



# Müzik İstanbul



ESENLER BELEDİYESİ  
PROF. DR. SADETTİN ÖKTEN  
ŞEHİR DÜŞÜNCE MERKEZİ



Prof. Dr. Sadettin Ökten Şehir Düşünce Merkezi Yayınları: 35  
Şehir Yayınları: 20

Esenler Belediyesi Adına İmtiyaz Sahibi:  
**M. Tevfik GÖKSU**

Hazırlayan:  
**Hakan DEDELER**

Editörler:  
**Dr. Hasan TAŞÇI**  
**Cihan DİNAR**

Minyatür:  
**İsmihan Züleyha DEDELER**

Kitap Tasarımı:  
**Düzey Ajans**

ISBN: 978-605-71997-2-0

Yayın Tarihi: Ekim 2022 - 1. Baskı

Basım:  
**Sena Ofset Ambalaj Matbaacılık San. ve Ticaret LTD. ŞTİ.**  
Maltepe Mah. Litros Yolu Sok. No: 2-4 İç Kapı No: 4NB9  
Zeytinburnu / İSTANBUL  
Tel: 0212 613 38 46 • info@senaofset.com.tr  
Sertifika No: 45030



*Eserin tüm yayın hakları Esenler Belediyesi'ne aittir.  
Kitapta yer alan yazılardan yazarları sorumludur.*

müzik  
İstanbul



## MÜZİK İSTANBUL'A DÂİR...

Kültürlerin buluşma noktası, birçok medeniyete ev sahipliği yapan aziz İstanbul şehri müziğin evrendeki rolü üzerinde önemli bir noktada yer alıyor. Türk müziğimizin başkenti İstanbul, gerek kendi müzik kültürümüze gerekse dünya müzik kültürlerine dâir büyük bir bilgi birikimine sahip; bu konuda ne kadar kitap yazılsa az kalır. Hazırlayan olarak yer aldığım, Müzik İstanbul isimli kitap çalışmamızda, İstanbul'un müzik kültürünü değerli yazarlarımızın katkıları ile siz değerli okurlarımıza aktarmaya çalıştık. 8 farklı bölüm yer alan Müzik İstanbul'da 35 makale yer alıyor ve 996 sayfadan oluşuyor. Makaleleri ile yer alan değerli yazarlarımıza, kitabımıza özgün minyatür tasarımlarıyla renk katan kıymetli, sevgili eşim İsmihan Züleyha Dedeler'e, kitabın iç kısmında yer alan "Müzik İstanbul" kaligrafisini yazan değerli Erhan Olcay'a ve son olarak Müzik İstanbul kitabımızı siz değerli okurlarımızla buluşmasını sağlayan Esenler Belediye Başkanı Sayın Mehmet Tevfik Göksu'ya teşekkürlerimi sunarım.

**Hakan DEDELER**

Ses ve Tanbur Sanatçısı

04.11.2022 / Atakent

## SUNUŞ

İnsan ruhuyla en ilintili olgulardan biridir müzik... Bu yüzden, insanoğlunun yalnızca tinsel yanına seslenerek tüm kültürleri etkisi altına alan günümüz türlerinin ötesinde, ruhun gıdası ve ruha güzellik katan bir enstrüman olarak telakkî edilmesi çok doğaldır.

Müzik, mahlûkatın varlık sahnesine çıkarken duyduğu/yaydığı neşenin adı, varoluşun temelindeki âhengin sesidir. Havâî fişeklerin, gökyüzünün karanlığında çizdiği rengârenk, pırıltılarla dolu görsel şölen gibi müzik de, yaratılışından itibaren varlık âleminin tüm mertebelerindeki, muhteşem birliktelik ve dinamizminden doğan nağmelerdir. Hayatın ve tabiatın özülle örüntülü bu saf müzik ya da kadim ismiyle mûsikî, kalbin atışında, bir bebeğin gülüşünde, suyun akışında, canlıların alıp verdiği her nefesteki 'H-u' sesinde ve daha nicesinde kendiliğinden vardır.

İcrâ edilen mûsikî, mevcudatın her zerresinde titreşen bu armoniyle bütünleşerek ruhun dili ve ifâde vâsıtası olarak değerlendirildiğinde gönle şifâ, rûha gıda, kulağa zevk olur, ruhtan neşet ettiği için ruha tesir eden ve insanın tinselliğini zenginleştiren bir kaynağa dönüşür.

Rûhânî melekeyle, mevcudatın derinliğinden derilerek ritme, melodiye ve ses rengine büründürülen, evrenin sonsuzluğundaki imkânlarla gök kubbeye hediye edilen müzik, ulvî olanla bağlantısı oranında insana sunulmuş en kıymetli hazinelerdendir.

Bizim medeniyetimiz ve coğrafyamızı düşündüğümüzde Kur'ân, mevlid ve ezan sesi gibi dinden kaynaklanan hayatımızın temel dinamikleri, mûsikîmizin çekirdeğinde/merkezinde yer almaktadır. Özellikle Osmanlı Dönemi'nde sayıları 100'ü bulan mevlevihânedeki icrâ edilen, günümüzde de ihyâ edilmesi önemsenen mûsikî, bunun en güzel örneğini teşkil eder.

Endülüs'ten Çin'e ve Orta Afrika'dan Kafkaslar'a kadar geniş bir alana yayılan İslâm dünyasının, 13. yüzyıldan itibaren kurduğu mûsikînin teorik yapısı, mûsikîmiz ve kültürel köklerimize yönelik ilgi ve kavrayışımızı geliştirmemize güçlü bir referans oluşturur. Bunu Yahya Kemal Beyatlı en veciz şekilde şöyle ifâde eder:

*“Çok insan anlayamaz, eski mûsikîmizden  
Ve ondan anlamayan bir şey anlamaz bizden.  
Açar bir altın anahtarla rûh ufuklarını,  
Ve seslenir büyük İtrî, semâyı örten rûh,  
Peşinde dalgalanır bestesiyle Seyyid Nûh,  
O mutlu devrede İtrî'ye en yakın bir dost  
Işıklı danteleler bestekârı Hâfız Post...  
Bu neslin ortada dâhicedir başardığı iş,  
Vatan nasıl karışır mûsikiyle, göstermiş.”*

Müzik tarihimizin ve İslâm coğrafyasının en nâdide parçasını oluşturan İstanbul ise müziğin kendisi kadar eklektik kimliğiyle başlı başına ele alınması gereken bir zenginlik içerir. Toplumların kimliğinin anahtarı niteliğindeki müziğin, İstanbul atmosferinde kendine has bir seyri vardır ve ‘İstanbul Mûsikîsi’ olarak adlandırabileceğimiz bu kavram, Osmanlı medeniyetini yansıtan önemli bir kültürel kod olmaktadır.

Değerli bilim adamları ve müzik icrâcılarının katkılarıyla hazırladığımız ‘Müzik İstanbul’ adlı bu hacimli eser de, İstanbul özelinde müziğimizin serüvenini irdeliyor, müziğin tarihinden, teorisine, insan-müzik-enstrüman bağlamında değişen formlarından yeni müzik anlayışına kadar birçok başlıktaki makalelerin müzik hâfızamıza katkı sağlayacağına, ilgilisi için ufuk açıcı olacağına inanıyorum.

**M. Tefik GÖKSU**  
Esenler Belediye Başkanı



## ÖNSÖZ

Medeniyetlerin temel yerleşim birimi olan şehirler, kendine has bir âhenge sahiptir. Bir şehri diğer şehirlerden ayıran kendine has sesi, mimarisi, rengi, kokusu, müziği, lezzeti; bunların bütününde ortaya çıkan ortak zevki, estetiği, düşüncü, kültürü hatta kişilik ve insanî yapısı vardır. Şehirlerde olduğu gibi tüm kâinat uyumlu sesler veren bir birlik durumundadır. Müzik kâinattaki bu düzen ve âhengın yansıması ve ifâdesidir.

Kültür ve medeniyetlere mensup düşünür ve müzisyenlerin müziğe yükledikleri anlamlar arasında benzerlikler olduğu söylenebilir. Konfüçyüs'e göre; "müzik gökle toprak arasında bir âhenktir." Pisagor'a göre; "nesnelere sayıların bir araya gelmesiyle oluşur ve evrenin temeli aritmetiksel orantılardır." Sokrat ve Platon'a göre; "ritim ve melodi ruhun içine işleyerek onu en güçlü biçimde kavrar." Aristo'ya göre; "müzik eğitiminin pek çok bilgiye ulaşmak için araç olması yönünden gereklidir." İbn Sînâ'ya göre; "birbiriyle uyumlu olup olmadığı yönünden sesleri ve bu sesler arasındaki zaman sürelerini araştıran riyâzî bir ilim", Kant'a göre; "sesler vasıtasıyla birbirini takip eden güzel hisleri ifade etme sanatı", Jean-Jacques Rousseau'ya göre; "sesleri kulağa hoş gelecek şekilde tertip edebilme sanatı"dır.

İslâm dünyasında mûsikî sistemindeki teorik yapı 8. ve 13. yüzyıllarda gelişerek Endülüs'ten Çin'e ve Orta Afrika'dan Kafkaslar'a kadar geniş bir alana yayılmıştır. İslâmiyet'in bölgede gelişmesiyle birlikte İskenderiye'nin yanı sıra Anadolu, Suriye, Irak ve İran'da birçok ilim merkezi Müslümanların eline geçmiştir. Kindî, Arap mûsikîsinde ilmî ekolün kurucusu kabul edilir. Kindî'den sonra mûsikî nazariyesine dâir çalışmalar günümüze ulaşmış diğer bir İslâm filozofu Fârâbî'dir. Mûsikî konusunda Grek ve İslâm dünyası arasında köprü vazifesi gören Fârâbî bu eserde Grek eserlerini şerh etmekle kalmamış, onlardan eksik şekilde intikal eden bilgileri de düzelterek tamamlamıştır.

Mûsikînin aslı gayesinin mânâ olduğuna inanıldığı için müzik, ruhun gıdası olarak bilinmektedir. Çünkü insanı en yüce varlığa götüren

ve rûhî tepkilerin en iyi biçimde ifâde edilmesine zemin hazırlayan bir sanattır. Müzik, kelimelere dökülemeyen duygu ve düşüncelerin, seslerin bir araya getirilmesi sayesinde oluşan estetik bir dildir.

1688-1691 yılları arasında İstanbul'da yaşayan Dimitri Cantemir (Kantemiroğlu); Türkçe, Arapça, Farsça, Fransızca, İtalyanca, Slavca ve Rusça bilir, İstanbul'da Fener'deki Boğdan Sarayı'na, 1693'ten itibaren Ortaköy'deki yalına ve nihâyet 1700 yılından sonra kendisinin yaptırdığı Sancaktar Yokuşu Sarayı'na (Eminönü) birçok dostu gelirdi. Çok iyi tanbur çalan, hatta bu çalgıyı daha iyi hâle getiren Dimitri evinde ziyâfetler verir ve sohbetler düzenlerdi. Dimitri mûsikîyi, *“çıkardığımız seslerin ölçülü bir zamanda bir usulün düzenine uyarak hareket edip belirli bir yerde karar kılıp durması ve işitme gücümüze zevk vermesi”* diye târif ettikten sonra felsefeye göre akıl gücünün konuşabilen canlılara mahsus bulunduğunu ve mûsikî ilminin de akıl sahibi olmanın bir delili sayıldığını söyleyerek Yüce Yaratıcı'nın bu eşsiz hediyesini âdemoğlundan başka hiçbir mahlûkata bağışlamadığını ilâve eder.

17. yüzyıldan itibaren mûsikî nazariyatına dâir eserlere rağbet azalırken beste ve icrâya yönelik çalışmalar hız kazanmıştır. Tezhîbi, minyatürü, halısı, hattı, ebrûsu ve mimarisıyla ünlü olan ve pek çok zanaât-kârı yetiştiren Osmanlı sanatı seste de âdeta ulvîleşmiştir. Osmanlı'da mûsikî, geleneksel yapısı hiç bozulmadan dinî, tasavvufî, askerî ve saray çevrelerinde müesseseleşmiş, kültürel unsurların katılımıyla renkli ve zengin bir mozaik oluşturmuştur. Ülkenin en ileri fikir ve sanat adamlarını barındıran Osmanlı Sarayı'nda olduğu gibi elbette medreselerde, halk arasında, askeriyede ve tekkelerde de mûsikî yerini almıştır. Yine tarihimize baktığımızda hemen akla ilk gelecek Hatib Zâkirî Hasan Efendi, Kutbünnâyi Osman Dede ve Buhûrizâde Mustafa İtrî Efendi'dir.

Hatib Zâkirî Hasan Efendi; Sultan I. Mustafa Dönemi'nde Eminönü Küçükpazar'daki Hoca Hayreddin Camii'ne hatiplik yapmış ve devrinin önemli zâkirlerindendir.

Buhûrizâde Mustafa İtrî Efendi; mûsikî çevresi ve vazifeleri arasında hânendelik, sâzendelik, sarayda hocalık, kedhüdâlık, kâtiplik, nedimlik, müteferrikalık, hattatlık, şairlik ve bestekâr olarak başta “Tekbir” olmak üzere pek çok kıymetli eseriyle tarihimizde yerini almıştır. Mevlevî olduğu kesin olarak bilinemese de İtrî, bestekârı ilk bilinen âyinlerden olan Segâh Makamı’ndaki Mevlevî Âyini’nin sahibidir. Bilinen kaynaklara göre günümüzde İtrî’ye ait notalı ve notasız olmak üzere yaklaşık 400 eser tespit edilmiştir. Osmanlı Dönemi’nde Türk mûsikî tarihinin mühim şahsiyetlerinden birisi olan İtrî’nin, donanımlı bir sanatkâr olarak yetişmesinde hiç şüphesiz, câzibe merkezi olan İstanbul’un en gözde mûsikî meclislerinde, devrinin en önemli mûsikîşinâslarıyla birlikte yer almasının rolü çok büyüktür.

Kutbünnâyî Osman Dede’nin mûsikî nazariyatı sahasındaki çalışmalarını çoğunlukla İstanbul ve çevresinde devam ettiği görülmektedir. Bunlar arasında Kantemiroğlu ile Galata Mevlevîhânesi şeyhlerinden Kutbünnâyî Osman Dede’nin nazariyata dâir çalışmaları önemlidir.

Türk mûsikî tarihinin önde gelenleri arasında yer alan Hammâmizâde İsmail Dede Efendi; hânendeliği, hocalığı ve özellikle bestekârlığı ile tanınmıştır. Bizzat padişah tarafından Murassa İmtiyâz Nişanı ile mükâfatlandırılmıştır. Sonrasında ise Dede Efendi’nin çizgisini sürdüren Zekâi Dede 19. yüzyılın mühim bestecisi olmuştur. 20. yüzyıl başlarında da birçok üstadın, Galata, Üsküdar, Yenikapı, Bahariye mevlevîhânelerinde neyzenbaşı veya neyzen olarak hizmet ettikleri, Mevlevî âyin mukabeleleriyle meşklere katılarak talebelerine de bu meşk zincirini aşıladıkları, kültürel aktarımı devam ettirdikleri görülmektedir. 20. yüzyılda Batı müziği dediğimizde şüphesiz klasik müzik için Viyana, müzisyen olarak ise Beethoven, Mozart, Schubert, Liszt akla gelmektedir.

Tarihimizin ve başta İstanbul'un her dönemi barındırdığı kültür ve sanat mirasıyla kendine hayran bırakıyor. İncelemekte olduğunuz *Müzik İstanbul* şehrin enstrüman, mûsikî ve bestekârlarını tanıtan kıymetli bir eser. Her sayfasında İstanbul'un müzik tarihinde kendinizi bulacağınız, günümüzde sokak veya mekânlara isimleri verilen sanatkarlarımızın farkına varacak ve müzik kültürümüzle bir kez daha gurur duyacaksınız. Esenler Belediyesi Prof. Dr. Sadettin Ökten Şehir Düşünce Merkezi Şehir Yayınları'nda bestekârların ve güftekarların eserlerini, mûsikî tarihimize yön veren enstrümanları alanında uzman akademisyen, müzisyen ve yazarlar ile inceledik. *Müzik İstanbul*'da; Tarih, Teori ve Eğitim, Bestekârlar ve Güftekarlar, Sazlar ve Sâzendeler, Halk Müziği, Dinî ve Tasavvufî Müzik, Avrupa Müziği ve Popüler Müzik olmak üzere 8 bölümden ve 35 makaleden oluşan, mûsikî tarihimiz için kaynak olacak bu nâdide eseri siz kıymetli okuyucularımıza ulaştırmanın mutluluğunu yaşıyoruz.

**Editörler**

# İÇİNDEKİLER

## I. TARİH

İstanbul ve Türk Müsikişi.....	18
<b>Neyzen, Doç. Dr. Süleyman Erguner</b>	
Bir Fasılseverin Fasıl Müsikişi Üstüne Notları.....	72
<b>Bülent Aksoy</b>	
İstanbul'un Çokkültürlü Müzik Sahnesi .....	108
<b>Doç. Dr. Uğur Zeynep Güven</b>	

## II. TEORİ VE EĞİTİM

İstanbul'da Müzik Teorisi Çalışmaları: Önde Gelen Teorisyenler ve Eserleri .....	126
<b>Prof. Dr. Okan Murat Öztürk</b>	
Payitahttan 21. Yüzyıl Metropolüne İstanbul ve Müzik Eğitimi.....	194
<b>Doç. Dr. Elif Damla Yavuz</b>	
Kadıköy'den Üsküdar'a Darülfeyz-i Müsikî.....	224
<b>Hüseyin Kıyak</b>	

## III. BESTEKÂRLAR VE GÜFTEKÂRLAR

Bir İstanbul Çocuğunun Kısa Biyografisi: İsmail Dede Efendi (1778-1846) .....	246
<b>Prof. Dr. Cem Behar</b>	
İstanbul'un Kadın Bestecileri .....	250
<b>Prof. Dr. Ali Ergur</b>	
"Gölgeler"deki Renklerde ve Seslerde Yaşayan Şâir: Mehmet Âkif Ersoy.....	274
<b>Doç. Dr. Bilen Işıktaş</b>	
20. Yüzyılın İlk Yarısında İstanbul'daki Bestekâr Neyzenler.....	316
<b>Prof. Dr. Ali Tüfekçi</b>	

#### IV. SAZLAR VE SÂZENDELER

İstanbul'un Sazları .....	336
<b>Fikret E. Karakaya</b>	
İstanbul ve Tanbur Osmanlı/Türk Müziği'nin Oluşumu ve Gelişimi .....	410
<b>Özata Ayan</b>	
İstanbul Lâvtası .....	448
<b>Prof. Enver Mete Aslan</b>	
Kemanın Osmanlı'daki Serüveni ve 19. Yüzyılda İstanbul'u Ziyâret Eden Avrupalı Kemancılar .....	470
<b>Prof. Dr. Cihat Aşkın</b>	
İstanbul'da Klasik Gitar .....	478
<b>Prof. Dr. Hande Cangökce</b>	
İstanbul'da Arp Sanatı .....	510
<b>Meriç Dönük Topakoğlu</b>	

#### V. HALK MÜZİĞİ

Türkülerini Düşünüyorum İstanbul'un.....	522
<b>Dr. Süleyman Şenel</b>	
İstanbul'da Semâî Kahveleri ve Meydan Şâirleri .....	538
<b>Osman Cemal Kaygılı</b>	
İstanbul'un Bilinmeyen Türküleri .....	560
<b>Celal Volkan Kaya</b>	

## VI. DİNÎ VE TASAVVUFÎ MÜZİK

17. Yüzyılda İstanbul'da Toplumsal Bir Krizin Müzik ve Semâya Müdahalesi ..... 578

**Prof. Dr. Namık Sinan Turan**

İstanbul Mâbedlerindeki Müzikal Tımlar ..... 624

**Prof. Dr. M. Safa Yeprem**

İstanbul Mevlevihâneleri'nde Müzik ..... 632

**Refik Hakan Talu**

20. Yüzyıl İstanbul'unda Cami Müsikîsi Formlarından

Kur'ân Tilâveti ve İcrâcıları ..... 678

**Doç. Dr. Mehmet Öncel**

İstanbul ve Ezan ..... 712

**Uğur Alkan**

## VII. AVRUPA MÜZİĞİ

Doğunun Başkentinde Batı Müziği ..... 730

**Prof. Dr. Evren Kutlay**

İstanbul'un Yitik Operası: Naum Tiyatrosu ..... 754

**Dr. Emre Aracı**

Eski İstanbul'un Müzik Yayıncıları ..... 760

**Prof. Dr. A. Bülent Alaner**

İstanbul'un Çoksesli Şarkısı "İstanbul Şehir Orkestrası" ..... 804

**Ersin Antep**

İstanbul'da Çağdaş Müzik ..... 824

**Dr. Nihan Tahtaışleyen**

## VIII. POPÜLER MÜZİK

İstanbul'un Tangoları Tangoların İstanbul'u .....	870
<b>Prof. Dr. Ertuğrul Sevsay</b>	
İstanbul Kantosu .....	918
<b>Cemal Ünlü</b>	
Yeni Çıkan Şarkılar.....	932
<b>Gökhan Akçura</b>	
Tatavla ve Havaları .....	944
<b>Hüseyin Irmak</b>	
Kâğıthâne Şarkıları .....	960
<b>Hüseyin Irmak</b>	
Türkiye'de Caz Tarihi İstanbul'la Başlar.....	980
<b>Feridun Ertaşkan</b>	





# I. TARİH



---

# İstanbul ve Türk Mûsikîsi

---

Neyzen, Doç. Dr. Süleyman Erguner

‘İstanbul ve Türk Musikisi’ konusunu, esasen İstanbul’un tarih içindeki başlangıcından Fatih Sultan Mehmed, İstanbul’un Fethi’ne kadar olan dönem ve Fatih Sultan Mehmed’den sonraki dönem olarak değerlendirmek şeklinde düşünebiliriz. Yüzyılları kapsayan bu ayırım, müzikî kültürümüz açısından daha net ve belirgindir. Sultan Fatih’ten az öncesi için, İstanbul’da tarihte yerini almış olan ‘Bizans Kültürü’nden, müziğinden söz edilebilir. Fatih Sultan Mehmed ve sonrası için ise, müzikimizi ‘Osmanlı Dönemi Türk Müsikîsi ve Cumhuriyet Dönemi Türk Müsikîsi’ olarak ana başlıklarında ele alabiliriz. Bu anlamda şöyle bir tablo düzenlenebilir;

1. Doğu Roma-Bizans Dönemi’nde İstanbul ve Müsikî
2. Fatih ve Fetih’ten sonra Türk Müsikîsi-Osmanlı Dönemi’nde Türk Müsikîsi
3. Cumhuriyet Dönemi’nde Türk Müsikîsi
4. Yaşadığım İstanbul’daki Türk Müsikîsi

Yukarıda 2. maddede yer alan ‘Osmanlı Dönemi Türk Müsikîsi’ teriminin üzerinde durmak isterim. Çünkü, son zamanlarda ortaya çıkan ve günümüzden önce Rauf Yektâ Bey, İsmail Hakkı Bey, Zekâizâde Ahmet Efendi gibi üstadların dolu dolu faaliyette bulunduğu 1900-1923’lü dönemlerde, yani Cumhuriyet’in ilânından önce ‘Osmanlı Müsikîsi’ deyiimi kullanılmışsa da onların da kastettikleri tabî ki ‘Türk Müsikîsi’dir. Sadece, Osmanlı İmparatorluğu dönemi olduğundan ifâdeleri bu şekilde olmuştur. Nitekim, Rauf Yekta, daha sonraki makale ve neşriyatlarında ‘Türk Müsikîsi’ ifâdesini kullanmıştır. Fakat, son zamanlarda, müsikî yayınlarında, akademik alanda tekrar ‘Osmanlı müsikîsi’ terimi kullanılır olmuştur.

Hâl böyle iken, 1934 Eylül sonu veya Ekim ayı başlarında Gazi Mustafa Kemal Atatürk; Adnan Saygun’u Çankaya Köşkü’ne davet eder ve kendisinden pentatonizmi ve Anadolu genel olarak Türk müsikîsi ile ilgisini sesle ve piyano örnekleriyle anlatmasını ister. Dinletinin bitimini takiben Atatürk, şu sözleri söyler; “*Osmanlı müsikîsi, Türkiye Cumhuriyeti’ndeki büyük inkılâpları terennüm edecek kudrette değildir. Bize yeni*

bir mûsikî lazımdır ve bu mûsikî, özünü halk mûsikîsinden alan çoksesli bir mûsikî olacaktır. İtiyâd [alışkanlık-tiryakilik] dediğiniz şeye gelince, sizin Osmanlı mûsikînizi Anadolu köylüsü dinler mi? Onda, o mûsikînin İtiyâdı [alışkanlığı] yoktur.”<sup>1</sup> diyerek mûsikîmizin Osmanlı’dan kalan bir miras olduğunu vurgular.

Çeşitli kaynaklarda olduğu gibi, Adnan Saygun’un *Atatürk ve Musiki* kitabında da yer alan bu sözler ve görüşteki anahtar kelimelerin altını çizdiğimizde ‘Osmanlı mûsikîsi’ teriminin eksik bir ifâde olduğunu, o günün şartlarında söylenmiş olabileceğini, bu söylemin kastının ‘Osmanlı Dönemi’nde icrâ edilen Türk Mûsikîsi’ olabileceğini belirtmek isterim. Günümüzde sıklıkla kullanılan ‘Osmanlı Mûsikîsi’ teriminden kastedilenin ‘Osmanlı Dönemi’nde Türk Musikisi’ olduğunu veya ‘Türk Mûsikîsi’nin Osmanlı Dönemi’ olduğunu anlamalıyız.

Yunus Emre’nin sözlerinden bestelenen anonim *Şol cennetin ırmakları* adlı eserin makamı Segâh’tır ve eser Türk’ün mûsikîsidir. Keza, Mevlânâ’nın semâ ettiği mûsikî, Pir Sultan Abdal’ın deyişleri, nefesleri, mevlevî törenlerinde icrâ edilen mevlevî âyini bestelerindeki mûsikî, İtrî’nin *Nevâkâr*’ı, *Tekbîr*, ‘Hamamcıoğlu’ Derviş İsmail’in (Hammâmîzâde İsmail Dede Efendi) *Yine bir Gülnihal* gibi dünyada meşhur olmuş eserlerindeki mûsikî, Sadeddin Kaynak’ın besteleri, Münir Nureddin Selçuk’un besteleri, Âşık Veysel’in eserleri, türküleri, deyişleri, Neşet Ertaş’ın eserleri, türküleri, Elazığ’ın Harput’un muhteşem müstezadları, türküleri, Diyarbakır’da merhum Celal Güzelses’in (1899-1 Şubat 1959) okuduğu eserler ve mûsikîsi günümüzde yapılan besteler ve icrâ edilen mûsikî, alt başlık olarak ‘Anadolu Mûsikîsi’ olmakla beraber üst başlık ‘Türk Mûsikîsi’dir. Anadolu’nun her yerinde köyünde, ilçesinde, ilinde yapılan, istenilen, beğenilen mûsikî Türk Mûsikîsi’dir.

Geçtiğimiz yıllarda Ramazan ayında Hatay’da halka açık Devlet Su İşleri Parkı’nda verdiğim konserde, sözleri Yahya Kemal Beyatlı’ya ait olan dedem Süleyman Erguner’in Uşşak makamındaki ‘Erenler’ olarak bilinen, *Ömrün şu biten neşvesi tam olsun erenler* adlı bestesini istek olarak icrâ etmemizi isteyen ve beni duygulandıran Anadolu’nun bir köşesindeki hemşehrilerimizin mûsikîsidir. Aynı konserde, duruşuna, felsefesine, müziğine, deyişlerine beni ve milletimizi kendine âşık eden Âşık Veysel’in *Uzun ince bir yoldayım* adlı eseriyle; Yahya Kemal Beyatlı üstadımızın ‘Kalamış’ şiirini besteleyen üstad Münir Nureddin Selçuk

<sup>1</sup> A. Adnan Saygun, *Atatürk ve Musiki*, Sevda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları 1, tarihsiz, s. 48.

bestesi, kısaca ‘Kalamış’ olarak bilinen sevilen Nihâvend şarkısı da istenmişti. Bu gibi örnekler çoktur ve benim gibi her sanatçı arkadaşımın da böyle anısı vardır.

Camilerimizde, cemevlerimizde ibadet esnasında hep birlikte sanki aylarca prova yapılmış çalışılmış gibi okunan Tekbîr bestesi, Türk mûsikîsinin en az üç yıllık bestesi olarak (hatta bestecisinin de İtrî Efendi [ö. 1712] olduğu kanaati ağır olan) gönlümüzde, dilimizde değil midir? Neşet Ertaş’ın ülkemizi ve dünyayı kasıp kavuran eserleri ve icrâsı, Talip Özkan’ın özellikle Fransa’yı fetheden sazı sözü; konserlerde neyimizle icrâ ettiğimiz eserler, üflediğimiz ney ve diğer enstrümanlarımız kanun, tanbur, ud, bağlama, kemençe ifâde eden güzellikler Türk mûsikîsi değil midir?

Bu başlıkla, örnekler çok ayrıntıya girmeden konuyu kuşbakışı görmemizi sağlayabilir. Konumuz ‘İstanbul ve Türk Mûsikîsi’ olduğuna göre; ‘Bizans ve Bizans öncesi’ bizi ilgilendirmiyor. Fakat, Cumhuriyet Dönemi’nde mûsikîmize karşı haksız ve câhilce yapılan ‘Bizans ve Arap’ benzetmeleri hatta âidiyetleştirme gayretlerini de göz önüne alırsak düşüncelerimizi ifâde etmek gereğini de duyuyoruz. Fatih ve sonrası İstanbul’daki Türk mûsikîsi, Türkiye Cumhuriyeti’nin ilânına 1923 yılına kadar 470 yılı yaklaşık beş yüzyılı, Osmanlı İmparatorluğu Dönemi’ni kapsar. Bu süreçte yaşamış, nazarî eserleriyle, besteleri ve icrâkârlıklarıyla mûsikîmize hizmet etmiş üstadların ortaya koyduğu eserler ve icrâlarıyla ortaya koydukları ve bizlere, günümüze emanet ettikleri mûsikî, genel-üst başlığıyla Türk Mûsikîsi ve mekân anlamında ağırlıklı olarak İstanbul Mûsikîsi veya İstanbul’daki Türk Mûsikîsi’dir. Fatih, muhteşem fethini gerçekleştirip, Ayasofya’da okuttuğu ilk ezan, hangi mûsikîyle okunmuştu? O gün okunan ezan, ‘bugünkü teknik imkânlar, camilerimizin şerefelerini dolduran hoparlörler ve ortak ezan olmasa da’ İstanbul’un semalarında ve Ayasofya’nın içinde yankılanmıştı. Türk tarzı ezan okunuşuyla, daha sonra Ayasofya Camii’ne birer nazîre olarak imar edilen Sultanahmet, Süleymaniye, Yavuz Sultan Selim, Bayezid, Şehzâdebaşı, Yeni Camii gibi camilerde yüzyıllarca okunan ezan; Osmanlı Dönemi’nde olduğu gibi Türkiye Cumhuriyeti’nde sonsuza dek okunacak olan Türk mûsikîsi kıraati-okunuşuydur. Gerçi, 30 Ocak 1932’de Fatih Camii’nde ‘ikinci’ namazında Türkçe okunmuş ve 18 yıl boyunca bu devam etmiş; sonunda Demokrat Parti iktidarında 16 Haziran 1950 öğle namazında tekrar aslına dönülerek okunmuşsa da

ezanın değişmeyen tek özelliği müsikîmizle ve özellikle İstanbul'da var olan Türk müsikîsiyle okunması olmuştur. Sözlerini değiştirdiler ama okunuşunu, müsikî yapısını değiştiremediler. Kim bilir, belki de halkımızın bu eziyete mârûz kalmasında tek sığınağı müsikîmiz olmuştur. 16 Haziran 1950 Cuma Namazı vaktinde *Ezanın* aslı gibi okunduğunda, cami içindeki cemaatin sevinçten buldukları camilerin avlusuna do-luştuklarını, birbirlerini kutladıkları, âdeta bayram sevinci yaşadıklarını, o günlerin gazete sütunlarında okuyabilirsiniz.

Elbette, 15., 16., 17. ve 18. yüzyıllarda imparatorluğun başında olan padişahların müsikîmize âşık olmaları, müsikîşinaslara değer ve imkân vermeleri, hatta kendilerinin de sâzende, bestekâr ve şâir olmaları bu muhteşem müsikîyi, müsikî repertuarını, üstadları korumuş ve imparatorlukta siyâsî ve askerî gelişme-gerileme ve tükenme olmasına rağmen müsikî sahasındaki keyfiyet ve nitelik-nicelik hiç azalmamış, yükselen değerleriyle Cumhuriyet'e kadar ulaşmıştır. Kanûnî Sultan Süleyman, IV. Mehmet, Hâfız Post, Buhûrîzâde Mustafa İtrî Efendi, Sultan III. Ahmed, Sadrazam Nevşehirli Damat İbrahim Paşa, Nâyi Osman Dede, Kantemiroğlu, Sultan III. Selim, İsmail Dede Efendi, Sadullah Ağa, Tab'î Mustafa Efendi, Zekâi Dede gibi üstadlar bu dönemde yetişen deha sanatçılar, icrâcî ve bestekârlara örnek olarak verilse de çok az olur.

Osmanlı Dönemi'nde var olan Türk Müsikîsi, Cumhuriyet'in ilk yıllarında ne yazık ki gerek eğitim alanında gerek radyo yayınlarında, kamuda göz ardı edilmiş, hatta 'yasaklara' mârûz kalmıştır. Ancak, tek sığınağı halkın kucağı olmuştur. Her türlü kısıtlama, engellemeye rağmen, müsikîmiz; şarkılarıyla, türküleriyle, ilahileriyle, nefesleriyle ülkenin doğundan batısına, kuzeyinden güneyine, köyünden kasabasına, şehrine kadar halkın koruması, sahiplenmesi ile yaşamıştır. Halkın kucağından kastımız ise; evlerde yapılan yemekli-yemeksiz müsikî toplantılarını, müsikî cemiyetleri ve dernekleri, köy meclislerini, sıra gecelerini, Mevlevî âyin-i cemlerini, kişisel gayretleri kastediyoruz. Buna karşılık; kamuda müsikî adına yetkili olanlar, müsikîmizin ve özellikle saray odaklı, sarayda icrâ edilen İstanbul müsikîsinin Bizans, Arap kökenli olduğunu iddia ederek; bunun terk edilmesini ve buna alternatif olarak Anadolu'nun bağrındaki 'halk müsikîsi'nin başta edilmesi olmuştur. Fakat, kastedilen, hedeflenen ise türkünün, zeybeğin esas hâli değil, orkestraya uyarlanmış şekilleriyle icrâ edilmesidir. Ne yazık

ki, bu iddiayı ve projeyi ortaya koyanlar, müsîkî bilgisizliklerini açığa vurmuşlar; Elazığ'daki, Kayseri'deki, Kars'taki, Ege'deki, Akdeniz'deki türkülerin, deyişlerin, uzun havaların, hoyratların, bozlakların o eleştirdikleri Türk müsîkîsi makam-nağme-usûl yapısıyla, beste-şarkı, ilahi gibi formlarındaki müsîkîyle aynı olduğunu anlayamamış, bilememişlerdir. Ya da bilseler de kasıtlı olarak böyle davranmışlardır. Bu sıkıntılı gidişatta; *ezanın* 1950 yılında aslına dönerek okunması gibi, öz müsîkîmizin 1949'da açılan İstanbul Radyosu ve 1938'de açılmış olan Ankara Radyosu'nda yaşatılması, icrâ edilmesi müsîkîmizin can simidi olmuştur. Halkımız, sihirli kutudan duyulan radyo yayınlarında; köyden kente halkın eğlence kaynağı, iletişim aracı, dönemin üstadlarının seslerini, sazlarını duymuştur. 1949-1953 yıllarında İstanbul Radyosu'nda haftalık program yapan 'Erguner Topluluğu' programı halkın severek, can kulağıyla takip ettiği programdır. Dede Neyzen Süleyman Erguner, oğlu hocam-babam Neyzen Ulvi Erguner ve diğer sâzendelerle oluşan topluluk, saz eserlerinin yanı sıra dînî müsîkîmizden örnekleri de sözlerini söylemeden âdetâ saz eseri gibi icrâ etmişlerdir. Çünkü, yasaktır Türk'ün dîni müsîkîsini icrâ etmek, yayınlamak... 1950-1960 yıllarında kısmen bu sıkıntılar kalkmışsa da ardından gelen 1960 Darbesi, 1972 Muhtırası ile 1980 Darbesi, Türk müsîkîsine, 'Türk Dîni Müsîkîsi'ne hiç göz açtırmaz. Ancak, bir yiğit insan olan, millî müsîkîsini aklına, gönlüne koyan üstad hocam-babam Neyzen Ulvi Erguner, 15 Haziran 1967'den itibaren "Modal Tek Sesli Müzikler (Klasik Türk Müziği ve Halk Müziği)" müdürü olduğu TRT İstanbul Radyosu'nda Ramazan ayında iftar saatine hazırlık programında ilahileri neyleyle hiç olmazsa sözsüz olarak icrâ edebilmiştir. Fakat, bu icrâatının ardından 27 Ağustos 1968'de "neden ilahi çalıyor ve yayınlıyorsunuz?" diyerek hakkında soruşturma açılmıştır. İşte, ülkenin o yıllardaki hâli...

Ulvi Erguner, Ramazan ayında insanlar iftar ederken ilahilerimizi ney, kanun, tanbur gibi enstrümanlarımızla icrâ edip yayınladığı için açılan soruşturmada kendini savundu; çok üzüldü, görevine iade edildi ama hastalandı ve göçtü elli yaşında... Bence, subay iken gittiği Kore'de değil; millî, öz müsîkîmizin, kültürümüzün sanatımızın uğrunda üzüntüden şehit oldu, sevgili üstadım Neyzen Ulvi Erguner.

Şahsımın 'İstanbul Müsîkîsi' olarak ise; ilkokulu saymaz isek; on-on bir yaşlarımdan itibaren daha net hatırladığım zamanlarımdan günümüze gelen zaman diliminde; duyduğum, yaşadığım, öğrendiğim, ne-



yimle icrâ etmeye, araştırmaya çalıştığım Türk müsikîsi'ni anlıyorum ve aslında da hâlâ o zamanlarda, o müsikîdeyim, müsikîmizin bugünlerini yaşayan bir kişi olarak... Hocam, babam Neyzen Ulvi Erguner'in emekli yarbay olarak kesintisiz radyo sanatçılığına başladığı ve 1967 yılından itibaren gerek neyzen gerek o günkü deyimiyle 'Modal Sesli Türk Müsikîsi' yayınları müdürü olarak bulunduğu İstanbul Radyosu'nda dinlediğim üstadların icrâları İstanbul'daki Türk müsikîsinin çok önemli örnekleriydi. Bunun yanında 1975 yılında amatör sanatçı sınavıyla aralarına girerek başladığım TRT İstanbul Radyosu neşriyatlarındaki müsikîyi; Cumhuriyet Dönemi İstanbul'undaki Türk müsikîsinin resmî ve özel önemli merkezlerinde icrâ ve meşk edilen müsikîmizi kastediyorum. Bunlar içinde; İstanbul Radyosu'nun yayına başladığı 6 Mayıs 1927'den itibaren İstanbul, Ankara, İzmir radyoları ve daha sonra 1964'te yayın hayatına başlayan TRT ve Kültür Bakanlığı bünyesindeki koroları, İstanbul'un önemli müsikî merkezleri olan müsikî cemiyetlerini, derneklerini resmî kurumlar arasında söyleyebiliriz. Ancak, halkın içindeki İstanbul Türk Müsikîsi'nin icrâ ve meşk edildiği mekânlar da müsikî tarihimiz açısından çok önem arz etmektedir. Örnek olarak; ilahiler, hâfızların kasîdeleri, ney, rebab, kemençe tanbur seslerinin çınladığı Özbekler Tekkesi'ni; Sultanselim'de 'büyük babam' neyzen Süleyman Erguner'in evinde başlayıp; Çapa, Akkoyunlu Sokak'taki ve Fındıkzade Cevdetpaşa Caddesi'nde evlerimizde devam eden İstanbul müsikîsini verebilirim. Kezâ, 2 Kasım 1934-6 Eylül 1936 tarihleri arasında süren Türk müsikîsinin radyolardan yasaklanması gibi garabet bir uygulamanın ardından devrin üstadlarının evlerine sığınan, 'âdeta bir merdiven altı' durumunun muhatabı olan bu milletin öz müsikîsine uygulanan saçma sapan yasağın alternafinin-karşı koyuşun göstergesi olan evlerdeki müsikî eğitimleri ve icrâlarının ortaya koyduğu Türk müsikîsi gerçeğini de konuşabiliriz. Öncelikle, İstanbul'daki ilk radyo yayınlarını ele alalım:

Ne tesadüftür ki; İstanbul Radyosu'nun kurulma aşamasında, 19 Mart 1923 Pazartesi günü, eski adıyla 'Dârümuallimîn' olan İstanbul Öğretmen Okulu'nun konferans salonundan Neyzen Tevfik'in icrâ ettiği ilk ney taksimi, Nikriz makamındadır ve ardından Nikriz 'Zeybek Havası'nı icrâ etmiştir. Neyzen Tevfik'in nısfiyesi (ki artık bu tâbir yerine 'neyçe' terimini kullanmayı teklif ediyorum ve 'neyçe' olarak kullanıyorum) ile icrâ ettiği *Nikriz Zeybek* ile başlayan ilk radyo deneyimi

olmuştu.<sup>2</sup> Ardından 6 Mayıs 1927'de Sirkeci'de Büyük Postahâne'de yayına başlayan İstanbul Radyosu'ndaki müsîkî yayınları ne yazık ki bunlar kaydedilemedi. Canlı yapılan yayınlarda, Musa Süreyya Bey, Mesut Cemil, Cevdet Kozanoğlu, Ruşen Ferit Kam, ilk hanım sâzende olan ve geçtiğimiz Kasım ayında ölümünün 50. yılını andığımız üstad kanunî Vecihe Daryal (1908-12 Kasım 1970) hanım, Kemal Niyazi (sonra 'Seyhun'), Tanburacı Osman Pehlivan, ilk okuyucu hanım sanatçılar Hikmet Rıza (Sesgör)<sup>3</sup> ve Vedia Rıza, Belkis hanımlar; Zeki Çağlarman, Hâfız Yaşar, Hâfız Ahmet, Hâfız Aşir, Hâfız Zeki, bu radyonun bireysel icrâda üstadlarıydılar. Ayrıca, radyoevinin dâimî-kadro lu saz sanatçılarıydılar.<sup>4</sup> Mesut Cemil, viyolonsel ile Madam Taskin ve Mösyö Popoff'a da eşlik ediyordu.<sup>5</sup> Üdî Nevres Bey, üdî Hayriye Örs, tanbûrî Refik Fersan, Ali Rıza Şengel, Selahattin Demircioğlu.

Giderek dinlenen radyo yayınlarından dolayı, dönemin birçok sanatçısını hem sanat faaliyeti hem de ekonomik olarak cezbeden radyo programlarına katılmak isteyen sanatçı sayısında artış olur bu yıllarda. Radyo'yu işleten Telsiz Telefon Şirketi'nin yayınladığı *Telsiz Mecmuası*'nın Temmuz 1928 tarihli sayısında, yukarıda isimleri geçenlerin yanı sıra, neşriyatlara katılan sanatçıları şöyle sıralayabiliriz: İsak Algazi, Üdî İzmirli Cemil Bey, kanunî Artaki Candan (1885-1948), tanbûrî Dürri Turan (1883-17 Haziran 1961; 1950 yılına kadar Türkçe *Ezan*'ı düzenlediği bilinir) kemençeci Anastas, rebâbî Eyyubi Mustafa Sunar (1881-1961; daha sonra Sarayburnu'nda Atatürk'ün dinleyip de beğenmediği Eyüp Musiki Heyeti'nin şefi), kemençeci Hadiye Ötügen, İzmirli hânende Süheyla Bedriye Hanım, kemanî Nubar Tekyay (1905-1955), Nezahat Hanım, kemanî Reşat Erer (1890-17 Aralık 1940; neyzen Yusuf Paşa'nın (1821-1884) torunu, piyanist Cemal Bey (Cemal Reşit Rey?; 1904-1985), Hâfız Burhan (1897-1943), Münir Nureddin Selçuk (1900-27 Nisan 1981).<sup>6</sup>

Bahsi geçen İstanbul Radyosu yayınlarına, daha sonra 1938 yılında Ankara Radyosu da katılacaktır. Türk müsîkîsi, tam anlamıyla radyo antenlerinden halkımıza sunulmaktadır. *Radyo Âlemi Dergisi*'nin 25 Mayıs 1934 tarihli 2. Sayısı'ndaki verilere göre, yasak başlamadan gerçek-

<sup>2</sup> Cemal Ünlü, *Git Zaman Gel Zaman, fonograf-gramafon-taş plak*, Pan Yayıncılık, 2004, s. 301.

<sup>3</sup> *Radyo Amatör Dergisi*, 9 Şubat 1938, nu. 3, s. 15.

<sup>4</sup> Cevdet Kozanoğlu, *Radyo Hatıralarım*, haz: Dr. M. Nazmi Özalp, TRT, 1988, s. 9.

<sup>5</sup> Ünlü, s. 300.

<sup>6</sup> Ünlü, s. 301.

leşen programlarda Türk müzikisi %61,3 iken 'Alafranga-Batı' müziği 33, 86 oranındadır. Aynı derginin 3 Haziran 1934, Pazar günkü radyo programında saat 19.30'da başlayan 'Türk müzikisi neşriyatı' adı da dikkat çekmektedir. Neşriyata Mesut Cemil, Ruşen Kam, Cevdet Çağla, İnci, Ülkü ve Sevim hanımlar katılmışlardır.<sup>7</sup>

Yazmaya elim varmaz, söylemeye dilim söylemez olan 'Türk müzikisi Yasağı'nın geçerli olduğu, 2 Kasım 1934-6 Eylül 1936 yılları arasındaki dönemde, Ankara Radyosu'nun 23 Ocak 1936 Perşembe, saat 20:00'deki 'Halk Müzikisi nedir?' adlı programında İstanbul Radyosu'nun hem spikeri hem de çello ve tanbur sanatçısı Mesut Cemil açıklamalar yapar. Yayın toplam saatinin haftada 1385 saat üzerinden sadece Türk 'halk' müzikisi sadece 45 dakika, %3.33 olup, Avrupa (Batı) müziği %97 oranıyla 1340 saattir. 28 Mart 1936'ya gelindiğinde, türkülerimiz (halk müzikisi) de yasaktan nasibini almış, Ankara Radyosu'nun toplam 474 saatlik müzik yayınının tamamı Avrupa müziğine ayrılmıştır.<sup>8</sup> Bu arada, Tanburacı Osman Pehlivan, 'halk müzikisi, halk şarkıları' programlarıyla mücadelesini sürdürmekte, âdeta yasağı delmeye çalışmaktadır.<sup>9</sup>

Yasaklardan bahsedince, biraz daha geriye doğru gitmek istedim. Örneğin, mahlası 'İlhamî' kendi neyzen ve padişah olan Sultan III. Selim ile İsmail Dede arasındaki sanat ilişkisini ele alırsak; İstanbul'un sur dibinde yer alan Yenikapı Mevlevihânesi'nde dervişliğine başlayıp sürdüren İsmail'e saygı ile davranan, onu madden, mânen destekleyen bir padişah'tır III. Selim. Derviş İsmail, daha sonra günümüzde bilindiği gibi Hammâmîzâde (babası hamam sahibi olduğu için hamamcının oğlu anlamında) İsmail Dede Efendi'dir. İlerleyen yıllarında hem tekke hem de sarayın müzikî dehasıdır ve Sultan Selim, Sultan II. Mahmud, Sultan Abdülmecid gibi müzikşinas üç Padişah'ın da müzikî üstadı, gözdesi olacaktır. İsmail Dede'nin Sultan Abdülmecid'in 1835 yılında başlayan padişahlığında eski ilgiyi yani Sultan II. Mahmud, Sultan III. Selim'den gördüğü ilgiyi göremeyerek saraydan ayrılmasıyla başlayan müzikimiz üzerindeki kara bulutlar yaklaşık yüzyıl sonra ve özellikle 1900'lerden itibaren artarak devam etmiştir.

<sup>7</sup> Cevdet Mithat Canver, *Türkiye'de 1934-1936 Yılları Arasında, Ankara ve İstanbul Radyolarından Geleneksel Türk (Alaturka) Müzikisi'ni Yayınlarının Yasaklanması ve Türk Toplumunu Üzerindeki Etkileri*, Başkent Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik ve Sahne Sanatları ABD, Müzik Bilimi Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2019, ss. 103-109.

<sup>8</sup> Canver, ss. 134, 138.

<sup>9</sup> *RadyoProgramı Dergisi*, 9, 21, 28 Şubat 1936.

1900'ler sonrası, müsiki konusunda ve genelde kültür-sanat konularında siyâsî ve idarî olarak karar vericilerin genellikle uzman olmamalarına rağmen kültür ve sanat yaptırımlarında bulunmaları ve dolayısıyla ortaya çıkan yanlışlıklarla dolu bir dönemdir. Nitekim, neredeyse yüzyıla varan bu yanlışlıklar silsilesi günümüzde hatta hemen her gün siyaseten de yapılan öz kritiklerle ortaya koyuluyor; kültür ve sanatta istenilen seviyeye gelinemedik deniliyor. Peki, sorun nerede? Cevap yine sorunun içinde; kültürel ve sanatsal ilgisizlik ve yetersizlik, liyakat ve denetimsizlik...'

Müsikimizin lisans eğitimini yapan İstanbul Türk Müsiki Devlet Konservatuarı 1976 yılında açılabilirdi. Hâlbuki, Avrupa 'Batı' müziğini lisans ve lisansüstü derecede veren konservatuarlar, müzik yüksek eğitimini veren okullar Cumhuriyet'in kuruluşundan beri varlıklarını en iyi imkânlarla sürdürdüler. Bugün, Türk müsiki, gördüğü tüm engellemelere rağmen çok şükür hükmünü sürüyor. Ancak, ne yazık ki hâlâ okullarımızda ve özellikle ilkokullarda Türk müsikisini 'alan (uzman)' öğretmenleri mi anlatıyor? Bugün, herhangi bir üniversiteye gitsek ve hazırlanmış sorularda anket yapsak neler çıkacak ortaya? Bizler, günün moda terimi olan 'Y' veya 'Z' kuşakları veya diğer yaş grupları üzerinde anket yapsak; *İstiklâl Marşı*'mızı yazılışının '100.' yılında yüzde kaçını tamam olan on kıtasını şiir olarak doğru okuyabilecek ve yüzde kaçını tamamını bestesiyle söyleyebilecek? Sanırım, çok küçük yüzdeler karşımıza çıkar. Mustafa İtrî Efendi'ye ait olduğu bilinen *Segâh Tekbir*'ini, Dede Efendi'nin Rast makamındaki *Yine bir Gölünihal*'ini okuyabilecek?

Ancak, buna karşılık bizler bize ait olmayan 'sözde' Batı müzik kültürünü daha ilkokuldan beri öğrenmiştik, öğretmişlerdi. İstanbul'da büyüyen bir çocuk olarak babam Ulvi Erguner, neyzen ve müsiki üstadı olmasa, ben de arkadaşlarım gibi kültürümüzden, müsikimizden haberdâr olmayacaktım. Lisedeki edebiyat ve müzik öğretmenlerim ney üflüyorum diye nerdeyse sınıfta bırakacaklardı. Neyse ki edebiyatçıya Yaşar Kemal'in *Ağrı Dağı Efsanesi*'ni anlattım, müzikçiye de benim kadar bile çalamadığı piyanosuyla ödevlerimi çaldım da sınıfı geçebildim. Birçok olumsuz hâtıram var bu konularda. Bunlar, bizim kuşakta yaşadığımız kültürel-sanatsal travmalardır. 1985'te doçentlik yabancı dil sınavı için Almanca çalışıp sınava girdiğimde, besteci Wagner'in hayatı soru olarak geldi ve Türkçeye çevirmemiz istenmişti. Sınava girip başarıyla geçtim. Ardından, bir konser için Almanya'ya gitmiştim. Alman müzis-

yenlerle Berlin'den Hamburg'a giderken Wagner'in köyünden geçtiğimizi Alman kontrabasçı dostuma söylediğimde çok şaşırmıştı. Zaten, o da benden öğrendi Wagner'in köyünden geçtiğimizi ve ünlü opera bestecisinin orada doğduğunu. Görüldüğü gibi, ilgisizlik ve yasaklama arasında doğru orantılı bir benzerlik var. Bence, ilgisizlik veya 'yok hükmünde' görme, yasaklamanın başka bir yoludur.

Müzikimizin radyolarımızdaki reel (gerçek) yaşağının 6 Eylül 1936'da bitmesi sonrasında, bu sefer Türk müzikisine olan hasret, ilgi ve talep artışı Ankara Radyosu'nun yayınlarında görülmektedir. Örneğin, 12 Şubat 1938 tarihli *Radyo Amatör Dergisi*'nde, saat 19.10 ile 21.00 arasında arka arkaya üç *Türk Musikisi ve Halk Şarkıları* programı görülür. Makbule Çakar ve arkadaşları, Cemal Kâmil ve arkadaşları, Selahattin ve arkadaşları tarafından yapılan bu neşriyatlar, halkın ve radyoevinin müzikimize olan susuzluğunu, hasretini göstermiştir. 12 Şubat 1938 tarihli *Radyo Amatör Dergisi*'ndeki İstanbul Radyosu'nun haftalık programında saat 21.15-21.50 arasındaki program, 'Klasik Türk Müzikisi' başlığını ve anons metnini taşımaktadır. Bu arada, 'Klasik Türk Müzikisi' terimine bir dergide rastladığının da altını çizmeliyim. 12 Şubat 1938 günkü program Türk müzikisi açısından hayli zengindir. Program saat 12.30'da başlar ve 22.00'ye kadar yoğunlukla Türk müzikisidir. *Türk Musikisi ve Halk şarkıları* neşriyatlarında Vedia Rıza ve arkadaşları, Sadi (Hoşses) ve arkadaşları, meşhur *Akşam oldu hüzünlendim ben yine* adlı Uşşak makamındaki şarkının bestekârı Semahat Özdenses (1913-2008) ve arkadaşları yer alırlar. İstanbul Radyosu'ndaki 1990'lı yıllardaki fasıl programlarına, 2004 yılında Ankara'ya tâyin edilmeme kadar Semahat Özdenses ile beraber katılmıştım. Kendi o yaşında gençlere taş çıkaracak şekilde, radyoevi sanatkârı ciddiyetiyle koroya katkı veriyordu. *Klasik Türk Musikisi* programında ise hânende ve bestekâr Nuri Halil Poyraz, kemanî Reşat (Erer), kemençevî Kemal Niyazi Seyhun ve Fahire (Fersan) tanbûrî Refik Fersan, Dürrü Turan, ûdî Sedat (Öztoprak) Bey ve Cevdet Kozanoğlu ve nısıfiye ile [benim adlandırmamla: *neyçe*] Selahattin Candan katılmışlardır.

İstanbul Radyosu'nun ilk yıllarında canlı ya da özgün olan yayınları, ülkede plak kayıtları ve gramafon dinleme yaygınlaştıktan sonra 1930'lardan itibaren kısmen azaldığını, bunun yerine plaktan verilen müzik yayınlarının öne geçtiğini belirtiyor. Buna göre, 1933 Aralık ayında, İstanbul Radyosu'nda plaktan verilen müzik yayınları, tüm ya-

ynların yaklaşık %30'unu oluşturuyor. Bu oran, Fransa %28, İtalyan radyolarında %15, İngiliz radyolarında %10 kadardır.<sup>10</sup> Ülkemizdeki plak sanayi açısından olumlu gözükken bu birinci sırada olmamız, Avrupa'dan yedi-sekiz yıl sonra radyo yayıncılığına başlayan bir ülke olarak önemli bir başarıdır. Bu uygulamaya, Ankara Radyosu'nda 1931 yılı başlarında başlanılır.

Elbette, radyo yayınları İstanbul ve Ankara'daki Türk mûsikîsi kültürünü, sanatını koruyan, yaygınlaştıran ve halkın öz mûsikîsine olan talebini karşılayan çok önemli iletişim imkânlarıdır. Bu yayınlar, ülkemizin her tarafına hatta yurt dışına, Amerika'ya, Avustralya'dan İran'a kadar geniş sahaya yayılmış ve ulaşmıştır. 3 Şubat 1932 Ramazan'ı Kadir Gecesi'nde okunan *Mevlîd-i şerîf*, İstanbul Radyosu'nun ilk canlı yayını olarak Ayasofya Camii'nde gerçekleşmiş; tüm yurda ve dünyanın her yerine ulaşmıştır. Bu sayede, milletimiz ve ülke dışındaki Türkler ve yabancılar, Türk mûsikîsi ile okunan *Kur'ân-ı Kerim*'i, ilahileri, Süleyman Çelebi'nin *Mevlid-i şerîfi*'ni dinlemişlerdir.

Söz Ayasofya'ya gelmişken; İstanbul'un yani gerçek anlamda etrafı surlarla çevrili, Topkapı'dan Edirnekapı'ya, Haliç'e; sahil yolundan Yenikapı, Kumkapı, Sirkeci sahillerine gelip şehri çembere alan surların içindeki İstanbul'un ilk semti olan Şehremini'de doğmuş ve çocukluğum, gençliğimin, üniversite hayatımın tamamını bu mekânda geçirmiş bir İstanbullu olarak şehrin bazı yerleri, tarihî mekânları bana hep gizemli gelmiştir. Bunlardan en önemlisi de Ayasofya, Yerebatan Sarayı ve çevresidir. Nedense, gizemli olmalarının yanında bana hep soğuk gelirdi buralar... Hatta, İstanbul Festivali kapsamında konser yaptığım Aya İrini sahnesinde de bunu hissetmiştim. Gerçi, en az beşinci yüzyıldan kalan tarihî bir eserdir. Fakat, bendeki mânevî tesiri, sadece Fatih Sultan Mehmed'in kazandırdığı cami olmasıdır. İstanbul'un Doğu Roma, Bizans ve Osmanlı imparatorluklarına baş şehir ve merkez olan bu büyüleyici şehir; üç bin yıl öncesine gelen tarihî geçmişi, coğrafik konumu, günümüzü teknolojisiyle değişen sosyokültürel yapısı, mimari yapısıyla her ne kadar kaos içinde, tezatlar içinde olsa da bu karmaşık yapının içinde her objeyi, mimari eseri, arkeolojik kalıntıyı, tarihsel emanetleriyle, semtten semte değişen kültürel-sanatsal farklılıkları, zenginlikleriyle gelecek tarihe uzanıyor. Değişen en önemli temanın da

<sup>10</sup>Uygur Kocabaşoğlu, *Şirket Telsizinden Devlet Radyosuna*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2010, s. 121.

işitsel alanda olduğu bilinmektedir. Bazı kesimlerce ‘geleneksel’ denilen tarihî müziklerin, seslerin, müzikal değerlerin konserve olmasının yanında işitsel teknolojinin hızla değişmesiyle yerel-mahallî ağdan şehirler arası ağa; ulusaldan uluslararası ağa ulaşım yeteneğiyle, ülkenin her yerinden, dünyanın her yerinden gelenlerle ‘ülkenin ve dünyanın’ seslerini burada görülmesi durumu ortaya çıkmaktadır. İstanbul’un şimdiki nüfusu 20 milyon; 1927 nüfus sayımına göre, 250 bin kadarı sur içinde yaşayan İstanbul halkının toplam nüfusu 900 bin civarında ise<sup>11</sup> 94 yılda yaklaşık 20 kat büyüme ortaya çıktığı anlaşılıyor. Acaba, 1835’te ve her yüzyılda bir geriye doğru gittiğimizde acaba kaç insanın yaşadığı yer idi. Bu dönemlerde yaşayan insanlar hangi müzikîyi dinliyorlardı. Prof. Dr. İlber Ortaylı’nın verdiği sayısal bilgiler, bize bu konuda ışık tutuyor. Hatta, Fatih’in İstanbul’u almasından 24 yıl sonra 1477 yılında nüfus sayımı yapılmış buna göre; Müslüman hânelerin sayısı 8951 hâne; Rum, Ermeni, Yahudi gibi azınlıkların toplam hânesi 5852’dir. İstanbul’da toplamda 14803 hâne bulunmaktadır.<sup>12</sup> Yaklaşık hâne başına göre tahminen altı kişi hesabıyla yüz-yüz elli bin kişiden bahsedilebilir. Bizans’tan yeni devralınan şehrin Bizans kültürü etkisi altında olması şaşırtıcı değildir. Fakat, 1469’da Yusuf bin Nizameddin’in kaleme aldığı *Edvâr*’ında<sup>13</sup> müsikîmiz hakkında bilgi vererek, enstrümanlarımızdan ve ney öğretiminden bahsetmiştir. Demek ki, fetihten henüz on-on beş yıl geçmeden müsikîmiz İstanbul’a damgasını vurmuştu. Çünkü, müsikîmiz Türk milletinin aklında, gönlünde, daha yüzyıllar öncesinde eserleri, enstrümanları, icracılarıyla vardır. Öyle ya, Selçukluların Anadolu’yu mesken etmelerinden önce doğuda yapılan savaşlarda, Orta Asya’dan, Hun Devleti’nden beri var olan tuğ takımlarının yani günümüz adıyla mehterin icrâ ettiği muhteşem müsikî, Bizanslıları perişan etmiş, moral gücünü sıfıra indirmiş, sonuçta savaşların zaferle kazanılmasıyla hızını İstanbul’da ve Balkanlarda alan Türk milleti değil miydi?

*Ezan* seslerinin, *Mevlid* bahirlerinin, Kur’ân-ı Kerim nidâlarının en az altı yüzyıl cınlattığı İstanbul’da doğan çocuk olarak, çocukluk yaşlarımda minarelerinden yükselen ezan seslerini, ezanın içindeki müsikîyi dinlemek benim için ayrı bir zevkti, kırâatı yani okuması güzel olan hâfızların ve müezzinlerin ezan sesleri duyulurdu. Peygamberimiz Hz.

<sup>11</sup> İlber Ortaylı, “İmparatorluk Başkentinden Cumhuriyet Vilayetine -1920’ler İstanbul’u-”, *İstanbul’dan Sayfalar*, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş. Yayınları, Kasım 2003, s. 128.

<sup>12</sup> Ortaylı, s. 192.

<sup>13</sup> Yusuf bin Nizameddin, *Risale-i Müsiki*, Ankara Genel Kitaplık, Millî Kütüphane, Nu. 131/1.

Muhammed (s.a.v.), Bilâl-i Habeşî'nin güzel sesinden dolayı ezanı onun okumasını istemiştir. İstanbul'un birbirinden muhteşem camilerinde ve minarelerinde, yine birbirinden muhteşem ses ve tavırlı hâfızlar, müezzinlerin okuduğu ezanlar, *Tekbirler*, dînî ve millî mûsikîmizin önde gelen konusu olarak bu topraklara gelen yabancılara dahi etkilemiştir. Nitekim, Polonyalı şeflerden biri, geçtiğimiz yıllarda senfoni orkestrasını yönetmek üzere İstanbul'a gelmişti. Röportaj yapan gazetecinin kendisine, "İstanbul'da sizi etkileyen şeyler nedir?" diye sorduğunda; sanatçı, Boğaziçi dâhil olmak üzere İstanbul'un coğrafi ve tarihî güzellikleri, yemeklerinin yanında, her vakit minarelerden okunan, her biri ayrı makamda, ve bireysel güzellikte icrâ edilen 'ezan' olduğunu belirtmiştir. Hele yaşadıklarından biri olan bu anım çok önemlidir benim için. 1990'lı yıllarda Fas'ta yaptığımız Mevlevî töreninde rahmetli imam ve hâfız İsmail Biçer, okuduğu *ezan* ve Kur'ân-ı Kerim karşısında son derece memnun olan Kral Hasan, İsmail Hoca'ya hemen Fas'a taşınmasını ve sarayının başımamı olmasını teklif etmişti. Düşününüz, Fas'ta o kadar değerli, kırâati muhteşem hâfız ve imam var. Fakat, işte Kral Hasan'ı mutlu eden İsmail Biçer'in sesinin güzelliği, kırâatindeki başarının yanında mûsikîmizin esası, makamı, nağme yapısıdır, İstanbul ve Türk mûsikîsidir.

İstanbul'a âşık şâirlerimizden üstad Yahyâ Kemal Beyatlı, Müslüman Türk çocuklarının dînî ve millî terbiyesinde *ezan* seslerinin büyük tesiri olduğuna inanmış; Türk vatanında, Müslümanlığın, ibâdetin, dînî ve millî terbiyenin temel taşı olduğuna dikkat ederek, bu sesin Türklüğü hissettirdiğini söylemiştir.<sup>14</sup> Üstadın *ezan* ve *ezan mûsikisine* bu kadar önem vermesine rağmen, hayatının büyük bir kısmını Büyükkada, Moda, Taksim semtlerinde ve yurt dışında geçirmiş olmasının yanında, "Ezansız Semtler" makalesinde, Koca Mustâpaşa, Üsküdar gibi inancın yoğun olarak yaşandığı, minarelerden karşılıklı yükselen *ezan* seslerinin olduğu, Müslümanlığın yoğun olarak yaşandığı semtleri yücelttiği görülür.<sup>15</sup> Ben de başta Şehremini ve surların içindeki İstanbul başta olmak üzere, Fatih, Kocamustâpaşa (Kocamustapaşa), Üsküdar'ı da öne alarak her ilçesi, semti, mahallesi tarihî ve yeni yapılan camilerle donanmış olan şehre, Yahya Kemal üstadımıza nazîre olarak artık 'Ezanlı İstanbul' demek isterim. Şehremini'ninde, Sünbül Sinan Dergâhı'na yakın olan

<sup>14</sup> Kâzım Yetiş, *Yahyâ Kemal'in Hayatı*, İstanbul Fetih Cemiyeti, 2006, s. 69.

<sup>15</sup> Yetiş, s. 68, Nihad Sami Banarlı, *Yahya Kemal'in Hatıraları*, İstanbul, 1960, s. 26.



Koca Mustâpaşa'nın önemini ve anlamını üstad Yahya Kemal'in mısralarında bulabiliriz:<sup>16</sup>

“Koca Mustâpaşa! Ücrâ ve fakîr İstanbul!  
Tâ fetihden beri mü'min, mütevekkil, yoksul,  
Hüznü bir zevk edinenler yaşıyorlar burada.  
Kaldım onlarla bütün gün bu güzel rü'yâda.

Şu Fetih vakası yâ Râb! Ne büyük mu'cizedir!  
Her tecellisini nakletmek uzundur bir bir;  
Bir tecellisi fakat, rûhu saatlerce sarar:  
Koca Mustâpaşa var, câmii var, semti de var.

Ne ledünnî gecedir! Tâ ağaran vakte kadar,  
Bir mücevher gibi Sünbül Sinan'ın rûhu yanar.  
Ne saâdet! Bu taraflarda, her ülfetten uzak,  
Vatanın fâtihî cedlerle berâber yaşamak!..”

Bu mısralarda dikkat çeken hususlar; Kur'ân'ın sesi, ezanların okunması ve *tekbir*lerin dinlenmesidir. Tahminen 9. yüzyıldan itibaren Müslümanlığı Anadolu'ya taşıyan Türkler, Osmanlı Devleti ile yüzyıllarca Anadolu ve dışına taşarak, kültürünü, mimarisini ve müsikisini geliştirerek hâkim olduğu coğrafyasına taşıdı. Özellikle, Osmanlı Dönemi'nde '101' adedi bulan Mevlevîhânelerde olduğu gibi Yenikapı, Galata, Bahariye Mevlevîhâneleri gibi dergâhlarda öğretilen ve icrâ edilen müsikî; *Kur'ân*'ın, ezanın ve *tekbir*lerin okunduğu Türk müsikîsidir.

Surların başlangıcından, Aksaray'a kadar giden ana caddenin eski ve halk arasında Millet Caddesi, resmî adıyla 'Turgut Özal Bulvarı' olup Şehremini'ni ortadan ikiye böler. Marmara Denizi tarafında kalan bölge, daha tarihî ve mânevî bir his uyandırır da Haliç tarafını da bu duygulardan ayrı düşünemem. Şehremini'nin Marmara Denizi ile Haliç tarafı birbirinden güzel ve önemli tarihi miraslarımızla, hâtıralarımla doludur. Her semtin kahramanı ya da kahramanları vardı. Aynı şekilde, roman kahramanlarıydı bu üstadlar. Mahallenin, semtin üstadı sayesinde taaa uzaklardan üstadların evine gelen şakirdler, (yeni başlayanlar)

<sup>16</sup>Yahya Kemal, *Kendi Gök Kubbe*, *Yahya Kemal Külliyyatı*, İstanbul Fetih Cemiyeti, İstanbul, 2007, ss. 26-28 (Şiirin tamamı seksen mısradır, biz bazı mısraları aldık, SE.).

müsikşinaslar, diğer semtlerden gelen üstadlar o semti, mahalleyi, so-  
kağı canlandırır. Gelenleri mahallenin bakkalı, kasabı, manavı, esnafı  
diğer komşuları da ismen ve özelliğine göre çok iyi biliyorlardı. Düşü-  
nünüz ne internet ne medya hiçbir şey yok. Semtın her tarafı çocuklu-  
ğumun oyun alanı, biraz büyüyüp bazı değerlerin farkına vardığımda  
ise kültürümün besin kaynağıdır. Haliç'in güney tarafı, Yavuz Selim Ca-  
mii'ne ulaşan Haliç sırtları benim için daha da özeldir. Neden mi? İşte,  
anlatıyorum.



Görsel 1: Dede Süleyman Erguner



Görsel 2: Ulvi Erguner

Fatih Kültür Sanat Hayatı'na ve buradan İstanbul, ülkemiz ve dünyaya yayılan 'Türk müsiki-  
si ve Ney icrasında' dede Süleyman Erguner ve oğlu Ulvi Erguner

Süleyman Erguner, 2 Ağustos 1902'de İstanbul, Fatih, Sultanselim, Abdisubaşı Mahallesi, Debbağyunus (Dibağyunus) semtinde, Tabak Yunus Sokak'ta, Haliç manzaralı konak gibi bir evde doğmuştur. Babası, Hacı Hâfız Hasan Efendi (ö. 1913), Sultanselim Camii müezzini. Annesi, Dürriye Hanım'dır (ö. 1906). Görüldüğü gibi, dört yaşında iken annesi, on bir yaşında iken de babasını kaybetmiştir. Sesinin güzelliği ile küçük yaşta dikkat çeken Süleyman, babasından ilk müzik derslerini aldı ve müezzinlik yolunda ilerlemeye başladı. Babasının erken yaşta vefatı üzerine, o tarihlerde müezzinlik babadan oğula geçtiği için, aynı camiye müezzin olmasının ardından Kur'ân-ı Kerim'i hıfzetti, okumayı öğrendi.

Arkadaşları arasında da hâfız lakabıyla tanındı ve bu görevini sekiz yıl sürdürdü.<sup>17</sup> Uzun boylu, geniş omuzlu, açık ve yüksek alınlı, gür bıyıklı, sarışın bir delikanlıydı. Sultanselimli Hâfız Süleyman; bu arada, Birinci Cihan Harbi'nin verdiği imkânsızlıklara rağmen, kendi kazanç ve gayretiyle Rüştüye (Ortaokul) öğrenimini tamamladı. Babadan oğula geçen müezzinlik, 1927 yılında kaldırılınca müezzinlik görevi sona erdi. Mehmet Süleyman, hâfızlığı babasından meşk ettikten sonra ve neye gönül verir ve kendi kendine ney üflemeye başlar. Onun ney meşki, 1913-1926 yılları arasındadır. İkinci Dünya Savaşı'nın da getirdiği olumsuz şartlar ve babasız olmasına rağmen çalışarak Rüştüye'den mezun olur ve hâfızlık eğitimini bitirip babasının yerine Sultanselim Camii müezzinliğine getirilir. Peki, onun İstanbul'unda müzik üstadı olarak kimler vardı? Küçüklüğü ve gençliğinde İstanbul'daki Mevlevîhânelere; Kadirî, Sünbülî ve Rıfâî dergâhlarına devam ederek dîni müziği öğrenmiştir. En çok devam ettiği dergâhlar arasında, Küçük Mustafa Paşa'daki Tahir Ağa dergâhıdır.<sup>18</sup> Burada dergâh şeyhi Behçet Efendi (15 Ağustos 1935), İstanbul Gümrükler başmüdürü Hüseyin Vassaf Bey, Hâfız Sadeddin Kaynak, Kasımpaşa Piyale Camii imamı Rıfâî şeyhi Cemal Efendi, mevlidhan Hâfız Kemal Bey, Şeyh İbrahim Edhem Efendi (1860-17 Şubat 1933), Dârüşşafaka müzik muallimi Sakallı Kemal Bey'lerden de müzik ve tasavvuf vadisinde feyz almıştır. Ayrıca hocaları arasında dönemin meşhur hâfızları Hâfız Sami Efendi, Hâfız Cemal Efendi (v. 1925), Hâfız Hüseyin Bey (v. 1932), Hâfız Rıza Bey (1855-1923), Hâfız Kemal Bey, Bestenigâr Ziya Bey (1877-1923) gibi üstadlardır.<sup>19</sup>

<sup>17</sup> "Süleyman Erguner'in Terceme-i Hali", *Musiki Mecmuası*, sy. 71, s. 320.

<sup>18</sup> Günümüzde, İstanbul-Unkapanı, Küçük Mustafa Paşa'daki Tahir Ağa Camii'dir.

<sup>19</sup> Ulvi Erguner, *Süleyman Erguner (dede) ile ilgili notlar*, Süleyman Erguner Arşivi.

Eski adı 'İnhisarlar' olan Tekel İdaresi'ndeki memuriyete başlaması ve İstanbul'dan tâyin olması nedeniyle, 1919 yılında evlendiği eşi Muazzez Hanım'dan (ö. 1972) olan dört yaşındaki oğlu İsmail Ulvi ve iki yaşındaki oğlu Asaf Sırrı ve kızı Serap ile Anadolu'da geçen ve *ney* ile mûsikîyi tam anlamıyla herkese öğrettiği, kendi tâbiriyle; çok sevdiği İstanbul'undan, *ney* ve mûsikî çevresinden uzak olduğu 'Gurbet Dönemi'dir bu dönem. Nihâvend makamındaki, makam ve usûl değişmeli, *Gurbet Peşrevi*'nde (sazeseri) ifâde ettiği bu sıla-gurbet özlemi, İstanbul'una, İstanbul mûsikîsine hasret duygularıdır. Sırasıyla Ankara-Keskin, Kütahya, Karaman, tekrar Kütahya, Samsun-Çarşamba (1937 yılı Haziran ayında) ve Burdur'da bulunmuştur (1941 yılı Mart ayında Burdur'dadır). Bu dönemde, Tekel Tütün Fabrikası'nı idarî müdürü olarak görev yapmasının yanında üstad neyzen ve bestekâr olarak çalıştığı her şehrin kültür ve mûsikî çevresine, gerek aldığı dinî eğitimiyle gerek neyzen ve mûsikîşinas olarak büyük katkı sağlar.

Dedem Süleyman Erguner ile ilgili bazı kaynaklarda rastladığıma ve bazı kişilerin söylemlerine göre, Süleyman Erguner'in Neyzen Emin Efendi'nin (Yazıcı) *ney* talebesi olduğu yazılır ve söylenirse de yerin ve doğru bir bilgi değildir. Süleyman Erguner, *neyi* sevmiş, ona âşık olmuş âdeta *neyi* hıfz etmiştir. Ancak, İstanbul'un iki önemli Mevlevî dergâhı olan Yenikapı ve Galata Mevlevîhânelerine devam etmiştir. Galata Mevlevîhânesi'nde Neyzenbaşı Hakkı Dede ve Neyzenbaşı olan Emin Efendi'ye çok hürmeti vardır (Neyzen Emin Dede ismiyle de anılırsa da 'dede'lik çilesini görmediği de söylenir.) ve onun meşklerinde bulunur. Neyzen olarak, Neyzenbaşı Emin Efendi'yi evindeki ilk ziyâretinde, *şah ney* ile yaptığı taksimini dinleyen Emin Efendi, Erguner'in *neyini* ve tavrını çok beğenir, gözyaşları içinde takdirlerini söyler. Onun sağlığında ve vefatından günümüze kadar gelen zamanda *ney* icrâsında 'Erguner Tavrı-Üslûbu'ndan söz edilmektedir. Elbette, tüm çalgılarımızda değerli icrâcılar, neyzenler, tanbûrîler, kemençevîler kendi üslûp ve tavırlarını sazlarına, icrâlarına koymuşlar, bir bakıma imzalarını atmışlardır. Bunların hepsi çok değerlidir, bir bahçedeki rengarenk ve mis kokulu çiçeklerdir. Süleyman Erguner'in ortaya koyduğu 'Ney'de Erguner Tavrı' onun başını çektiği; kendine has üslûbu ile üflediği üstâdâne tarzıyla *ney* icrâsında bir çığır açmış ve başta oğlu Neyzen Ulvi Erguner ve belki de oğlunun subay olmasından dolayı, oğlundan da kendisine çok yakın olan Neyzen Niyazi Sayın'ın, Neyzen Selâmi Bertuğ'un yetişmesinde;

neyzen Halil Dikmen, neyzen Halil Can gibi neyzen üstadların yanında çok önemli katkısı olmuştur. Bizim bu sözlerimizi, Hakkı Süha Gezgin, Burhaneddin Ökte, Alâeddin Yavaşca, Nevzat Atlığ gibi müzikî üstadları da sözlerinde, gazete yazılarında ve kitaplarında belirtmişlerdir. Yeri gelmişken yazmadan geçemeyeceğim; son zamanlarda, *ney* ve neyzenlikte, ‘tekke tavrı’ ve ‘modern icrâ’ gibi gerçekle örtüşmeyen tanımlamalar da olmaktadır. Bu gibi söylemlere katılmıyorum; esas olan *ney* tavrıdır, esas olan tarihten günümüze gelen *ney* icrâ zinciridir, *neyde* ‘dedegân’ tarzı ve tavrıdır.

1942’de İstanbul’a dönerek, 1 Aralık 1953 (esasında 30 Kasım 1953’tür, fakat yıllarca 1 Aralık olarak yazılmıştır) tarihinde vefatına kadar devam eden neyzenliği ve bestekârlığının zirvesinde olduğu, müzikî meclisleri ve müzikî gecelerine devam eder. Artık, istediği, özlemini çektiği İstanbul’una, müzikîsine, İstanbul’daki üstad hocaları ve dostlarına kavuşmuştur, gurbeti bitmiştir. Süleyman Erguner’in, neyzenliği, bestekârlığı ve şahsiyeti İstanbul’a kadar gelmiş ve artık büyük bir şöhret sahibi olmuştu. Kısa zamanda, İstanbul’daki müzikî ortamında hak ettiği yerini aldı ve müzikî dünyasının çok aranan, sevilen neyzeni ve şahsiyeti oldu. Aynı zamanda; Taksim’den Unkapanı’na doğru giderken, Haliç’in üstünü aştığımız Unkapanı Köprüsü’nü geçip, sağa doğru, Eyüp istikametine girilince solda görülen ve eğitim hayatına görkemli binası ve kadrosuyla katılan Kadir Has Üniversitesi’nin yerinde bulunan, Cibali Tütün Fabrikası’nın “Sicil Amiri” olarak, memuriyetine devam ediyordu. 1942’de İstanbul’a döndüğünden itibaren İstanbul’da evlerdeki müzikî meclislerine, Neyzen Süleyman Erguner hoca olarak katılır. Neyzen Emin Efendi’ye olan sevgi ve hürmetiyle onun evindeki meşklerinde bulunur. Elbette, Neyzen Emin Efendi’ye hürmeti büyükdür ve ev toplantılarında muhakkak bulunmaya çalışmıştır.

Fatih, Sultanselim’de, Yavuz Sultan Selim Camii’nin sağ yanından Haliç’e dik inen yokuş olan Debbâğ Yunus Sokak’ta iki katlı, büyük kapısının iki yanında aslan başlıkları, Haliç’i tamamen gören büyük bahçesi olan konakta oturuyorlardı. Bu tarihlerde, artık Mevlevîhâneler kapalı olduğu için, müzikî toplantılarının ve eğitimlerinin yapıldığı mekânların başında dönemin tanınan müzikîşinaslarının evleri gelmekteydi. Bir bakıma bu vazifeyi, bu evler yüklenmişti. Yapılan toplantılar, dönemin üstadları için zevk aldıkları ve sanatlarını gösterdikleri, icrâ ettikleri, birbirlerini dinledikleri yerler olmakla beraber bu üstad-

lardan feyz almak isteyen, mûsikîyi öğrenmek isteyenler için de âdeta bir mûsikî okulu, konservatuvar anlamına da geliyordu. Yapılan mûsikî sohbetleri de bir ders özelliğindedir. Haftanın belli günleri, üstadlar arasında paylaşılmıştı. Süleyman Bey'in Sultanselim'deki konağında da Salı akşamları toplanılıyordu. Süleyman Bey ve eşi Muazzez Hanım, bu toplantılara çok önem verir, misafirlerini en muhteşem yemeklerle ağırlarlardı. Yapılan yemeklerin lezzeti ve özellikle Süleyman Bey'in yemeğe olan aşırı sevgisi ve çok yemesi; günümüzde o dönemi yaşayan, o toplantılarda bulunan ve kendisine çok yakın olan mûsikîşinaslarca anlatılmaktadır. Her Salı akşamı, Sultanselim'deki evinde yapılan meşklere katılanlar arasında, askerî okuldan gelebildiğince başta oğlu Ulvi Erguner olmak üzere Kanunî Hacı Arif Bey, Şerif Muhiddin Targan, Safiye Ayla, Hâfız Hulusi Gökmenli, Üdî Cahid Gözkan, Nevzad Athğ, Alâeddin Yavaşca'nın yanı sıra devrin diğer üstadlarıyla beraber mûsikî ve ney öğrenmek isteyenler de katılırdı.

Süleyman Bey'in ev meşklarının yanında, İbnülemin Mahmud Kemal Bey'in konağı, (Pazartesi akşamları) Neyzen Hakkı Süha Gezgin'in (1895-1960) konağı, Hüseyin Sadeddin Arel'in evi, Dr. Sami Mortan'ın (lakabı Çerçöp Sami, ayın ikinci Cumartesi akşamları) ve Ekrem Karadeniz'in Fatih'teki evinde yapılan bu toplantılara da mûsikîşinaslarca çok önem verilmiş ve bu toplantılara devamlılık aksatılmamıştır. Bu toplantılarda, genellikle; taş plaklardan başta Tanbûrî Cemil Bey, dönemin hâfızları ve diğer sanatkârlar dinleniyor, mûsikî sohbetleri yapılıyor, çeşitli fıkralar anlatılıyor ve toplantılarda bulunanlarca da mûsikî icrâ ediliyordu.

Salı akşamları da Erguner'in Sultanselim'deki evi mûsikî meclisidir. Neyzen, hâfız, bestekâr Süleyman Erguner'in Fatih, Sultanselim, Diğirbağ Yunus Mahallesi'ndeki babaevinde Salı akşamları yemekli mûsikî meclisleri düzenlenirdi. Bu tarihlerde, artık Mevlevîhâneler yasaklandığı ve kapalı olduğu için, mûsikî toplantılarının ve eğitimlerinin yapıldığı mekânların başında dönemin tanınan mûsikîşinaslarının evleri gelmekteydi. Bir bakıma bu görevi, evlerdeki mûsikî fasılları yüklenmişti. Yapılan toplantılar, dönemin üstadları için, zevk aldıkları ve sanatlarını gösterdikleri, saz ve seslerini icrâ ettikleri, birbirlerini dinledikleri meclisleri olmakla beraber, bu üstaplardan feyz almak isteyen, mûsikîyi öğrenmek isteyenler için de âdeta bir mûsikî okulu, konservatuvar anlamına da geliyordu. Yapılan mûsikî sohbetleri de bir ders

özelliğindedi. Haftanın belli günleri, üstadlar arasında paylaşılmıştı. Süleyman Bey'in Sultanselim'deki evinde Salı akşamları toplanılıyordu. Süleyman Bey ve hanımı, babaannem Muazzez Hanım, bu toplantılara çok önem verir, misafirlerini en muhteşem yemeklerle ağırlarlardı. Yapılan yemekleri ve özellikle Süleyman Bey'in yemeğe olan aşırı sevgisi ve çok yemesi; günümüzde, o dönemi yaşayan, o toplantılarda bulunan ve kendisine çok yakın olan müsikîşinaslarca anlatılmaktadır. Her Salı akşamı, Sultanselim'deki evinde yapılan meşklere katılanlar arasında, Şerif Muhiddin Targan (1892-13 Eylül 1967), Safiye Ayla (1917-1998), Hâfız Hulusi Gökmenli (1902-1975), ûdi Cahit Gözkan (1909-1999), Nevzat Atlı, Alâeddin Yavaşca'nın yanı sıra devrin diğer üstadlarıyla beraber müsikî ve *ney* öğrenmek isteyenler de katılırdı. Aslında, Ergünerler, Fatih-Şehremini-Çapa-Fındıkzade semtlerini mekân etmiştir. Bu durum, ben Fındıkzade'den 1987'de ayrılıp, Erenköy'e geçmeme ve sonrasında annemin 2000 Eylül'ünde vefatına kadar sürdü. Şimdi ise hâtıralarımız var, zaman zaman buralarda dolaşarak eskiyi koklamaya çalışıyorum, dostlarımı, arkadaşlarımı, esnafı görüyorum, bu bağlılık bende olduğu kadar herkes için geçerlidir. Çocukken arkadaşların yazları köylerine giderlerdi, bana da sen gitmiyor musun, dediklerinde içim burulurdu ve onları kıskanırdım. Biz şehir çocuklarının köyleri, köy kültürleri yoktu. "Bir köyüm bile yok!" derdim. Ancak, o zamanların Şehremini'si de günün köylerini aratmıyordu, aslında. Şimdiki gibi, bina üstüne bina değildi. Her taraf ağaçlık, yeşillik idi. 1956 ve 1957'de istimlâkların tamamlanmasından sonra tamamen açılan eski adı 'Ordu' sonra Millet Caddesi, şimdi de Turgut Özal Bulvarı, o zamanlar surların başlangıcından Aksaray'a kadar iki yanı yeşillikli toprak yoldu. Arkadaşlarımla, yeni açılan toprak yolun birer yanına geçer, "Bir gün içinde hangi taraftan kaç araba geçti?" oyunu yapardık. Kimin tarafından çok araba geçerse, o kazanır, öbürü de gazozu ismarlamak üzere Laz Bakkal'a doğru yollanırdı. Arabalar, dönemin Amerikan arabaları olsa da geçen araba sayısı gün içinde sekiz veya onu zor bulurdu.

Fatih, Sultanselim'deki meşklere, Akkoyunlu Sokak'taki evde de devam edilmiştir. Devrin saz ve ses üstadları, bize gelirler ve geceleri evimizdeki müsikîden; babamın *neyi* ve her ne kadar Ergüner meşkin-den istifâde etse de evimizden çıkmasa da bunu mertlikle söyleyemeyen ama o dönemleri yaşayanların gayet yakından bildiği, bizden önceki *ney* üstadları arasından bugüne kalan bir *neyzen* ağabeyimizin de

(ömrü uzun olsun, isim vermek istemedim, kendisi ve bilenler bilir) ney sesleri, tanbur, ud, kemençe, rebap eşliğinde gazeller, hâfızların kasideleri, şarkılar evimizin camlarından sokağa yayılır.

Süleyman Bey, İbnülemin Mahmud Kemal Bey'in konağı, (Pazartesi akşamları) Neyzen Hakkı Süha Gezgin'in (1895-1960) konağı, Hüseyin Sadeddin Arel'in evi, Dr. Sami Mortan'ın (lakabı Çerçöp Sami, ayın ikinci Cumartesi akşamları) ve Ekrem Karadeniz'in (1904-1981) Fatih'teki evinde yapılan bu toplantılara da çok önem vermiş ve aksatmama gayret etmiştir. Bu toplantılarda, genellikle; taş plaklardan başta Tanbûrî Cemil Bey, dönemin hâfızları ve diğer sanatkarları dinleniyor, müsikî sohbetleri yapılıyor, çeşitli fıkralar anlatılıyor ve toplantılarda bulunanlarca da müsikî icrâ ediliyordu. Nevzat Atlığ, üstadı Süleyman Erguner'i 1943 yılında böyle bir ev toplantısında-meşkinde tanıdığını anlatmış ve ilerleyen dostluklarını dile getiren anlatılarını yazılı olarak da bana vermişti.

1949'da İstanbul Radyosu, Harbiye'deki binasında yeni açılmıştır. 1949 yılında açılan İstanbul Radyosu'nda neyzen olarak bulunmuştur. Üstad, bir vesile ile İstanbul Radyosu'na gitmiş ve dostlarının ricasıyla başlamış neyini üfleme... Tesadüf o ya, İstanbul Radyosu'nun müdürü Selahaddin Candan Bey de aynı zamanda ney üflermiş. Müdür Selahaddin Bey, Süleyman Bey'in muhteşem taksimini şaşkınlık, hayranlıkla dinlemiş ve derhal radyo programlarına girmesini rica etmiştir. Burhaneddin Ökte'nin de dediği gibi,<sup>20</sup> 'İstanbul sanat hayatına, böyle kılıcının hakkı ile' girmiştir.

TRT, 1964 yılında kurulduğundan 1927-1964 yıllarındaki sanatçılar "İstanbul Radyosu ve Ankara Radyosu sanatçıları olarak geçmektedir." İstanbul Radyosu'nda Türk müsikîsi canlı neşriyatlarının neyzeni ve bestekâr Süleyman Erguner, aynı zamanda İstanbul'un müsikî meclislerinin aranılan, sevilen üstadı, şahsiyetiydi. Üdf Cahit Gözkan üstad, Süleyman Erguner'in İstanbul Radyosu'nun 1949'da Harbiye'deki binasının açılışından sonra, özellikle Radyo'nun istenilen ve İstanbul ve diğer şehirlerden de hararetle takip edilen 'Erguner Topluluğu' ile neyini icrâ ettiğini anlatmıştır. Süleyman Erguner, özellikle, Mesut Cemil'in kurup, yönettiği, Klasik Türk Müziği Korosu ve yayınlarında neyzen olarak görev aldı. İstanbul Radyosu, açıldıktan sonra, Türk müsikîsi

<sup>20</sup> Burhaneddin Ökte, "Tanıdığım Büyük Neyzenler: Süleyman Erguner", *Akşam Gazetesi*, 13 Kasım 1961.



programlarında ilk defa koro çalışmalarına başlanmıştı. Bilindiği üzere, Türk müzikisinde toplu okuyuş denilince, eskiden beri süre gelen ‘cumhur’ denilen şekil vardı. Cumhur tarzı; sonraları, bir şef yönetimindeki koroya dönmüş, bu koronun başına da Mesut Cemil getirilmiştir. Mesut Cemil, Süleyman Bey’in şahsiyetine ve neyzenliğine büyük saygı duyuyor, genellikle korodaki baş veya geçiş taksimlerinin Süleyman Bey tarafından yapılmasını arzu ediyordu. Böylece, Mevlevihânelerde, tekkelerde ve evlerde icrâ edilen *ney* sazı, Süleyman Erguner ile İstanbul Radyosu’na girmiş oldu, Süleyman Bey’in koro ve solo programlardaki, eşsiz eşlikleri (toplu icrâ), taksimleri radyo mikrofonlarından halka ulaşmış oldu. Süleyman Erguner, *ney* icrâsındaki dikkat ve anlayışla; *neyi*, Radyo neşriyatlarında, solo ve korolarda aranılır hâle getirmiştir. Mesut Cemil’in idâre ettiği klasik koroda Abdülkadir Meragî’nin *Nakış Bestesinin* başındaki Rast Taksim, Süleyman Erguner’e ait olup, bu birlikteliği gösteren bir program kayıdır. Mesut Cemil’in izinden giden, onun ortaya koyduğu koro icrâsını devam ettiren Dr. Nevzat Atlığ bir sohbetimizde, büyük babam için; “Süleyman Erguner’in müzikîye verdiği emekler, *ney* sazını 20. yüzyılın ilk yarısında, çok etkili olarak tanıması açısından fevkalâde faydalı ve tesirli olmuştur.” demiştir.

Babasından aldığı *ney* tavrını devam ettiren Neyzen Ulvi Erguner (1924-1974), subaylığı dolayısıyla İstanbul’da devamlı olarak bulunmamıştır. Ancak, Ankara’da ve İstanbul’da bulunduğu yıllarda İstanbul’daki müzikî meclislerine, radyoevlerinde yapılan neşriyatlara *neyzen* olarak katılmıştır. 1949-1952 yıllarında Ankara, 1955-1958 yıllarında İstanbul Radyosu, 1958’den itibaren tamamen İstanbul Radyosu’nda *neyzen* olarak programlara katılmıştır. Bunun yanında, İstanbul’daki müzikî meclislerinde, konserlerde, Üsküdar’daki Özbekler Tekkesi’ndeki meşklere katılmış, bu çevrelerin aranılan, sevilen, *neyine*, *ney* taksimlerine doyulamayan şahsiyeti olmuştur.

### **Halkın heyecanla takip ettiği, Süleyman ve Ulvi Erguner’in yönettiği İstanbul Radyosu ‘Erguner Topluluğu’ (1950-1953) Programları**

‘Dede’ Süleyman Erguner, İstanbul Radyosu’ndaki çalışmaları arasında, 1 Aralık 1953’de vefatına kadar olan yıllarda, Erguner Topluluğu’nu kurdu ve canlı icrâlar yaptı. Bu topluluğun repertuarında, peşrev ve semâflerin yanında, dînî müzikî eserleri de vardı. Süleyman Bey, çok

sevdiği Mevlevî âyinlerini, ilahileri bu programlarda sözsüz olarak icrâ etmiştir. Sık sık, Mevlevîhânelere giderek, âyinlerde bulunmuş; Mevlevîliğe ve müsikisine olan hayranlığını ömrünün sonuna kadar devam ettirmiştir. İcra etmekten büyük haz duyduğu Mevlevî âyinlerini güftesiz olarak radyo konser ve programlarında saz eseri olarak icrâ etmeyi alışkanlık hâline getirmişti. Böylelikle hem kendilerini tatmin ediyorlar hem de bu muhteşem nağmeleri, halkın dimağına yerleştiriyorlardı. Bu eserlerin güftesiz olarak icrâ etmelerinin sebebini de zamanın siyâsî durumuna bağlamaktayız. Nitekim, İstanbul Radyosu'ndan yayınlanan canlı sazeserleri programının arasında, güftesiz, sanki saz eseri çalar gibi Buhûrîzâde Mustafa İtrî Efendi'nin *Segâh Mevlevî Âyini*'nden, İsmail Dede Efendi'nin Sabâ Buselik âyin-i şerifinden bölümler (Birinci Selamlar) icrâ etmişler. Kuvvetli ihtimal ki İstanbul Valiliği'ne müsikîmizden nedense korkan bir kişi olsa gerek ihbarda bulunmuş; Valilik, böyle şeylerin yasak!!! olduğunu, çalmamaları gerektiğini, ihtar olarak telefonla bildirmiş. Olacak şey değil, ancak o yıllar 1949-50'ler böyle işte...

“Neylerle Saz Eserleri” adını da alan Süleyman Erguner'in başında olduğu ‘Erguner Topluluğu’ programı, her Pazartesi akşamı, canlı olarak İstanbul Radyosu'ndan yayınlanır, halk tarafından merakla beklenir ve dinlenirdi. Erguner Topluluğu, başta Süleyman Erguner ve oğlu Ulvi Erguner olmak üzere, şu isimlerden meydana geliyordu: Neyzenler: Süleyman Erguner, Ulvi Erguner, Niyazi Sayın, Tanbur: Asaf Erguner, Ud: Cahit Gözkan, Kudüm: Hurşit Ungay, Süha Tanır, Gavsî Baykara (ney-kudüm). Daha önceki satırlarımızda yer aldığı üzere, program, Anadolu'dan da ilgi ile dinlenir, bir müsikî dersi niteliğinde takip edilirdi. Dönemin üstadlarından Neyzen Burhaneddin Ökte, bu program hakkında şunları yazmıştır:

“... bundan başka Erguner'in İstanbul Radyosu'nda en çok dinlenen ve beklenen bir saz eserleri seansı vardı. Bu seansların “Erguner” adına tevsim (adlandırılarak) edilerek, arkadaşları ve iki kıymetli oğlunun iştirakleriyle devam ettirilmesi sanat namına bir vecibedir. Rahmetli Süleyman'ın oğlu Ulvi Erguner ve çok beğenerek dinlediğim ve istikbalde kendisinden çok şeyler beklediğim genç neyzen Niyazi Sayın (Süleyman'ın en güzide talebelerindedir) bu iki genci de ‘Erguner Saz Eserleri’ grubuna katınca bir vecd içinde dinlenen saz eserleri seansı ihyâ ve devam ettirilmiş olacaktır.”<sup>21</sup>

<sup>21</sup> Burhanettin Ökte, “Süleyman Erguner'e Olan Borcumuz”, *Ekspres Gazetesi*, 28 Aralık 1953, ss. 4-5.

Neyzen Burhanettin Ökte, yaklaşık bir hafta sonraki yazısında, aynı konuya devam ediyor:

“... her Pazartesi akşamı, İstanbul Radyosu’ndan tertiplelediği mistik saz eserlerini binlerce insan bekler ve onun neyinde Allah’ı bulurlardı. Sustu o ney şimdi. Hâtıra kalan bir-iki plağı ile biri neyzen biri tanbûrî olan iki güzide yavrusu ile arkasında öksüz bıraktığı, saz eserleri ‘Erguner Topluluğu’ ekibini muhâfaza edebilekbâri...”<sup>22</sup>

Geçmiş zaman olur ki, diyelim. Rahmetler olsun tüm üstadlarımızıza...

İstanbul’un diğer önemli mûsikî kahramanlarından olan Neyzen Tevfik (1879-1953), Bodrum’da doğmuş, İzmir Mevlevîhânesi’nde yetişmiş, sonunda soluğu İstanbul’da almış ve İstanbul mûsikî hayatının neşesi, neyzeni, şâiri, heccavî olmuştur. Milletimizin kahramanları Hâfız Sami ve Mehmet Âkif Ersoy’a büyük saygı duyardı üstad Tevfik. Paraya, pula, şan-şöhrete ‘Hiç’ diyerek ve bu yaklaşımıyla hayatını şekillendirmişse de buna rağmen şöhreti, Neyzenliği, heccavlığı ülkemizde ve dünya mûsikî ortamlarında hâlâ artarak devam etmektedir.

### **Sahaflar Çarşısı’nda Bir Mûsikî Üstadı: Ekrem Karadeniz**

17 Ekim 1981 günü ebedî âleme göçen Ekrem Karadeniz hocayı, üniversitede iktisat eğitimine başladığım 1975 yılından itibaren, her Cuma Namazı’ndan sonra, kitapçı dükkânının bulunduğu Beyazid’deki Sahaflar Çarşısı’nın Kapalıçarşı’ya bağlayan tarafındaki küçük dükkânında ziyâret eder; geniş hâtıralarından, mûsikî bilgisinden istifâde eder ve özellikle Türk mûsikîsinin sistemiyle ilgili görüşleri, kendi deyimiyle ‘Arelciler’le olan tartışmalarını dinlerdim. Cerrahpaşa’daki konağında ‘Gülşen-i Musiki Mektebi’ni kurup mûsikî dersleri veren Abdülkadir Töre’nin (1873-1946) öğrencisidir. Ekrem Hoca, Anadolu’daki bir kaza nedeniyle görme duyusunu kaybetmişti. Fakat, dersten çıkıp eğer biraz geç kaldıysam, kapıdan girdiğimde, sanki görüyorcasına; “Neredesin, neden geç kaldın!” diyerek merakını belirtirdi. Sanki görüyormuş gibi beni tanıdığı için de şaşa kalırdım, Ekrem Hoca’nın hissetme duyusu muhteşemdi. O yıl, daha konservatuvar açılmamış; ben yarı profesyonel bir şekilde, Üniversite Korosu’nun yanında bazı konserlere gidiyor; 1975 yılında İstanbul Radyosu’nda açılan “amatör sanatçı” (şimdiki akitli sanatçı) kazandığımdan da yoğun bir şekilde radyo ve televizyon

<sup>22</sup> Ökte, “Musiki Âleminin Büyük Kaybı: Süleyman Erguner”, *Ekspres Gazetesi*, 4 Ocak 1953, ss. 4-5.

programlarına katılıyordum. 1976'da Kültür Bakanlığı, bünyesinde kurulan Türk Müsiki Devlet Konservatuvarı'na da babamın yakın arkadaşları Cüneyd Orhon, kurucu başkan Ercümen Berker ve Alâeddin Yavaşca'nın ısrarlarıyla yazılmış ve böylece gündüz sabahdan fakültedeki derslere giriyor, öğleden sonra da radyoevindeki neşriyatlara katılıyor; akşam üstü de benim gibi aynı durumda olarak hem çalışıp hem de başka fakültelerde okuyan arkadaşlarım için açılan sınıflardaki konservatuvar eğitimine katılmak üzere Nişantaşı'ndaki o güzelim köşke gidiyordum.



Görsel 3: Abdülkadir Töre Konağı

Ekrem Hoca, iktisat öğrencisi olarak matematik okuduğumu bilirdi. Birazda meraklı olduğuma kanaat getirdikten sonra, müsikîmizin matematiği çok ilgilendiren 'aralık, koma' konularındaki bilgilerini bana aktarmaya başlamıştı. Onun deyimi ile 'Arelcilerle' de aynı okulda, yani Türk Müsiki Devlet Konservatuvarı'nda hocalık yaptığım için; devamlı olarak müsikîmin matematik ve fizik konularındaki ilişkisinden bahseder, müsikîmizin son dönemdeki eğitim ve icrâ sistemini teorik olarak açıklayan Hüseyin Sadeddin Arel-Subhi Ezgi'nin çalışmalarını eleştirir ve bana da bunları anlatırdı. Üstad, hukuk öğrenimi sonrasında büyükbabam gibi İnhisar idâresi yani Tekel idâresinde memuriyete başlamış ve müfettiş olmuştu. Aynı zamanda bir matematik öğretmeni

olduğundan, onun müzikimizin aralıkları, frekanslar, sesler-perdeler konusunda anlattıklarını can kulağıyla dinlerdim. İnatla ve ısrarla, son dönem nazariyatçıların matematik-müzikî matematiğini, aralık hesaplarını, ses fiziğini bilmediklerini söylüyor ve Türk müzikîsi nazariyesini, makamların yanlış anlatıldığını vurguluyordu. O sohbetlerde, laf gider gelir, en sonunda, çok sevdiği arkadaşı Süleyman Dedemin hâtıralarıyla son bulurdu. Anlattığına göre; dedem, her Cumartesi, öğleden sonra başlayan ve gece yarısına kadar süren müzikî toplantılarına 1945 yılından vefatına kadar aralıksız devam etmiştir. Ayrıca, Salı geceleri, Sultanselim'deki evinde yapılan toplantılara da Cumartesi meclislerinde bulunanlar, aynı kadroyla gelirlermiş.

Bu arada, Abdülkadir Karamürsel'in Beşiktaş'taki evinde yapılan toplantılarına da devam ediyormuş. Haftanın Pazartesi akşamlarında Necmeddin Hakkı İzmirli'nin Taksim'deki evinde yapılan toplantılar; zamanın İslâm Eserleri Müzesi müdürü İbnülemin Mahmud Kemal'in evindeki müzikî meclislerine, dedem Süleyman Erguner ile katıldıklarını söylemiştir.

### **Ekrem Hoca'dan hâtıra; *Koklasam saçlarını tâ fecre kadar şarkısı* ve 'dede Süleyman Erguner'in bir İstanbul Nüktesi**

Ekrem Karadeniz Hoca, Süleyman dedemin aynı zamanda çok nüktedan, hoş sohbet ve hazır cevap olduğunu; her meclisi bu yönleriyle ve anlattığı fıkralarla etkisi altına aldığını, böylelikle, *neyi* ve hoş sohbetliği ile, İstanbul gecelerinin aranılan bir şahsiyeti olduğunu her defasında söylerdi. Hele, anlattığı bu hâdise, çok hoşuma giden ve dedemin hazır cevaplılığını gösteren bir anıdır:

“Vefatından bir gün önce öğle yemeğini, Cibali Fabrikası'nın yemek salonunda, beraber yiyorduk. Salonun bir köşesinde de radyo çalışıyordu. Derken, sofraya çorba geldi, yanımızdaki masada oturan bir zât, radyoda yayınlanan Kanunî Artaki Candan'ın, *Koklasam saçlarını tâ fecre kadar* adlı Kürdilihicazkâr makamındaki şarkısını hafif bir sesle terennüm ediyordu. Bu zât, kaşığını daldırdığı çorba kâsesinden uzunca bir tel kadın saçı çıkınca, hiddetle garsonu çağırıp; “Bu ne hâldir, ne rezalettir!” diye söylenmeye başlayınca; Süleyman Bey merhum, onun bu fazla hiddetini teskin için uygun bir sesle: “A birader!.. Biraz evvel, ‘Koklasam saçlarını...’ diye radyo ile ne güzel terennüm ediyordun. Şimdi, bu saçlardan bir teli çorbada çıkınca niçin hiddetleniyorsun, ye-

sen ne olur ki?” diyerek hem adamcağızı sakinleştirdi hem de beni ve salondakileri kahkahalara boğdu...

Mûsikî hayatıma etki eden çocukluğum ve gençliğim dâhil olmak üzere, mûsikî meşklerimin, eğitim ve çalışma hayatımın büyük bir kısmının geçtiği İstanbul’daki mûsikî mekânlarından Harbiye İstanbul Radyosu, Bayezid, Sultanselim, Şehremini, Üsküdar, Sultantepe’deki Özbekler Tekkesi gibi semtler ve mekânların yanı sıra adını Mevlânâ’dan alan Mevlanakapı semti ve biraz ilerisinde bulunan, İstanbul’da Mevlevîliğe asırlardır hizmet etmiş olan Mevlevîlerce ‘âsitane diye bilinen Yenikapı Mevlevîhânesi’ni belirtmek isterim. Mevlânakapı semtinin Merkezefendi’ye ve Mevlevîhâne’ye açılan sur kapısına bu bakımdan bu kapıya “Mevlevîhâne Kapısı” da denilir. Kapının girişi üzerindeki bir kitabede, surların İmparator II. Justinus’un eşi Sophia ve Komutan Narses tarafından onartıldığı yazılıdır. 9. yüzyılda, Bizans Dönemi’nde İstanbul’a giriş çıkış yapan Rus cemaatin İstanbul’a giriş çıkış yapmaları bu kapıdan mümkün olabilmektedir.<sup>23</sup> Mevlevîhânenin biraz ilerisinde, Sünbül Sinan Hazretleri’nin dervişi, keramet sahibi *Merkezefendi ve Külliyesi* bulunmaktadır. Bu iki gönül, mâneviyat ve ibadet yuvası yan yana bu bölgeye İlâhî bir hava vermektedir.

Topkapı, her saniye binlerce insanın içinden geçtiği yüce kapı. Çocukluğumdan beri dâima bu kapıdan girip çıkarken içimde tuhaf bir his ve heyecan olurdu, sanki fetih sırasında ortaya çıkan top seslerini, kılıç şakırtılarını, kapıya dayanan yeniçerilerin ‘Allah Allah’ nidalarını, şehit olanların şehadet mertebesine geçerken getirdikleri ‘kelime-i şehadetleri’, şehri koruyan Bizanslıların feryatlarını duyarım. Bu seslere, korna sesleri karışınca kendime gelirim. Şimdi bu satırları yazarken de bunları duyuyorum. Aynı duyguyu, Çapa İlkokulu’nda mehter takımında iken tam olarak yaşıyordum; kavuğumun altındaki başım göklere çıkar, elimdeki nakkare zahmeleri (deriye vurarak ses çıkartan küçük sopalar) Fatih’in aslanının, Deniz Abdal’ın, Seyyit Ömer’in, Ulubatlı Hasan’ın kılıcı olur; olanca gücümle nakkarenin derisine vururken ağızımdan tüm mehter marşlarının sözleri ezbere dökülürdü. İstanbul’un Kurtuluşu gibi törenlerde saatlerce yürür ve âdeta İstanbul’u yeniden fethederdik. Fatih’in ordusunda olsaydım, herhalde Mehteran Bölüğü’nde zurnazen veya nakkarezen olurudum.

<sup>23</sup> Feride İmrana Altun, *İstanbul’un 100 Roma ve Bizans Eseri*, İBB, Kültür A.Ş., ss. 153-156, İstanbul, 2009.



Görsel 4: Mehter kıyafetli Süleyman Erguner

Bizans Dönemi'nde bulunan kilisenin bu kapı civarında olmasından dolayı, kilisenin ismine binaen 'Ayios Romanos' kapısı olarak bilinirmiş. Fatih'in ordusu ve topları, hatta 'Şâhî' denilen en büyük top, bu kapının önünde konuşlanmış ve Fatih'in otağı da kapının karşısındaki tepede kurulmuştur. Bu bakımdan kapı, 'Topkapı' olarak anılmaktadır. Semavi Eyice, Topkapı'da fetihten sonra yapılmaya başlanan Sadrazam Ahmed Paşa Külliyesi'nin 1555'de Sadrazam Ahmed Paşa'nın idamı üzerine yarım kaldığını söyler. Pek inandırıcı olmayan bir rivâyete göre, Ahmed Paşa'nın yakını ve düşmanı olan Rüstem Paşa tarafından inşaatı bitirilmişti. Caminin avlusunun bir tarafı bir medrese ile sınırlanmış, avlu, cami ve medreseden meydana gelmiştir. Ahmed Paşa, özel bir türbede yatmakta, yakın tarihlerde kaldırılan mezarlığında hanımı ve Sultan I. Selim'in kızı Fatma Sultan'ın mezarı bulunmaktadır. Cami haremisi ise altı ayağa dayanan bir kubbe ile örtülüdür.<sup>24</sup>

<sup>24</sup> Semavi Eyice, *Tarih Boyunca İstanbul*, Etkileşim Yayınları, 2006, s. 111.

## Mevlânakapı'dan Açılan Mânevî Yol; Yenikapı Mevlevîhânesi ve Merkezefendi Dergâhı

Neyzenliğimin lise dönemime rastlayan sıralarında iken, güzel günlerde, Şehremini Lisesi'nden çıkar, Şehremini Saray Meydanı'nda arkadaşlarımla biraz oturup, çayımızı içtikten sonra, aşağıya doğru yürüyüp, Mevlanakapı'dan karşıya geçerek Yenikapı Mevlevîhânesi'ne gelirdim. Dergâhın harap hâli karşısında iç çeker; “neden böyle duruyor, hiç mi tamir edilmez?” diye, eve döndüğümde rahmetli babama sorardım. Babam da “Oğlum bunlar; memleket meseleleri...” der, geçiririrdi.



Görsel 5: Yenikapı Mevlevihanesi'nde Süleyman Erguner

Günümüze kadar birçok yangınlar geçirerek metruk vaziyette bulunan bu mekânın son ziyâretim 1997 yangınından önce idi. Semahânenin yok olduğu ama derviş hücrelerin, matbahın (Mevlevîler, mutfağa ‘matbah’ derler) bulunduğu bina, içi mahvolmuş fakat taş yapısı ile ayakta durmaktaydı. Kendisine bile bakabileceğini sanmadığım bir ihtiyar oranın nöbetçisi olarak bana ortada asma kilidi, yanlarından açık, tıpkı Nasreddin Hoca'nın kapısı misali bir kapıyı gösterdi, içinde bir sürü eşyanın dağ gibi yığıldığı bir odaydı. Eyvah, dedim ne olacak bunlar, nasıl korunacak? Üzüntü içinde oradan ayrıldıktan sanırım iki ay içinde



gazeteden yangın haberini okudum, her şey kül olmuştu. 1597’de Malçoç lakaplı Mehmet Efendi tarafından yapılan bu Mevlevîhâne, yetiştirdiği şeyhler, neyzenbaşılar, neyzenler, dedeler, dervişlerle her dönem önemini korumuş; yapılan Mevlevî âyinlerinin yanında, Ramazan aylarında ve Kadir gecelerinde İstanbul’un tanınmışlarıyla ahâlinin ziyaret ettiği bir dergâhtı. Büyük sanatkâr ve İstanbul Üniversitesi Tıp Fakültesi, Tıp Tarihi dersi hocası merhum Prof. Dr. Süheyl Ünver (1898-1986), Osmanlı Dönemi’nde altı yüzyıldır kültür, sanat, mûsikî, dînî ve tasavvufî eğitim bayrağını dalgalandıran mâneviyat, ilim irfan merkezleri olan Mevlevîhâneler için ‘Mevlevî Akademisi’ tâbirini kullanmıştır. Bugün geleneksel sanatlarımız başlığı altında toplanan hemen hemen her kültür-sanat değerimiz başta bu Mevlevîhâneler ve tekkelerde meşk edilmekteydi. Hatta, mûsikî açısından bakıldığında bu yapıların birer konservatuvar işlevi gördükleri de söylenebilir. Özellikle, İstanbul Mevlevîhânelerindeki *ney* meşklerine dışardan gelenler de katılabiliyorlardı. 1890-1915’ler arasındaki yıllarda bu meşklerin devam edebildiğini görüyoruz. Neyzenbaşı Aziz Dede (ö. 1905), her Cuma günü namaz sonrası Yenikapı Mevlevîhânesi’ndeki hücrelerinde ‘pîr aşkına’ *ney* dersleri vermiştir. Ancak, 1925’te çıkan bu yapıların kapatılma kanunuyla özellikle kültür ve sanatımız büyük bir duraksama ve felâket yaşamış; buralarda yaşayan, barınan dervişler, neyzen dervişler, dedeler vb. gibi şahsiyetlerle birlikte temsil ettikleri sanatsal ve kültürel değerler, kitaplar, yazma eserler oradan oraya nakillerle çoğunlukla zâyi olmuş; sonunda soyut-somut hazinelerimizin çoğunluğu yitirilmiştir.

Bunun üstüne, ikinci felâket diyebileceğimiz olay olan, 1926 yılında Dârülelhan’ın adının ‘Türk Musikisi Konservatuvarı’ olarak değiştirilmesine rağmen, ‘Türk Musikisi Bölümü’nün kaldırıldığı olaydır. Bu iki uygulamanın izi kanımca hâlâ devam etmektedir. Günümüzde, Avrupa müziği (Batı müziği diyorlarsa da yanlıştır) öğretimi yapan devlet konservatuvarlarında, Türk mûsikîsi ve çalgılarının eğitiminin yasak olduğu bilinmektedir. Eskiden de yapılan bu yasaklara rağmen mûsikî üstadlarımız, evlerini, iş yerlerini, tüm imkânlarını mûsikîmiz ve çalgılarının eğitimine ve icrâsına açarak; bu mekânlarda Türk mûsikîsi meşkleri dönemi başlatmışlardır.

Yenikapı Mevlevîhânesi şeyhi Ebubekir Dede’nin 1775’te ölümünü takiben, Lâle Devri’nin büyük üstadı, kutb-ı nâyî Osman Dede’nin torunları olan Ali Nutki Dede, Abdülbâki Nâsır Dede, Recep Hüsnî Dede,

Abdürrahim Kühnî Dede ve Osman Selahaddin Dede, Mehmet Celaleddin Dede dergâha şeyh olmuş; Mehmet Celaleddin Dede'nin 17 Mayıs 1908'de ölümünden sonra oğlu Abdülbaki Dede şeyh olmuştur. Celaleddin Dede'nin cenazesinde, Bahariye Mevlevîhânesi şeyhi ve Neyzenbaşı Hüseyin Fahreddin Dede ile sur içinde yer alan dergâhların şeyhleri; Odabaşı dergâhı şeyhi Ahmed Efendi, Sünbül Sinan Tekkesi şeyhi Kutbuddin Efendi, Merkez Musa Muslihiddin dergâhı şeyhi Ahmed Efendi, hazır bulunmuşlar, Celaleddin Dede, Yenikapı Mevlevîhânesi'ne defnedilmiştir. Son dönemde, dergâhın neyzenbaşısı, büyük üstadımız, müzikolog Rauf Yekta Bey'di. 1925'de tekke ve zâviyeler ile ilgili kanundan ötürü bu kapatılmanın gerçekleşmesini anlayabiliyoruz. Fakat, kurunun yanında yaşın yanması gibi bir sonuç oldu. Mevlevîhânelerde üflenecek neylerden mi yoksa okunacak Mevlevî âyinlerinden mi, yapılacak semâ törenlerinden mi, dualardan mı zarar gelecekti? Nitekim, şimdi, günümüzde çoğu sembolik ve turistik de olsa Mevlevî törenleri icrâ ediliyor.

Bu düşüncelerimde haklı olduğumu tarih göstermiştir. Şimdi, her yıl Konya'da yapılan ve Aralık ayının ikinci haftası başlayıp, 17 Aralıklarda biten Geleneksel Mevlânâ Anma Törenleri'nde yer alan Kültür Bakanlığı Türk Müziği Heyeti'nde; kadrolu, devletten maaşlı 'şeyh', 'semazen' vs. kadrolarıyla maaşlı 'Mevlevîler!' var. Varını yoğunu, zamanını, sanatını bu hizmeti, kültürü devam ettirmek için üstadlarımız, büyüklerimiz ve onların mücadeleleri unutuldu. Demokrat Parti Dönemi'ni yıkan ve insanları maalesef asan askerî dönem ve 1960'lardan sonraki yılların bu konulardaki şüpheciliğine, acımasızlığına rağmen bu uğurda korkmadan, hiçbir maddî menfaat gözetmeden, her türlü riski göze alarak sarf eden İstanbul ve Konya'da gayret gösteren, Neyzen Emin Efendi, 'dede' Süleyman Erguner, Neyzen Halil Dikmen, Neyzen Halil Can, Sadeddin Heper, Hopçuzâde Şakir Efendi, Neyzen Ulvi Erguner, Tophane'deki Kadirhâne şeyhi Misbah Efendi hizmetleri kitapları doldurur, Allah hepsinden razı olsun. Fakat, ne yazık ki yıllardır hiçbirinin ismi geçmiyor. Sonunda, Yenikapı Mevlevîhânesi de kapsamlı bir restorasyonu takiben, geçtiğimiz yıl açıldı. İyi ki, tamiratın son günlerinde, yine bir ziyâret ve dua, niyaz için gittiğimde yeni yapılan semahânedeyi üflemiştim, sanırım tamiratı takiben icrâ edilen ilk ney sedâsıydı, mansur neyimden çıkan sesler. Buranın, Süheyl Ünver Hoca'nın söylediği gibi, "Yenikapı Mevlevîhânesi Akademisi" olması lazım; yeniden inşâ

edilen Mevlevihânedede, öncelikle Mevlevîlikle ilgili çalışmaların, araştırmaların, tasavvuf, mûsikî, diğer geleneksel sanatlarımızın yer aldığı, öğretildiği, akademik düzeyde çalışmaların yapılacağı şekilde hizmet vermesi ne güzel olur. İşte o zaman, üstadlarımızın ruhlarını şad etmiş oluruz, yoksa, gelip geçici ve özellikle turistik amaçlarla yapılan konserlerin, semâ törenlerinin sembolik olduğunu söylemek herhalde yanlış olmaz... Bekliyoruz, İnşallah...



Görsel 6: Eski haliyle Yenikapı Mevlevihanesi



Görsel 7: Son Restorasyon Öncesi'nde Mevlanakapı

Yenikapı Mevlevihânesi'nden bahsedince, İstanbul'a ve müsikimize hizmetleriyle İstanbul'un toğrağında yatan bazı müsikî üstadlarımızdan bahsetmek isterim. Mevlevihânenin hemen yanı başında Merkezefendi Dergâhi'nin kabristanında müsikimize icrâcılıkları ve bestekârlıkları ile hizmet etmiş bazı üstadlarımız Merkezefendi'de yatıyor.

Ali Nutkî Dede (1762-1804), bestekâr, neyzen, şâir, Yenikapı Mevlevihânesi'nin 14. şeyhi (1775-1804), Mevlevî Şeyhi Ebubekir Efendi'nin büyük oğlu, Şeyh ve Neyzen Abdülbaki Nasır Dede ve Abdürrahim Kühni Dede'nin kardeşidir. Dedelerin mezarları Merkezefendi'deki Yenikapı Mevlevihânesi bahçesindedir.

Mehmet Celaleddin Dede, (1849-1876) Bestekâr ve şâirdir. Yenikapı Mevlevihânesi'nin 19. Şeyhi (1887-1908), Mevlevî Şeyhi Osman Selahattin Dede'nin oğludur. Mezarı, Merkezefendi'de Yenikapı Mevlevihânesi bahçesindedir.

Ahmed Avni Konuk (1871-1938), bestekâr (41 beste), yazar, posta kanununu hazırlayan Posta Genel Müdür Yardımcısı, Mevlevîdir. Mezarı, Mevlanakapı'da Merkezefendi Mezarlığı'nın 5. adasındadır. '119' makamda ve notası elimizde olan *Kâr-ı Nâtık*'i bestelemiştir. Dilkeşide makamındaki *Şâhâ zî kerem ber men-i dervîş niger* mısraı ile başlayan Mevlevî âyini bestesini de özellikle belirtmek gerekir.

Kanunî Âmâ Nazım Bey, (1884-1920) Besteci, kanunî ve görme engellidir. Musikî-i Osmanî mektebinde İsmail Hakkı Bey'le çalışmıştır. Mezarı, Silivrikapı'dadır.

Giriftzen Âsım Bey (1851 Teselya-1929 İstanbul), bestekâr, neyzen ve giriftzendir. Girift'in son icrâcısıdır. Onun ölümü ile neye şekil olarak çok benzeyip, sedâsı, perde yapısı ile farklı olan bu muhteşem çalgı, ne yazık ki unutulmuştu. Üstadın girift'ini ve diğer müzelerdeki giriftleri uzun yıllar inceleyip, çeşitli şekillerde yaptıktan sonra, yaptığım son girift ile stüdyoya girerek, müsikî ses arşivimizde hiçbir ses kaydı (taş plak, bant vs.) olmayan bu çalgının çok şükür ilk albümünü hazırladım. İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş.'nin katkı ve desteğinde, aynı kuruluştan yayınlandı. Aynı zamanda bir itfaiye albayı olan Âsım Bey, İstanbul Konservatuarı ve Beyoğlu, Üsküdar itfaiye teşkilâtlarının kurucusudur. Bestekâr Musa Süreyya Bey'in de babasıdır. Âsım Bey'in mezarı, Merkezefendi Türbesi bahçesinde oğlunun mezarı yanındadır. Musa Süreyya Bey (1884-1932), besteci, müzik öğretmeni, İstanbul Konservatuarı'nın ilk müdürüdür. Besteci Giriftzen Asım

Bey'in oğludur. Mezarı, Merkez Efendi Türbesi bahçesinde, babasının mezarı yanındadır.

Sadeddin Kaynak (1895-1961), Türk mûsikîsinin son Dönemi'nin en büyük bestekârlarından biri ve hâfızdır. Mezarı, Mevlânakapı'da Merkezefendi Mezarlığı'nın 12. adasındadır. Üstad hakkında birçok bilgi veren kaynaklara ulaşılabilir. Ancak, benim için en önemlisi ve pek bilinmeyişi; Fatih Çarşamba'daki Sultanselim Camii'nin imamı olması ve bu görevini yaparken müezzinin de neyzenliğinin yanı sıra hâfızlığı ile de bilinen büyükbabam Neyzen Süleyman Erguner olmasıdır. İmam Sadeddin Kaynak, müezzin Süleyman Erguner ise cemaatin hâlini siz düşünün, zevke bakın, güzelliğe bakın, yapılmış olan kırâatları düşünün, ne şanslı cemaat imiş o zamankiler...

Avni Aktuç, (1888-1955) Şarkı bestekârı, şâir Yenişehirli Avni'nin torunu, Bestekâr Hâfız Şevki'nin oğludur. Mezarı, Mevlanakapı'da sur dışındaki Çürüklük Mezarlığı arkasındaki Dedeler Mezarlığı'ndadır.

Yahya Kemal Beyatlı'nın *Koca Mustâpaşa* şiirinde geçen;

*“Ne ledünnî gecedir! Tâ ağaran vakte kadar  
Bir mücevher gibi Sünbül Sinan'ın rûhu yanar.”*

mısralarından Koca Mustâpaşa'da huşû içinde geçen gecelerin sonuna kadar Sünbül Sinan'ın aziz ruhunun verdiği mânevî çöşku, aydınlıktır. Sünbül Sinan Dergâhı ve Camii, İstanbul'un ortak bir mânevî değeridir. Kandil gecelerinde, Ramazan akşamları, dergâhla aynı mekânda olan Koca Mustâpaşa Camii'nde Terâvih Namazı'nda ve sahura kadar yapılan ziyâretler burada başlar, Merkez Efendi'ye gelinir ve Eyüp Sultan'da son bulurdu. Günümüzde yenilenen dergâha halkın geleneksel bir şekilde sürdürdüğü bu ibadet ve ziyâretlerle izdiham yaşandığı bilinmektedir. Dergâha ismini veren Sünbül Sinan Hazretleri, 1475-80 yıllarında Merzifon'da doğmuştur. Halvetî tarikatının Sünbülüyye kolunun kurucusudur. Dergâhında süren '33' yıllık şeyhliğinde üç padişah devrini yaşamıştır.

Türk mûsikîsinin en muazzam, muhteşem eseri olan ve Miraç Gecesi okunmak için bestelenmiş olan *Miraciye* başta olmak üzere; Rast, Uşşak, Hicaz ve Çârgâh mevlevî âyini eserlerinin bestekârı olan Nâyî Osman Dede (ö. 1730), Galata Mevlevîhânesi'nde on sekiz yıl süren neyzenbaşılık görevini takiben kayınpederi ve şeyhi Gavsî Ahmed De-

de'nin vefatı üzerine (1697) şeyh olmuş ve bu görevini '33' yıl sürdürmüştür.<sup>25</sup> Tahminen Osman Dede'nin *Mîrâciye* bestesini gerçekleştirmesinin 300. yılındayız. Eserin 'Nevâ makamındaki bölümünün notası elimizde olmasa da eserin diğer kısmının notası elimizdedir. Fakat, ne yazık ki eser, günümüzde mevlithânlarımızca, din görevlilerince, mûsikîşinaslarımızca ya da daha geniş bir kitleyi alırsak mûsikî severlerce, toplumumuzca biliniyor mu? Bence, eserin varlığından dahi kimsenin haberi yok... Halbuki, mûsikî yapısıyla, sözleriyle dünyada eşi benzeri olmayan bir eserden bahsediyoruz. Yine, ne yazık ki; Türk mûsikîsini çok iyi icrâ eden ve rahmetli olan Bekir Sıdkı Sezgin, Kâni Karaca, Münir Nureddin Selçuk gibi âbide ses sanatkarlarımızdan bu eserin kaydı yoktur. Eseri, 'prozodik nedenlerle' kendine göre yaptığı bazı nota düzeltmeleriyle merhum tanbûrî ve bestekâr Ahmet Hatipoğlu, erkek-kadın seslerinden oluşan korosu eşliğinde okumuş ve kayda almıştır. Ayrıca, 16 Haziran 2006 Miraç Kandili'nde Galata Mevlevîhânesi'nde hâfız ve sanatçı dostlarımızla icrâ edip kayda almıştık. 'Nâyî Osman Dede ve Eserleri' adlı çalışmamı yakın zamanda yayımlamaya çalıştığımı söyleyebilirim.

İstanbullu büyük bestekârimiz Buhûrizâde Mustafa İtrî Efendi (ö. 1712), Türk mûsikîsine 17. yüzyıldan itibaren imzasını atmıştır. Mevlânakapı civarında 'Yaylak' denilen mahalde, tahminen 1640'lı yıllarda doğmuştur. Kendinden önceki ve devrindeki bestekârların hayatlarını kaleme almış olan bestekâr ve Şeyhüslâm Esad Efendi (1685-1753), *Atrabü'l-Âsâr* adlı eserinde İtrî Efendi'den şöyle bahseder: "Doğduğu ve yerleştiği yer, Dârü'l Hilâfeti'l-Aliyye Konstantiniyyetü'l-Mahmiye'de 'Yaylak' adlı yerdir." Sultan IV. Mehmed ve Kırım Hanı I. Selim Giray tarafından himâye ve teşvik edilmiştir. Bestelerini Sultan IV. Mehmet'in huzurunda okuyarak defalarca bülbül fasılları yapıp Padişah'ın beğenisini kazanarak kadın esirler kethüdalığı ve köle ticâreti yapma hakkına sahip olmakla mükafatlandırılmıştır. Şehremini Yaylak'ta yetişen 'Mustâ Bey Armudu' son yıllara kadar bilinen, çok güzel kokulu bir armut iken günümüzde tamamen ortadan kaybolmuştur.

Neyzen Âmâ İbrahim Çelebi, Koca Mustâpaşa'da doğmuştur. Sultan IV. Mehmed zamanında yaşamış, bestekârlık ve neyzenlikte ün salmıştır. Güzel sesleri ve besteleriyle Sultan IV. Mehmed'in gözdelelerinden

<sup>25</sup> Süleyman Erguner, *Kutb-ı nâyî Osman Dede ve Rabt-ı Ta'birât-ı Müsiki*, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 1991.

olan Muharrem Ağa, Kilis’de doğmuşsa da daha sonra Çapa’nın güney tarafta Fatih semti ile sınır yaptığı Vatan Caddesi’nin surlara yakın kısmı olan Yenibahçe’de yerleşmiş; Mustafa Nâzım Çelebi’de Yenibahçe’de doğmuş ve hayatını burada sürdürmüştür. Semavi Eyice, Yenibahçe’de bulunan mimarisi ve minaresi ile Mimar Sinan harikası olan Yenibahçe Mescidi’nin 1957’de yıkıldığını söyler.<sup>26</sup>

İstanbul’un mûsikîmize en büyük armağanlarından olan üstad Tanbûrî Cemil Bey, 1873 yılında Şehremini’nin Haseki mahallesi ile sınır yapan alt kısmı olan Molla Gürani’de doğdu. Dedesi Mustafa Reşid Efendi, babası Tefvik Bey’dir. Cemil Bey, birbirinden güzel icrâlar, bestelerle, dünya müziğine de damgasını vuran büyük üstad... Onun hakkında ansiklopediler, kitaplar, makaleler, tezler yazıldı, icrâları çok şükür albümlerde. Üstadımız hakkında birçok kaynak var. Onlara bakmanızı tavsiye ediyorum. Sadece, beni etkileyen ve 2009 yılında yaşadığım hâtıramı söylemek isterim. Kudüs’te bulunan Birzeit Üniversitesi Müzik Fakültesi’nin mezuniyet sınavı için uluslararası bir sınav jürisi yapılmış ve bu nedenle Kudüs’e davet edilmiştim. Daha önceki yıllarda Jerusalem-Kudüs Festivali’nde konserler vermişti. Daveti kabul edip gittim, iyi ki de gitmişim. Kudüs’ün bilinen siyâsî ortamındaki zor şartlarında müzik yapan müthiş gençleri dinlerken ve onlara not verirken duyduğum heyecanları anlatamam. Ancak, beni en çok etkileyen ve zaman zaman gözlerimi yaşlarla dolduran ise; her öğrencinin çalması gereken üç eserden biri Tanbûrî Cemil Bey’in *Ferahfeza* ve *Şedaraban Sazsemâisi* idi. Aman Allah’ım, o ne güzel icrâlar, eminim Cemil Bey, onları dinleseydi, değil not vermek onları alınlarından öperdi, ben de öyle yaptım...

Yahya Kemal, İstanbul’a karşı sevgi ve özlemine çeşitli yazılarında “Türk İstanbul” şeklinde ifâde ederken; Varşova’da dile getirdiği “Kar Mûsikileri” şiirinde hem İstanbul hasretini hem de çok sevdiği tanbur sazının büyük üstâdı Tanbûri Cemil Bey’in icrâsına olan hasretini dile getirmesini şöyle anlatır: “1927 yılında bir gece Varşova’da çalışıyordum. Başımda hayli sıkıntılı bir iş vardı. Dışarıda, bir aydan beri geceli gündüzlü hiç dinmeyen bir kar yağıyordu. Bu kar ve tipi havası hiç dinmeyecek gibi görünüyordu. Bir aralık, ihtiyar uşak Fransuva, yatak odamın kapısını açtı ve salondan bana baktı. Sıkıldığım aman İtiyadlarımı (alışkanlıkları) bildiği için, gramafona Tanbûri Cemil Bey’in *Hüseynî*

<sup>26</sup> Eyice, s. 120.

Peşrevi plâğını koydu ve çekildi. Bu peşrevi dinlerken havam değişmeye başladı ve içimde *Kar Müsikileri* şiiri olduğu gibi doğdu.”<sup>27</sup>

Üstad, bu şiirin doğuşunu, Nihad Sami Banarlı ve diğer dostlarına şöyle anlatmıştır:

“Müsikimiz *beni gurbetten alır, vatan, hatta vatanımızın muhasalası olan İstanbul’a götürürdü. O gece de öyle yaptım. Plak dönmeye başlayınca (Tanbûri Cemil Bey’in icrâ ettiği Hüseyinî Peşrevi’ni dinliyor) içimdeki hüzün silinmeğe başladı. Sesler beni İstanbul’a götürdü. Kar Müsikileri işte bu gecenin hâtrasıdır.*”<sup>28</sup>

### **Kar Müsikileri**

*Bin yıldan uzun bir gecenin bestesidir bu.  
Bin yıl sürecek zannedilen kar sesidir bu.  
Bir kuytu manastırda duâlar gibi gamlı,  
Yüzlerce ağızdan koro halinde devamlı.  
Bir erganun âhengi yayılmakta derinden...  
Duydumsa da zevk almadım İslâv kederinden  
Zihnim bu şehirden, bu devirden çok uzakta;  
Tanbûri Cemil Bey çalıyor eski plakta.  
Birdenbire mes’ûdum işitmek hevesiyle,  
Gönlüm dolu İstanbul’un en özlü sesiyle.  
Sandım ki uzaklaştı yağın kar ve karanlık,  
Uykumda bütün bir gece körfezdeyim artık!*

1916 yılında 43 yaşında vefat eden üstad Tanbûri Cemil Bey, yine doğduğu yer olan İstanbul, Şehremini’nin koynunda Merkezefendi Kabristanı’nda yatıyor, mekânı cennet ola...

Hâfız Kemal, Şehremini’nde Tatlıkuyu Mahallesi’nde doğdu. Çapa Tıp Fakültesi’nin Topkapı istikametine giderken sağdaki ilk sokakta sapıp, aşağıya Vatan Caddesi’ne doğru giden yol dâhil tüm bu bölgeye ‘Tatlı Kuyu veya Tatlı Pınar’ mahallesi denilmiştir. Hâfız Kemal Bey’in 1928 yılında Almanya seyahati için almış olduğu pasaportta adı Kemallettin olarak kaydedilmiştir. ‘Gürses’ soyadını kendisine Atatürk’ün verdiği, ailesi tarafından ifâde edilmektedir. İlk eğitimini Hırka-i Saadet Camii yakınlarındaki Bâki Ali Paşa Mahalle Mektebi’nde almış, Kur’ân hıfzına (hâfızlık eğitimine) o yıllarda başlamıştır, Hocası Hâfız Halil

<sup>27</sup> Serdar Öztürk, *Kültür ve Sanat Dünyamızda Yahya Kemal Beyatlı II*, İstanbul, 1998, ss. 767-768.

<sup>28</sup> Yılmaz Karakoyunlu, *Yahya Kemal Şarkıları*, Türk Musikisi Vakfı Yayınları, Ekim 1998, s. 28; Yahya Kemal, *Kendi Gök Kubbemiz*, İstanbul Fetih Cemiyeti, İstanbul, 2007, s. 25.



Efendi'dir. Sonradan Fatih Merkez Rüştiyesi'ne (ortaokul) ve onun ardından Vefa İdadisi'ne (lise) devam etmiştir. Babası tıp eğitimi almasını arzu etmişse de Hâfız Kemal din eğitimini tercih ederek Arapça, Farsça öğrenmiş, bir yandan da mûsikî dersleri almıştır. Kardeşi Dr. Vasıf Bey ile Çanakkale Savaşı'na katılmış, Vasıf Bey cephe gerisinde hizmet verirken, Hâfız Kemal, tabur imamı olarak ön saflarda bulunmuşsa da kolundan yaralanarak 'gazi' olmuştur. Hâfız Kemal, dedem Süleyman Erguner'in de yetişme devresindedir ve Hâfız Sami, Neyzen Halil Can ile Bestenigâr Ziya Bey'in (1877-1923) öğrencileri arasındadır.

Hemşehrim demekle gurur duyduğum üstad Bekir Sıtkı Sezgin, Türk mûsikîsine ait eserleri, gazelleri, kasîdeleri kendisinden dinlemekten zevk aldığım, şu fani dünyada son nefesini verse de geride kalan bantlardan kayıtlardan sanki ölmemişcesine dinlediğim üstad Bekir Sıtkı Sezgin, 1 Temmuz 1936 tarihinde Şehremini'nde doğmuştur. Özellikle, İstanbul Radyosu ve İTÜ Türk Mûsikîsi Devlet Konservatuvarı'nda başlayan yakınlığımız, 1980 yılı sonrası yurt içi ve yurt dışında yaptığımız konserler, Mevlevî törenleri ile daha da ileri gitmişti. Birbirimize 'hemşehrim' derdik. Bekir Hoca'yı da 1996'da kaybettik, rahmet olsun.

Her ne kadar İskeçe'de 1914'te doğduysa da hayatı boyunca Şehremini'nde oturan ve hayata burada veda eden üdî, bestekâr Rüştü Eriç, 1941'de ailesiyle İstanbul'a gelerek mûsikî çevresine girdi. Kendisini, babamın emekli olarak İstanbul Radyosu'nda neyzen olarak görev yaptığı ve daha sonra Türk Müziği Şube Müdürü iken tanıdım. Rüştü Hoca'da müdür yardımcısıydı. Her akşam babamla radyodan beraber çıkarlar, bizim arabayla kendisini de getirirdik. Oturduğu ev, Cevdetpaşa'daki evimizin biraz ilerisindeydi. Yolda, sanki bütün gün babam hocam Ulvi Erguner ile hiç mûsikî konuşmamışlar gibi, Taksim'de köşede bekleyen simitçiden alınan simitler eşliğinde, mûsikî sohbeti yaparlardı. Radyoevine neyzen olarak başladığım 1975'ten itibaren, Rüştü Hoca ile programlara giriyor, mûsikî icrâ ediyordum. Çok titiz, sessiz, güler yüzlü, küçüğüne bile saygı göstermeye çalışan bir üstad idi. 1979'da TRT'den emekli olunca, mûsikî icrâ beraberliğimiz bitti ama her görüşmemizde veya telefon konuşmamızda, Süleyman dedem ve babamla olan hâtıralarını anlatarak mutlu olur, onlara dualar ettiğini söylerdi. Değerli yazar ve araştırmacı dostum Mehmet Nuri Yardım'ın kendisi için yazdığı çok hoşuma giden ve 'Rüştü Eriç ve Şehremini' birlikteliğini çok güzel ortaya koyan yazısını vermek istiyorum:

“Şanslı bir gününüzde yolunuz Şehremini'nin ara sokaklarına düşer de derinden derine bir ud sesi duyarsanız, bilin ki Rüştü Hoca gönül tellerine mızrabını vurmuş yine. Üşenmeyin, birkaç dakikanızı fedâ edin, dinleyin... Asırların ötesinden süzülüp gelen ölümsüz nağmelerdir kulağınıza çalınan... Abdülkadir Meragî, İtrî, Dede Efendi, Hacı Ârif Bey ve Tanburî Cemil neslinin son halkalarından birinin icrâsını dinlemektesiniz inanın. O tarihi anın keyfini çıkarmaya bakın. ‘Evlâd-ı fâtihan’ neslinden bir temsilcinin yüreğinizi hemencecik fethettiğini anlayacak, hisleneceksiniz.”

Rüştü Eriç, 27 Kasım 2007 yılında çok sevdiği Şehremini'ndeki evinde vefat etti.

İstanbul, Sirkeci'de, 6 Mayıs 1927'de ilk yayın faaliyetine başlayan İstanbul Radyosu'nun hem İstanbul müsikisine hem bu müsikinin radyo vericisinden çıkan yayının tüm ülkeye ve dünyaya yayılmasında çok büyük payı vardır. Radyoevinin baş müzisyeni ve ilk spikerlerinden, kendi deyimiyle radyoda her işi yapan Mesut Cemil, âdeta kendini radyo yayıncılığına adanmış, gece gündüz, gün ışığı görmeden radyoda çalışan üstadın yanında, üstad Ruşen Ferid Kam, üdi Cevdet Kozanoğlu, Vecihe Daryal, aslen hâfız olan hânendeler, kadın hânendeler, Münir Nureddin Selçuk gibi üstadlar bulunmaktaydı.

Mesut Cemil'in Cumhuriyet Dönemi'nde Türk müsiki tarihini, müsiki estetiği bakımından dönemsel olarak ele alan ilk radyo konferansını da gerçekleştirmiştir. *Telsiz Mecmuası*'nın dördüncü sayısında, ‘Radyo Konferansları’ adı altında Mesut Cemil Bey tarafından radyoda yayınlanan ‘Klasik Türk Müsiki’ konferansında; Türk müsikisinin tarihsel dönemler şeklinde incelenebilmesinin, 15. yüzyılın müsiki üstadı ve bestekârı olarak bilinen, müsiki teorisi eserleri yazan Abdülkadir Meragî'den (ö.1435) kendi zamanına kadar 1927 yılına kadar geçen beş yüzyıllık bir dönemin araştırılmasıyla olabileceğini belirtiyor.

Mesut Cemil'in Türk müsiki tarihini dönemlere ayırma konusunda yukarıda belirtilen fikirleri, Cumhuriyet Dönemi'nde Türk müsiki tarihini, müzik estetiği bakımından dönemsel olarak ele alan ilk radyo konferansıdır. Üstad, Türk müsikisinin tarihsel dönemleri nasıl ele aldığı *Telsiz Mecmua Mecmuası*'nda<sup>29</sup> şöyle açıklıyor:

1) Abdülkadir Meragî'den İstanbul'un fethine kadar Türk müsiki, bu müsikinin mistik (tasavvufi) ve klasik mâhiyeti (özelliği-yapısı).

<sup>29</sup> *Telsiz Mecmuası*, 21 Temmuz 1927, nu. 4, s. 7.

2) İstanbul'un fethinden (1453) itibaren Lâle Devri'ne ve Sultan III. Selim ve Sultan II. Mahmud (1808-1839) zamanına kadar devam eden müsikî.<sup>30</sup> Bu devirde Türk müsikîsi üzerinde Bizans ve Rönesans'ın tesirleri.

3) Lâle Devri müsikîsi ve bu devrin devamı ve tesirinde kalmaktan başka bir şey olmayan Sultan III. Selim (1786-1807) ve Sultan II. Mahmud (1808-1839) zamanı müsikîsi (53 yıllık dönem).

4) Tanzimat'tan sonraki Türk müsikîsi. Türk müsikîsinin en çok Batı ve özellikle İtalyan müziğinden etkilenmesi.

5) Türk müsikîsinde anakreontik (anakronik) devir.

6) Tanburî Cemil ve Türk müsikîsine getirdiği yeni şeyler.

*Telsiz Mecmuası*'nın beşinci sayısından itibaren müsikîmizde hâlâ devam eden 'alaturka mı olsun alafranga mı olsun ve bu ikisinin karışımı, adı belli olmayan melez bir müzik türü mü olsun' tartışması başlar. Bu melez türe, ben bir isim takayım dedim, ortaya 'alaturkalıfranga' çıkıverdi(!!!).

Şimdi, sanırım ki sizler de benim gibi tebessüm ediyorsunuz ben zaten bu satırları yazarken gülüyorum. Ancak, gerçekte 'Türk gibi' ve 'Batı gibi' sıfatlarla hiçbir müzik türü isimlendirilemez. Ayrıca, Mesut Cemil'in yukarıda ikinci maddede sözünü ettiği 'bu devirde Türk müsikîsi üzerinde Bizans ve Rönesans'ın tesirleri' iddiası inanılmaz ve yok hükmündedir. Hele, dördüncü maddede 'Tanzimattan, 1876'dan sonra Türk müsikîsinin İtalya müziğinden etkilenmesi' hikâyesi faciadır. Evet, Giusuppe Donizetti, Gaetono Donizetti gibi İtalyan hocaların, müzisyenlerin, orkestra şeflerinin Sultan II. Mahmud Dönemi'nde (1808-1839) İstanbul'a geldiklerini bilinmektedir ancak onlar sadece kendi işlerini yaptılar ve orkestra çalışmalarını sürdürdüler, padişahlara eserler bestelediler. Bu çalışmalardan, sarayın bizim müsikîmize olan ilgisinin azaldığını söyleyebiliriz sadece. Türk müsikîsinin Sultan III. Ahmed'in devamı III. Selim ve II. Mahmud'a kadar olan dönem, diğer dönemlerde olduğu gibi hiçbir müziğin tesirinde kalmamış, kendi aslî karakterini korumuş, hatta Avrupalı bestecilere de ilham vermiştir. Etkilenenler ise etkilenmek isteyenlerdir; müsikîmiz değil, onun bu yönde düşünen ic-

<sup>30</sup> Lâle Devri, 1718-1730; Sultan III. Ahmed ve damadı, sadrazam Nevşehirli İbrahim Paşa dönemidir. *Telsiz Mecmuası*'nda bu maddede yazım yanlışlığı vardır; 'İkinci ve Üçüncü Selim' zamanına kadar diye yazmaktadır, bu da tarihsel bilgilere uymadığından, burayı III. Selim olarak düzelterek yazdık.

râcılarını, bestecileri olabilirler. Mesut Cemil'in bu sözlerini bu yönüyle kabul etmiyoruz doğal olarak... Burada, kastım şudur, dünyanın tüm müzik sistemlerine ve müzik türlerine, çoksesliliğe keza Avrupa müziğine çok saygı duyarım, her sanat dalı muhakkak ki çok güzeldir, estetik değerler taşır. Kişisel, yerel, bölgesel, ulusal, uluslararası etkiler ve etkilenmeler muhakkak ki olacaktır. Ancak, bir değer yerine başkasını koymak ve suni değerlendirmelerle yorum yapmak konuyu başka noktalara götürecektir. Günümüzde ses ve iletişim teknolojisi atom hızıyla gelişirken etkilenmenin en üst olması gerekirken tüm lokal-ulusal-mahallî değerler varlığını, öz yapılarını koruyarak evrensel dünyada yerini almaktadır.

### **Mesut Cemil'in Tanımıyla: Müsikîmizde 'Tanzimattan Sonra Gelen Anakreontik Dönem' Hakkında**

Mesut Cemil'in *Telsiz Mecmuası*'nda müsikî tarihimizle ilgili dönemsel bilgilendirmesinde dikkat çeken maddelerden biri de 'Türk müsikisinde anakreontik [anakronik] devir'dir. Müsikî tarihimizle ilgili olarak 1927 yılında yapılan *Anakreontik Dönem* ifâdesi hem kastedilen dönem için sürpriz olmakla birlikte günümüze kadar da kullanılmayan bir terimdi. Ancak, müsikî literatürümüzde ve müsikîşinaslarımızda da üzerinde fazla durulmamıştır. Burada ifâde etmek isterim ki, özellikle çocukluğum ve gençliğim merhum hocam babam Ulvi Erguner'in yanında, evde yapılan *ney* ve müsikî çalışmaları sırasında; onun sevgili dostları, büyükleri de olan devrin değerli üstadlarıyla, yemek ve çay eşliğinde yapılan toplantılarında; *ney* sesleri, hâfızların okudukları kasîde ve gazellerle gönlümüzün, rûhumuzun yanı sıra midemizin de bayram ettiği Özbek pilavıyla Üsküdar, Sultantepe'deki Özbekler Tekkesi'nde ve diğer müsikî mekânlarında 'Türk Musikisinde Anakreontik Dönem' lafzını duymadım. Derler ya, 'duyan çıksın gelsin bu meydâne' dercesine seslensem de sanırım kimse gelmez bu meydâne...

Mesut Cemil, böyle bir dönemden bahsediyorsa da düşündüklerini, kastettiklerini açıklamamıştır. İhtimalen programda açıklamış olsa da açıklamalı sözleri *Telsiz' Mecmuası*'nın tamam on sekiz sayısında yer almamış, yayınlanmamıştır. Böyle bir terim yok hükmünde bile olsa, Mesut Cemil'in 'müsikîmizin anakreontik dönemi'nden ne anlaşılması gerektiğini biraz açalım. Anakronizm, bir kavram veya olayı, tarihsel gerçekleri ve bağlamının dışında anlatılması, açıklanması ve tarihsel

gerçeklerin dışına çıkarılmasıdır. Anakronik ise, yanlış ve hataya düşülen olay, kavram ve buna sebep olan şahıslar için kullanılır. İşte bu açıklama üzerinden gidersek, Mesut Cemil, bu ifâdeyi mûsikîmizin Tanzimat sonrası dönemi ve bu döneme damgasını vurmuş üstadlar için mi kastetmiştir. Kendisinin de içinde olduğu bu grupta Musa Süreyya Bey, Halil Bedî Yönetken (1899-1968), İstiklâl Marşı'mızın bes-tecisi Osman Zeki Üngör (1880-28 Şubat 1958), Cemal Reşit Rey gibi mûsikîşinasların karşısında Ali Rıfat Çağatay (1867-3 Mart 1935), Mu-allim İsmail Hakkı Bey (1865-1927), Zekâizâde Ahmet Efendi (İrsoy; 1869-13 Ağustos 1943), Rauf Yekta Bey (1871- 8 Ocak 1935), Dürrü Turan, Refik Fersan (1893-1965) gibi mûsikîmize alaturka yaftasını vuranlara, bir an evvel çoksesli olmasını isteyenlere ve bu doğrultudaki görüş ve isteklere karşı duranlara, savaşanlara mı söylemiştir?

Eğer, böyleyse, 1876 sonrası döneme 'anakronik dönem' mi demek lazımdır? Yanlış ve hataya düşenler kimlerdir? Doğrusuyla, yanlışıyla ya da diğer bir deyişle günahıyla sevabıyla bu döneme topyekün 'anakronik' mi denmelidir? Geçtiğimiz 19. yüzyılda ortaya çıkan ve 20. yüzyılı da kaplayan bu tartışmalar; mûsikîmizi ve mûsikîşinaslarımızı 'Batılı-lışma-çoksesleşme-modernleşme' üçlü kavramı içinde bunaltan konularlardır. Millî değerler içinde kavranan millî mûsikîmizi, öz mûsikîmizi illâ ki bu şeytan üçlüsü sarmalında olması gerektiğini ısrarla diyenlere karşı duranların da 'vatan kurtaran aslanlar' olarak görüldüğü dönem bence anakreonik dönemden ziyâde, millî mûsikî mücâdelesini dönemidir. Günümüzde, mûsikîmize 'Türk mûsikîsi' denmesinin yerine 'Osmanlı-Türk mûsikîsi/müziği' denilmesinin, ne kadar yanlış olduğunu söylememizin yanında, Mesut Cemil'in ifâde ettiği anakreonik dönemin ve bundan kastedilenin tutulmadığını da söyleyebiliriz. Hem Türk mûsikîsine 'Osmanlı-Türk mûsikîsi' deyin hem de anakreonik dönemden bahsedin, bu ikilemdir, mantığa da uymaz. Kitabın ilerideki sayfalarında da değineceğim üzere, kesinlikle şovenist, milliyetçi duygularla konuşmuyorum, ancak tarihî gerçekleri bilerek veya bilmeyerek mûsikîmize 'Osmanlı-Türk mûsikîsi' terimini getirmek ve kullanmak yerine, *Orta Asya'da Türk Musikisi*, *Selçuklu Döneminde Türk Musikisi*, *Osmanlı Dönemi'nde Türk Musikisi* ve *Cumhuriyet Dönemi'nde Türk Musikisi* başlıklarını kullanmak en doğru ve sanatsal olanıdır. Burada ortak payda ise 'Türk Musikisi'dir. 1270'lerde daha Osmanlılar yokken, gönüllüğümüzün sultanı Hak âşığı Hz. Mevlânâ, vecde geldiğinde, manevî

olarak çoştuğunda hangi mûsikîyle kollarını semâya açıyordu? Elbette, Türk mûsikîsiyle icrâ edilen *ney* ve *rebab* eşliğindeki gazellerini dinliyor, semâ ediyordu. Bu açıdan baktığımızda, Mesut Cemil, iddia ettiği anakreontik dönemi, daha gerilerden en azından 1200'lerden başlatması gerektiğini söyleyebilseydi keşke...

### İstanbul Evlerindeki Türk Mûsikîsi'ne Devam

Yukarıda da belirttiğimiz üzere, evlerdeki mûsikî toplantıları, mûsikîmizin zor şartlar geçirdiği dönemde çok önem taşımıştır. Bu toplantılarda, çeşitli üstadlardan meşk etmiş, farklı kabiliyetlere sahip zengin repertuarlı mûsikîşinaslar bulunuyordu. Böylece, repertuar zenginleşiyor, sağlamlaşıyor, birçok eser belki de unutulmaktan kurtulabiliyordu. En önemlisi, meşkin olmazsa olmazı fem-i muhsîn yani doğru ağız, doğru kaynaktan dinleme imkânı bulunuyordu. Ayrıca, dönemin saz üstadlarının, gazelhan ve hâfızlarının da eşsiz icrâları, mûsikî akşamlarını süslüyor, zenginleştiriyor ve diğer üstad ve dinleyicileri çoşturuyordu. Bu mûsikî ocaklarını şöyle sıralayabiliriz;

Bolâhenk Nuri Bey'in Eğrikapı'daki, Neyzen Emin Efendi'nin Sultanahmet'teki evi, Neyzen 'dede' Süleyman Erguner'in Fatih-Sultansehim'deki evi (Salı akşamları), Üsküdar'da Özbekler Tekkesi (Cumartesi akşamları), Cerrahpaşa'da Abdülkadir Töre'nin evi, Cağaloğlu'nda Mıldan Niyazi Ayomak'ın evi, Fatih'te Hâfız Ahmet Mûkerrem Akıncı'nın evi, Tophane'de Kâdirî Dergâhı (Salı akşamları), Beşiktaş'ta Hakkı Süha Gezgin'in (Salı ve Cuma akşamları) ve Avukat Abdülkadir Karamürsel'in evi, Kabataş-Setüstü'nde Çerçöp Sami Bey'in evi, Yeniköy'de Dr. Rasim Ferit Talay'ın evi, Bakırcılar'da İbnülemin Mahmud Kemal İnan'ın, Şişli'de Hüseyin Sadeddin Arel'in evi, Taksim'de Dr. Necmeddin Hakkı İzmirli'nin evi, Bomonti'de Dr. Selahaddin Tanur'un evi önemli meşk merkezleriydi. Kuzguncuk'ta Sadeddin Heper'in evinde, Cumartesi günleri öğleden sonra mûsikî meşklere yapılmaktaydı.

Tabî ki bu ev toplantılarının mekân sahiplerinin, evini açanların yanı sıra, uzak yakın yerlerden gelen ve dönemin çeşitli alanlardaki şahsiyetleri de en az evdeki üstadlar kadar önemliydi; onlar da mûsikî aralarında, edebiyattan, tarihten, günün olaylarından bahsediyor, bilgi veriyorlardı. Alâeddin Yavaşca, bu şahsiyetlerden şöyle bahsediyor:

*“Ben, Yahya Kemal Beyatlı'yı, Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nu Ruşen Eşref Ünaydın'ı, Fuad Köprülü'yü, Hasan Âli Yücel'i, Ahmet Hamdi Tanpınar'ı, Mu-*

hiddin Erev'i, Behçet Kemal Çağlar'ı, Tevfik Remzi Kazancıgil'i, Kâzım İsmail Gürkan'ı, Osman Şevki Uludağ'ı, Mükrimin Halil'i, Ekrem Karadeniz'i, Şükrü Osman Şenozan'ı, Atatürk'ün muhafız alayı ve kurucusu ve kumandanı İsmail Hakkı Tekçe Paşa'yu, Vasfi Rıza Zobu'yu, Mahmut Baler'i, Dr. Rahmi Duman'ı bu toplantılarda yakinen tanıdım, hayat görüşüm bu zevâtin sohbetlerinden edindiğim istifâdelerle kısa zamanda değişti, ufukum açıldı."<sup>31</sup>

Neyzen Halil Can (1905-1973), Galata Mevlevîhânesi'nin son neyzenbaşısı Neyzen Emin Efendi (Hacı Emin Dede 1883-1945) ile olan meşkini anlatıyor:

"Hocamın evinde husûsî derse başladık. O sıralar henüz nota bilmediğimden notasız olarak Osman Bey'in Sabâ Peşrevi'ni 'parmak usûlüyle' çalmaya başladık. Yani hoca hangi parmağını kaldırıyor ben de o parmağımı kaldırarak. Hocam sonradan bu peşrevin Hamparsum notası ile yazılmış bir notasını vererek bunu yazmamı da vazife olarak istemişti"<sup>32</sup>

Halil Can'ın bu anlatımından ney meşkinin nasıl olduğunu anlamakla birlikte, parmak usûlü ile meşk ve bunun yanında; nota yazdırarak hem de Hamparsum notasıyla meşk gibi iki kavram-meşk kapsamında iki usûl yani metod olduğu ortaya çıkıyor. Tabii ki esasen meşk, üstadının icrâsını dinleyip hâfızasına alarak, eseri veya icrâyı tekraren çalışmaktır.

Halil Dikmen'in kendini neyzen olarak gördüğü zamanlarda, Neyzen Emin Efendi'yi ilk ziyâretinde, yarım saat kadar ney üfledikten sonra, Emin Efendi'nin kendisine verdiği ilk dersi Halil Dikmen anlatıyor:

"... yarım saate yakın sürmüştü nay üfleyişim. Birden üstad; 'dur' diye yüksek bir tonda seslendi. Acaba bir hata mı yaptım korkusu ve ürpertisiyle başparenden dudaklarımı çektiğimde hocam şöyle seslendi; 'Sultanım âferin, makamdan makama geçtin, her parçayı kusursuzca üfledin, amma benden nasip alacaksan bu üflediklerinin hepsini unutacaksın. Bir yıl sadece ney üfleyeceksin. Ses talimi yaptıracağım sana, kabul edersen haftada iki gün derse evime gelirsin.' dedi."<sup>33</sup>

Kezâ, Neyzen Emin Efendi'den istifâde eden, Neyzen "Dede" Süleyman Erguner'in (1902-1953) üstadla ilk çalışması şöyledir; Emin Efendi'nin Sultanahmet'teki evinde meşk yapılırken, Süleyman Bey, 'Şah Ney'i üflemek ister ve hocadan destur alır. Süleyman Bey, hocasından

<sup>31</sup> Alâeddin Yavaşca, "Türk Musikisinde Tavr", *San'at ve Kültürde Kök*, sy. 1, Şubat 1981, s. 10.

<sup>32</sup> Bedii Şehsuvaroğlu, 1974, *Eczacı Yarbay Nâyzen Halil Can (1905-1973)*, Hüsnütabiat Matbaası, İstanbul, 1974, s. 106.

<sup>33</sup> Fevzi Halıcı, *Üstad Hayri Tümer'in Nay Üfleme Metodu*, Kültür Bakanlığı Yayınları, nu: 2123, Ankara, 1998, s. 16.

şah neyi bir haftalığına vermesini rica eder. Böylece, günler, geceler şah ney üflenir. Bir hafta sonra tekrar meşk esnasında yine destur isteyecek şah ney üflemeye başlayıp, demlerden yaptığı taksimle, şah neyin hakkını verirken Emin Efendi gözyaşlarına boğulur, ağlayarak dinler ve kendisini tebrik eder.” Yukarıda verilen bu örnekler, ney meşkinin ne kadar keskin bıçak olduğu ve seviyenin ne kadar acımasız-yüksek olduğunu ortaya koyuyor. Tabii ki bunlar 20. yüzyıl başlarında geçen meşk örnekleriydi.<sup>34</sup>

İstanbul ve Türk Mûsikîsi’nden bahsettiğimizde, Yahya Kemal ve onun İstanbul ve mûsikîmiz hakkında ne söylene azdır. İstanbul ve Türk Mûsikîsi, başlığımızda kelimeler arasında değişiklik yaptığımızda, ‘Türk İstanbul ve Mûsikî’ başlığını da elde edebiliriz. Yahya Kemal’in 1942 yılındaki ‘Türk İstanbul’ başlıklı konferansını kitabına isim olarak koyan Sadi Yaver Ataman, İstanbul folklorunu müzikolojik olarak ele almış; İstanbul’un sularını, esnafını, türkülerini hatta Neyzen Tevfik ve hocası Hâfız Sami’yi bile anlatmıştır. Merhum Sadi Yaver Ataman hocanın bu çalışması, ‘hayatın içinden’ denilen yaşam gerçekleriyle İstanbul’un âdeta yazılı fotoğrafıdır, resim yerine fotoğraf kullanıyorum, çünkü imaj değildir, gerçektir ‘Türk İstanbul’...<sup>35</sup> ‘Türk İstanbul’ başlığının Yahya Kemal’e ait olduğunu belirten Ahmet Hamdi Tanpınar, hocasının milliyetçilik anlayışını anlatıyor:

“Yahya Kemal’in dersleri bizim için milli inancın cömert bir kaynağı idi. Bize bu derslerinde, uzun tefekkürünün meyvesi olan çok dinamik bir realite ile gerek aktüel, gerek tarihî mânâlarında temas hâlinde bulunan bir milliyetçilik anlayışını getiriyordu. Bu milliyetçilik hızını tarihten alıyordu. İstanbul’un fethi, onun için bir sembol olmuştu. Bize İstanbul’u ilk defa hediye eden cedler ordusunda büyük kurtuluşun müstakbel galiplerini, Dumlupınar’ın, Afyon’un Akdeniz’e doğru bir aydınlık seli hâlindeki koşunun şehid ve gazilerini selamlıyordu. 29 Mayıs sabahı, Bizanslıların ‘şehir alındı, şehir alındı’ çığlıklarını, yine yıllardan sonra yine 29 Mayıs sabahı, tek başına dolaştığı surlarda, şehid ve gazi olmak için çırpınan askerinin hücum ânındaki duygularını ‘İstanbul’u Fetheden Yeniçeri’ye Gazel’ adlı şiirinde dile getirmişti.”

Münir Nureddin Selçuk’un, şiirdeki hamasiyet, mâneviyat duygusu içinde haklı olarak Mahur makamından bestelediği bu mısralardan olu-

<sup>34</sup> Süleyman Erguner, *Neyzen Süleyman-Ulvi Erguner*, Erguner Müzik, s. 98, İstanbul, 2005, s. 44.

<sup>35</sup> Sadi Yaver Ataman, *Türk İstanbul*, yayına haz. Süleyman Şenel, İstanbul Büyükşehir Belediyesi, Kültür İşleri Daire Başkanlığı, İstanbul, 1977.



şan bu gazeli için Ahmet Hamdi Tanpınar, “ses ve hayal mükemmeliyetinin bir mucizesi olarak” ifâde etmiştir.<sup>36</sup>

Ahmet Hamdi Tanpınar, Yahya Kemal’in bir müzikşinas olmadığını; müzikîyi seven, meloman denecek kadar ona bağlı bir insan olduğunu, söyler ve şöyle devam eder: “O, kendi tâbiriyle, beyaz ve çıplak Türkçeye, eski şiirimizin sesiyle-müzikîsiyle girdi” (a.g.e., 380). Tanpınar, Yahya Kemal’in öğrencisi olduğu yıllarda, hocası ile İstanbul gezintileri yapar, surlardan, Boğaziçi’ne kadar bütün tarihî yerleri yürüyerek gezer... Böyle bir gün, aceleci bir tavırla, üstadının “konservatuvar’a gidiyoruz” emriyle, âdeta nefes nefese Konservatuvar’a gelinir. Müdür Ziya Bey’in kahve ikramından sonra, üstâd şöyle seslenir: “Ziyâ Bey, biz Nevâkâr’ı dinlemeye geldik. Belki senin işin vardır; Selâhaddin Bey’i bize çağır.” Hâdisenin bundan sonrasını, Tanpınar’dan dinleyelim:

*“Eser çalındığı müddetçe, Yahya Kemal geniş bir koltukta, sol eli her zaman olduğu gibi kalın bastonuna dayanmış ve bütün vücuduyla çok büyük bir ağacın önünde akan suya eğilmiş müziğe ve onu bize acayip cüssesinden gönderen gramofona eğilmiş, sessiz sadasız dinledi. Arasına, cıgarası bitince dikkatinin kendisine biçtiği bu duruş değişiyor, sonra düşüncelerimizin devamlı arkadaşısı vazifesine başlar başlamaz eski vaziyetini alıyordu. Eser bitince, ‘Bir daha çal Selâhaddin’ dedi ve tekrar aynı dikkatle dinledi. Odayı İtrî’nin müzikîsi ve onun dikkati beraberce doldurmuş gibiydi. İkinci çalıştan sonra, Yahya Kemal’in zevkini çok iyi bilen Selâhaddin Bey, Kömürcü Hâfız’la Sadullah Ağa’yı isteyip (birer eser) istemediğini sordu. Yahya Kemal bu lütüfkâr teklifi teşekkürle reddetti.”<sup>37</sup>*

Yahya Kemal şiirlerinde görülen müzikî terminolojisi içinde en dikkat çekenleri, “Öz Müsikîmiz ve “Eski Musikimiz”dir. Öz müsikîmizden maksadı neydi? Eski müsikîmizden neyi ve nasıl bir müzikîyi anlatmak istiyordu. Çocukluğunda annesinin ona söylediği ilahiler, İstanbul’a geldiğinde duyduğu müsikîdir... Aslında “öz” ve “eski” anlamları aynı maksatla kullanılmıştır. Eski müsikîmizden çok insanın anlamadığını, o tarihlerde belirtmesi, 60-70 yıldan beri çok şeyin değişmediğini gösteriyor ve aslında günümüzü de bir bakıma ifâde ediyor... Ve de tamamlıyor ve bu insanlar için kesin hükmünü veriyor: “Öyleyse, bu insanlar, bizden bir şey anlamaz.” diyor. “Bu insanlar ve biz” kavramları, toplumumuzun gerek çağdaşlık gerek bilgisizlik rüzgârı ile kendi kültür ve sanatına yabancı kalması; dolayısıyla “Bu insanların” yabancı olması;

<sup>36</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1996, s. 183.

<sup>37</sup> Tanpınar, s. 380.

“biz”den maksadın da Türk kültüründen sanatından, tarihinden, kısaca Türk olan her şeyden anlayanlar, olduğuna işaret etmesidir. “Eski Musiki” şiiri, bu konuları ifâde etmekte olduğu kadar; mûsikî tarihimizde yer alan bestekârlarımızın da bir resmî geçididir. Bir müzik tarihçisi yaklaşımı ile getirdiği bestekârlık zincirini, Hammâmizâde İsmail Dede Efendi ile tamamlar ve onun ölümü ile ülkedeki “Muhteşem Güneş”in battığını; Dede Efendi’nin temsil ettiği mûsikînin bir bakıma sona erdiğini belirtir. Yahya Kemal’in şiirleri ele alındığında, bestekârlık Dede Efendi’den sonrakilere, şiirlerinde yer vermediği de görülmektedir. Artık, onların eserlerini dinleyerek ömrünü geçirmektedir. “Eski Musiki” şiiri, bu düşüncelerimize ortak oluyor:

### **Eski Musiki**<sup>38</sup>

*Çok insan anlıyamaz, eski mûsikîmizden  
Ve ondan anlamayan bir şey anlamaz bizden.  
Açar bir altın anahtarla rûh ufuklarını,  
Hemen yayılmaya başlar sadâ ve nûr akını  
Ve seslenir büyük İtrî, semâyı örten rûh,  
Peşinde dalgalanır bestesiyle Seyyid Nûh,  
O mutlu devrede İtrî’ye en yakın bir dost  
İşiklî danteleler bestekârı Hâfız Post...  
Bu neslin ortada dâhicedir başardığı iş,  
Vatan nasıl karışır mûsikiyle, göstermiş.*

*Bu yaz kemeñeyi bir dinledinse Kanlıca’da,  
Baharda bir gece tanbûru dinle Çamlıca’da.  
Bu sazların duyulur her telinde sâde vatan,  
Sihirli rûzgâr eser dâimâ bu topraktan.  
Evet bu eski nesil bir şerefli âlem açar,  
Duyuşta ince zamanlardan inkırâza kadar.  
Yüz elli yıl, sıra dağlar birer birer yücelir  
Ve âkıbet Dede’nin anlı şanlı devri gelir.  
Bu mûsikiyi, o, son kudretiyle parlattı;  
Ölünce, ülkede bir muhteşem güneş battı.*

‘İstanbul ve Türk Mûsikîsi’ni Yahya Kemal üstadın mısralarında da görüyoruz. Bestekârlarımızdan Buhurizâde Mustafa İtrî, Seyyid Nûh,

<sup>38</sup>Yahya Kemal, *Kendi Gök Kubbemiz*, İstanbul Fetih Cemiyeti, 2007. s. 22.

Hâfız Post'u zikrettiği şiirinde 'eski mûsikî'den kastı, işte bu üstadların başı çektiği mûsikîmiz idi. Kemeñceyi Kanlıca'da, tanburu da Çamlıca'da dinleyiniz diyor üstad. 1846'da kaybettiğimiz İsmail Dede Efendi ile 'ülkede muhteşem güneş' battığını, yani bu mûsikî devrinin bittiğini söylerken acaba çok mu üst çizgideydi. Cumhuriyet'in ilânını takip eden tarihlerde, dönemin mûsikî ve edebiyat sahasındaki şahsiyetlerinin evlerinde sıklıkla görülen ve hemen hemen bütün toplantılara katılmaya gayret eden büyük şâirimiz Türk mûsikisini bilerek ve duyduğu hürmeti hissettirerek dinlemiştir. Klasik eserlerimizi hakkıyla ve fevkalâde güzel icrâ eden Münir Nureddin Selçuk'u çok sevmiştir. Münir Bey'in bu özelliği, kendisinin Yahyâ Kemal'in yanında müstesnâ bir yerinin olmasını sağlamıştır. Onun hânendeliğini de çok takdir eden üstâdın, Münir Nureddin Selçuk ile dostluğunun güzel örnekleri, Cumhuriyet Dönemi mûsikî repertuvarımızda yer almıştır. "Endülüste Raks" ve "Dönülmez akşamın ufkundayız"ı çok severek dinleyen büyük şâirimiz; "Ben bestelenmek için şiir yazmıyorum, Münir Bey bana olan sevgi ve saygısından bunları bestelemiştir." diyerek günümüzdeki adıyla güfte yazarlığı ile şâirlik arasındaki ayırıcı çizgiyi ortaya koymuştur.<sup>39</sup>

### **İstanbul ve Türk Mûsikisi'nin Bir Başka Kalesi: Özbekler Tekkesi**

Üsküdar, Sultantepe'deki Özbekler Tekkesi, mûsikîmizin ve gönül ehli insanların niyazlarıyla, sadâlarıyla, ney nağmeleriyle, Cumhuriyet öncesi ve sonrasında, mûsikîmize yuva olmuş çok önemli bir dergâhtır. Buranın tarihî ile detaylara girmeyeceğim, çünkü herkesçe az-çok bilinir. Ancak, Erguner Ailesi ve Özbekler Tekkesi'nin mensubları sanki akraba gibidir; dedem kutb-ı nâyî Süleyman Erguner ile şeyh Necmeddin Efendi, birbirlerini çok seven iki arkadaşlardır. Belki de bu yüzden Şeyh Baba'nın o usturaklı sözlerini işitmemiş bir çocuk ve genç olarak orada yetiştim. Cumartesi günleri, evde büyük bir heyecanla kahvaltı yapıp, kış-yaz, soğuk-sıcak demeden; koltuğumuzda neyler, şeyh babanın çok sevdiği "Yenice" sigarası kartonuyla, taaa Çapa'dan (Şehremini) Üsküdar Sultantepe'ye giderdik. Öğlen yemeğim, havuzlu bahçedeki taze soğanlardı, ekmek arası yapıp yerdik, bu soğanlar hiçbir yerde yok hâlâ... Akşamı sormaya gerek var mı, tabii ki ana yemek "etli özbek pilavydı." Gün içinde büyük kazanlarda pişen pilavın yetme-

<sup>39</sup> Alâeddin Yavaşca, "Yahya Kemal ve Türk Musikisi"; *Ölümünün 40. Yıldönümünde Yahya Kemal Beyatlı*, yayına haz. Rıdvan Çongur, Türkiye Radyo Televizyon Kurumu, Ankara, 1998, s. 115.

yeceğini zannederdim aç karnına... Ancak; tekke bereketi işte, onlarca kişi doyardı... Takiben, mûsikî fasılları, kutb-i nâyim, üstadım, hocam Ulvi Erguner, üstad üdf Cahit Gözkan ve diğer üstadların mânevî havayı ziyâde kılan icrâları hâlâ kulağında; herkes gider, biz ise tekkenin misafiri olur ve gecelerdik; sanırım bu imkân sadece Erguner Ailesi'neydi... Sabahleyin, boğaza karşı uyandığımızda, mutfaktan 'şeyh baba'nın pişirdiği sucuk kokusu da o muhteşem manzarayı daha güzelleştirirdi... Dergâhın şeyhi, mûsikîşinas Necmeddin Efendi zamanından bugüne kadar; hâfızı, neyzeni, ses sanatkârı, tanbûrîsi, kemençevisi, rebâbîsi ve nice üstadı, ihvanı, dinleyicisi, sohbetleriyle ile bir gönül deryası olarak, dînî, tasavvufî ve sanat hayatımızda yer alan gönül bayramlarımızın yanı sıra meşhur Özbek pilavı ile de midelerimizin bayram ettiği bu muhteşem dergâhta; üstadların ellerinden, nefeslerinden çıkan nağmeler ve besteler hâfızalarda kalsa da bantlara da kısmen kaydolmuş idi.



Görsel 8: Özbekler Tekkesi

'Dede' Neyzen Süleyman Erguner'in, hocam, babam Neyzen Ulvi Erguner'in ney taksimlerini dinlemek için tekkeye önceden gelip âdeta yer kaplan cemaat vardı. Ayrıca, Özbekler Tekkesi'nde ve diğer mûsikî

meclislerindeki meşklerde bulunanlar, onların neylerini üflerken, kendilerinden geçtiğini, âdetâ neyletiğini, ve insanların bu mânevî hava içinde kendilerine nasıl duâ ettiklerini, ben de duydum, bu meclislerde olan herkes de duydu... Çocukluğumuzda, Özbekler Tekkesi'nin muhteşem cemaati; Şeyh Necmeddin Efendi başta olmak üzere, herkes, neyzen Ulvi Bey'in yolunu gözler; "... gelse de kendimizden geçsek.", derdi. Ben, arşiv kayıtlarındaki ney icrâlarını dinlerken hâlâ kendimden geçmekte, her dinleyişimde, her taksimlerinde başka başka lezzetler, öğretiler almaktayım...

Özbekler Tekkesi'nin ve diğer mûsikî meclislerinin önemli mûsikî-sinaslar arasında Hâfız Hulusi Gökmenli, Hâfız Hoca Üsküdarlı Ali Efendi, Kudsi Baba, Nafiz Efendi, Hâfız Cevdet Soydanses, Üdi Cahid Gözkan, Rebâbî Sabahaddin Volkan, Hâfız Kâni Karaca, Neyzen Aka Gündüz, Neyzen Niyazi Sayın, Tanbûri Necdet Yaşar'a kadar nice üstadların icrâları; hâfızların seslendirdiği Kur'ân-ı Kerim, kasîdeler, ilahiler, taksimler velhâsıl bütün güzelliklerin sıralandığı meşk muhabbetleri... Hâfız Hüseyin Sebilci'nin okuduğu; "Güller sünbüller öter bülbüller", "Vahdet deryasına varanlar bilir", Vasılı bekr-i Hüdayız, halvet-i Uşşâkî-yiz", "Adem-i ilhaka kıldı ateş-i hâlimiz", "Vardım kırklar yaylasına", "Ben bu aşkın mecnunuyum"; "Cemalin hüsnüne fedadır yâ Resulallah" gibi kasîdeler, hele Hâfız Cevdet Soydanses'in okuduğu "Üç dalda bir gülüm var, dervişim keşkülüm var" adlı kasîdesi hâlâ kulaklarımdadır.

Ailemize yakın olanlar bilirler ki, Ergunerler ve Üsküdar'daki meşhur Özbekler Tekkesi ailesi sanki akraba gibidirler. Tekkenin son şeyhi Necmettin Özbekkangay ile büyükbabam Süleyman Erguner yakın arkadaşlarıymış. Bu arkadaşlık, babam Ulvi Erguner zamanında da devam etmişti; ayın her hafta sonunda, Cumartesi günü, annem ve babamla birlikte ellerimizde neylerle Çapa'daki evimizden, 1964'ten itibaren de Cevdetpaşa'daki evimizden Üsküdar'a gitmek üzere yola çıkardık. Çapa veya Fındıkzade'den Eminönü'ne giden otobüs, iskeleden Üsküdar'a giden vapur, tekkenin yokuşu başında indiren Beylerbeyi dolmuşu, tekkenin yokuşu ile tekke kapısı arasındaki kimi zaman yağmurlu, çamurlu, karlı yokuşu yaya olarak inen-çıkan bu yolculuğun değişmez unsurlarıydı. Bu kadar zahmetten sonra, çölü geçtikten sonra sefaya, feraha, vahaya ulaşmak, bu çilenin mükâfâtıydı âdetâ. Vaha neydi; tek-kede yenen Özbek pilavıydı, midelerin bayramını etli pilavla yaptıktan sonra çay eşliğinde kulaklar ve gönlümüzü bayram ettiren mûsikî

vakti gelirdi. Ulvi Erguner'in neyi, hâfız Cevdet Soydanses'in gazelleri, Cahit Gözkan'ın udu, Sabahattin Volkan'ın rebabı gibi dönemin diğer üstadlarının da sesleri, sazları eşliğinde yapılan mûsikî, vahanın yeşil yapraklı, gölgesinde saatler geçirilecek ağaçları; gönlümüzü, kulağımızı yıkayan, ne kadar içsek ne kadar yıkansak ta susuzluğumuzu, ferahlamamızı dindiremeyen şelaleleri gibiydi. Yıllar geçti, şimdi, çölün ortasında kaldık ne yazık ki, ne o sesler, nağmeler, sohbetler ve onların yaratıcıları var. Ortalık sazımı icrâ ettiğini ve çok güzel okuduğunu(!) iddia edenlerle doldu, susuyoruz, yanıyoruz a dostlar... Yapılacak tek şey, o günleri düşünerek, hatırlayarak, bantlardaki sesli hâtıraları dinleyerek ve bu güçle kendi kendine yapabileceğin mûsikî ve ortamı yaratmaktır. Eğer bunu da yapamıyorsan, geçersin televizyon denen canavarın karşısına bakarsın bön bön... Yolun açık olsun...

Böylece anlatmaya çalıştığım toplantılardan birinde, çocuk hâlimde ortada dolaşırken, Özbekler Tekkesi'nin kapı girişindeki meydan odasında sohbet arasında (bu ifâde aynı ekmeğin köfteye benzer, ikisinin de olması lazım, sohbetsiz mûsikî; mûsikîsiz sohbet olmaz) mûsikî yapıp, biraz dinlenmeye geçildiğinde, ortada dolaşırken babamın da olduğu icrâ heyetine, "Neden durdunuz biraz daha çalabilir misiniz?" diye sormuşum. Heyettekiler "Oğlum ne çalınmasını istersin?" diye sorunca; daha henüz sekiz, en fazla on yaşlarında olan bendenizden şöyle bir istek olmuş; "Dün gece saz meclisine neden geç geldin?" adlı şarkıyı istiyorum, okur musunuz?" Babam başlamış gülmeye, diğerleri de şaşkın vaziyette olarak eser icrâ edilmiş, ben de büyük bir zevkle dinlemişim bestekâr Muhlis Sabahattin Ezgi'nin Nihâvend makamındaki şarkısını. Yıllardır bu şarkıyı çok severek dinler ve icrâ ederim.

Elbette, herkesin bu muhteşem şehirde nice kahramanları, üstadları, hâtıraları vardır. 'İstanbul ve Türk Mûsikîsi' hakkında yaşadıklarımı ve ne yazık ki özlediklerimi kısaca kaleme almaya çalıştım.

## Kaynaklar

- Altun, Feride İmrana, (2009). İstanbul'un 100 Roma ve Bizans Eseri, İBB Kültür A.Ş., İstanbul, ss. 153-156.
- Ataman, Sadi Yaver, (1977). *Türk İstanbul*, haz. Süleyman Şenel, İstanbul Büyükşehir Belediyesi, Kültür İşleri Daire Başkanlığı, İstanbul.
- Banarlı, Nihad Sami, (1960). *Yahya Kemal'in Hatıraları*, İstanbul, s. 26.
- Beyatlı, Yahya Kemal, (2007). *Kendi Gök Kubbemiz, Yahya Kemal Külliyesi*, İstanbul Fetih Cemiyeti, İstanbul, ss. 26-28.

- Canver, Cevdet Mithat, *Türkiye’de 1934-1936 Yılları Arasında, Ankara ve İstanbul Radyolarından Geleneksel Türk (Alaturka) Musikisi’ni Yayınlarının Yasaklanması ve Türk Toplumunu Üzerindeki Etkileri*, Başkent Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, s. 782.
- Erguner, Süleyman, Doç.Dr., *Neyzen Süleyman-Ulvi Erguner*, Erguner Müzik, İstanbul, Kasım 2005, s. 44.
- \_\_\_\_\_, *Kutb-ı Nâyî Osman Dede ve Rabt-ı Ta’birât-ı Mûsiki*, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 1991.
- Eyice, Semavi, (2006). Prof. Dr., *Tarih Boyunca İstanbul*, Etkileşim Yayınları, s. 111.
- Halıcı, Feyzi, (1998). *Üstad Hayri Tümer’in Nay Üfleme Metodu*, Kültür Bakanlığı Yayınları, nu: 2123, Ankara, 1998, s. 16.
- Karakoyunlu, Yılmaz, (1998). *Yahya Kemal Şarkıları*, Türk Musikisi Vakfı Yayınları, Ekim, s. 28.
- Kozanoğlu, Cevdet, (1988). *Radyo Hatıralarım*, haz. Dr. M. Nazmi Özalp, TRT, s. 9.
- “Musiki Âleminin Büyük Kaybı: Süleyman Erguner”, *Ekspres Gazetesi*, 4 Ocak 1953, ss. 4-5.
- Müzik ve Sahne Sanatları, ABD, Müzik Bilimi Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2019, ss. 103-109.
- Ortaylı, İlber, (2003). “İmparatorluk Başkentinden Cumhuriyet Vilayetine —1920’ler İstanbul’u—”, *İstanbul’dan Sayfalar*, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş. Yayınları, s. 128.
- Ökte, Burhaneddin, “Süleyman Erguner’e olan Borcumuz”, *Ekspres Gazetesi*, 28 Aralık 1953, ss. 4-5.
- Öztuna, Yılmaz, *Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi*, Kültür Bakanlığı Yayınları, C. I, s. 327.
- Öztürk, Serdar, Doç., *Kültür ve Sanat Dünyamızda Yahya Kemal Beyatlı II*, İstanbul, 1998, ss. 767-768.
- Radyo Amatör Dergisi*, 9 Şubat 1938, nu. 3, s. 15.
- Saygun, A. Adnan, Prof., *Atatürk ve Musikisi*, Sevda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları 1, tarihsiz, s. 48.
- Şehsuvaroğlu, Bedii, *Eczacı Yarbay Nâyzen Halil Can (1905-1973)*, Hüsnütabiat Matbaası, İstanbul, 1974, s. 106.
- Süleyman Şenel, “*Türküler*”, *İstanbul Ansiklopedisi*, İstanbul, 2010, NTV Yayınları, ss. 942-945.
- “Tamıdığım Büyük Neyzenler: Süleyman Erguner”, *Akşam Gazetesi*, 13 Kasım 1961.
- Tanpınar, Ahmet, (1996). *Yaşadığım Gibi*, Dergâh Yayınları, İstanbul, s. 183.
- Telsiz Mecmuası, 21 Temmuz 1927, nu. 4, s. 7.
- “Türk Musikisinde Tavrı”, *San’at ve Kültürde Kök*, sy. 1, Şubat 1981, s. 10.
- Ünlü, Cemal, (2004). *Git Zaman Gel Zaman, fonograf-gramafon-taş plak*, Pan Yayıncılık, s. 301.
- “Yahya Kemal ve Türk Musikisi”; *Ölümünün 40. Yıldönümünde Yahya Kemal Beyatlı*, haz. Rıdvan Çongur, Türkiye Radyo Televizyon Kurumu, Ankara, 1998, s. 115.

- Yavaşca, Alâeddin, (1981). “Evlerde Musiki Toplantıları”, *San’at ve Kùltürde Kùk*, İstanbul, nu: 4, s. 10.
- Yetiş, Kâzım, Prof. Dr., *Yahya Kemal’in Hayatı I*, İstanbul Fetih Cemiyeti, 2006, s. 69.
- Yusuf bin Nizameddin, *Risale-i Mûsiki*, Ankara Genel Kitaplık, Millî Kütûphâne, Nu. 131/1.



---

**Bir Fasılseverin Fasıl Mûsikîsi Üstüne  
Notları**

---

**Bülent Aksoy**

Burada konumuz olan fasıl, çoğunluğun bildiği anlamdaki fasıl; “saray faslı” değil. Bu anlamıyla fasıl uzun bir zamandan beri geleneksel mûsikîde en yaygın icra biçimidir. Bir konser türüdür. Fasıl kelimesini duymayan yoktur. Ne var ki, fasılın nasıl bir icra biçimi olduğunu anlayıp anlatabilmek ayrı bir iş. Fasıl mûsikîsini iyi bilen hânendeler, sâzendeler tecrübelerini, bilgilerini yazıya geçirmemişler. Bu mûsikîde nasıl pek çok şey sözlü gelenekle yaşatılmışsa bu da öyle. Ne yazık ki, bu işi iyi bilen eski mûsikîşinasların hiçbiri bu konuda bir şey yazmamış. Oysa saray faslı hakkında bir şeyler okumak isteyen bir kimse bu konuda daha çok malumat bulur Türkçede.

2021 yılının başında Nevzat Atlığ'ın Genel Ağ'daki sitesine ([www.nevzatatlig.com](http://www.nevzatatlig.com)) koyduğu, fasıl mûsikîsine ilişkin teknik bilgiler bu mûsikînin icrası hakkında gördüğüm tek yazılı açıklama durumunda. Nevzat Atlığ orada, yönettiği sekiz makamdan fasıllarda yer alan eserler arasındaki bağlantı noktalarını fasılların notaları üzerinde göstermiş. Şarkılar arasındaki geçişleri sağlayan bağlantı noktaları (notaları) fasıl mûsikîsinin önemli bir yönüdür. Onun dışında görebildiğim fasıl konulu birkaç çalışma hep fasılın tarihçesi üzerinde duran, buradaki konumuz olan fasıl türünü saray faslından ayrı, başlı başına bir icra biçimi olarak ele almayan metinlerdi.

Fasıl, başlı başına bir mûsikî uygulamasıdır. Kendine özgü nitelikleri olan bir mûsikîdir. Birlikte şarkı söylemekle, söyletmekle fasıl olmuyor. Ben fasıl heyeti yönetmiş olan mûsikîşinaslarla görüşmelerimde bir kimsenin fasıl heyetini hakkıyla yönetebilmesi için bu icra biçiminin özelliklerini iyi bilen, tecrübeli fasılcılarla özel olarak çalışmış olması gerektiği kanısına vardım. Her iyi mûsikîşinas fasıl yönetemiyor. Genel mûsikî bilgileri fasıl yönetmeye yetmiyor. Fasıl heyetlerinde her saz çalan, her şarkı söyleyen fasıl mûsikîsini anlatamıyor. Günümüzde dinlediğimiz bazı fasıl heyetlerinin ortaya koydukları icranın geçmişte dinlediğimiz fasıllarinkinden ne kadar farklı olduklarını görüyoruz. “Buna fasıl mı denir...” diyoruz içimizden. Uzunca bir süredir fasıl diye dinletilen icra —radyoda olsun, radyo dışında olsun—, çok kere, fasılın

çözölmüş, seyreltilmiş, küçöltölmüş, en önemlisi, sahici hâlimden çok uzaklaşmış bir örneği. Bu konunun ayrıntılarına inilmesi lazım. Ayrıntılara inildikçe, işin dışarıdan göröndüğü gibi olmadığını, kendine özgü yönleri, birçok inceliği bulunduğunu görüyoruz.

On dokuzuncu yüzyılın son çeyreğinden bugüne gelen fasıl müsikisine geriye dönüp bakmak çoktandır bir ihtiyaç olarak kendini hissettiriyor. Ben bir fasıl icracısı değilim, bir fasıl dinleyicisiyim sadece. Eski fasılların kayıtlarını defalarca dinlemişimdir. Şimdilerde de hemen hemen her akşam saat 17.30'da TRT Nağme'yi açıp fasıl dinlerim. Dinlerken, ister istemez, zihnimdeki ideal fasılın hiç olmazsa kırıntılarını, eski renklerini ararım. Çocukluğumdan beri dinlediğim fasılların en iyi taraflarını bir araya getirsem, müsikî hâtıralarından, eski kuşakların anlattıklarından öğrendiklerimi bir araya getirsem, bir de makam müsikîsine kişiliğini veren özellikleri göz önünde bulundursam, ideal olmasa bile ideale yakın, sahici bir fasıl müsikîsi portresi çizebilir miyim acaba sorusunun cazibesıyla bir denemeye girişeceğim burada. Niyetim, görüş mesafem bu. Eğitici, öğretici hiçbir amacı yok bu denemenin. Ben sadece zihnime not ettiğim gözlemlerimle izlenimlerimi dile getireceğim. Fasıl icrasında geniş bir serbestlik vardır, ben de fasılın havasına uygun olarak burada makale üslûbuyla değil, sohbet üslûbuyla yazacağım.

Yirminci yüzyıl başlarında en yaygın müsikî şekli fasıldı. İkinci Meşrutiyet'ten sonra kurulan müsikî derneklerinin konserleri fasıl ağırlıklıydı. Cumhuriyet Dönemi'nde de sevilen bir müsikî şekli olmuştu fasıl. Ne var ki, fasıl müsikîsi daha sonra "akademik" diyebileceğim bir çevrede küçömsenir oldu.

Münir Nurettin Selçuk'un 1930'da Fransız Tiyatrosu'nda verdiği ilk solo konseri müsikî icracılığında bir dönüm noktasıydı. O yıllarda hızlanan taş plak kayıtları birçok solist ortaya çıkarmıştı. Ankara, İstanbul radyolarının kurulması solistliği yaygınlaştırdı. Bir solist patlaması oldu. Radyolar birçok genç yeteneği alıp eğitti, solist seviyesine çıkardı. Bu arada, Mesut Cemil önce taş plaklarda, sonra Ankara Radyosunda "koro"yu soktu icraya. Koro icrası, fasıla göre daha saygın bir icra biçimi olarak göröldü. En iyi müsikîşinaslar İstanbul Belediye Konservatuvarı İcra Heyeti ile radyo korolarında çalıp söylediler. İşte fasıl bu yeni dönemde büsbütün küçömsenmediyse bile "irtifa" kaybetti.

Bu kadar yaygın bir icra şekli büsbütün küçömsenemezdi zaten. Aynı devlet radyoları en iyi fasılçıları bünyelerine alıp çok güzel fasıl

mûsikîsi programları da yayımlıyordu. Ne var ki, fasıl heyetinde okumak, bir yandan da solist seviyesine çıkamayacak hânendelerin işi gibi görülmeye başladı. Solistler, solistlik hevesindekiler fasıl hânendeliğini açıkça söylemeseler de küçümser oldular.

Fasıl mûsikîsi kendi hâline bırakıldı, üstüne düşülmedi. “Piyasa”da çalışan fasılçılar birbirlerini yetiştirdiler. O yıllarda piyasada talep vardı fasıl mûsikîsine. İstanbul Belediye Konservatuvarında fasıl mûsikîsi öğretimine yer verilmemişti. Bu kuruluş tam tekmil bir konservatuvar olmadığı için bir bakıma tabii karşılanabilirdi bu durum. Ayrıca, bu konservatuvarın öğretime başladığı 1940’lı yıllarda piyasada pek çok iyi fasıl heyeti olduğu için bu eksiklik hissedilmemiş olabilirdi. Ama ondan otuz beş yıl sonra kurulan Türk Mûsikîsi Devlet Konservatuvarında da fasıl mûsikîsine müfredatta yer verilmedi. Demek ki, “fasıl” orada da ciddiye alınmamış, yeterince “akademik” bulunmamıştı. Sonunda fasıl can çekişir hâle geldi. Nice yıllar sonra Yıldız Teknik Üniversitesi Gösteri Sanatları Bölümünde “fasıl” konulu bir ders konmuş. Tabii, çok geç... Ama yine de sevinmemek elde değil. Mûsikî dünyasında talep artık kalmamışsa, kimler fasılcı olmak isteyecek, fasılcıyı kimler yetiştirecekti? Bir şeyin değeri kaybedildikten sonra fark ediliyor. Hani bugün şöyle güzel bir fasıl dinlemek istiyorum diyen birinin gidip dinleyebileceği bir yer yok artık.

### **Fasıl Terimi**

“Saray faslı” da denen eski fasıl bir bütünlüğü ifade ediyordu mûsikîde. Bu bütünlüğü kuranlar bestekârlardı. Eski bestekârlar belirli beste şekillerini kullanarak bir “fasıl” meydana getirirdi. Hele yeni bir makam düzenlemişler, bunu iki beste iki semâîden kurulu bir takımla örneklendirirlerdi. Eski bir makamdaki fasılın eksikleri varsa (örneğin, ağır semâîsi eksikse) o eksiği tamamlama ihtiyacını duyarlardı.

Nazariyatın da temel kavramlarından fasıl. Bestelerle işlenen makamlar fasılları meydana getirir. Güfte mecmuaları fasıllara göre düzenlenir. Mûsikî dilinde fasıl teriminin anlamı çok zengin. “Mehter faslı” bile vardır. Mehter mûsikîsi icrası için kullanılmıştır. Kantemiroğlu üç çeşit fasıl ayırt etmişti: “hânende faslı”, “sâzende faslı”, “hânendelerle sâzendelerin faslı.” Burada şunu görüyoruz: Fasıl, konser anlamına geliyor, aynı zamanda konserin türünü de tanımlıyor. Bu konserlerin her birinde aynı makamın, yani aynı fasılın eserleri seslendiriliyor olmalıydı.

Bu anlamlar işlendikçe fasıl terimi konserin kendisini de dile getirir oldu. Gelgelelim, fasıl terimi belirli bir icra şeklini tanımlamıyordu. İşte bu yeni anlam “yeni fasıl”la birlikte oluştu. Fasıl bu anlamıyla bir konser biçimi olduğu gibi, başlı başına bir icra üslubudur da. Kendine özgü bir eser dağarı da vardır. Aşağıda göreceğimiz gibi, faslın icra biçimini belirleyen de bu dağardır. Hem icra şekli bakımından hem de dağarıyla eskinin (saray faslının) dönüşüme uğramış bir biçimidir.

### Eski Fasıldan Yeni Fasla

Eski faslın düzenini Kantemiroğlu’da buluyoruz. Onun “hânendelerle sâzendelerin faslı” diye adlandırdığı faslın düzeni şöyle: sazla taksim—bir peşrev (iki peşrev de çalınabilir)—sözlü taksim—beste—nakış—kâr—semâi—saz semâisi—sözlü taksim.<sup>1</sup> O dönemde “şarkı” diye bir beste şekli var, ama şarkının fasılda yeri yoktu demek ki. Kantemiroğlu bir sözlü eser bitince “hânendeler susar” dediğine göre, eserler arasında aranağmesi bağlantıları olmadığını belgelemiş oluyor. Semâilerin “ağır”, “yürük” diye ikiye ayrılması daha sonradır. On sekizinci yüzyılın ortalarında bugün bizim aşına olduğumuz fasıl düzeni ortaya çıktı denebilir.<sup>2</sup> Bu faslın düzeni Kantemiroğlu’un verdiği fasıl düzeninden biraz farklıdır. On dokuzuncu yüzyılda fasılda “şarkı”lara da yer verilmeye başladı. Kantemiroğlu’nun tanımındaki fasıl düzeninde şarkı yoktu; semâî de “ağır”, “yürük” diye ikiye ayrılmamıştı. Çok daha sonra, ağır semâî ile yürük semâî arasına çeşitli usüllerde bestelenmiş şarkılar yerleştirildi. Kâzım Uz 1894’te, *Müsikî Istilâhatı*’nda faslın programını şöyle anlatıyor: “Hânendegân için aynı makamdan muhtelif usülde olan iki beste, iki semâî ve nâdiren bir kâr ve nakış heyet-i mecmuasına denir ki, bunun mükemmel bir fasıl olması iki veya üç şarkının, yürük şarkılarla beraber on iki şarkının ilâvesiyle olur.”<sup>3</sup>

Müsikî dağarının genişlemesinin en yüksek noktasına çıktığı bir sıradaki fasıl düzenini veriyor bu tanım. Kârların, murabbaların, semâîlerin yanı sıra on iki şarkıya yer verilecek kadar genişlemiş faslın programı. Bu on iki şarkı faslın daha sonraki en yaygın biçimini getirdi.

Yirminci yüzyılda, Kâzım Uz’un verdiği programa uygun, “fasl-ı kebir”ler de okunmuştur. Hâtıra metinlerinde, mülâkatlarda, bunun ör-

<sup>1</sup> *Kitâbu İlmi’l Müsikî ‘ala vechi’l-Hurûfât*, yayıma hazırlayan Yalçın Tura, YKY, İstanbul, s. 187.

<sup>2</sup> Eski fasıl konusunun ayrıntılarına girmek gerekmiyor burada. Walter Feldman (*Music of the Ottoman Court*, VWB, 1996, özellikle ss. 180-187) bu konuyu ayrıntılı bir biçimde incelemiştir.

<sup>3</sup> *Müsikî Istilâhatı*, yayıma hazırlayan Gültekin Oransay, Küğ Yayını, Ankara, 1964, s. 24.

nekleri pek çok. Örneğin, bir tanıklığa göre, Ağyazar (Akyüz), Hamit Dikses ve Beşiktaşlı Şakırdaklı Kemal'in Küçükçiftlik'te okudukları fasıllarda “dört hane peşrevden sonra beste, ağır semâî, şarkılar ve yürük semâî okunur, saz semâîsiyle fasla son verilir. Bazı kereler fasıl sonlarında yürük şarkılar veya köçekçeler de okunurdu.”<sup>4</sup> Alâeddin Yavaşca'nın Hakkı Süha Gezgin'in evinde Dr. Selahattin Tanur'dan öğrendiğini birçok yerde söylediği yirmi beş fasıl da bu türdendir. İcrası iki saati geçebilen bu fasıllar meşk edilirken, kâr, murabba, semâîlerden şarkılara kadar bir makamın belli başlı bütün eserleri öğretiliyor, meşk tamamlanınca fasıl başka bir gün aynı evde davetlilere dinletiliyordu.

On yedinci-on sekizinci yüzyıllarda “şarkı” yüksek bir beste şekli sayılmıyordu. Daha bir kolaylıkla öğrenilip söylenebilen, ezgisi hatırda kalan, daha sade bir türdü şarkı. İtrî, Zaharya, Tab'î Mustafa Efendi, Ebubekir Ağa, Enfi Hasan Ağa gibi on sekizinci yüzyıl bestekârlarının çağımıza ulaşan eserlerine bakıyoruz, şarkı yok. Belki şarkı da bestelemişlerdi ama bugüne kalmadı. Şarkı bestelemiş olsalar bile bunların günümüze kadar gelmemesi anlamsız değil. Şarkı, on dokuzuncu yüzyılın ortalarından başlayarak yeniden işlendi, yapısı zenginleştirildi (değişmeli usûller kullanılması, güftenin dört mısradan altı, yedi mısraya çıkarılması gibi), aynı yüzyılın sonlarında da en yaygın beste şekli oldu. Kâzım Uz'un açıklamasından da anlaşıldığı gibi, şarkı, on dokuzuncu yüzyılın sonlarında fasılın çok önemli unsurlarından biri hâline gelmişti. Zamanla tek sözlü unsuru, tek beste şekli oldu.

Yeni fasıl şarkı bestekârlarının eserleriyle koştur bir gelişme gösterdi. Fasılın bu türü eski fasılın popülerleştirilmiş bir biçimidir. Hitap ettiği kitleye bakılırsa şöyle denebilir: İstanbul'a has, “ortalama” diyebileceğimiz bir mûsikî zevki olan geniş bir kitle yeni fasılın hedef kitlesiydi. Bu kitleye ulaşabilmek için o ortalamayı bulmak lazımdı. İtrî'nin neva kârıyla, bestenigâr murabbayıyla, Sadullah Ağa'nın arazbar-bûselik, İzak'ın gül'izar takımlarıyla, büyük usûllerle bestelenmiş karmaşık yapıları eserlerle o kitleye hitap edebilmek kolay değildi. Ama söz konusu İstanbullu kitle bayağı şarkıları da dinlemezdi. Dede'nin birçok şarkısını, Hacı Arif, Hacı Faik, Şevki beylerin, Nikoğos, Tatyos gibi bestekârların şarkılarını sever, zevkle dinlerdi. Anadolu halk türküleri de bu ortalama İstanbul zevkine pek hitap etmezdi. Türkü olarak makam mûsikîsi zevkine hitap eden Rumeli türküleri dinlenirdi. Nitekim fasılların sonunda

<sup>4</sup> Sadun Aksüt, *Alkışlarla Geçen Yıllar-Hâtrât*, Aksoy Yayıncılık, İstanbul, 2000, s. 37.

bir iki Rumeli türküsü de okunurdu. İşte bu geniş kitleye yönelik, ilkin dağarıyla, buna bağlı olarak da üslûbuyla yeni bir fasıl mûsikîsi doğurdu. Böyle bir hedef kitleye göre biçimlenen fasıl uzunca bir süre bu zevke hitap etti. Fakat fasıl mûsikîsini küçümseyenler bundan dolayı küçümsemiş değillerdi. Çünkü onların dağarları da aşağı yukarı aynıydı; ama onlar solist olmayı önemsiyorlardı.

### Faslı Yönetimi

Fasıl heyetini elinde def ile serhânende yönetir. Fasilcılar serhâneneye eskiden “tezgâhtar” derlerdi. Sazları da kemanın yönetmesi gibi bir gelenek vardır öteden beri. Ama faslı hiçbir zaman bir “şef” yönetmezdi. Bu durum sebepsiz değildir. Fasil icrasında kendiliğinden yürüyen bir akış vardır, bunu tezgâhtar tecrübesiyle sağlar. Arkadaşlarını yönlendirir, tempoyu istediği gibi düzenler. Fasil heyetinin en önemli mûsikîşinası olan tezgâhtar heyeti baştan sona kadar sürükler. Özellikle yeni bir şarkıya geçilirken, usûl değişirken yanındaki hânende arkadaşlarına yön verir, sazlar da onları takip eder. İcranın akışı içindeki hareketlerin işaretlerini o verir. İcra sırasında bazen aniden değişikliğe gidebilir, hatta önceden belirlenen programa bir iki yeni şarkı bile ekleyebilir. Eklediği şarkıları heyetteki bütün arkadaşlarının ezbere çalıp söyleyebileceklerinden emindir.

Böyle kesintisizce akıp giden bir mûsikî icrasında bütün eserlerin ezbere okunup çalınması gerektiği açıktır. Hânendeler de sâzendeler de bütün eserleri önlerindeki notaya bakmadan çalıp söyleyebilmelidirler. Aslında, her mûsikî türünde konser notaya bakmadan verilir. Ama fasılda bu nokta daha bir önemlidir. Çünkü bir serbestlik gerektirir fasıl icrası. Şarkılar ezberlenmemişse kuru bir icraya döner. Ezberlemenin de ötesinde, bütün ezgilerin iyice özümsemiş olması gerekir.

Defi eline alan her hânende, serhânende olamıyor, yani heyeti çekip çeviremiyor. İstanbul Radyosu okuyucularından Doğan Dikmen’le 2014 yılında fasıl konulu uzun bir söyleşimiz olmuştu TRT Nağme’de. Doğan Dikmen faslı bilen, bu icra şekli üzerinde özel olarak çalışmış bir mûsikîşinas. O programımızda fasıl heyetinin yönetimi hakkında çok önemli bir şey söylemişti bu konuda: “Faslı yönetebilmek için çok iyi bir hânende olmak yetmez, çok güzel okuyabilir ama heyeti sürükleyemeyebilir,” demişti. “Mesela Nurettin Çelik” diye eklemişti, “mükemmel bir hânende ama sadece kendi zevki için söylüyor, kendi kendine

söylüyor, yanındakilerin ne yaptığına bakmıyor, yanındakiler de onu anlamıyor.” Çok dikkate değer bir gözlem bu.

Uzunca bir zamandır, fasıllar radyolarda ne yazık ki şeflerce yönetiliyor. Amatör mûsikî derneklerinin konserlerine de şimdilerde “fasıl” diyorlar, orada da manzara aynı. Bu radyo, salon konserlerinde şef, icraya fiilen katılmayan biridir. İcraya katılmayan biri faslı yönetemez. Fasil mûsikîsinin tabiatına aykırı bir uygulamadır bu. O zaman fasıl olmaz, başka bir şey olur.

### **Fasılın Programı**

Fasıl program da genellikle önceden ilan edilmez. Eskiden gazetelerde, duvar afişlerinde “filancanın yönetiminde fasıl” diye duyurulurdu. İcra edildiği yerde program kitapçığı da dağıtılmazdı. Fasil mekânına giden dinleyici için bir sürprizdir fasılın makamı, şarkıları: acaba hangi makamın faslı, hangi şarkılar okunacak... Tabii, fasılın programının yayımlanmaması fasılçıların yahut fasılın okunacağı mekânı kiralayan işverenin düşüne taşına verdiği bir karar değildi. Ama dinleyicide tatlı bir merak uyandırırdu bu belirsizlik. Fakat şu da var: fasıl heyeti okuyacağı fasılın makamını, şarkılarını ilan etmeye kalkışsa bile, bu programı sahnede tıpatıp uygulayamayabilir; son dakikada ya da icra sırasında bazı değişiklikler olabilir, sahici fasılın tabiatı böyledir... Fasıl “bis” de olmaz! Olmamalı! Saz semâisiyle fasılın sona erdiği ilan edilmiştir çünkü. Eskiden gazetelerde radyoların günlük programlarının hepsi aynı gün duyurulurdu. Radyo programları sütununda, söz gelimi “rast fasıl” denir, altında da okunacak şarkıların listesi verilirdi. Bu duyuru söylediğim şeye uymuyor, radyoda serbestliğe, kendiliğindenliğe güvenilmiyordu çünkü.

### **Okuyuş Üslûbu**

Velveleli, süslemeci, gırtlak nağmeleriyle bezeli okuyuş fasılın yerleşik tavrıdır. Süsleme olmadan fasıl olmaz. İcranın “revnak”ını süslemeler sağlar. Fakat süslemelerin abartılması, yersiz süslemeler hem fasılın doğal akışındaki ahengi bozar, hem de bayağılığa yol açar.

Bugün fasıl dediğimiz icra şeklinde eserler nüanslanmaz. Bundan dolayı, hânendeler korolardakinin tersine, seslerinin gürlük derecesini düşürmezler. Bütün eserler adeta kendiliğinden akıp giden bir seyir içinde seslendirilir. Coşkunluk fasıl üslubunun en can alıcı yanındır.



Geleneğin zevki içinde yetişen eski hânendeler gırtlak nağmelerini, “çiçeklenmeler”i, süslemeyi seviyor olmalıydılar. Çoğu müezzin olan eski saray hânendelerinin de böyle bir alışkanlığı olsa gerekti. Okunan eserler orada da geleneğin alışkanlıkları doğrultusunda, herhangi bir yenilik arayışına girmeden ama hareketli bir akış içinde seslendiriliyordu. Bu üslup yeni fasılda devam etti. Taş plaklarla günümüze ulaşan son dönemin icralarında açıkça görürüz bunu. Bu kayıtlarda bir “hafız-hânende” tavrı dikkati çeker. Darülelhan, İstanbul Türk Ocağı, Rehber-i Mûsikî gibi heyetlerin taş plaklarındaki toplu icralar bu durumun örnekleridir. Okunan eser ne olursa olsun, süzme klasik eserlerin bile okunuş üslubu değişmiyor bu plaklarda, hep o coşkun, yürük, gırtlak nağmeli, süslü fasıl üslubu... Bu yüzden çiçeklenmeler, velveleler, süslemeler bütünüyle yeni fasılla birlikte başlamış olamaz diyebiliyoruz.

Notalarda da görülür bu. Aynı eserlerin değişik yazımlarında görülebileceği gibi, bazı eserlerin notaları öbürlerine göre daha çiçekli, daha velvelelidir. Yeni fasıl yaygınlaştıkça, bu üslup daha süslü hâle gelmiş, bu durum nota yazımlarına yansımıştır. Bazı peşrevlerin en az iki ayrı yazımı olması fasıl müsikîsinin üslubu bakımından dikkati çekicidir. Tanburî Osman Bey’in hüzzam, nihavend, hicaz peşrevleri, Zeki Mehmed Ağa’nın ferahnak peşrevleri gibi. Günümüzde, verilen konserlere göre bu notalardan biri kullanılıyor. Çiçeklenmemiş biçimi, Mevlevî âyinleriyle ciddi salon konserlerinde; ikinci şekilleri fasılda tercih ediliyor. Ama “klasik” denen eserlerin seslendirildiği konserlerde çiçeklenmiş biçiminin de çalındığını sık sık görüyoruz.

Daha yakın bir geçmişin icra örneklerinde de eski fasılın yankılarını buluruz. Örneğin, Necdet Yaşar yönetimindeki İstanbul Devlet Türk Müziği Topluluğunun (1988-1995), Doğan Dikmen yönetimindeki CRR Türk Müziği Topluluğunun (2005-2010) okuyuşu, hânende sayılarının az oluşunun da etkisiyle, eski saray fasıl heyetinin üslubunu çağırıştırır. Tersinden söylersek, bu üslup Mesut Cemil korosunun üslubundan çok, burada üzerinde durduğumuz yeni fasıl üslubuna da yakındır. Daha eski bir döneme gidersek, Münir Nurettin Selçuk yönetimindeki İstanbul Belediye Konservatuarı İcra Heyetinin (1954-1976) okuyuşu ise, bu iki topluluğunkine kıyasla koro icrasına daha yakındır, Mesut Cemil korosunun etkilerini de yansıtır ama bu toplulukta bile fasıl müsikîsinin izleri büsbütün silinmiş değildi.

Bu üç toplulukta da sipürde düzeni benimsenmişti. İcralarındaki hareketlilikte bu akordun da payı var. Bir dördütlü aşağıdan (kızneyi düzeni) okuyuş korolarda benimsenen en yaygın akort. Korolar kalabalık olduğu için değişik ses sahalarında okuyan hânendelerin bu akortta birleşebileceği düşünülmüş. Ama bu akortla faslın canlı, coşkunun olması zor.

### İcra Üsluplarında Ayrışma

Bizim mûsikîde bestekârlar eserlerini kimin, kimlerin, nasıl seslendireceğini notada belirtmezler. Tempo terimleri esere yazılmaz, tempo-yu ayarlamak icracıya bırakılır. Süslemeler de öyle (onun da terimleri yoktur). Dolayısıyla, bir konser programı hazırlanırken, eserleri solist mi, koro mu, fasıl heyeti mi okuyacaktır, belli değildir. Saz eserlerinin de solo olarak mı, yoksa toplu hâlde mi seslendirileceği, toplu olarak çalınacaksa hangi sazlarla çalınacağı icracıya bırakılmıştır. Nota sadece ezginin kendisini verir. İcranın bütün ayrıntıları konusunda karar verecek olanlar çalıp söyleyenlerdir ya da icradan sorumlu kişilerdir. Bu yüzden gerek eserlerin gerekse icra şeklinin seçimi başlı başına bir iştir. Özellikle bizim mûsikîde eserler icra şekilleriyle kişiliğini buluyor; icraya göre ya ayrı bir güzellik kazanıyor ya da renklerini kaybedip sikkeliyor. “Gider” denen tempo ayarı, süslemeler, nüanslar, daha başka yorum tasarrufları harcıâlem bir şarkıya bile bir albeni katabiliyor.

Devlet radyolarının ilk otuz yılındaki programları hem icra şekli hem de eser seçimi konusunda çok önemli tecrübeler kazandırabilecek, kazandırması gereken nitelikte yayınlardı. Solo, fasıl, koro, saz eseri icraları eski Ankara ve İstanbul radyolarında ayırt edildi. Radyolarda Mesut Cemil’le birlikte bir koro üslubu ortaya çıkınca, fasıl ile koro arasında bir ayrışma meydana geldi. Aslında bu gelişme ilkin radyo dışındaki mûsikî çevrelerinde uç vermişti. Geleneksel mûsikînin “klasik” denen ağır eserlerinin gerçek değerinin geleneğin fasıl üslubuyla verilemediği yönünde bir görüş filizlenmekteydi. Mesut Cemil yönetimindeki Tarihî Türk Mûsikîsi Ünison Erkekler Korosunun Polydor, Columbia şirketleri adına doldurduğu taş plaklar piyasaya çıktığı zaman —bu topluluk bir de konser vermişti— devlet radyosu daha kurulmamıştı bile. Bu plaklar büyük ilgi uyandırmıştı. Aynı yıllarda, 1930’larda, Münir Nurettin Selçuk’un eski hânendelerin goygoylarından büyük ölçüde temizlenmiş “düz okuyuş”u getirmesi de icra alanındaki yeni beklentileri karşılıyordu. Böyle bir dönüm noktasında koro ile fasıl, düz okuyuş ile

velveleli icra iki ayrı icra biçimi hâline geldi. Bu ayrışma, fasıl ile koronun dağarlarını farklılaştırdı; icracılarını da büyük ölçüde farklılaştırdı.

Ufuk açıcı bir gelişme oldu bu, toplu icradaki tektipleşmeyi değiştirdi. Dağardaki eserlerin renklerini, desenlerini bu ayrışmayla çok daha iyi fark eder olduk. Öteden beri dinlediğimiz eserleri de yeni bir kulakla dinlemeye başladık.

Daha sonra koro icrası da ikiye ayrıldı: “klasik koro” ile “beraber şarkılar” üslûpları. Beraber şarkılarda da özel bir okuma üslûbunun şekillendiğini gördük, şarkıların gideri ne fasıldaki kadar yürük ne de “klasik” denen eserlerin okunduğu korolardaki kadar ağır olurdu. Beraber şarkılar programlarında eserler de ona göre seçilir, koyu klasik eserler değil de büyük çoğunluğu “şarkı” türünde olan, yarı-klasik denebilecek, biraz daha hafif eserler seçilirdi. Bu programın bir türü de “beraber ve solo şarkılar”dı. Bu yayınlarda koro hâlinde okunan parçaların yanı sıra sololara da yer verilir, sololarda şarkının nakaratlarında ya da uygun yerlerinde koro da eşlik edebilirdi.<sup>5</sup> Bu çerçeveye giren bir başka icra şekli de iki solistin, bazen de üç solistin birlikte okumasıydı. Kadın ve erkek okuyucuların karma hâlinde yer aldığı topluluklar ile yalnız kadınların ya da yalnız erkeklerin yer aldığı toplulukların icra şekilleri de önemli denemelerdi. Bütün bu icra şekillerinde değerli tecrübeler elde edilmiştir.

Radyolar fasıllarda da belirli bir üslûp benimsemişti. Radyo fasılları gazinolarda olduğu kadar serbest değildi. Ama radyoların fasıl heyetlerinde yer alanlar piyasada da çalıştıkları için, serbestliğin dozunu uygun bir biçimde ayarlamasını biliyorlar, ne bayağılığa kaçıyorlar, ne de kuru bir icraya mahkûm oluyorlardı. Fahri Kopuz, Şerif İçli-Hakkı Derman, Sadi Işıl, Kemal Gürses yönetimindeki heyetler radyolarda fasıl üslûbunun çok güzel örneklerini dinletmişlerdir.

### Çok-Çizgili İcrâ

Makam mûsikîsi “çok-çizgili” bir mûsikîdir. Her eser her zaman tıpatıp aynı biçimde okunmaz, çalınmaz. Kişilikli bir okuyuş üslûbu olan bir hânende aynı eseri değişik zamanlarda farklı süslemelerle, farklı

<sup>5</sup> İlk Ankara Radyosunda yayımlanan “Beraber Şarkılar” ya da “Beraber ve Solo Şarkılar” programları sonradan İstanbul Radyosunda da yayımlanmaya başladı. Yine Ankara’da yalnız kadın okuyucuların katıldığı “Kadınlar Topluluğu” programlarında da aynı icra biçimi uygulanırdı. Bu koroların bir benzeri de İstanbul Radyosundaki “Küçük Koro”ydü. Bu türden koroların en dikkate değer, 1960’lı yılların ilk yarısında İstanbul Radyosundan yayımlanan, Ahmet Çağan yönetimindeki “İstanbul’un Sesi Korosu”ydü.

giderlerde, değişik tatlar verecek biçimde okuyabilir; Münir Nurettin gibi. Bu tasarruf ana ezgiye birtakım küçük bezemeler eklemeye kadar gidebilir. Bir eserin ayrı zamanlarda birbirinden ayrı üsluplarla çalınıp okunması çok-çizgililiğin bir yan ürünüdür. Makam mûsikîsinin en önemli özelliği budur.

Sadece sazlarla çalınan mûsikîde çok-çizgililiğin imkânları genişler. Sâzendeler ustalıkları ölçüsünde ezgi üzerinde tasarruflarda bulunurlar. İki yahut üç usta saz ezgiyi her an notası notasına çalmayıp kendi sazlarının tınısına, rengine yakışan çeşitlemelerle nağmeyi çok-çizgili hâle getirebilir. Bazen sazlardan biri ezginin kesitleri arasına girer, boşlukları doldurur. Bir başka saz uygun yerlerde ritmik destek verebilir, yaylı saz dem tutabilir.

Çok-çizgililik, teksesliliğin karmaşık bir uygulamasıdır. Nota üzerinde teksesli, tek-çizgili olarak görünen bu mûsikînin seslendirilmesinde birtakım çeşitlemeler uygulanır. Her sazın, her sesin birtakım süslemelerle ana ezgiye kattığı çeşniler, hattâ ana ezgiye alternatif ezgiler geliştirmesi ile kendini gösterir çok-çizgililik. Bunlar notada hiçbir zaman gösterilmeyen, doğaçlama bezemelerdir. Aynı eserin değişik yazımlarında değişik kılıklara bürünmesinin sırlarından biri bu olsa gerek. Özellikle sâzendeler alternatif ezgiler geliştirebilir; plaklarında görüldüğü gibi, Tanburî Cemil her teslimi aynı biçimde çalmıyordu. Yorgo Bacanos da toplu icralarda ritmik süslemeler ve akla gelmeyecek velvelelerle alternatif ezgiler geliştirdi.

Çok-çizgililik fasıl mûsikîsinin de baskın özelliğidir. Fasıllarda sâzendeler okuyuculara eşlikte ve korolarda olduğundan daha faal, daha girişkendir. Her saz kendi rengini duyurmak ister; bazen biri, bazen bir başkası öne çıkar, bazen de biri mısra aralarına girip boşlukları doldurur. Sazlar her an serbest kesitler bulabilir fasılın yürüyüşünde. Her sazın bireysel girişimleri olur. Özellikle aranağmeleri sazları daha faal kılar. Bu farklı sesler üst üste biner, birbirini tamamlar, değişik bir âhenk kurar. Bunlar fasıl mûsikîsinin bir standardıdır aslında. Hânendeler ise şarkıları kendi ses tınlarının renkleriyle nağmeyi süsleyerek okurlar. Üç dört kişinin okuduğu bir fasılda sesleri ayırt edebiliriz, renklerini ayrı ayrı duyabiliriz. Öyleyken, aralarında yine bir âhenk vardır. Fasıl mûsikîsine ayırt edici özelliğini, güzelliğini veren de bu âhenktir. Uygun yerlerde hânendelerden biri bir sekizli yukarı çıkar. Oysa korodan çıkan sesin tek bir ses gibi olması istenir. Her fasıl heyeti birtakım süs-

lemelerle çalıp söyler. Fasil müsikîsi süslemeli, “çiçekli” bir icra biçimi olduğu hâlde, dinleyicide bir kakofoni duygusu uyandırmaz. Hânendelerden ya da sâzendelerden biri şarkıyı süslediği sırada, asıl ezgi üstte durur, bozulmaz.

Süslemeler konusunda belirtmek istediğim bir nokta daha var. Fasil müsikîsi alışılmış süslemelerin de üstüne çıkılmasına izin verebilecek bir icra biçimidir. Takımın ustalık derecesine, sâzendelerin birbirleriyle iyi anlaşmış olmasına bağlı olarak çok-çizgililiğin yoğunluğu artabilir, çok renkli bir ezgicikler, sadâlar demeti serilebilir ortaya. Koleksiyonumda Hakkı Derman-Şerif İçli fasıllarından günümüze ulaşan bir hicaz faslının kaydı var. Ne yazık ki faslın sadece on altı dakikalık bir bölümü bugüne kalabilmiş. Faslın başında dört hanesiyle çalınan, neyzen Salim Bey’in hicaz peşrevi öyle bir renk cümbüşü içinde çalınmış ki... Bu harcıâlem peşrevi hiç böyle dinlememiştım. Bütün sazlar, ney bile sadâsını duyurabiliyor. Peşrevden sonra okunan üç hicaz şarkı da hiçbir abartıya ve âhenksizliğe yol açmayan bir coşkuyla okunmuş. Her dinleyene fasıl budur! dedirtecek bir güzellik bu. Bu icrayı dinlemek için alt satırdaki QR kodu akıllı cihazınıza okutabilirsiniz.



Fasil müsikîsinin bütün bu özellikleri belki de uzun uzadıya anlatılması gerekmeyen şeyler aslında. Ne var ki, anlaşılmadığını sandığım bir şey var: fasıl heyeti çok kalabalık olursa, fasıla özgü bu nağme ışıltılarını verme imkânı kalmaz. Heyeti serhânendenin yönetmesi de nerdeyse imkânsız hâle gelir. O zaman, vurgulayarak tekrar edelim, fasıl heyeti koroya döner, koro şefinin istediği icra şekli üzerinde birleşme zorunluğu doğar. Her hareket şefin isteğine bağlı hâle gelir. Bu ise, apayrı bir icra olur.

### **Faslın Düzeni, Usûlleri, Süresi**

Usûllerine göre sıralanır şarkılar. Zengin bir fasılda elden geldiğince çok usûl gösterilmesi beklenir. Bir fasılda aynı makamdan eserler okunduğu için o makamdaki eserlerin usûl çeşitliliği göstermesi mutla-

ka gereklidir. Aynı makamdan eserlerin bir bidüziyelik duygusu uyan-dırmaması usûl çeşitliliği ile sağlanır; bir de tabii, okuyuş üslûbunun parlaklığıyla. Doyurucu bir fasılda —seçilen makamın dağarı elveriyorsa— her usûlden en az iki örnek verilmesi uygun olur. Bir makamdaki şarkılar birkaç usûlün dışına çıkmıyorsa, o şarkılardan doyurucu bir fasıl programı çıkmıyor. Böyle makamların tercih edilmemesi daha doğru olur. Pek tabiidir ki, bir programda beş sengin semai, altı yedi curcuna, sekiz aksak şarkı art arda sıralanamaz. Aslında, fasıl, başından sonuna kadar bir usûller çeşitlemesidir. Usûl ile tempo birbirine koşut olarak götürülür. Usûller bir bir uygulanırken tempo gitgide yürükleştirilir, usûlün değiştiği her yeni şarkıda tempo biraz daha hızlandırılır.

Usûl zenginliği önemli bir etmen. İlk ağır aksaklardan sonra usûl zamanları birer derece azaltılarak iki zamanlı şarkıya kadar inilir. Doyurucu bir fasılda iki ağır aksaktan sonra (ikiden fazla da olabilir, çünkü fasılda en çok önem verilen usûldür) bir “orta aksak” okunur; daha doğrusu okunurdu. (“orta aksak” konusunda bkz. 1. Not, aşağıda) Ama radyoda fasıl mûsikîsine ayrılan süre kısa olduğu için bir ağır aksaktan sonra hemen sengin semaiye geçiliyor. Fasılda aksaklar ağır basar: ağır aksak, orta aksak, aksak, Türk aksağı, yürük aksak... Fasılda aksak usûller önemleri bakımından, mevlevî mûsikîsindeki devrikebire; mehter mûsikîsiyle ilahilerde de düyeke benzer. Eskiden hânendelerin, hele serhânendelerin dağarı “Kaç ağır aksak bilir?” diye ölçülürmüş.

Bütün bu parçalar hep “şarkı” türündedir; böyle olduğu için de küçümsenmiştir fasıl. Mûsikîmizin dağarı sadece şarkı türündeki eserlerden meydana gelmiyor elbette. Kârları, murabbaları, semailerini göz önüne almadan bu mûsikîye değerini veremeyeceğimiz söz götürmez. Ama bu noktada hatırlatılması gereken bir şey var: burada söz konusu ettiğimiz türden fasıl mûsikîsi hareketliliğini, canlılığını, süslemelerini, kısacası üslubunu şarkılara borçludur. Bu durum göz ardı edilemez. Kaldı ki, mûsikî dağarında öyle değerli şarkılar vardır ki, murabba bes-telerden aşağı kalmaz.

Usûl çeşitliliği fasılın ne kadar süreceği sorununu getirir. Zengin bir fasılda her usûlden en az iki örnek verilirse, taksimleri, gazeliyle birlikte en az bir buçuk saat kadar sürer icra. Radyolarda fasla ayrılan süre yıllardır yirmi dokuz dakikadır. Bunlara ancak “mini fasıl” denebilir. Fakat radyonun ilk yıllarında süre daha uzundu. Ankara Radyosunun ilk yıllarında fasıl programlarına kırk beş dakika ayrılıyordu. Bu süre 1970’lerde yarım saate, hattâ Ankara’da yirmi beş dakikaya kadar in-

dirildi.<sup>6</sup> Bu kısa süreler içinde tam tekmil bir fasıl icrasının mümkün olamayacağı ortada. Bu kısa süre içinde faslın aslında nasıl bir müzik şekli olduğunu anlamak da imkânsızdır. Bugün artık hiçbiri kalmayan kiraathanelerde, eskiden “saz salonu” denilen müzikhollerde, gazinolarda, yazın çay bahçelerinde, mesirelerde fasıl heyetlerine en az bir buçuk saat ayrılırdı. Sanatının ehli icracılardan kurulu fasıl heyetleri buralarda faslın çok iyi örneklerini vermişlerdir. Kimilerinin küçümsemediği, hor gördüğü gazino, saz salonu gibi yerlerin iyi zamanlarında insanlar oralara müzik dinlemek için giderlerdi. Bir fasılseverin hâtırasını anacağım burada.

*Tahsin Karakuş'u 1958 yazında Küçükçiftlik Parkı Gazinosunda dinledim. Bir buçuk saat sahnede kaldı. Yalnız olarak uşşak faslını okudu. Aynı senenin kış aylarında Bebek Gazinosunda Hamit Dikses'le beraber çalışıyorlardı. Bir akşam gazinoya gittiğimde kendisini sahnede yalnız gördüm. Bir hüzzam faslı okudu. Fasıla, "Aldım hayali perçemin ey mah dideme" sözleri ile başlayan beste ile girdi. Şarkısı türküsüyle şahane bir fasıl okudu. Sonunda Selahattin Pınar elini sıkarak kendisini tebrik etti.*<sup>7</sup>

Fasıl müsikîsinin en ayırt edici özelliğine geldi sıra. Şarkılar arasındaki geçişler usûller kadar önemlidir. Şarkılar birbirine saz terennümleri ile bağlanacağı için, aranağmesi faslın olmazsa olmazıdır. Fasil kesintisiz bir şekilde sürmesiyle kendini gösteren bir icra biçimi. Bunu sağlayan aranağmeleridir. Faslı solodan, korodan ayıran en belirgin özellik budur. Bir aranağmesi bitince bir sonraki şarkıya geçişin ahenkli olmasını sağlayan bağlantı notaları da çok önemlidir. İki murabba ile iki semaiden meydana gelen saray faslında aranağmesi kullanılması gerekmiyordu. Fasil müsikîsine şarkıların katılmasıyla bunları birbirine bağlama ihtiyacı duyuldu. Yeni faslın müsikîye en önemli katkısı aranağmesi kullanılmasıdır. Fasil aranağmesi besteleyen müsikîşinaslar vardır. Bazılarını doğrudan doğruya fasıl icracıları bestelemişlerdir. Gerek udi Arşak fasıllarında gerekse eski yaprak notalarda birçok aranağmesi bulunur. Bunları Arşak'ın yazmış olduğu tahmin edilebilir.

Güzel aranağmeleri sadece faslı kesintiye uğratmadan parçalarını birbirine bağlayan birer köprü değil, faslın ezgilerini zenginleştiren baş-

<sup>6</sup> Koleksiyonumda Ankara Radyosunda Nuri Şenneyli yönetiminde okunan acemkürdü, eviç, hisarbuselik, süznâk fasıllarının kayıtları var, dördü de tam yirmi dörder dakika sürüyor. Fasil müsikîsine anlı şanlı Ankara Radyosunda 1970'lerde verilen değer buydu o sıralarda. Oysa Nuri Şenneyli fasıl müsikîsine çok emek vermiş olan bir müsikîşinastı.

<sup>7</sup> Faruk Aydın Çakıroğlu, "Bir Mektubumuz Var", www.mavi-nota.com, 6 Ocak 2006. (erişim tarihi 1 Temmuz 2014, <<http://mavi-nota.com/index.php?link=yazi&t=121>>).

lı başına birer beste gibi de dinlenebiliyor. Udî Nevres'in, kemençeci Vasil'in pek güzel aranağmeleri bestelediklerini biliyoruz. Günümüzün fasıl icralarında "beylik aranağmesi" denen belli başlı aranağmeleri kullanılıyor. Bu yönde bir kısırlık olduğu açık. Beylikleşmemiş, bu yüzden de unutulmaya yüz tutmuş, pek az mûsikîşinasın bilebildiği, özgün aranağmeleri de vardır. Bunların büsbütün unutulmadan toplanıp yazıya geçirilmesi, bilinebilirse, bestekârlarının ortaya çıkarılması mûsikî araştırmacılarını bekleyen işlerden biri. Bunun için ilk başvuru kaynağı taş plaklar olabilir; taş plaklara okunan birçok şarkının başlarında, sonlarında sayısız aranağmesi çalınmıştır. Bu şarkıların notası varsa, aranağmelerinin de notası vardır. Ama taş plaklarda notası olmayan pek çok şarkı okunmuştur; dolayısıyla bunların aranağmelerinin notası olamaz. O aranağmelerinin toplanıp yazıya geçirilmesiyle bu alanda hissedilen kısırlık önemli ölçüde giderilebilir. Faslı yöneten, okunacak eserlerin sırasından, aranağmelerinin seçilmesinden, şarkılar arasındaki geçişi rahatlatacak bağlantı noktalarından sorumludur. Fasil heyeti yönetenlerin bazı fasıllarda iki şarkı arasına uygun bir aranağmesi bulmakta zorlandıklarını kendilerinden dinlemişimdir. Kimi fasılçılar faslın belirli bir yerine yakışacak bir aranağmesi bulamayınca kendileri bir aranağmesi bestelemişlerdir. Geçmişte de herhalde böyle oluyordu.<sup>8</sup>

<sup>8</sup> Çok güzel aranağmeleri bestelemiş olan udî Nevres'in birçok aranağmesi taş plaklarda kalmıştır. Lale-Nerkis kardeşlerin 1928'den başlayarak doldukları plakların çoğuna mûsikî hocaları olan Nevres eşlik etmişti. Bu plakların bir haylisinde şarkılar aranağmelidir. Bu plaklarda şarkılara eklenen aranağmeleri, hiç olmazsa Nevres'in eşlik ettiği şarkılardakiler, kendi bestesi olmaldır. Lale-Nerkis plaklarının çoğu yayıma hazırladığım, 1998'de Kalan Müzik'ten çıkan bir, 2011'de de Güvercin'den çıkan iki diskle albümlere aktarılmıştır. Bu üç albümde toplam altmış bir şarkı bulunuyor. Bu aranağmeleri yazıya geçirilmeyi bekliyor. Aranağmesi kısırlığı hakkında iki not: tanburî Necdet Yaşar yönettiği topluluğun 1990'larda yurt dışında vereceği bir fasıl konserinde, programdaki iki şarkının arasında çalınan beylik aranağmesi oraya uygun düşmediği için bir gece boyunca uygun bir aranağmesi aradığını, sonunda zar zor bir şey bulabildiğini; yine aynı sıkıntıyı çeken dostum Mehmet Güntekin de bir fasıl icrasından önce, iki şarkı arasında çalınmak üzere uygun bir aranağmesi olmadığı için kendisinin bir aranağmesi yazdığını anlatmışlardı bana. Fasil okuyucusu olmayan hânendelerin de sololarında aranağmesine ihtiyaç duymuş olması ilgi çekicidir. Fasil okuyucusu olmayan Alâeddin Yavaşca bu ihtiyaçla Numan Ağa'nın meşhur hicazkâr şarkısının ("Ben sözüne bağlamam bel") girişinde çalınmak üzere, bu şarkıya çok yakışan bir aranağmesi bestelemiş, bunu radyo konserlerinde kullanmıştır. Daha sonraki konserlerde bu aranağmesi hem bu şarkının girişinde hem de hicazkâr fasıllarında devamlı olarak çalınmıştır. Aranağmesinin fasıllar dışında da kullanılması dikkate değer bir nokta. Alâeddin Yavaşca söz konusu aranağmesinden başka yirmi aranağmesi daha bestelemiştir (bkz. Hasan Oral Şen, *Alâeddin Yavaşca*, TRT Müzik Dairesi Yayınları, 1998, s. 244-245). Bunlar da yalnız fasılda değil, her türden icrada kullanılmıştır.



## Bestekârlar

Fasıl müsikîsinin bestekârları “şarkı” türünün yaygınlaştığı on dokuzuncu-yirminci yüzyılların bestekârlarıdır. Bunların en eskisi Dede Efendi. Daha eski bestekârların eserleri nadiren girer fasla. Sebepsiz değildir bu. Çünkü buradaki bağlamıyla fasıl söz konusu dönemin icra şeklidir. On dokuzuncu yüzyılın sonlarıyla yirminci yüzyılın ilk çeyreğinde parlayan şarkı bestekârlarının birçoğu fasıl müsikîsini düşünerek şarkı bestelemişlerdir; eserlerini okuyacak olan, şehirdeki fasıl heyetleriydi çünkü. “Düşünerek bestelemişlerdir” diyorum, çünkü fasıl heyetlerinin en gözde şarkıları fasıl üslubunun hareketliliği içinde seslendirildiği zaman asıl renklerini veren parçalardır.

Bazı bestekârlar fasılların vazgeçilmezidir. Selanikli Ahmet Efendi, Tatyos, Bimen Şen, Hânende Asdik, Mısırlı İbrahim fasıl müsikîsinin en önde gelen bestekârlarıdır. Bunlar sadece fasıl müsikîsi için bestelememişler, fasıl heyetlerinde çalıp söylemişler de. Bunlardan Selanikli Ahmet Efendi'nin nerdeyse her makamdan bir fasıl şarkısı vardır. Kürdilihicazkâr makamını çok kullandığı için “Kürdili Ahmet Efendi” diye anılan bu bestekâr, birçok fasıl onun ağır aksaklarıyla başladığı için “ağır aksak Ahmet Efendi” diye de anılabilirdi. Tatyos hem bir fasıl heyeti başkanı hem de fasıl bestekârıydı. Şarkılarının pek çoğu yüzyılı aşkın bir zamandır fasılların gözde eserleridir; şarkılarının yanı sıra peşrevleri ile saz semâîleri de fasıl üslûbunun zevkini taşır. Aynı zamanda iyi bir fasıl hânendesi olan Bimen Şen'in bütün eserleri fasıl şarkısıdır desek yeridir. Nerdeyse her makamdan fasılda okunabilecek bir şarkısı vardır. Asdik hem çok geniş bir dağarı olan güçlü bir fasıl hânendesi hem de bir fasıl müsikîsi bestekârıydı.

Fasıl bestekârları arasında Nasibin Mehmet'in (Yürü) hayatı çok dikkate değer. Nasibin Mehmet fasıl ortamı içine doğmuş bir bestekârdi. Tanınmış bir fasıl hânendesi olan ablası Nasip Hanım'dan öğrendikleriyle müsikîye başlamış. Nasip Hanım fasıl heyetinde okumak için nereye giderse kardeşini de yanında götürürmüş. Beş yaşından başlayarak fasıl ortamını, atmosferini, psikolojisini tanımış. Dinlediği fasılların nağmeleri zihnine nakşedilen Mehmet Bey, Kanunî Âmâ Ali, Udî Arşak, Kemanî Memduh, Kemeñçeci Vasil, Kemanî Tatyos gibi o dönemin en namlı fasıl sâzendelerinden öğrendikleriyle fasıl müsikîsinin ruhuna iyice girmiştir.<sup>9</sup> Fasıl heyetlerinde ud da çalan Mehmet Bey'in

<sup>9</sup> Bkz. İbnülemin Mahmut Kemal İnal, *Hoş Sadâ*, 1958, s. 229; Mustafa Rona, *Yirminci Yüzyıl Türk Müsikîsi*, 1970, s. 236.

bazı şarkıları onun fasıl mûsikîsine ne kadar nüfuz edebildiğini gösteren pek parlak eserlerdir. Kürdilihicazkârdan “Sevdiğim, gözlerinin billâhi ben meftunuyum” diye başlayan ağır aksağı bir fasıl şarkısı şaheseridir. Hicazkârdan “Seni candan severim”, “Görmezsem eğer sevdiceğim”, hüzzamdan “Açmam açamam söyleyemem”, acemkürdîden “Kır atıma bineyim” güfteli şarkıları da sanki ancak fasılda okunduğu zaman asıl rengini bulan eserlerdir. Mehmet Bey on iki şarkıdan oluşan bir mahur faslı da bestelemiştir. Bu faslın ağır aksağı olan “Merhamet ey çeşm-i âhu, yaktı beni gözlerin” güfteli şarkı mahur faslının çok güzel parçalarındandır.

Bu bestekârlara Rahmi Bey, Şevki Bey, Hacı Arif Bey de eklenmeli. Fasıl mûsikîsi dediğimiz bu icra şeklinin oluşmasında Ermeni asıllı bestekârların büyük bir ağırlığı olduğu görülüyor. Oysa Rum, Yahudi asıllı bestekârlar için söyleyemeyiz bunu. Şu Ermeni asıllı sanatkarların hepsi fasıl mûsikîsi bestekârı yahut icracısıdır. Nikoğos, Tatyos, Asdik, Asdik’in oğlu hânende Boğos, Arşak, Levon Hancıyan, Lavtacı Ovrık, Sarkis (birkaç Sarkis var), Bimen Şen, Artaki Candan, Nubar Tekyay... Daha az sayıda eser veren Ermenilerin de en az bir şarkısı fasıllarda sık sık okunur. Onnik, Markar, Manol, Apet Mısırlıyan, Kirkor Sucuyan, Kirkor Çulhayan, Kirkor Berberyan, Sebu, Osep, Aleksan (Kemanî Ağa), Garbis Efendi gibi bestekârların fasıl şarkıları daha az. Ama bunların çoğu ya fasıl hânendesiydi ya da sâzendesiydi.

### **Makamlar**

“Fasıl makamları” diye bir olgu var. Fasıl deyince belli başlı makamlar gelir akla. Çünkü bütün makamlarda cazip olmuyor fasıl mûsikîsi. Ama bazen makam da yeterli olmayabilir, şarkıların da fasla uygun olması gerekiyor. Her makamın eser dağıtım aynı derecede geniş değil. Bazı makamlar az işlenmiş. Fasıllarda okunan şarkıların makamlarının büyük çoğunluğu on dokuzuncu yüzyılda işlenmiş olan makamlardır.

Udî Arşak’ın yayımladığı on iki faslın şu on bir makamı yirminci yüzyılın ilk çeyreğine kadar işlenen en gözde fasıl makamlarıdır: kürdilihicazkâr, hüzzam, nihâvend, hicaz, hicazkâr, uşşak, sûznâk, acemaşîran, ferahnâk, hüseyinî, rast (iki fasıl). Mûsikî meclisleri bir yana bırakılırsa, fasıl icralarında makam çeşitliliği en çok radyo yayınlarında görülmüştür. Fasilcıların fasıl üslûbuna pek uygun bulmayacakları makamlardan bile fasıllar yayımlanmıştır radyolardan; buselik, hisarbuselik, düğâh gibi. Radyolar arazbar-bûselik, neveser gibi fasıl mûsikî-

sinde akla gelmeyen makamlardan da fasıllar yayımlamıştır. Şüphesiz, bunlar birer denemedir. Fakat bu “deneysel” fasıllarda, öyle sanıyorum ki, benim gibi pek çok müziksever, okunan eserler güzel de olsa, o bildiğimiz fasıl tadını pek bulamamıştır. Dinlediğimiz icra nerdeyse koro icrası. Fasıl üslûbunun ne olduğunu ne olmadığını hatırlatan bir durum. Yakın bir geçmişte TRT Nağme’de bir gül’izar, bir de müstear fasıl dinlemiştim; gül’izarın yarısı köçekçe, müstear da yine bir “koro” konseri gibiydi.

### Eser Seçimi

Şarkıların seçimi bir fasıl heyetinin başarılı olmasının temel şartlarından. Fasıl müziksinin belirli bir dağarı vardır. Takımı yöneten kişi seçtiği şarkıların fasıl üslubuna uygun düşüp düşmediği kaygısını mutlaka duymalıdır. Geçmişten gelen bir dağar var, bu şarkılar boşuna seçilmemiş, birçok kuşağın ilgisi, zevki ile fasıl dağarına girmiştir. Ama hep bunlar okunsun da denemez. Fasıl zevkine uygun olmak şartıyla yeni bir şarkı da okunabilir. Bir şarkı çok güzel de olsa, fasıl üslubuna uygun düşmeyebilir. Kimi şarkılar vardır, fasılda da okunsa “olmaz” denemez belki, ama bu gibi eserler asıl desenlerini başka bir icra şeklinde veriyor olabilir. Şarkıların sırası, usûlleri arasındaki uygunluk, iki şarkıyı birbirine bağlayan ek yerlerinin gözetilmesi konuları eser seçimi çerçevesine girer.

Hacı Arif, Şevki, Rahmi beylerin birçok eseri “koro” üslûbunda, ağırlaştırılmış olarak okunuyor günümüzde. Oysa bunların pek çoğu fasıl üslûbuna yakışan şarkılardır. Buna karşılık, Zeki Arif Ataergin, Sadettin Kaynak, Münir Nurettin, Neveser Kökdeş, Yesari Asım (bir iki eseri dışında) gibi bestekârların eserleri, Selahattin Pınar’ın da şarkılarının çoğu fasıl üslûbuna değil, solist icrasına yakışan eserlerdir. Fasılda okunması uygun olmayan şarkılara bir iki örnek vereyim. Udî Nevres’in ferahfeza (“Yıllarca ben seni aradım durdum”), Selahattin Pınar’ın hisarbuselik, hicaz şarkıları (“Beni de alın ne olur koynunuza hâtıralar”, “Bir bahar akşamı rastladım size”), Sadettin Kaynak’ın nerdeyse bütün şarkıları solistlik parçalardır. Serbest ritimli bölümlerin bulunduğu eserler de solistlik şarkılardır.

TRT Nağme’de her akşam yayımlanan yirmi dokuz dakikalık fasıl programlarında fasıl üslûbuna hiç uymayan şarkılar okunuyor günümüzde. Bunlardan bir ikisini burada anayım: Marko Çolakoğlu’nun

hüzzam (“Akşam dönüşü geçtim o esrarlı bağından”), Sadettin Kaynak’ın acemaşîran (“Bu hâl zuhur etmesin bir daha”), Haydar Telhüner’in hicaz (“Hüsnüne güvenme ey rûy-i mâhım”), Nevres Bey’in muhayyer (“Gün kavuştu su karardı”), Fehmi Tokay’ın (“Aman cânâ beni şâd et”) güfteli şarkıları. Hepsi de güzel şarkıdır denip programa konmuş olan şarkılar. Buna karşılık, “Dök zülfünü meydana gel” çok kere korolarda okunuyor ama daha çok fasılda etkili olabilen bir şarkıdır. Gerçi bu şarkının makamı fasılda hemen akla gelecek bir makam değildir ya, söylemek istediğim şey, tipik bir fasıl şarkısının ağır bir koro üslûbuyla okunması da şarkıyı silik hâle getirdiğidir.

TRT Nağme’de okunan bir düğâh faslında dinlediğim, Kadri Şençalar’ın “ninni”si (Yine o menekşe gözler aralı) bugüne dek dinlediğim fasıllarda en yadırgadığım parçadır. Bir ninni fasıl şarkısı olabilir mi! Ninni toplu hâlde mi söylenir! Dahası, erkekler ninni söyler mi! Tecrübeli bir fasıl yöneticisi bunu nasıl programına alır, anlaşılır gibi değil!

Yukarıda değindiğimiz gibi, devlet radyosunun mûsikî programlarını solo, koro, beraber şarkılar, fasıl, saz eseri şeklinde sınıflandırıp her birinde ayrı icra biçimleri uygulaması değerli uygulamalardı. Böylece icracılar, topluluk yöneticileri eser seçerken birtakım kıstaslar gözetmeye başladılar. Bazı eserlerin solo olarak, bazılarının koro, bazılarının da “beraber şarkılar” üslûbuyla okunması daha etkileyici oluyor. Neyin nerede okunacağı hakkında önceden kural konamaz elbette, şu eser ille de şöyle okunur denemez ama sonuç iyi mi, değil mi, ona bakılmalı.

Radyolar saz eseri icralarında da değerli tecrübeler kazandırdı. Bir sâzendenin ya da iki üç sâzendenin birlikte çaldığı eserlerin icra üslûbu ile fasıllarda çalınan peşrevlerin, saz semâîlerinin farklıdır. Bu icra farklılıkları kimi saz eserlerinin fasıllarda neden tercih edildiğini de hissettirir. Bazı saz eserleri hep ön sıradadır. Sebebi açıktır, bunlar nice yıllardır fasıl üslûbuna daha yakın görülmüştür; Tatyos, Tanburî Osman Bey, Tanburî Cemil, Neyzen Yusuf Paşa’nın eserleri gibi. Şu eserler çok yaygın bir biçimde benimsenmiştir:

Kürdilihicazkâr faslında Vasil’in, Tatyos’un peşrevleri (Tanburî Cemil’inki yerine), Tatyos’un saz semâîsi.

Mahurda, Cemil’in peşrevi (Rauf Yekta’nınki değil), Nikolaki’nin saz semâîsi.

Hüzzam, nihâvend fasıllarında Osman Bey’in peşrevleri (ama her ikisinin de iki ayrı yazımı vardır, fasla uyarlanmış şekli çalınır).

Sultanîyegâh: peşrevde de saz semâîsinde de Kanunî Hacı Arif Bey'inkiler çalınır; Refik Fersan'ınki daha çok bir koroya ya da solo programına yakıştır.

Hicaz faslında ya Osman ya da Salim Bey'in, saz semâîsinde ise Yusuf Paşa'nınki. Son yıllarda çalınmaya başlayan Refik Talat Alpman'ın hicaz saz semâîsi bana kalırsa solistlik (iki üç sâzendenin çalması uygun olan) bir eser.

### **Fasıl Heyetinin Kadrosu**

**Hânende Sayısı:** Bütün bir faslı bir hânende solo olarak okuyabilir-se de birkaç hânendenin birlikte okuması daha zengin bir sadâ veriyor. Birlikte şarkı söylemenin apayrı bir zevki vardır. Aşkla şevkle okuyan, birbirlerini iyi tanıyan hânendeler duydukları zevki birbirlerine geçirirler, bu paylaşım bütün bir faslı etkiler, sürükler. Bundan dolayı, birkaç kişinin okuması bir kişinin okumasından hem daha zevkli hem de daha etkileyici oluyor. On, on beş kişiden kurulu kalabalık bir heyet okursa hânendeler arasındaki, fasla özgü duygu akışı zayıflar. Fasıl toplu hâlde okunmalı, ama hânende sayısı dört kişiyi geçmemeli. Üç dört kişi olması heyete kendiliğinden gelişen bir hareket serbestisi sağlar. Burada bir kez daha vurgulayalım: hânende kalabalığı fasıl heyetini koroya çevirir. Üç kişinin okuduğu bir heyette birinin, dört kişi okuyorsa ikisinin kadın olması çıkan sadâyı hiç şüphesiz zenginleştirir. Hakkı Derman-Şerif İçli heyetinde Safiye Tokay gibi bir usta olmasıydı, bu fasıllar o kadar güzel olmazdı.

**Saz Sayısı:** Her sazdan bir adet olmalı. Fasılda sazlar gerek koroda gerekse soliste eşlikte olduğundan çok daha serbest, daha girişken olduğu için, sadece peşrevlerle saz semâîlerinde değil, aranağmelerinde, şarkıların mısraları arasındaki küçük boşluklarda da kendilerine özgü hareketleri ortaya koyar. Bu yüzden, her sazdan en az iki adet bulunan on beş yirmi kişilik bir heyette tek tek sazların sesleri, sadâları duyulmaz hâle geliyor, heyetten çıkan ses hiçbir sazın ayırt edilemediği bir uğultuya dönüşüyor. Aslında bu, bütün bir geleneksel müsikimizi ilgilendirecek bir konu. Bizler dinleyici olarak her türden icrada sazların kendine özgü ses renklerini duymayı bekleriz; çünkü tanbur, ney, kemençe, kanun gibi sazlar ses renkleriyle de güzelleştirir nağmeyi. Ama hiçbir sazın kendini gösteremeyeceği icra şekilleri en çok, fasıl müsikîsinin tabiatına uymaz.

Yirminci yüzyılın üç çeyreği boyunca keman faslı sürükleyen, en çok önemsenen sazdı. Nitekim, fasıl mûsikîsini çok iyi uygulayan kemanîler vardı geçmişte. İstanbul'da 1976'da Türk Mûsikîsi Devlet Konservatuvarı kurulduktan sonra bu okuldan birçok iyi kemençeci yetişti. Bugün bir fasıl heyetini sürükleyebilecek kemençeciler var.

Mızraplı sazlardan, birbirlerinin yolunu kesmemeleri için ya ud ya tanbur kullanılmalı, ikisi birden kullanılmamalı. Ama ritmik sesler vermesi için udun yanında bir lavta da yer alabilir. Klarinete fasılda yer verilebilir, ama bu saz ölçülü dengeli bir şekilde çalınmalı, yüksek ses hacmi dolayısıyla fasla hükmeden saz olmamalı. Heyette bir kanun mutlaka yer almalı, çünkü kanuna özgü süslemeler fasla her zaman canlılık verir. Ney fasılda, genellikle, aranan bir saz değildir, ama neyzen sazının renklerini duyurabilecekse ney de heyette yer alabilir. Nisfiye de bir renk katabilir. Piyano olmamalı fasılda, sadece "eksik saz" olduğu için değil, yüksek ses hacmiyle öteki sazları bastıracağı için de piyanonun fasla hiçbir faydası olamaz.

Defsiz fasıl olmaz. Kulaklarımız da onun sesine çok alıştı. Defi sadece tezgâhtar çalmalı. Birden çok def yahut birden çok vurmali saz kullanılması çıkan yüksek sesle nağmeyi boğar. Defin yanında darbuka olursa, o da nağmelerin akışını bozar. Daha önemlisi, faslın temposunu belirleyecek olan tezgâhtardır. Birden çok ritim sazı olması saatin tik-takları gibi ritmin alışılmış vuruşlarına tâbi olunacak demektir. Böyle bir düzen, ritmi yaratıcı bir şekilde uygulayabilecek, tempoyu istediği gibi hızlandırıp yavaşlatacak olan serhânendeyi işlevsiz bırakır. Defin yol gösterici, hareket başlatıcı bir rolü vardır. O varken, darbukaya ya da başka bir vurmali saza söz düşmemeli. Çalması kolay gibi görünen defi çalmak hiç de kolay olmasa gerek. Fasil mûsikîsinin bana kalırsa son üstün nitelikli serhânendesi olan Nurettin Çelik (d. 1939) def zilli bir saz olduğu için zille usûlü iyi vurmanın kolay olmadığını söyleme ihtiyacını duymuştu.<sup>10</sup> Darbukanın yeri oyun havaları olabilir, fasıl değil. Aynı şekilde, fasılda bendir, kudüm de kullanılmaz. Ne yazık ki, eski fotoğraflar ile elimizdeki fasıl plaklarından, kasetlerinden bu iki vurmali sazın da fasılda kullanıldığını görüyoruz. Zarif bir saz olan def dururken, Ankara Radyosunda bir ara kontrabasın fasılda ritim sazı olarak kullanıldığını televizyonda gözümüzle görmüşüzdür.

<sup>10</sup> Bkz. Nurettin Çelik, "Türk Mûsikîsinde Fasil", *Türk Mûsikîsi Özel Sayısı*, Yeni Türkiye, 2014, s. 1154.

Bu bölümü kapatırken, namı bugüne kadar gelen bir fasıl heyetinin kadrosunu hatırlatmak istiyorum. Yirminci yüzyılda iz bırakmış birçok fasıl heyeti, birçok serhânende var. Ne yazık ki bunların çalıp okuduğu bütün bir fasılın kaydı günümüze ulaşmamıştır. Bunlardan birinin, radyoda da okudukları için birkaç kaydı bugün radyo arşivindedir. Çok güzel bir dergi olan *Radyo* dergisinin 15 Mart 1942 tarihli sayısında bu heyetin toplu hâldeyken çekilmiş bir fotoğrafını görüyoruz. Bu kadro şöyle: Tahsin Karakuş, Safiye Tokay, Celal Tokses (hânenyeler); kemanda Hakkı Derman, udda Şerif İçli, santurda Zühdü Bardakoğlu, klarinette Hamdi Tokay, neyde Hayri Tümer, kanunda Osman Güvenir'den kurulu bu çekirdek kadro. Yıllarca birlikte çalıp söylediler. Zaman zaman bir iki değişiklik olabiliyordu kadroda. Aynı kadro daha sonra 1950'lerde İstanbul Radyosunda fasıl okumaya devam etti. Ankara'daki o üç hânendeye İstanbul'da Zekiye Övülür'ün katılmasıyla hânende sayısı dörde çıkmıştı. Hânende sayısı dördü geçmedi. Bu heyetteki müsikşinas sayısı idealdi.

### **Fasıl mı, Koro mu?**

Fasıl mı, koro mu sorusu bir karşıtlık fikri uyandırır. Evet, karşıtlıklar, birincisinde kendiliğinden akıp giden bir coşkunluk, ikincisinde dinginlik vardır, ama biz ikisinden birini tercih etmek zorunda değiliz. Bu bir zevk meselesidir de denemez. Geleneksel müsikşimizin dokusunda bulunan desenlerin icraya yansıyan iki yönüdür bunlar.

Fasıl, solo, koro icralarının her birinin besteye katabileceği değerler vardır. Fasılda icra geleneklerine uyulur, çarpıcı bir yenilik beklenmez, aşkla şevkle okunması beklenir. Fasıl müsikşisi çekiciliğini hem bu coşkudan hem de şarkıların kesintisizce birbirine bağlanmasındaki âhenkten, bir de icracıya tanıdığı özgürlükten alır. Fasıl icrası bu yönleriyle bir bütün olduğu için, tek tek parçalarıyla değil, bütünlüğü içinde değerlendirilir; ayırt edici özelliği budur.

Solo ile koroda durum farklıdır; her ikisinde de, tek tek sunulan eserlerin müsikş değerleri ön plana çıkar. Soloda solistin, koroda da şefin bir eserin nasıl seslendirilmesi gerektiği konusunda belirli bir fikri varsa, taze bir yorum getirebilir, daha yaratıcı ya da alışılmışı aşan bir icra ortaya çıkabilir; soru-cevap tekniği, kreşendo-dekreşendo, gerilim – çözülüş ilişkileri kurabilir, meyanda bir gerilim ânı yaratabilir; makam-usûl geçkilerini daha etkileyici bir biçimde yorumlamayı düşünebilir, notaya süslemeler ekleyebilir, tempoyu alışılmışın dışına

çıkarak ayarlayabilir, birden hızlandırıp birden yavaşlatabilir, birtakım nüanslar koyabilir... Fasil icracısında beklenmez bunlar. Bir eseri kimin, hangi topluluğun nasıl seslendirmesi gerektiği konusunda elbette kural konamaz, ama hangi türden icrada eserin mûsikî değerleri daha çok ortaya çıkıyor, önemli olan budur.

Şu tercih anlamlıdır: eski hânendelerden birçoğu bir eser daha önce başka bir solistçe plağa parlak bir yorumla ya da ezgiye yakışan güzel bir ses rengiyle okunmuşsa, o eseri okumak istemezdi. Okuyacaksa bile, daha iyi yorumlama, hiç olmazsa eseri yeni bir zevkle sunma niyetiyle okurdu. Bir solist için değerli bir tutumdu bu.

Bir şarkının vereceği tadın icra şekline ne kadar bağlı olduğunu gösteren örnekler vereceğim. İlkin, parlaklığımı en çok fasılda gösterebilen iki şarkı. İnceden inceye nüanslanması gerekmeyen, coşkuyla okunduğu zaman renklerini hemen belli eden eserler bunlar. Rahmi Bey'in kürdilihicazkâr şarkısı ("Söyle ey mutrib-ı nâzende edâ") tipik bir fasıl ağır aksağıdır. Ama biz bu şarkıyı yıllardır radyolarda, salon konserlerinde korolardan, ağırlaştırılmış bir giderde dinlemişizdir. Koleksiyonumda bu eserin 1958-1960 arasında Dr. Necmettin Hakkı İzmirli'nin evindeki bir mûsikî meclisinde, çoğu radyo icracılarından kurulu, amatörlerin de katıldığı fasıl heyetince, tam bir fasıl üslubu içinde coşkuyla okunmuş bir kaydı var. Bu kaydı dinlerken, nice yıllardır tabiatına yabancı bir mecrada akıp giden bir şarkının kendi doğal yatağını o fasılda bulduğunu hissedirim. O güne kadar bir köşede solmuş olan bu şarkı sanki birdenbire canlanmış, beti benzi yerine gelmişti! Kayıt kalitesi iyi değil, ama mutlaka dinlenmeli. Bu şarkıyı Münir Nurettin Selçuk taş plağa çok güzel okumuş, ama o fasılda uyandırdığı neşveyi bu plakta bile bulamam. Bu icrayı dinlemek için alt satırdaki QR kodu akıllı cihazımıza okutabilirsiniz.



Bir örnek daha. Bu kez bir fasıl şarkısını solo icrasıyla karşılaştıracam. Bimen Şen'in "Al sâzımı sen sevdiceğim şen hevesinle" diye başla-



yan sultanîyegâh şarkısını birçok solistten dinlemişizdir. Bana kalırsa, hangi solist okursa okusun, bu şarkının fasıldaki rengini bulamayız. Bu şarkıyı bir de Kemal Gürses yönetimindeki fasıl heyetinden dinleyiniz, farkını derhal göreceksiniz. Bu icrayı dinlemek için alt satırdaki QR kodu akıllı cihazınıza okutabilirsiniz.



Bir de ters yönde bir örnek vereceğim. Sık sık okunan, herkesçe bilinen bir şarkının nüanslı bir icrası bu. Mesut Cemil yönetimindeki İstanbul Radyosu Klasik Türk Müsiki Korosu Rahmi Bey'in hicaz şarkısını okuyor: "Akşam erdi yine sular karardı". Usûlü curcuna, 10/8'lik. Bu tanınmış şarkı yıllardır alışlagelen bir giderde okunur. Bir fasılda okunsa öteki şarkılardan ayırt edilemez bile. Bu da kürdilihicazkâr şarkının bestekârı Rahmi Bey'in bir eseri; ama üslubu farklı. Mesut Cemil şarkının güftesini de bestekârın yazdığını bildiği için, mısralarındaki hüznü ezgiye yedirerek alışıldandan daha ağır bir tempoda, ama inişleri çıkışları olan bir eser olarak okutmuş. Şöyle tasvir edebilirim bu yorumu:

1. Mısra, "Akşam erdi yine sular karardı." Giriş (özellikle "akşam erdi" kesiti) çok yumuşak, yumuşaklığıyla etkileyici. Ezgi sanki ovanın uzak bir köşesinden gelir gibi başlıyor, öylesine hafif bu iki kelimedede. Batan günün hüznünü duyurmak istercesine, alışlagelenden daha ağır bir tempoda okunuyor bu mısranın tamamı. Birinci mısranın ilk okunuşu çok etkileyici, ikinci okunuşunda o yumuşaklık azaltılmış. Her ikisinde de "karardı" sözü vurgulanıyor.

2. Mısra, "Gün aştı göklerin yurduna vardı." "Gün aştı" derken biraz canlanma var, güfteye koşut olarak. Günün aşmış olması önemsenmiş. Ama bu mısranın ikinci okunuşunun son hecelerinde yine etkileyici bir yumuşama var.

3. Mısra (meyan), "Yüceldi bulutlar dağları sardı." Bir önceki mısra yumuşak, hafif seslerle tamamlanmıştı. Burada "yüceldi" derken koronun sesi birden, kelimenin anlamına uygun olarak yükseliyor. Sesin aniden yükselişi ezgiye de ayrı bir güzellik katıyor.

4. Mısra, “Çöktü bir mahzunluk ıssız ovaya.” İkinci mısra ile dördüncü mısra nakarat, ezgi aynı ama okunuştaki nüanslar aynı değil. Meyandaki yükselişten sonra dördüncü mısradaki ansızın başlayan yumuşama var. Yine hüzünlü, yumuşak seslerle karara iniş. Karara iniş mahzunluğun ovaya inişi (çöküşü) gibi. Şarkının bitimindeki “âh ıssız ovaya...” kesitinde ses hacminin düşürülmesi çok etkileyici. Meyandaki “yüceldi” ile dördüncü mısradaki “çöktü” bir karşıtlık gösteriyor.

5. Aranağmesi. En sonda çalınan aranağmesi bu atmosferi saz sesleriyle tamamlıyor. Yine ağır ağır çalınıyor, alışlagelen tempodan daha ağır. Viyolonsel verdiğî ritmik destek çok güzel. Bu aranağmesi hiç bu kadar güzel çalınmış mıdır? Aranağmesi çalınırken Niyazi Sayın’ın neyle solosu ıssız ovada yankılanan çoban kavalı sadâsı gibi, o etkiyi uyandırıyor. Böyle bir yoruma fasıl mûsikîsinin bünyesi izin vermez demeye lüzum var mı? Bu icrayı dinlemek için alt satırdaki QR kodu akıllı cihazınıza okutabilirsiniz.



### **Bir Eğitim-Öğretim Kurumu Olarak Fasıl Heyeti**

Fasıl heyetlerinin “mûsikînin mutfağı” olduğu görüşü haklı olarak sık sık tekrarlanmıştır. Geçmişte birçok hânende, sâzende önce fasıl heyetlerinde çalarak, okuyarak mûsikî hayatına atılırdı. Genç mûsikîşinaslar okuya okuya, çala çala öğrenir, bir dağar edinirlerdi. Radyolara alınan stajyer gençler de bir dağar edinsinler diye ilkin fasıl heyetlerinde görevlendirilirdi.

Sık sık çalıp okudukları için fasılçıların dağarları geniştir. Hânende Asdik Ağa’nın bin şarkıyı ezbere bildiği söylenir. Aslında bütün önemli fasılçıların, sâzende olsun, hânende olsun, hepsinin hayranlık uyandıracak derecede geniş dağarları vardı. Eski kuşaktan birçok mûsikîşinasın tanıklığına göre bu fasılçıları hiç hazırlanmadan otuz kırk faslı ezbere çalıp okuyabilirlerdi.

Fasılçıların çevresinin bir okul olduğu şuradan da bellidir: fasılçı, fasılçıdan meşk etmiştir. Fasıl dünyasında da meşk zincirleri vardır. Birkaç

örnek versek yeterli olur. Asdik, oğlu Boğos ile Tatyos'a meşk etmiş. Udi Arşak, Nasibin Mehmet, Mustafa Sunar da Asdik'ten yararlanmışlar. Fasil dağarının önemli bir bölümünü ablası Nasip Hanım'dan öğrenen Nasibin Mehmet Vasil, Tatyos, Arşak, Kemanî Memduh gibi fasılçılarla çalışmış.

Artaki Candan, Selanikli Ahmet Efendi'den faydalanmış, Tatyos'un fasıl heyetinde çalışmış. Daha yakın bir geçmişin fasıl hânendelerinden Tahsin Karakuş, Celal Tokses, Safiye Tokay da aynı şekilde yetişmişler. Karakuş, Hafız Kemal'den; Safiye Tokay Hânende İbrahim'den meşk etmiş; Tokses fasıl mûsikîsini iyi bilen Fahri Kopuz'la çalışmış.

Fasıl hânendesi sesini de daha iyi korur. Ses kullanıldıkça güçlü kalır. Altmış yaşını geçmiş hânendelerin sesi hâlâ güzelse bundan dolayı güzeldir. Yukarıda bir hâturasını aktardığım fasılsever kişi, Tahsin Karakuş'un 1958'de altmış yedi yaşında olduğunu, sesinin hiç bozulmadığını sözlerine ekliyordu.<sup>11</sup>

### İcracının Psikolojisi, Dinleyicinin İlgisi

Her mûsikî gibi fasıl da canlı olarak dinlenmeli. Eski Ankara ve İstanbul radyolarının yayınlarının çoğu gibi fasıllar da canlı olarak yayımlanırdı. Radyo dışındaki bir mekânda okunuyorsa fasıl, icracı ile dinleyici arasında bir etkileşim kurulmalı. Sahnedeki icracılar karşılarında mûsikî zevki olan, fasıl mûsikîsini dinlemek için oraya gelen dinleyiciler olduğunu bilmeliler. İcracı-dinleyici alışverişi böyle kurulur. Gazino, saz salonu gibi eğlence yerlerine gidenlerin pek çoğu özellikle fasıl dinlemek için giderlerdi. Fasılsız bir saz salonu tasavvur edilemezdi. Fasıl bu mekânlarda akşamın ilk programı olurdu. Fasıl bitince solistler önem derecelerine göre sahneye çıkıp her biri üç dört şarkı söyler, son olarak da gecenin "assolisti" sahneye çıkardı. Fasıl mûsikîsine bayılmayanlar da olurdu elbet, onlar fasıl bitince de gelebilirlerdi o eğlence yerine. Ama fasılseverlerin pek çoğu, sadece faslı dinleyip oradan çıkardı; bu da çok dikkate değer bir durum.

Tanburî Sadun Aksüt'ün Selahattin Pınar'dan aktardığı çok güzel bir fasıl hâturası vardır. Mûsikî çevresinde pek çok kimse dinlemiştir bu hâturayı. Bu hâturayı ben iki açıdan anmak isterim. 1950'lerin başında Küçükçiftlik Parkı'nda geçer bu anlatılan. Gazinoya yalnız fasıl dinlemek için gelen müşterilerden Abacı adlı [herhalde soyadı] haftada en az üç gece bir iki arkadaşıyla birlikte gelir, faslı dinleyip çıkarlarmış. Bu

<sup>11</sup> Bkz. Çakroğlu, aynı yerde.

kişi gazinoda sahne sorumlusu olan Selahattin Pınar'ın dikkatini çekmiş, bir akşam onlar masalarına oturunca Pınar yanlarına gelip sormuş, “Abacı, bu gece hangi faslı dinlemeyi arzu edersiniz?” diye. Zarif bir adam olan Abacı, “Hangisini gönlünüz dilerse...” diye cevap vermiş. Pınar, “Söyleyin efendim, sizin arzunuz olsun,” diye ısrar etmiş. Abacı'nın cevabı şu olmuş: “Selahattin Bey, geçen gece eviç dinlemiştik, bu gece de onun kardeşi ferahnâk'ı dinleriz lütfederseniz.” Bu hikâyeye eski dinleyicilerin hem mûsikî kültürünü gösteriyor hem de icracı-dinleyici etkileşimini yansıtıyor. Ama anlatılan hikâyede örtük bir gerçek de dile getirilmiş oluyor. Selahattin Pınar çalışma arkadaşlarını o kadar iyi tanıyor ki, fasıl heyetinin hiç çalışmadan bir faslı ezbere çalıp okuyabileceğinden emindir.<sup>12</sup> Eski fasılçıların otuz kadar makamdan faslı ezbere bildiklerinin tanıklığa dayalı bir başka göstergesi bu.

Canlı faslın kendine özgü bir atmosferi, bir çekim gücü olmalı ki, belirli bir ruh hâli uyandırıyor. Fasil mûsikîsinin has bestekârları bu ruh hâlini iyi hissetmişlerdir. Hakikaten aşkla şevkle okunan bir fasılda hânendelerin mûsikîden aldıkları haz, bazen nağmenin uyandırdığı neşve, bazen de tatlı bir gerilim yüzlerinden okunur, özellikle serhânenenin yeni bir şarkıya geçerken, usûl değişikliği için arkadaşlarını yönlendirirken el hareketleri, destekleyici jestleri de bu atmosferi yansıtır...

Faslın bir âdabı vardır. Fasil mûsikîsi konser salonlarında icra edilmediği için her konserde geçerli olması gereken disiplinin eğlence yerlerinin rahatlığı içinde biraz gevşemesi olağan sayılabilir belki. Ama rahatlığın da bir sınırı olmalıdır. Sahneye çıkan mûsikîşinaslar çatal bıçak sesleri arasında çalıp söylemekten daima rahatsız olmuşlardır. Dinleyiciden beklenen, yanındakilerle konuşmadan mûsikîyi sessizce dinlemek, icracılara saygıda kusur etmemektir. İcra sırasında hiçbir dinleyici el çırpmaya, şarkılara katılmaya, göbek atıp oynamaya kalkamaz. Öte yandan, faslın bir âdabı olması çalıp söyleyenler için de geçerli olmak gerekir elbette. Bazı sâzendelerin faslın havasını büsbütün bozan laubali hareketlere kalkıştıkları da sahnelerde görülmüş hadiselerdendir.

### **Yakın Geçmişten Günümüze Fasil**

Yakın geçmişte meydana gelen iki önemli değişiklik fasıl mûsikîsinin kaderini etkiledi. 1970'lerde “klasikçi” diyebileceğimiz bir hareketlilik

<sup>12</sup> Aksüt, *a.g.e.*, ss. 37-38.

görülmüştü. Niyazi Sayın, Necdet Yaşar, İhsan Özgen, Bekir Sıtkı Sezgin, Meral Uğurlu gibi icracıların geniş bir kesimde uyandırdıkları ilgiyi hatırlayalım. Alâeddin Yavaşca da 1950'lerdekinden çok daha klasikçi olmuştu 70'lerde. İstanbul'da konservatuvarın yanı sıra bir de "devlet korosu" kurulması, 1973'te başlayan İstanbul festivallerinde koroların yer alması da bu klasiğe dönüşün uzantılarıdır. Böyle bir ortamda ikinci sınıf bir müsikî olarak görüldü fasıl. Birinci etmen bu.

Bu durum 1990'lara kadar devam etti. Bu değişimi şöyle özetliyorum: fasıl popüler kültür çevresinin zevkiydi geçmişte, zamanın popüleri müsikisiydi. On dokuzuncu yüzyıldan 1970'lere değin yaşadı bu gelenek. 70'lerin ikinci yarısından başlayarak fasıl gün geçtikçe piyasada da mevzi ve mevki kaybetti. Fasil dinlenebilecek bir iki yer kaldı. Gazinoların seviyesi gitgide düştü, fasıl dinleyicisini kaybetti. Eski dinleyicisini kaybeden fasıl heyetleri piyasadan çekildi. 1990'larda gazinolar da birer birer kapandı. İkinci etmen de bu.

Bu sıralarda "koro" diye adlandırılan topluluklar ülkeye yayıldıkça yayılmıştı. Bunlara hiçbir şekilde koro denemezdi tabii, birer topluluktu. Başındakiler "şef" değil, heyet başkanıydı. Bu topluluklarda ne koro ne fasıl olabilen bir melez icra türedi. Bu türden heyetler koroya özgü bir icra şekli ortaya koyamadığı gibi, fasılın kimliğini de birçok dinleyiciye unutturdu.

Fasil asıl kimliğinden çok uzaklaşmış, daha doğrusu bozulmuştu. Yeni bir döneme girmiştik. Sadece fasıl açısından bakarsak bu dönemi şöyle özetleyebiliriz: fasıl artık popüler kültür çevresinde değil, seçkin bir kültür.<sup>13</sup> Bir şey kaybolmaya yüz tutunca antikalaşır. Nitekim, fasıl da can çekişirken eksikliği hissedilir olmuştu. İşte böyle bir unutuşun ardından yeniden hatırlandı, ama herkesçe değil.

İstanbul festivallerinde hiç yer almamıştı fasıl. 1990'larda tanburî Necdet Yaşar fasıl festival gibi saygın bir ortama getirdi. Fasil müsikisi tarihte belki de ilk kez bir konser salonunda icra edildi. Necdet Yaşar geçmişte bütün üstatlar fasıllarda çalıp okumuşlar, bunun küçümsenecek bir tarafı yoktur diye düşünüyordu. Onun yönettiği İstanbul Devlet Türk Müziği Topluluğunun fasıl konserleri bu müsikî icrasını ihya etmesi bakımından anılmaya değer. Necdet Yaşar'ın girişimiyle fasılse-

<sup>13</sup> Osmanlı müsikisinde seçkin kültür-popüler kültür ilişkisi geniş bir konu. Bu konunun ayrıntılarını "Osmanlı Müsikisinin Popüler Kültür Çevresinden Çıkışı" başlıklı denememde irdelemeye çalışmıştım (bkz. *Geçmişin Müsikî Mirasına Bakışlar*, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2008, ss. 260-276).

verler hakiki bir fasilcı olan Nurettin Çelik'i tanıdılar. Nurettin Çelik o zamana kadar sanatını tam anlamıyla gösteremeyeceği bir toplulukta, Belediye Konservatuvarı İcra Heyetinde okuyordu.<sup>14</sup>

Fasılın can çekiştiğini fark eden başka mûsikîşinaslar da oldu. Yıldız Teknik Üniversitesi gösteri sanatları bölümünde fasıl dersi konduğunu söylemişim. Yine yakın bir geçmişte İstanbul Konservatuvarında da tez, proje gibi yazılı çalışmalar hazırlanmakta olduğunu duymuştum. Bunlar da fasılın artık seçkin kültüre girdiğinin resmidir. Konservatuvar da ders olduysa “akademik” de oldu demektir...<sup>15</sup>

Geçmişin popüler fasıl mûsikîsinin popüler olmaktan çıktığı şuradan da anlaşılabilir: Ağyazar'ın, Hamit Dikses'in, Tahsin Karakuş'un, Safiye Tokay'ın, Celal Tokses'in, öteki ustaların belirli bir dinleyicisi vardı. Bugün bu seçkin sanatkârları diriltelim, sadece yarım saat fasıl okusunlar... Bakalım kimler gelip dinleyecek? Bugünün piyasa şarkılarını dinleyenler bu fasılı dinleme sabrı gösterebilecekler mi? Onları dinleyecek olanlar, bugün Devlet Korosu konserlerine gelen, Mevlevî âyinlerini, ağırbaşlı, seçkin eserleri dinleyen mûsikîseverler ile konservatuvar öğrencileri olacaktır. Nurettin Çelik'in İstanbul festivallerinde serhânende olarak yönettiği fasıl konserlerine gelenler onlardı.

Bugün radyo dışında bize fasıl dinletecek bir topluluk yok gibi. Mehmet Güntekin'in yönettiği İstanbul Fasil Topluluğu var sadece. İyi mûsikîşinaslardan kurulu, anlaşmış bir topluluk bu. Çalanlar, okuyanlar değişebiliyor, ama bir iskeleti var, yıllardır verdikleri konserlerle fasıl mûsikîsini yaşatmak istiyorlar. Son yıllarda, covid-19 salgını öncesinde Turing Kurumu Derneğinin Seyrantepe'deki merkezinde ayda bir kere fasıl konseri veriyordu.

<sup>14</sup> Rıza Rit yönetimindeki İcra Heyetinin konserlerinde Nurettin Çelik'in yüz hareketleri ile, o kalabalık heyetten zaman zaman dinleyiciye kadar ulaşan sesinden onun aslında bir fasıl hânedesi olduğunu, heyetin icra şekline adeta ısmamadığını benim gibi birçok dinleyici fark ederdi.

<sup>15</sup> Yıldız Teknik Üniversitesi öğretim görevlisi dostum Aslıhan Eruzun Özel'in fasıl dersi hakkında bana verdiği malumat şöyle: “1997'de Sanat ve Tasarım Fakültesi kurulduğunda, Müzik ve Sahne Sanatları Bölümü'nün Müzik Toplulukları Programında yer alan ana dal derslerinden biri olarak 'fasıl şarkıcılığı' öğretimde yerini aldı. Bu ders, İTÜ Türk Mûsikîsi Devlet Konservatuvarı Ses Eğitimi Bölümündeki 'şan', 'repertuvar' ve 'ses eğitimi' derslerinin içeriğine benzer bir anlayışla açıldı. Bir dal olarak açılan bu alana kabul edilen öğrenciler de, 'Müzik Toplulukları Programı - Fasil Şarkıcılığı' mezunu olarak yetiştiler. İlk yıllarda Doğan Dikmen verdi bu dersi, sonradan Nesibe Özgül Turgay'ın, 2012'den itibaren de Levent Kaya'nın dahil olmasıyla, Türk makam mûsikîsi ses eğitimi (ya da şan) içerikli bir ders olarak uygulandı. Bu ders bugün de programda bulunuyor. “ İstanbul'daki Türk Mûsikîsi Devlet Konservatuvarı öğretim üyesi dostum Nermin Kaygusuz da kendi konservatuvarlarında sekiz on yıl kadar önce seçmeli bir fasıl dersi konulduğunu ama derse işlerlik kazandırmadığını söyledi. Demek ki, fasıl mûsikîsinin değerini hatırlayanlar olmuş, ama bu dersi hakıyla verebilecek olanların bulunamaması üzücü.

Onun dışında bugün fasıl dinlenebilecek tek yer radyo, TRT Nağme. Sadece bu bile fasıl müsikîsinin bugün ne hâlde olduğunu göstermeye yeter. Radyodan başka bir yer olmadığı için ister istemez dinliyoruz. TRT radyoları “klasik Türk müsikîsi korosu” yayınlarına yıllar önce son vermişti. Görünüşe göre, fasıl müsikîsini yaşatmak istiyor. Ama bize dinlettiği, fasıl müsikîsi değil. Fasılların bugünkü hâlinin —sadece fasılların değil, genel olarak müsikî yayınlarının— radyoların eski müsikîşinaslarını çok üzdüğünü biliyorum. Her akşam yayıma giren bu yirmi dokuz dakikalık fasıllarda en çok takıldığım şey, fasılda okunması gereken şarkılara yer verilmesi. Kırk yılda bir eski fasıllardan birinin bandı dinletilirse, aradaki fark hemen hissediliyor. Yıllar geçtikçe, fasılın eski rengi, sadâsı kaybolmuş... Eskiye doğru gittikçe, o sadâyı yer yer yakalayabiliyorsunuz. Eski fasıllardan birini dinleyince, öyle âhım şahım bir şey olmasa bile, bir başka renk, günümüzde kaybolmuş bir sadâ bulabiliyorum.

Ankara Radyosunun 1938'den, İstanbul Radyosunun da 1950'den sonra yayımladıkları çok güzel fasıl programları bu iki şehirde oturmayanlara fasıl müsikîsinin iyi örneklerini tanıtmıştı. Fakat sözüm ona “koro” merakı zamanla fasıl müsikîsini tabiatına uymayan bir yöne sürükledi, dondurdu. Fasıl heyetini şefler (bazılarının elinde değnek de vardır!) yönetmeye başladı. Tezgâhtar artık hiç yok, yetişmemiş. Toplu hâlde şarkı söylenmesine fasıl deniyor artık. Oysa sahici fasıl böyle bir müsikî türü değil. Koro icrasının, toplu okuyuşun biraz daha yürük türevi değil fasıl. Eskiden tezgâhtarlar varmış, onlar yönetirmiş heyeti, tarihî, antika bir şeydir, biz şimdi modernleştik, bundan sonra şefler yönetsin denemez. Fasıl müsikîsine bütün özgünlüğünü kaybettirir bu. Öte yandan, sözüm ona akademik bir yaklaşımdakiler de şöyle konuşabilir: bu, asıl fasıl, yani tarihî fasıl değil ki zaten... Fasıl iki murabba ile iki semaiye indirgeyen bu yaklaşım da sorunu görmezlikten başka bir anlama gelmiyor.

Radyolarda görevli bulunan o değerli müsikîşinaslar fasılın bugünkü durumuna sürüklenmesine nasıl izin verdiler, o da anlaşılır gibi değil. Vaktiyle bütün Türkiye'ye fasıl dinleten, bu müsikî şeklini bütün ülkeye tanıtan devlet radyoları fasıl yine kendi elleriyle öldüren kurum oldu.

Burada üzerinde durduğumuz fasıl eski fasılın içinden doğmuş olan bir icra biçimi. Ama yıllar içinde kendi düzenini kurdu, icra üslubunu yeniden şekillendirdi, kendi dağarını buldu, icracılarını yetiştirdi, rüş-

tünü ispatlayıp eski fasıldan koşturdu, geleneksel mûsikînin ayrı bir kolu oldu. Bunun içindir ki, başlı başına bir konu olarak ele alınması gereken bir icra biçimidir artık fasıl...

### Notlar

(1) “Orta aksak” hakkında yeterli bilgi bulamıyoruz nazariyat kitaplarında. Bu konuyu biraz kurcalamak ihtiyacını duymuştum. Rauf Yekta’da (Lavignac ansiklopedisindeki monografi), Suphi Ezgi’de (*Nazarî-Amelî Türk Mûsikîsi*, II. cilt), Sadettin Arel’de (*Türk Mûsikîsi Nazariyatı Dersleri*), Ekrem Karadeniz’de (*Türk Mûsikîsinin Nazariye ve Esasları*) orta aksak diye bir terim hiç kullanılmamış. Şefik Gürmeriç’te (Belediye Konservatuvarında verdiği dersin teksir edilmiş notları) de orta aksak diye bir terim yok. Fakat şunu söylemiş: “9/4’lükler [ağır aksaklar] ekseriya iki buçuk 4’lük esle girerler. Bazen 3/4’lük esle girenler olduğu gibi, Hacı Arif Bey’in “Cevri hicrin artırıyor” güfteli hicaz ağır aksak usûlü şarkısı gibi hiç essiz girenleri de vardır.” Bu şarkının bestekârının yanlış hatırlanmış olması önemli değil (TRT kütüphânesindeki notasına göre şarkının bestekârı Kemânî Bülbülî Salih Efendi), aşağıda değineceğimiz gibi, başka bir görüşe göre, bu şarkının usûlü orta aksaktır. Bütün bu nazariyatçılar söz konusu usûlü tanımlama lüzumunu hissetmemişler.

Yılmaz Öztuna’da (*Büyük Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi*) bir orta aksak maddesi var. Şunu yazmış: “Orta aksak, mertebe itibarıyla bir ağır aksaktır ve onun gibi 9/4 ile yazılır. Ancak, ağır aksaktan daha yürük ve hareketlidir. (...) Gerçekten ağır aksak bir şarkı orta aksak gibi yürükçe okununca veya aksi vuku bulunca, estetik mâhiyeti değişivermektedir.” Bu tanıma göre, orta aksak, ağır aksağın daha yürük bir uygulaması.

İsmail Hakkı Özkan (*Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usûlleri*’nde, 1984), “Ağır aksak, 9/8’lik yürük aksak, orta aksak olarak iki harekete sahiptir” demekle yetinmiş, orta aksağın başka bir özelliği üzerinde durmamış. Özkan TDV Ansiklopedisi’nde yer alan “orta aksak” maddesinde de “orta aksak tâbiri aksak usûlünün ağır hareketiyle yürük hareketi arasında yer alan bir hareketi ifâde etmektedir” derken de bu usûlü ağır aksağın daha yürük bir hâli olarak tanımlamıştır.

Kudümzen M. Hürşit Ungay (*Türk Mûsikîsinde Usûller ve Kudüm*’de, 1981) aksak usûlünü açıklarken, “Ağır aksağın biraz yürük vurulmasına ise orta aksak denildiği gibi, ağır aydın da denir” diye yazmış. Üsküdar Mûsikî Cemiyetinin eski hocalarından Şeref Çakar (*Türk Mûsikîsin-*



de Usûl'de, 1996) ise, “[aksâğın] üçüncü mertebesine ağır aksak denir. Hareketin hızına göre, daha yürük vurulmasına orta aksak denir” diye açıklamış.

Ben orta aksâğın ne olduğunu çok tecrübeli icracılara da sormuş, onlardan da aynı cevabı, orta aksâğın ağır aksâğın biraz daha yürük biçimi olduğu cevabını almışım. Bu tanımlara göre, orta aksâğın başlıca özelliği biraz daha yürük oluşu. Konu böylece nerdeyse esrarengiz bir hâl almıştı benim için. Orta aksâğın ağır aksâğın daha yürük bir şekli olduğu yolundaki açıklamanın pek çok yerde tekrarlanması usûl konusuna eğilen kimi yazarları yanıltmış, bu yürüklüğe bir anlam verebilmek için olsa gerek, orta aksâğın 9/8'lik ölçüyle yazılması gerektiğini yazmışlardır.

Sonunda, bir vurmahlılar sâzendesi olan, fasıl mûsikîsini iyi bildiğine inandığım dostum Vahit Anadolu'ya bu konudaki tecrübesini sordum. Verdiği cevabı olduğu gibi buraya alıyorum:

*Kemal Gürses ve daha başka fasıl hânendeleri orta aksâğı şöyle târif ederlerdi: şarkının başında iki buçuk 4'lük yahut üç adet 4'lük es varsa ağır aksaktır; esler ondan küçük ise yahut hiç es yoksa orta aksaktır. Orta aksak ağır aksaktan daha ağır olabilir. İki örnek vereyim: Nikoğos'un hicazkâr şarkısı (“Bana hem-dem eyleyen ey gam”), Bûlbûlî Salih Efendi'nin hicaz şarkısı (“Cevri hicrin artırır feryadımı”). Orta aksâğın ağır aksaktan daha yürük olduğu doğru değildir, fakat bazı eserlerde yürük de olabilir. Mertebe farkı zaten söz konusu değil, vuruşlar aynıdır, sadece girişler farklıdır.”*

Vahit Anadolu bu sözlerine şunu da ekledi: “Bazı şarkıların notaları birbirini tutmaz. 9/4'lük bir orta aksak şarkının 9/8'lik aksak olarak yazıldığını görebilirsiniz. Bu gibi yanlış yazımlar bizi şaşırtmamalı.”

M. Hurşit Ungay'ın yukarıda andığım açıklamasını aktardığım İstanbul Radyosu okuyucularından, fasıl heyetleri de yönetmiş olan dostum M. Doğan Dikmen'in verdiği ayrıntılı, doyurucu cevap da olduğu gibi aşağıdadır:

*Bu görüş maalesef yanlıştır. Orta aksakların daha yürük değil de, fasılın akışı içinde tempo olarak daha ağır olduğu hususu pek tartışılmamış; mûsikî öğrencilerinin de kolayca anlayamayacağı bir konu olduğu için, üzerinde durulmamıştır maalesef. Bu yüzden bu yanlış mûsikîşinaslarca da fark edilmemiş, fark edilmemekte. Hurşit Hoca'nın kitabı bu konuda doğru kaynak değildir. Benim için doğru kaynak 1970-1990 arasında çalıştığım piyasadan öğrendiklerim; Kasım İnaltekin, Kemal Gürses, Sami Özkanlı gibi ustalardır. Ayrıca Vahit Anadolu'nun görüşü ile Arşak, İskender Kutmani vb. fasıl nota mecmualarındaki sıralama da*

önemlidir. Bu kaynaklar ve ustalardan öğrendiğim bilgilere göre, orta aksakların başındaki “sus” işareti değer olarak 2 birim zamandan uzun değildir. Hattâ orta aksak eserlerin çoğuna “âh”la girilir. Ayrıca, bu eserler nağme yapıları ve çoğu zaman da vezinleri bakımından ağır aksaklardan daha hızlı bir tempoda okunamaz zaten.

Orta aksak şarkı fasılda ağır aksaktan sonra okunduğu için biraz daha yürük olduğu sanılır. Orta aksak da ağır aksak gibi genellikle 9/4'lük ölçüyle yazılır. 9/4'lük ölçü mutlaka ağır aksak anlamına gelmez; aynı şekilde, 9/8'lük nota da aksak yahut yürük aksak anlamına gelmez; 9/8'lik de pekâlâ orta aksak olabilir. Arada ritim farkı yoktur. Orta aksak, ağır aksaktan daha ‘ağır’ da olabilir. Nitekim böyle orta aksak şarkılar vardır dağarda. Mesela Hacı Faik Bey’in hüzzam şarkısı (Olsa âlem reşk-i gülzâr-ı irem...) ağır aksaktan çok daha ağır bir orta aksaktır. Aynı şekilde, Selahattin Pınar’ın “Ne gelen var ne haber...” diye başlayan kürdilihiczkar şarkısı da 9/8'lik bir “aksak” ölçüsüyle de yazılmış olmakla birlikte, bir ortak aksaktır.

*Teknik bir fark vardır iki aksak arasında. Notanın başında iki buçuk 4'lük yahut üç 4'lük es olanlar vardır. Genellikle üç 4'lük es olanlar ikinci ağır aksak olarak okunur; ama iki buçuk 4'lük es olanlar tam ağır aksaktır. Buna karşılık hiç es yoksa yahut iki buçuk dörtlükten daha kısa es varsa, iki 4'lük yahut bir 4'lük es varsa bunlar orta aksaktır. Sonuç olarak, orta aksak, ağır aksağın biraz daha yürük bir biçimi değil, kendine has özellikleri olan başı başına bir usûldür.*

Doğan Dikmen orta aksağa bir örnek olarak verdiği “Ne gelen var ne haber, gün uzun yollar uzak” güfteli kürdilihiczkâr şarkıyı kendisinin yönettiği bir konserin kaydında iki ağır aksaktan sonra bu şarkıya sıra gelince yürüklük derecesinin biraz düştüğünü metronomda da göstermişti bana.

Dikmen’in söylediklerinden sonra bir noktayı önemle belirtmem gerek. Bir solo ya da koro konserinde eserler birbirine bağlanarak okunmadığı için, programa bir orta aksakla başlanması bu usûlün hareketlerini, ağır aksaktan farkını pek hissettirmez. Aradaki farklılık ancak bir fasılın kesintisiz akışı içinde hissedilebilir. Bunu da en çok fasıl heyeti yönetenler bilir. Gördüğüm bir şey de şu: fasılın bir orta aksakla başlanması hiç de makbul bir tercih değildir.

Yıllar önce, fasılcı olarak tanınan Kasım İnaltekin’le sohbet ederken, Ankara Radyosunun eski fasılcılarından İbrahim Tuğberk’i tanıyıp tanımadığımı sormuştum. O da şu cevabı vermişti: “Tanıyorum tabii. Ağır aksaktan orta aksağa öyle güzel bir şekilde geçerdi ki, öyle bir geçi-

şi başka birinde görmemişimdir.” Orta aksağın bir karakteri olduğuna dikkati çeken gösteren bir hâtıraydı bu.

Vahit Anadolu ile Doğan Dikmen’in açıklamalarından sonra Kasım İnaltekin’in ne demek istediğini anladığımı sanıyorum. Ağır aksaktan sonra orta aksağın girişindeki, bu usûle özgü es’in hakkını verebilmek demek olsa gerek bu. Tabii, bir de faslın akışı içinde bu ağır aksak ile orta aksak arasındaki hareket farklılığını hissettirebilme yeteneği...

### **Barkotlar:**

1. Hicaz faslından bir bölüm, Hakkı Derman - Şerif İçli faslı

Hakkı Derman fasıllarından bir bölüm; İstanbul radyosu kaydı

Sazlar: Hakkı Derman, Şerif İçli, Hamdi Tokay, İstanbul radyosu, 1951-1952

a. Peşrev: Neyzen Salim Bey

b. Ağır aksak şarkı: Levon Hancıyan

Ah felek, yıktın dil-i âbâdımı

c. Ağır aksak şarkı: Leyla Hanım

Zevk-i sevda duymadın âşık-perestâr olmadın

Güfte. Nâbizade Ahmed Nâzım Bey

d. Sengin Semai şarkı: Enderunî Ali Bey

N’olsun bu kadar âh ü figan gönül 16 dk

Fasıl Heyeti: Tahsin Karakuş, Safiye Tokay, Celal Tokses (hânendeler); kemanda Hakkı Derman, udda Şerif İçli, santurda Zühtü Bardakoğlu, klarnette Hamdi Tokay, neyde Hayri Tümer, kanunda Osman Güvenir.

2. Kürdilihicazkâr faslından Rahmi Bey’in ağır aksak şarkısı: Söyle ey mutrib-i nâzende edâ

Dr. Necmettin Hakkı İzmirli’nin Taksim’deki evinde 6 Nisan 1960 akşamı okunmuş

Çalanlar: Cevdet Çağla (keman), Necmettin Hakkı İzmirli (keman), Haluk Recai (kemençe), Cüneyt Orhon (kemençe), Necdet Varol (kanun), Hüsnü Coşar (ud), Dr. Sevil Akay (ud), Necdet Yaşar (tanbur);

Okuyanlar: Alâeddin Yavaşca, Recep Birgit, Göksel Çeliker, Meliha Yurtseven (amatör), Mehmet Bey (amatör, soyadı tespit edilemedi)

3. Sultanîyegâh sengin semai şarkı: Bimen Şen, Kemal Gürses yönetimindeki fasıl heyeti

Al sâzını sen sevdiceğim şen hevesinle

4. Hicaz curcuna şarkı: Rahmi Bey: Akşam erdi yine sular karardı,  
Mesut Cemil yönetimindeki İstanbul Radyosu Klasik Türk Mûsikîsi Ko-  
rosu

---

# İstanbul'un Çokkültürlü Müzik Sahnesi

---

Doç. Dr. Uğur Zeynep Güven\*

\* İstanbul Medeniyet Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sosyoloji Bölümü Öğretim Üyesi.

## Giriş

Bugün *insanlık tarihi* olarak ifâde ettiğimiz süreç, insanın zihinsel ve fiziksel eylemleri ve emeğiyle doğayı dönüştürüp kültür üretmesi sayesinde ortaya koyduğu materyal ve sembolik ürünleri içeren, çok katmanlı, karmaşık ve bütünsel bir yapı olarak tasavvur edilmektedir. Bu yapının kalbinde yer alan *kültür* olgusunu, ilk sırada bireylerin ve toplumların yaşam biçimini, ikinci sırada öğrenilip aktarılan her tür bilgiyi ve son olarak entelektüel ve estetik üretimleri kapsamak suretiyle, farklı ama birbirini bütünlükten üç temel eksen çevresinde tanımlıyoruz. Kültür tanımının özellikle üçüncü eksenini, içerisinde müziğin de yer aldığı *sanat* alanına işaret etmektedir. İnsanlık tarihi boyunca sanatın yeri ve önemi araştırıldığında ise, sanatsal üretimin biçimini, tesis ettiği ilişkileri ve etkilerini tecrübe etmeye olanak tanıyan belirli bir alanı ifâde eden kent mekânının önemi açığa çıkmaktadır.

Bahsi geçen kent mekânı, esasen MÖ 10.000'li yıllarda Mezopotamya, Mısır ve İndus Vadisi'nde ortaya çıkmaya başlayıp kendini önceleyen yerleşim alanlarından farklı bir toplumsal düzen inşasına kapı açan ve Childe'nin (1950) Neolitik Devrim ya da Kent Devrimi olarak ifâde ettiği süreç sonucu ortaya çıkan yapılanmalara işaret etmektedir. İşte bu *kent alanı*, kapladığı arazi ve nüfus yoğunluğu bakımından yine kendisini önceleyen alanlara kıyasla daha büyük olmanın yanı sıra, artı ürünün depolandığı, ilerleyen zaman dilimine ait planlamaların yapıldığı, tarımsal üretim dışında üretim biçimlerinin ortaya çıktığı, uzak yerler ile ticârete adım atılan, ayrıca bilim ve sanatın da gelişmeye başladığı bir mekânsallık ifâde etmektedir. Bu bağlamda kent alanı, insanlık tarihî boyunca kültürün bir parçası olarak sanatsal üretimlerin incelenmesi için anlamlı ve bütünlüklü bir temel çerçeve çizmektedir. Buraya kadar birbirleriyle olan karşılıklı ve bağımlı ilişkilerinin altını çizdiğimiz tarih, kültür, sanat ve mekân olgularının, zengin ve derinlikli bir biçimde bütünleştiği ender kentlerden biri kuşkusuz binyıllardır farklı medeniyetlere ev sahipliği yapmış İstanbul'dur.

20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren büyük bir ivme kazanan toplumsal dönüşümler, özellikle binyıl dönümünün ardından kent alanını,

post-endüstriyel çağın parçalı, esnek, sınırları belirsiz yapısına uygun olarak hem dünya çapında hem ülkemizde dönüştürerek, çok-merkezli, çok-kültürlü, katmanlı, tabakalaşmış ve parçalı bir karaktere büründürmüştür. Dolayısıyla, küreselleşmenin etkileri ve postmodern yaklaşımlar eşliğinde günümüzün süreklilikler ve kopuşlar içeren yapısını göz önünde bulunduran bu makalede, kent alanında müziğin temsili konusuna odaklanılarak, yakın dönemde İstanbul'un çokkültürlü müzik sahnesinin temel bileşenleri güncel araştırma bulguları eşliğinde değerlendirilecektir.

### **Müzik ve Kent İlişisine Sosyolojik Bir Bakış**

Çağdaş sosyolojinin inceleme konularından kent kültürü kavramı, kentli aktörün farklı sosyal gruplar ve bizâtihi kent mekânları ile etkileşiminin sonucu açığa çıkan her tür toplumsal ilişki ve ürünü kapsamaktadır. Bu çerçevede, kenti sanatın icrâ edildiği bir mekân olarak kavrayış, sosyal bilimlerde iz bırakmış bazı düşünürlerin yaklaşımlarını örnekler niteliktedir. Simmel'in (1995/1903) "Metropol ve Zihinsel Yaşam" eserinde kenti, rasyonellik, paranın kullanımı, önceden hesaplanabilirlik, gayrişahsilik ve anonimlik ile şekillenen tavır ve ilişkilere ek olarak, giysi, arkadaş çevresi, yeme-içme ve gidilen sanatsal aktiviteler gibi hem modernite hem kültür göstergelerinin mekânı olarak değerlendirmesi, böylesi bir yaklaşıma erken bir arka plan oluşturur. Ardından Chicago Okulu düşünürleri ve araştırmacılarının kentsel büyüme ve gelişmeye eşlik eden mekânsal farklılaşma, eşitsizlik ve uyum sorunlarını, sürecin olağan bir parçası olarak ele alan yaklaşımı, özellikle 1970'li yıllardan itibaren çağdaş kent sosyolojisini, kenti farklılıklar ve eşitsizliklerle bezeli çoğul ve parçalı bir yapı olarak ele almaya yönlendirmiştir. Bu kapsamda, Lefebvre (2014/1974) mekânın toplumsal bir ürün olduğu düşüncesinden hareket edip kapitalist üretim ilişkilerinin kent mekânını nasıl şekillendirdiğine yoğunlaşırken, Castells (1977) kentin yalnızca yeniden üretimin değil bir kolektif tüketimin de mekânı olduğu görüşüne vurgu yapmıştır. Harvey (2012) de, toplumda egemen grupların sermaye birikimi üzerinden eşit olmayan ve ayrılmış mekânlar üretip, bir kenti parçalı yapısalılıklarla bezemesiyle, kültürü bir çatışma unsuru konumunda değerlendirmektedir. Esasen kent ve kültürün ekonomi-politiğini merceğe alan bu yaklaşımlar, sanatın üretim, dağıtım, temsil ve tüketim örüntülerini de yapılandırmıştır. Ayrıca, 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Peter Hall ve Saskia Sassen gibi kent sosyologları, 'dünya kenti' ve 'küresel kent' tanımları üzerinden,

ulus ötesi sermaye, meta ve enformasyon bileşenleri ile kültür akışı bağlamında, kentin çok katmanlı ve çokkültürlü yapısının araştırılmasına yön verirler (Akt. Gottdiener & Hutchison, 2011). 21. yüzyıla yaklaşıırken, altkentleşme, uydu kent, tekno-kent, banliyö gibi mekânlarla çok-merkezli hâle gelen metropoliten alan, hiç olmadığı kadar farklı toplumsal gruplarla, dolayısıyla farklı kültürel yapılanmalarla imlenmeye başlamıştır.

Çağlar boyunca düzey olarak farklı olsa da süreç olarak benzer bir gelişim ve dönüşüm tecrübe eden kentler değişik özellikleriyle anılmıştır. Bu özellikler arasında askerî, siyâsî, turistik, kültürel ya da sanatsal niteliklerden biri ya da birkaçı ön plana çıkabilir. 20. yüzyılda bir müzik türü veya müzisyenle özdeşleşmiş kentler deyince tüm dünyada klasik müzik severlerin aklına ilk olarak Viyana'nın geldiğini söyleyebiliriz. Zîra Beethoven'dan Mozart'a, Schubert'ten Liszt'e çoksesli Batı müziğinin iz bırakmış pek çok bestecisine, isimlerini verdikleri caddelerde, müzeye dönüştürülmüş evlerinde ve şehrin her dâim zengin konser etkinliklerine tanıklık eden heykelleriyle parklarda ya da meydanlarda rastlamak mümkündür. Benzer biçimde, aslında pek çok farklı müzik türüne sahne olmalarına rağmen punk müzik denilince Londra ve New York, elektronik dans müziğinde ise Detroit ve Berlin ilk akla gelen kentler olurlar. Öte yandan, Beethoven ve Bonn, Mozart ve Salzburg, Memphis ve Elvis Presley, Liverpool ve The Beatles gibi ilk akla gelen 'kent ve müzisyeni' eşlemeleri, kent mekânının sanatın belirli bir sosyopolitik ve tarihsel sürece tanıklığına örnek teşkil eder niteliktedir. Bununla beraber, İstanbul gibi bazı kadim kentleri, uzun ömürleri boyunca her bir köşesini donatmış tarihsel ve kültürel zenginlikleri sebebiyle tek bir müzik türü ile anmak olanaklı değildir. Özellikle son birkaç on yılda giderek yoğunlaşan uluslararası ve iç göç hareketleriyle nüfusu sürekli artan, arttığı ölçüde homojen bir yapıdan uzaklaşan, potansiyel sanat takipçisi ve müzik dinleyicisi ile küresel piyasaya entegre olup kültür endüstrilerinin işleyiş mekanizmasına uyumlanan müzik çevreleriyle İstanbul, günümüzde tam anlamıyla çok kültürlü bir müzik ortamına sahiptir.

### **Müzik-Mekân Tanımlarında Çokkültürlülük Kavrayışı**

Müzik ile kent mekânı arasındaki organik bağ ve açığa çıkardığı toplumsallıklar, aslında bir müzik kültürünü incelemek için gereken temel araştırma çerçevesini çizmektedir. Erken dönem etnomüzikologların ardından kuşkusuz bugün de geçerliliğini koruyan önemli bir düşün-



sel arka plan, Merriam'ın (1964) müziği eşzamanlı olarak hem farklı toplumlarda “kültürün bir ögesi” (*music in culture*) olarak hem “kendi başına bir kültür” (*music as culture*) olarak ele aldığı yaklaşımında bulunur. Bununla beraber, içinde bulunduğumuz dönemin sınırları esnek ve geçirgen yapısı, kültür ve mekân ilişkisine yönelik her zaman daha yenilikçi kavramlar talep etmektedir. Appadurai'nın (1996), sermayenin, insanların, medya içeriğinin ve kültürün insanlık tarihinin hiçbir döneminde rastlanmadığı kadar ‘akış’ hâlinde olmasından ötürü, kentte statik mekânlar yerine sınırları ve içerikleri esnek ve değişken mekânsallıklar tanımlamak üzere, ‘finans’ ya da ‘medya’ gibi bir dizi kavramla birleştirip son ek karakteri kazandırarak kullandığı “-mekân” (*-scape*) sözcüğü, müzik ile birleştirildiğinde yeni bir müzik-mekân betimlemesi için kullanılmaya elverişli hâle gelir. Kent alanında müziğin üretimi, temsili, alımlanması ve tüketim aşamalarını içeren matrisinde mekânı, doğal ve tasarlanmış olanın iç içe geçtiği materyal varoluşunun bir adım ötesine taşıyan güncel önemli kavramlar arasında ise müzik sahnesi ve müzikal cemaatler kavramları<sup>1</sup> ön plana çıkmaktadır.

Bu iki anahtar kavramı tanımlayan Straw'a (1991) göre, “müzikal cemaatler” (*musical communities*), çeşitli sosyolojik değişkenlere göre oluşumu ve içeriği görece istikrarlı, coğrafî olarak belirli bir tarihsel miras üzerine yerleşmiş bir ya da birden çok müziksel deyişin süregiden yeneden keşfini kapsayan faaliyetlerde bulunan bir sosyal gruba işaret etmektedir. Bu anlamda müzikal cemaat, herhangi bir müzik türü etrafında konumlanan icracı ve dinleyicilerden müteşekkil, sanatsal seçimleri ve beğenileri birbirine benzer, bu bakımdan benzer kültür sermayesine sahip bir toplumsal grubu ifade eder. Müzik sanatına ilgi bağlamında, bir müzik türüne veya türlere yönelim, bu alanda eğitim, tekrarlanan dinleme pratiği, konser katılımı, performans tåkibi gibi bir dizi sosyal ve kültürel aktiviteyle edimsel ve davranışsal boyut ön plana çıkar. İkinci aşamada, çeşitli müzikal etkinlik ve pratikleri, vuku buldukları belirli bir kent alanı içinde kavrayan ve “müzik sahnesi” olarak dilimize çevrilen, fakat aslında “müzik alanı”, “müzik çevresi” ya da “müzik ortamı”

<sup>1</sup> ‘Müzik çevresi’ ve ‘müzikal cemaatler’ terimleri literatürde yaygınlık kazanmadan önce, ilgilendirdiği toplumsal aktörler ve ilintilendirildiği mekânsallıklar daha sınırlı ve kısmen kapalı olmakla birlikte “müzik altkültürleri” kavramı da açıklayıcı bir terim olarak kullanılmaktaydı. Müzik altkültürü, esasen sistemin eşitsizliklerine, baskıcı yönlerine ve ebeveyn kültürüne karşı çıkan söylem ve tavır belirgin bir ortak nokta olmak üzere, pasif, yapıcı, yıkıcı, aykırı, marjinal, vb. derecelendirmelerle karakterize edilebilen, bir dizi yan kültürel ürünler ile desteklenen, Britanya, ABD ve kıta Avrupası başta olmak üzere özellikle rock müziğin alt tarzlarından punk, metal, vb. bir müzik türü etrafında şekillenmiş bir kültür fragmanını ifade etmektedir (Bkz. Hebdige, 1979; Jenks, 2005).

gibi anlamlara gelen, betimleyici ve kapsayıcı bir başka kavram (*music scene*) karşımıza çıkar. Bu kavram, değişim ve çapraz-eşleşme yörüngesinde ve farklılaşma sürecinde birbiriyle etkileşim hâlinde bulunan geniş çeşitlilikte müzikal pratiklerin bir kentteki lokal mekânsallıklar üzerinde bir arada bulunduğu geniş bir kültürel alana işaret etmektedir. *New Orleans jazz scene* ya da *Liverpool rock scene* gibi örneklerde görülebileceği gibi, bir kente nüfuz etmiş ve sıklıkla o kent anılırken ön plana çıkan bir müzik türünü ve beraberindeki toplumsallıkları ifade etmektedir. Bu çerçevede, ilk kavram daha ziyade beğeniler, faaliyetler ve etkileşim örüntülerinin kendisini odağa alırken, ikinci kavram, yani müzik sahnesi<sup>2</sup> kavramı, bu etkinlik ve örüntülerin de kapsandığı daha geniş ve karmaşık bir kent mekânsallığına vurgu yapmaktadır.

Müzik alanında çokkültürlülüğü, müzik sahnesi başta olmak üzere yukarıda bahsi geçen anahtar terimler çerçevesinde ve müziğin temsil biçimlerinden hareketle, kentin çeşitli mekânlarında kendisine yer bulan konser ve performansların yapısı ve izlerkitlesi üzerinden gözlemleyebiliriz. Ayrıca makro-ölçekte küresel müzik endüstrisine entegre olmuş bir kentte kayıtlı müzikal formların (plak, CD, mp3, vb.) üretim ve dağıtım endüstrisi de bu yapının izlerini taşır. Bu anlamda çokkültürlülük ve küreselleşmenin, bilhassa 20. yüzyılın son çeyreğinde sosyal ve beşerî bilimlerde farklı tartışmaların eksenini belirleyen ve birbirleriyle etkileşim içinde olmanın ötesinde aralarında organik bağ bulunan iki kavram hâline geldiği görülmektedir. Esasen ekonomik ölçekte karşılıklı bağımlılık ve politik arenada ulus-ötesi söylemleri yüklenmiş küreselleşme olgusunun kültürel açımları oldukça dinamik ve çok boyutludur. Bu açılımda ilk aşamada akla gelen kültürel küreselleşme, fikirler, idealler, bilgi alışverişi, sorumluluk, bağlılık, değere ilişkin kavramların, onları sembolize eden işaretler ve elektronik simülasyonlar yardımıyla dünya çapında yayılımı sağlanarak bireylere aktarım süreci olarak tanımlanmıştır (Tomlinson, 1999). Bu betimlemeden hareketle, küreselleşmenin birincil sonucu olarak birbirine bağımlı hâle gelmiş toplumlar bağlamında, kültür olgusunun da bütün dünyada giderek aynılaştığının altının çizildiği görülür. Bununla birlikte, küreselleşmenin potansiyel getirisi olarak kültürel emperyalizmin antidotu işlevi çokkültürlülük olgusuna yüklenmektedir. Bu aşamada Slobin (2003:5), küreselleşme ve çokkültürlülük kavramlarının gündelik ha-

<sup>2</sup> Bu noktada, "müzik sahnesi" kavramını genişleterek "yerel" (*local*), "yerel-ötesi" (*translocal*) ve "sanal" (*virtual*) olmak üzere daha incelikli alt türler eşliğinde inceleyen Bennett ve Peterson'un (2004: 7-8), coğrafi ölçek, yaygınlık, yoğunluk ve aktörlerin iletişim biçimlerini, müziğin temsil edilme analizine ekleyen yaklaşımlarını da dikkate almak yerinde olacaktır.

yata güçlü bir şekilde nüfuz etmesiyle birlikte, insanların, sermayenin ve metaların ulus-ötesi hareketlerine yalnızca Batı Avrupa'nın büyük kentlerinde ve ABD'de değil, dünyanın her yerinde, doğusunda dıştan etkilere sahip çapraz-üretilmiş (*cross-fertilized*) müzik çevrelerinde de rastlanmakta olduğunun altını çizer. Bu anlamda, içerisinde müziğin de bulunduğu sanat alanını şekillendiren çokkültürlülük olgusu, toplumları oluşturan birey ve sosyal grupların muhtelif değişkenler açısından çeşitliliğini ifade etmektedir.

Çokkültürlülüğü durmaksızın dönüşen yapılarla ve süreçsel olana vurgu yapan yeni bir kavrayış biçimi olarak ele alan Baumann'ın (1999:137) belirttiği gibi artık kültür, sahip olunan ve parçası hâline gelinen boyutundan sıyrılmakta, durmaksızın yeniden üretilen ve şekil verilen dinamik bir olguya doğru evrilmektedir. Bu kavrayışın sanat üretimindeki yansımaları anlamlandırmak için Hall'un (Akt. Rosaldo 2002:19) ayrıntılı bir şekilde betimlediği hâliyle, birden fazla dünyaya ait, hem gerçek hem metaforik anlamda birden fazla dil konuşan, birden fazla kimlik taşıyan, birden fazla evi olan, farklı kültürler arasında çeviri-aktarım yapabilen ve anlaşmaya varabilen, farklı tarihselliklerin ürünü olduğu için yaşamı boyunca farklılık tecrübe etmeyi, farklılıktan konuşmayı ve arada kalmayı bilip, bu doğrultuda birlikte yaşadıklarıyla hem aynılık hem farklılık sergileyen bireylerin tecrübesini örnek alabiliriz. Bu doğrultuda, çokkültürlülük kavramını "kültürlerarasılık" olarak okuyan Welsh'in (1999) belirttiği gibi, artık herhangi bir meseleyi farklılıkların bir arada yaşaması pratiğinden uzak tekil bir kültür kavrayışıyla açıklamak mümkün, anlamlı ve işe yarar görünmemektedir.

Müzikte çokkültürlülük tartışmasının görece çeperinde konumlanan postkolonyal teorinin merkezinde bulunan, öykünme, temellük etme, hegemonya ile kurulan ilişkiyi sorgulama, geri çekilme, yeninden inşâ, vb. süreçler boyunca, parçalı, kırılmalı ve devingen biçim alan kimlikler de çokkültürlülük meselesinin bireysel izdüşümünü anlamak için önem taşır. Bu kavramlara ışık tutan bir etiket veya kategori olarak dünya müziği ya da müzik endüstrisi üzerine değerlendirmeleri ön plana çıkan araştırmalarda müzikte çokkültürlülük olgusu, melezlik<sup>3</sup> (*hybridity*) ve bağdaştırıcılık/senkretizm (*syncretism*) nosyonlarıyla iç içe bir şekilde ele alınmaktadır. İlâveten, mevcut farklı müzik kültürleri, tarihsel

<sup>3</sup> Çokkültürlülükle birlikte anılıp onu destekleyen ve açımlayan kavramlar arasında melezlik olgusu da yer almaktadır. Anthias'a (2001: 620) göre melez toplumsal formlar, kültürler arası veya kimi zaman diasporik ilişkiler bağlamında eski etnisite veya köken tartışmalarının ötesine geçen "mekân-ötesi konumsalılık" (*translocational positionality*) ile açıklanarak çokkültürlü yapılanmalarda açığa çıkmış âdiyet meselesi için uygulanabilir.

bağlamda kaçınılmaz olarak kültürel etkileşimden nasibini aldığından dolayı, bir müzik kültürünün saf ya da arı bir varlık sergilemediğini, aksine farklı ölçülerde içkin bir çokkültürlülük sergilediğini göz önünde bulundurmakta fayda vardır.

### **İstanbul'un Çokkültürlü Müzik Sahnelerinden Beyoğlu**

Farklı medeniyetlere ev sahipliği yapmış İstanbul'un tarihsel ve kültürel açıdan zengin dokusu, kentin çeşitli bölgelerindeki caddelerde ve sokaklarda onca örselenmeye rağmen hâlâ ayakta duran mimari yapılar üzerinden görülebilmekte ve gündelik hayat akışına nüfuz etmiş etkileri duyumsanabilmektedir. Bu bağlamda kentin tarihselliğinden beslenen çokkültürlü yaşamsal pratikler, küresel piyasalara entegrasyonun ivme ve görünürlük kazandığı dönem olması nedeniyle 2000'li yıllarda, sanat alanı dâhil olmak üzere, sosyal yaşantı içerisindeki materyal ve söylemsel varlığını daha belirgin biçimde hissettirmeye başlamıştır. Semantik açıdan farklı kültür öğelerinin bir arada bulunmasına işaret eden bir terim olarak çokkültürlü yapının müzik alanındaki izini sürmek üzere İstanbul'a baktığımızda, Beyoğlu ilçesi ön plana çıkmaktadır. Bilhassa son otuz yılda Kadıköy ile birlikte kentin kültür sanat merkezi olarak anılan bölgelerin başında gelen Beyoğlu'nun bu özelliğinin yeni olmadığı ise yaygın biçimde bilinmektedir.

Farklı kültürlerin bir aradalığından bahsedebilmek için farklı ırk, etnik ve dinî kökenden gelen birey ve toplulukların bir arada yaşaması esas alındığında, Osmanlı İmparatorluğu döneminden beri bu bölgenin günümüzdekine benzer biçimde çok kültürlü bir yapı sergilediği söylenebilir. Özellikle 18. yüzyıldan itibaren saray ve konaklarda giderek çeşitlenen sanat etkinlikleri çerçevesinde İstanbul'un, imparatorluğun sanatta Batılılaşmaya açılan kapısı olduğu kabul edilmektedir. Bu sürecin bir portresini çizen etraflı derlemesinde Aksoy'un (1984: 1214-1219) belirttiği gibi, yabancı devletlerle kurulan yönetsel ve ticarî ilişkilerin yarattığı vesilelerle düzenlenen ve sanatsal temsiller içeren etkinliklerin, elçilikler başta olmak üzere İstanbul'da yer alması bu durum için önemli bir katkı sunmaktaydı. Ayrıca, Anadolu başta olmak üzere imparatorluk sınırı içindeki farklı coğrafyaların zengin türkü çeşitliliğinin de temsil edildiği mekânlardan biriydi. Halka açık bir yerde seyredilen ilk müzikli oyunlar, Müzik-yı Humâyun'un kuruluş yılları sayılan 1826-1839 döneminde İstanbul'daki ilk tiyatro binası olan Galatasaray'daki Fransız Tiyatro'sunda yer almıştı. 1870'te geçirdiği yangına kadar Naum Tiyatrosu sahneleri de operalara yaklaşık 30 yıl

ev sahipliği yapmıştı. Akabinde Osmanlı Tiyatrosu, Gedikpaşa Tiyatrosu gibi sahnelerle Bayezid ve Şehzadebaşı'na yayılan bir sanat çevresi oluşmaya başlamıştı (Aksoy, 1984). Dolayısıyla İstanbul'un bu zengin sanat sahnesinde tarihsel açıdan Beyoğlu'nun özel bir yeri bulunuyordu. Cumhuriyet Dönemi'nde de, Pera ve çevresi başta olmak üzere, farklı kültürel arka planlardan beslenen sanat etkinliklerine ev sahipliği yapmaya devam eden Beyoğlu, bir önceki bölümde bahsettiğimiz gibi küresel dünyaya entegrasyon ve göç hareketlerinin yoğunlaşmasıyla birlikte İstanbul'un kültür sanat merkezi olma özelliğini 20. yüzyılın ikinci yarısı boyunca da artırarak sürdürmüş, çokkültürlü karakterini, sahnelerine ev sahipliği yaptığı birbirinden farklı müzik türleriyle günümüze yaklaştıkça daha görünür biçimde sergilemeye devam etmiştir. Bu bakımdan, Türkiye'de yürüttüğü araştırmalarıyla tanınan Stokes'un (1999) da belirttiği gibi, İstanbul'da yaşayan ve İstanbul'la ilgili olan tüm müzik kültürlerinde yerel ve küresel olanın kompleks bir iç içe geçmişliği söz konusudur.

Bu kısa tarihsel değerlendirmenin ardından günümüze baktığımızda, Beyoğlu'nda İstiklâl Caddesi boyunca ve caddeyi dik kesen ara sokaklarda, caddeye komşu Cihangir, Asmalımescid ve Galata bölgelerinde, tarihsel ve kültürel arka planlarıyla birbirinden çok farklı üç temel müzikal kategoriye oluşturan 'sanat müziği', 'halk müziği' ve özellikle geçen yüzyılın ikinci yarısından itibaren artan sayı ve çeşitlilikte farklı 'popüler müzik' türlerinin konser ve performanslarının eş zamanlı varlığı, zengin ve hareketli bir çokkültürlü müzik çevresi olarak dikkatleri üzerine çekmektedir. Burada sayıca en çok rastlanan müzik türü sahneleri arasında, metalden punk'a pek çok farklı alt türüyle rock müziğinin çalındığı veya icrâ edildiği küçük performans merkezleri ile pop müziğinin ve elektronik dans müziğinin çalındığı mekânlar öne çıkmaktadır. Çoksesli Batı müziği ve Klasik Türk müziği icrâlarının, bir başka ifadeyle sanat müziği kategorisindeki türlerin konser ve performanslarının temsil sayısının popüler müzik türlerine göre daha az olduğu gözlemlenmektedir. Bu durumun sebepleri arasında farklı sanat müziklerinin icrâ edildiği konser salonları, opera binaları ya da performans merkezî binalarının, mimari gerekliliklerinden dolayı sayıca az olmaları ve bir kentin ancak belirli mekânlarında bulunmaları sayılabilir. Aynı kültürel ortamda, türkü barlar, karışık repertuvarlarıyla arabesk ve taverna müziği kategorisindeki şarkıları çalan mekânlar ile sayıları epey az olan caz kulüpleri de ilçenin çokkültürlü sahnesinde yerlerini alırlar. Özellikle 2000'li yıllardan sonra, plak üretim ve dağıtım mekanizması

açısından küresel müzik piyasası içinde yer alış biçimleriyle bir müzikal etiket olarak dünya müziği ya da kimi zaman onun yerine ikâme edilen etnik müziğin temsili de bu listeye eklenir. Görüldüğü üzere her biri ayrı ve derinlikli analize uygun çok katmanlı yapılarıyla birbirinden oldukça farklı müzik türleri ve dünyaları eş zamanlı olarak var olmaktadır. Buradan hareketle, geçtiğimiz yüzyıldan beri Beyoğlu'nda çınlayan, kentli, çokkültürlü ve geleneksel bir müzik türüne odaklanarak bu genel çerçeveyi daha derinlikli olarak inceleyebiliriz.

### **Beyoğlu, Müzik ve Çokkültürlülük: Rebetiko Örneği**

Bir önceki bölümde müzik-mekân ilişkisi bağlamında genel hatlarıyla değerlendirdiğimiz Beyoğlu'nun özellikle 2000'li yıllarda çokkültürlü müzik sahnesini örnekleyen türler arasında bizâtihi kendisi çokkültürlü bir müzik türü olan rebetiko da yer almaktadır. 19. yüzyıl ortalarından itibaren İzmir Tarzı (*Smyrna Style*) ile icrâ edilmeye başlayan rebetiko, özellikle 1923 yılında Türkiye ve Yunanistan arasında gerçekleştirilen Nüfus Mübâdelesi'nin<sup>4</sup> ardından Pire Tarzı'yla (*Piraeus Style*) göçmenlerin sıkıntı, acı ve hasretlerini dile getirdikleri bir müzik kültürü olarak, eşlik danslarıyla, sunduğu ses dünyasıyla ve temsil edilme ritüelleriyle bugün de analizlere konu olan temel şeklini almıştır. 20. yüzyılın ortalarında ABD ve İngiltere'de çıkan rebetiko plaklarının da katkısıyla dünya çapında tanınırlığı artarak bir popülerleşme süreci tecrübe ettikten sonra bu müzik türü, tâkip eden on yıllarda görünürlüğü azalarak daha ziyâde yer altı müzik ortamının (*underground*) bir parçası olarak temsilini sürdürmüştür.<sup>5</sup>

Osmanlı İmparatorluğu döneminden beri İstanbul, hem âşık geleneğinin ve saz icrâsının hem farklı dinî ve etnik kökendeki vatandaşların kamusal alanda gündelik hayat karşılaşmaları ve sohbetlerinin mekân-

<sup>4</sup> Lozan Barış Konferansı'nda 30 Ocak 1923 tarihinde imzalanan "Yunan ve Türk Halklarının Mübadelesine İlişkin Sözleşme ve Protokol" doğrultusunda gerçekleştirilen nüfus mübâdelesine, antlaşmada belirtilen bölgeleri ilgilendirmek üzere Türkiye'deki Rum Ortodoks vatandaşlar ile Yunanistan'da yaşayan Türk kökenli Müslüman vatandaşları kapsamaktaydı.

<sup>5</sup> Rebetiko'nun müzikal yapısı üzerine araştırmalarında Bizans ilahilerinden, Türk halk müziği ve modern Yunan halk müziğine, Sefarad müziğinden, Sırp, Ermeni ve Roman halklarının müzikal geleneklerinin etkilerine kadar farklı kültürlerin izini süren müzikolog Prof. Berrak Taranç, 19. yüzyılda İzmir Tarzı, mübâdele-sonrası Pire Tarzı ve 1950'li yıllardaki popülerleşme dönemi olmak üzere rebetikonun üç temel dönemine ilâveten, rebetikonun Yunanistan'ın Avrupa Birliği'ne girdikten sonra tavernalarında popülerleşmeye başladığı dönem ve Yunan Senfoni Orkestrası eşliğinde performanslarla sanat müziği alanıyla ortaklık kurulan dönem olmak üzere rebetikonun daha yeni dönemlerinden de bahsetmektedir (Kaynak: Ege Üniversitesi Devlet Konservatuarı Türk Sanat Müziği anabilim dalında gerçekleştirdiğimiz 11.01.2011 tarihli mülakat.) Ayrıca bkz. Taranç, B. (2007). İki Kıyının Müziği. Ankara: Ürün Yayınları.

ları olan “*café amane*” geleneğinin çevresinde yüzyılı aşkın süre öncesinden beri rebetiko müziğine ev sahipliği yapmaktaydı. Dolayısıyla, başta Yunan ve Türk müziği olmak üzere, kimi şarkılarında Sefarad müziği ya da Ermeni ve Roman halklarının müziklerinin etkilerini de taşıyarak bizâtihi kendisi çokkültürlü bir müzik türü olan rebetiko müzik kültürü, İstanbul’un çok kültürlü müzik sahnesinde yer alan ve onu temsil eden kuşkusuz en iyi örneklerin başında gelmektedir. Bu doğrultuda ilerleyen paragraflarda, doktora tez araştırmam için 2009 sonunda ön gözlem ve pilot çalışma aşamasına başlayıp 2010-2011 yılları boyunca sürdürdüğüm saha araştırmamın özellikle çokkültürlülük konusuna odaklı bulgularından bir seçki sunacağım. Rebetiko müzik kültürünün analizi üzerine gerçekleştirdiğim etnografik<sup>6</sup> araştırma için, antropolojinin nitel araştırma tekniklerinden katılımlı gözlem yöntemiyle sanat sezonu boyunca Beyoğlu ve Kadıköy’de hem düzenli olarak hem arada bir yapılan rebetiko konserlerini takip edip, “İstanbul: 2010 Avrupa Kültür Başkenti” etkinlikleri kapsamında yer alan rebetiko performanslarına ve Baklahorani Festivali’ne katılarak İstanbul’da bu müziğin kent alanında temsil edilmesinde rol oynayan farklı aktörlerle yarı-yapılandırılmış soru kâğıdını uyguladığım derinlemesine mülâkatlar gerçekleştirdim. Bu doğrultuda, belirtilen yıllarda aralarında Muammer Ketençoğlu, Stelyo Berber ve grubu Cafe Aman İstanbul ile Tatavla Keyfi grubu üyelerinin bulunduğu müzisyenler başta olmak üzere, farklı tipte yaklaşık 40 dinleyici ve organizatörlükten menajerliğe çeşitli görevleriyle bu müziğin temsilinde aktif rol alan aktörlerle gerçekleştirdiğim mülâkatlardan yararlandım.

Araştırmamı yaptığım dönemde Beyoğlu’nda Küçükparmakkapı Sokak’ta bulunan Kumbara Kafe’de düzenli bir şekilde sahne alan Tatavla Keyfi grubunun kendisi bizâtihi çokkültürlü bir müzik grubuydu. İstanbul’da doktora düzeyinde akademik çalışmalarını devam ettiren buzuki sanatçısı ve ikinci vokali Haris Rigas ile cura sanatçısı Atina’dan gelmişlerdi. Akordeon sanatçısı Mamed Caferov, Kırım kökenliydi. Grubun solisti ile o dönem grupla birlikte sahne alan gitar sanatçısı

<sup>6</sup> Elias Petropoulos (2000) ve Gail Holst’un (1975) etraflı ve derinlikli değerlendirmelerinin ardından rebetikonun yalnızca müzikal yapısını değil kültürel boyutunu ve önemini araştıran antropolojik saha araştırmalarına ağırlıklı olarak 2000’li yıllarda rastlamaktayız. Sayıları az ve yabancı araştırmacılar tarafından yürütülen bu çalışmaların başında, İstanbul’da Daniel Koglin (2008) tarafından 2004 yılında yürütülen ve iki komşu ülke arasında bu müzik türünü tâkip edenler üzerinden entelektüel azınlık için duygusal ve sembolik anlamlarını diyakronik ve kültürler arası bir karşılaştırma ile sunan çalışması gelir. Kültürel ve toplumsal boyutuna vurgu yapan bir diğer çalışma, Janet Sarbanes’in (2006) rebetiko müziğini bir alt kültür olarak ele aldığı araştırmasıdır.

ise İstanbul'da müzik kariyerlerini ilerletmekte olan Türk sanatçılardı. Müzisyenlerin rebetikoya olan ilgilerinin yanı sıra yaşamlarında uluslararası ya da bir iç göç hikâyesinin izini yaşamaları ortak noktaları olup, bu durum gruba doğrudan çokkültürlü bir karakter kattığı gibi, farklı kaynaklardan beslenerek zenginleşmiş sanatsal geçmişlerinin etkisi rebetiko performanslarında çokkültürlü yorumlamanın izlerini sunuyordu. İlâveten, âidiyet hissi sorgulama ve değişen dünyayı anlamlandırma çabası gibi sanatın yanı sıra felsefî yaklaşımlarıyla müzik yapma faaliyetlerinin sınırlarını genişletiyorlardı. Rebetiko başta olmak üzere farklı Balkan müzikleri alanında konserleri, plak ve kayıtlarına ek olarak müziğin temsilini bütünleyen entelektüel faaliyetleri sayesinde geniş çevrelerce tanınıp, takdir ve saygınlık kazanmış akordeon sanatçısı Muammer Ketençoğlu, araştırmam esnasında görüşmemiz boyunca rebetikonun yazıya dökülmemiş yakın tarihine tanıklığıyla ayna tutup İstanbul kültür sahnesindeki çok boyutlu önemine örnekler verdi. Ketençoğlu ayrıca, ancak hümanist ve önyargılarından arınmış açık zihinli bir dinleyicinin rebetikoyu kavrayıp ilgi gösterebileceğinin altını çizerken, bu müzik özelinde açığa çıkan çokkültürlülük olgusunu müziğe işlenmiş kültürel öğeleri duyumsama ve değer vermeyle ilişkilendiren özgün bir bakış açısı sunmuş oldu. Yurt içi ve yurt dışı oldukça geniş ölçekli konserleriyle İstanbul ve rebetiko ilişkisini dünyaya tanıtan, İzmir ve Pire tarzı rebetiko şarkı repertuvarına hâkim konservatuvar mezunu ya da müzik eğitimi almış müzisyenlerden oluşan rebetiko grubu Cafe Aman İstanbul özelinde de hem yapılanmaları hem müzikal performanslarıyla çokkültürlü örüntüler gözlemlemek mümkündü. Grubun öncü isimlerinden ses ve buzuki sanatçısı Stelyo Berber ile ana vokalde eşi Pelin Suer'in, Cafe Aman İstanbul'u bir atölye mantığıyla yürütüp, yaratıcı ve yenilikçi bir tutumla sanatsal kaygıyı ön plana alan emek yoğun çalışmalarında rebetikonun çokkültürlü tarihçesine hâkimiyet ve bu zenginliğin getirdiği değeri devam ettirme, grubun yüksek düzeyde bir isteği ve başarısı olarak dinleyiciye aktarılıyordu. Mülâkâtımızı gerçekleştirdiğimiz dönemde, 2010'lu yılların başında pek çok yabancı müzisyen ve grubu da ağırlayan Beyoğlu'nun büyük konser salonlarından Ghetto'da ve diğer mekânlarda konserler vermekteydiler. Bu çerçevede, araştırmam boyunca görüşmelerimiz esnasında müzikal tecrübe ve tanıklıklarını aktaran tüm rebetiko müzisyenleri<sup>7</sup> için, sanat-

<sup>7</sup> Bahsi geçen yıllarda İstanbul'da Beyoğlu ve Kadıköy'de konserler veren diğer rebetiko müzisyenleri ve tüm müzisyenlerin konu hakkındaki kapsamlı aktarımları için bkz. GÜVEN, U.Z. (2020). *Music, City and Culture: An Ethnographic Study of the Rebetiko Music Scene in Istanbul*. İstanbul: Libra.



sal faaliyetlerini sürdürdükleri ve konserlerini verdikleri Beyoğlu yalnızca bir ilçe değil, çokkültürlü yapısıyla onları ve sanatlarını besleyen, aynı ölçüde bu yapıyı doğrudan yansıtan tarihsel ve kültürel bir temsil konumundaydı.

Araştırmamın müzisyenlerden sonra ikinci önemli ayağını oluşturan rebetiko dinleyicilerini kapsayan görüşme metinlerinin dökümlerini ve analizini yaparken kullandığım Bernard'ın (2006:497) içerik analizi metodu, birinci-derece ve onlardan açığa çıkacak ikinci-derece kategorilerin numaralandırılıp gruplanmasını içeren bir nitel araştırma yöntemi olarak tematik sonuçlara ulaşımımı kolaylaştırdı. Bu çerçevede içeriği şekillendirecek birinci-derece (*first-order category*) kategoride, (i) rebetikoyla tanışıklık ve bu müzik kültürünün tarihesine ilişkin bilgi düzeyi, (ii) rebetiko müzik ortamına âidiyet hissi ve bu çevreyle kurulan etkileşimin doğası, (iii) rebetikoya ilişkin kavramsal düşünceler, (iv) rebetikoyla ilişkilendirilen değerler ve pratikler yer aldı. Böylelikle açığa çıkan temalar ve söylemler, rebetiko dinleyicilerine ilişkin sosyolojik yaklaşımın benimsediği bir dinleyici tipolojisi ortaya koymama olanak tanıdı. Buna göre İstanbul rebetiko müzik ortamına katılım ve konser takip biçimlerine göre farklı motivasyon, tutum ve dışavurum düzeylerinde çeşitli müzikal davranış sergileyen (I) Rebetiko Tüketici ve İlgisiz Dinleyici, (II) Sadık Rebetiko Dinleyicisi, (III) Dost Canlısı Rebetiko Dinleyicisi, (IV) Gösterişçi Rebetiko Dinleyicisi olmak üzere dört temel dinleyici tipini ortaya koyacak veriye ulaştım.

Bu farklı dinleyici tipleri arasında rebetikonun çokkültürlü yapısına en çok vurgu yapanlar, sırasıyla dost canlısı, sâdık ve gösterişçi rebetiko dinleyicisi gruplamalarında yer alan dinleyiciler olurken, bu yönüne en az vurguyu, tüketici ve ilgisiz dinleyiciler arasında gözlemlemek mümkündü. Dost canlısı dinleyicilerin yanıtlarındaki dikkat çeken söylemlerde, Ege'nin getirdiği coğrafî, tarihsel ve kültürel ortak geçmiş bağlamında, ötekileştirmeden uzak bir biçimde, karşı kıyadaki doğal komşuya duyulan sempati ön plana çıkmaktaydı. Bu sempati yalnızca yüzyılların olumlu getirisi olarak altını çizdikleri müzikal gelenek, ortak şarkılar ve ezgileri değil, ortak yemekler ekseninde mutfak kültürü ve gündelik hayatta sergilenen Ege ve Akdeniz ikliminin etkisiyle yumuşamış insanî karakter özelliklerini içererek, Türk ve Yunan halklarının paylaştığı tüm ortak kültürel öğelere de vurgu yapar nitelikteydi. Bununla beraber çokkültürlülük vurgularının, sâdık rebetiko dinleyicilerinin yanıtlarındaki bileşenlere kıyasla daha az araştırmaya dayalı bilgi içerdiği dikkat çekiciydi. Bir başka ifadeyle sadık dinleyici,

rebetikonun göç hareketiyle şekillenen tarihsel arka planına ve İzmir ile Pire tarzı rebetiko şarkılarının farklarına daha çok hâkim olup, müzikteki çokkültürlülük unsuruna yönelik daha bilinçli bir farkındalık sergilemekteydi. Benzer düzeyde bir bilinçli farkındalık, İstanbul'da rebetiko dinlerkitlesi arasında çok küçük bir grubu oluşturup daha uzun süreli analize ihtiyaç duyan gösterişçi dinleyici tipinde de mevcuttu. Temel farklılık, gösterişçi dinleyicinin, esasen 'otantik', 'az-bilinen' ve 'henüz-popülerleşmemiş', zengin bir tarihselliğe sahip çokkültürlü bir müzik türüne ilgi duymayı, belirli bir seviyenin üzerinde kültürel sermayeye sahip olmayla eş tutmalarından ileri gelmekteydi. Bu sebeple, sayıca az olup aslında pek çok farklı müzik türünün konserlerinde rastlanabilecek gösterişçi dinleyici tipini örnekleyen görüşmeciler yanıtlarında, sıklıkla, günümüzün küresel sisteminde dünya vatandaşı olabilecek düzeyde yabancı dil hâkimiyeti, farklı kültürleri yakından tanımış olma ve tecrübe zenginliği şeklinde listelenebilecek arzu edilir niteliklerle donanımlı olmanın, rebetiko 'gibi' türlere ilgiyi artıracığını savunan ifadeler yer almaktaydı. Rebetiko dinleyicilerinin yanıtlarında görüldüğü üzere müzikte çokkültürlülük olgusunun dinleyiciler açısından farklı açılımları bulunabilmektedir.

### Sonuç

Beyoğlu'nda, bu makalede ayrıntılı olarak ele aldığımız çokkültürlü bir müzik türü olan rebetiko ile yan yana ve aynı anda temsil edilen, sanat müziği, halk müziği ve popüler müzik kategorilerine giren onlarca tür ve alt tür, İstanbul'un çokkültürlü müzik sahnesini oluşturmaktadır. Her bir müzik kültürü içerdiği farklı anlam dünyaları ile bireylere hem bir kimlik bileşeni hem duygu, düşünce ve davranışları şekillendiren simgesel bir yaklaşım düzeneği sunar. Bu bağlamda, tarihsel, coğrafi ve sanatsal gelenek açısından birbirinden çok uzak yerlerde dünyaya gelmiş müzik türlerinin temsil edildiği kafeler, performans merkezleri, türkü bar, caz kulübü, rock bar, opera salonu, elektronik müzik dans kulübü gibi mekânların, bir semtin caddeleri ve sokakları boyunca yan yana ve iç içe yaşaması, müziğin de insanla aynı kaderi paylaştığının göstergelerinden biridir. Kimi zaman bir göç hareketi kimi zaman seyahatle gerçekleşen kültür difüzyonu, insanın ve insanın kültür birikimi olarak ürettiği ne varsa birbiriyle etkileşime girmesini sağlar. Bu durum bir yandan dünyayı kavrayış için zenginleştirici bir unsur olup, diğer yandan günümüzün çokkültürlü yaşamının da ilk aşamasını oluşturmaktadır.

Çokkültürlülük olgusu, siyâsî bir doktrin ya da salt antropolojik bir kavramdan ziyâde, bir bakış açısı ve olguları kavrama yöntemi olarak ele alındığında, içerisinde müziğin de yer aldığı sanat alanının, özellikle belirli bir mekân çerçevesinde yapısal çözümlemesine olanak tanıyan güncel ve işlevsel bir düşünsel araç hâline gelir. Tarih boyunca coğrafi keşifler, savaşlar, fetihler ve zorunlu ya da istençli göç hareketleri nedeniyle yayılma şansı bulan kültürel unsurların içerisinde çeşitli sanat pratiklerinin de bulunduğu göz önüne alınırca, böylesi bir yaklaşımın pek çok müzik kültürünün analizine uygun düştüğü açığa çıkmaktadır. Esasında, antropolojik araştırmalarda çok küçük ölçekli kapalı kabile kültürlerinin dışında bütün topluluklar ve toplumların etkileşim içinde oldukları ve bu şekilde geliştikleri için, en azından kısmen, çoğul yani çokkültürlü karaktere sahip oldukları söylenebilir.

İnsanlık tarihinde, kent alanlarının ortaya çıkmaya başlayıp kültür üretimini dönüştürmesiyle birlikte müziğin de içinde bulunduğu sanat alanı, günümüze değin farklı izleri sürmenin mümkün olduğu çoğul bir yapının filizlendiği nâdir kıymetli alanlardan biridir. Tıpkı çağlar boyunca tüm insanların tecrübe ettiği gibi, biz de bu yapının —şimdilik— geldiği noktaya İstanbul’dan bakıyoruz. Tarihsel açıdan sembolik önemini kavradığımız İstanbul’da, küreselleşme ile imlenmeye başlayan dünyanın 1990’lı yıllardan itibaren daha görünür hâle getirdiği farklı müzik kültürlerinin yan yana yer aldığı müzik çevreleri, toplumun çok-katmanlı yapısını dinlerkitle üzerinden analiz etmeye olanak tanıyan en elverişli çalışma alanlarından biridir. Bu bağlamda burada ele aldığımız kent, çokkültürlülük ve müzik bileşkesini en iyi örnekleyen mekânlar arasında Beyoğlu, hem ülkemizin hem İstanbul’un mikro kozmosu olma niteliğini taşıyarak nice araştırmalara konu olmaya devam edecektir.

## Kaynaklar

- Aksoy, Bülent. (1984). “Tanzimattan Cumhuriyete Musiki ve Batılılaşma”, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, C. 6. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Appadurai, Arjun. (1996). *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Baumann, Gerd. (1999). *The Multicultural Riddle: Rethinking National, Ethnic, and Religious Identities*. London: Routledge.
- Bennett, Andy & Peterson, Richard. (Eds.) (2004). *Music Scenes: Local, Translocal and Virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press.

- Bernard, H. Russell. (2006). *Research Methods in Anthropology: Qualitative and Quantitative Methods*, Oxford: Altamira Press.
- Castells, Manuel. (1997). *The Urban Questions*. Edward Arnold Press.
- Childe, Gordon. (1950). "The Urban Revolution". *Town Planning Review*, 21(1), 3, 4-17.
- Gottdiener, Mark & Hutchison, Ray. (2011). *The New Urban Sociology*. CO: Westview Press.
- Güven, U. Zeynep. (2020). *Music, City and Culture: An Ethnographic Study of the Rebetiko Music Scene in Istanbul*. Istanbul: Libra.
- Harvey, David. (2012). *Sermayenin Mekânları. Eleştirel Bir Coğrafyaya Doğru*, (Çev.) B. Kıcı, vd. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Hebdige, Dick. (1979). *Subculture: The Meaning of Style*. London: Routledge.
- Holst, Gail. (1975). *Rembetika*, (çev.) Ç. Akpınar. İstanbul: Pan Yayınları.
- Jenks, Chris. (2005). *Subculture, The Fragmentation of the Social*. London: Sage Publications.
- Koglin, Daniel. (2008) "Marginality: A Key Concept to Understanding the Resurgence of Rebetiko in Turkey". *Music & Politics*, 2(1), 1-38.
- Lefebvre, Henri. (2014/1974). *Mekânın Üretimi*, (çev.) I. Ergüden. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Merriam, Alan. (1964). *The Anthropology of Music*. Illinois: Northwestern University Press.
- Petropoulos, Elias. (2000). *Songs of the Greek Underworld: The Rebetika Tradition*. London: Saqi Publications.
- Rosaldo, Renato. (2002) "Introduction: a world in motion", *The Anthropology of Globalization: A Reader*, J. X. Inda & R. Rosaldo, (eds.), London: Blackwell Publishing, 1-34.
- Sarbanes, Janet. (2006). "Music and Communitas: The Aesthetic Mode of Sociality in Rebetika Subculture". *Popular Music & Society*, 29(1), 17-35.
- Simmel, Georg. (1995). "The Metropolis and Mental Life". (ed.) P. Kasantz, *Metropolis: Centre and Symbol of Our Times*. London: Macmillan.
- Slobin, Mark. (1993). *Subcultural Sounds: Micromusics of the West*. Hanover: Wesleyan University Press.
- Stokes, Martin. (1999). "Sounding Out: The Culture Industries and the Globalization of Istanbul". Ç. Keyder (ed.), *Between the Global and the Local*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 121-139.
- Straw, Will. (1991). "Communities and Scenes in Popular Music". Gelder, K., (ed.), *The Subcultures Reader*. London Routledge, 469-478.
- Taraç, Berrak. (2007). *İki Kıymın Müziği*. Ankara: Ürün Yayınları.
- Tomlinson, John. (1999). *Küreselleşme ve Kültür*, çev. N. Özok. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Welsch, Wolfgang. (1999). "Transculturality: The puzzling form of cultures today". M. Featherstone & S.Lash (Eds.), *Spaces of Culture*. London, Sage Publications, 102-127.



## II. TEORİ VE EĞİTİM



---

# İstanbul'da Müzik Teorisi Çalışmaları: Önde Gelen Teorisyenler ve Eserleri

---

Prof. Dr. Okan Murat Öztürk\*

\* Sanatçı, Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi Müzik Bilimleri ve Teknolojileri  
Fakültesi Müzikoloji Bölümü.

“[...] dünyanın en büyük sarayının bulunduğu koca İstanbul kentinde, bu kadar müziksever içinde, bu sanatın kurallarını ve inceliklerini tam anlamıyla bilen ancak üç yahut dört kişi bulunabilir.”

**Dimitri Kantemir, 1714-16**

“[...] Kantemiroğlu’ndan bu yana müzik bilgisi ilerleyeceğine gerilemektedir. Birgün tamamen kaybolacağından korkulabilir.”

**Charles Fonton, 1751**

“[...] lakin alim-i nazariyyesi beldemizde mevcut ise de gayetü’l-gaye nadir belki ‘en-nadiru ke’l-madum’ kabilinden olup mesmuum olmadığından [...]”

**Abdülbaki Nasır Dede, 1794**

“[...] her gün eski kafalı bir Türk ölmekte yerine ıslahatçı bir Türk doğmaktadır. Gazete tespihin, sigara çubuğun, şarap yumuşak suyun, arabalar çekilen arabaların, Fransızca Arapçanın, piyano tamburun, kagir ev ahşap evin yerini almaktadır. Her şey bozulmakta, her şey değişmektedir. Belki bir asıra kalmadan eski Türkiye’nin izlerini bulmak için Anadolu’nun uzak vilayetlerine gitmek gerekecek, tıpkı eski İspanya’yı bulmak için Endülüs’ün en ücra köylerine gitmek gerektiği gibi.”

**Edmondo de Amicis, 1870’ler**



## Giriş

Dünya üzerinde; Roma, Bizans ve Osmanlı olmak üzere üç büyük imparatorluğa yüzlerce yıl başkentlik yapmış İstanbul gibi şehirlere az rastlandığı bir gerçektir. 13. yüzyıl Latin istilâları sonrasında bu krallığa da başkent olan İstanbul, Türkiye Cumhuriyeti'yle birlikte başkent niteliğini kaybetmesine rağmen, ülkenin her bakımdan en büyük kenti olmaya devam etmiştir.

Büyük imparatorlukların yönetim merkezini oluşturan başkentler, doğal olarak, gerek ilgili medeniyet ve gerekse de o medeniyet içinde cereyan eden eğitsel, kültürel, bilimsel ve sanatsal faaliyetler bakımından da başta gelen merkez olma özelliği taşırlar. Bu bağlamda İstanbul da tıpkı diğer imparatorluk merkezleri gibi, sadece idârî ve siyâsî açıdan değil, aynı zamanda bilim ve sanatların gelişiminde öncelikli ve ayrıcalıklı bir kültür başkenti olma vasfıyla öne çıkan ve yüzlerce yıl da bu ayrıcalıklı konumunu koruyagelen ender birkaç şehir arasında yer alır.

İstanbul'un imparatorluklara merkez oluşu bakımından sahip olduğu önem ve öncelik ile yaşanan muhtelif siyâsî, kültürel ve sanatsal 'değişim'lere merkezlik etme niteliğini, müzik teorisi alanında yürütülmüş olan çalışmalar üzerinden de takip etme imkânı var mıdır?

Bizans İstanbul'unda Antik Yunan müzik teorisi kaynakları çerçevesinde geliştirilen teori ve notalamaya yönelik çalışmalar, Osmanlı İstanbul'unda, 15. yüzyıldan itibaren, yine Antik Yunan ve İslâm müzik teorisi (Farmer, 1986; Shiloah, 1979) temelleri üzerinde gelişme seyrini sürdürmüştür.

Bu çalışmalar, Tanzimat sonrası süreçte Avrupa müzik teorisiyle mukayeselerle başlayıp Cumhuriyet evresinde çeşitli uyarlamalarla dönüştürülerek, büyük oranda İstanbullu isimlerce ortaya konulan eser ve yaklaşımlar ekseninde gelişme gösterir. Burada, İstanbul'da yaşamış veya bulunmuş teorisyenler tarafından kaleme alınmış müzik teorisi eserleri tarihsel bakımdan ele alınmakta; eserlerden yansıyanlar ışığında, süreç boyunca kullanılan ve ortaya çıkan teorik modeller, yöntemler ve muhtevâ üzerinden, İstanbul'da oluşturulan birikim üzerinde durulmaktadır.

## İstanbul'da Bizans Dönemi Nazariyat Çalışmaları

İstanbul'un fethinden önceki dönemlerde Bizans İmparatorluğu bünyesinde müzik teorisi alanında sayıca az ama içerik bakımından

dikkate değer çalışmalar yapılmıştır. Antik Yunan müzik teorisi temelleri üzerinde, kilise müzik pratiği ve özellikle de notalama konusunun odakta yer aldığı bu çalışmalar, 9. yüzyıldan itibaren, Latin Avrupa müzik teorisi kaynaklarına da önemli etkilerde bulunmuştur (Atkinson, 2009; Floros ve Moran, 2011).

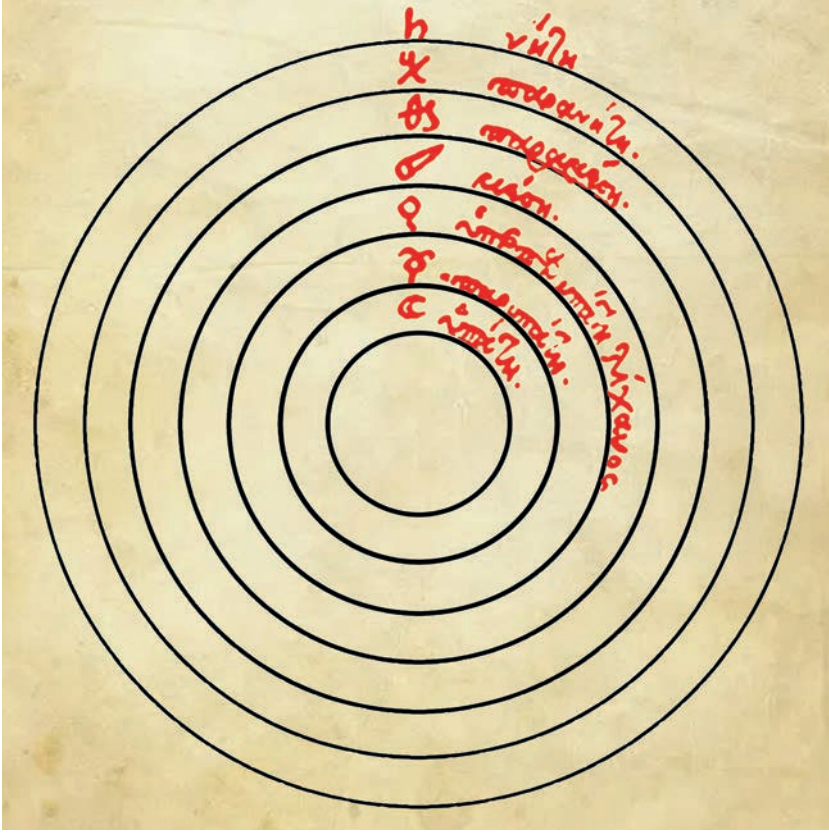
Bu teorinin içerik bakımından önemli temellerinin, büyük oranda Rum ve Ermeni Ortodoks kiliseleri bünyesindeki müzik uygulama ve teori çalışmaları içinde devam ettirildiği, 18. yüzyıldan itibaren kaleme alınan çeşitli eserlerden de açıkça takip edilebilmektedir.

Hallaçoğlu, Marmarinos, Kiltzanidis ve Konstas (Pappas, 1997, 2007; Popescu-Judetiz ve Sirli, 2000) gibi Rum kilise müzisyenleri ile Ermeni saray müzisyeni Tanbûrî Küçük Artin, Grigor Gapasakalian, Minas Bijişkyan ve Hamparsum Limoncuyan'a ait çalışmalar, bu süreç ve irtibatın tipik yansımalarını içermektedir (Popescu-Judetiz, 2002; Yıldız, 2012).

Bizans İmparatorluğu bünyesinde müzik teorisi ve notalama alanındaki çalışmalarıyla öne çıkan başlıca isimler Michael Psellos (ö. 1078), Georgios Pachymeres (ö. 1310), Michael Bryennius (ö. 1320?) (Richter, 2001a, 2001b, 2001c) gibi teorisyenler ile İoannis Koukouzelis (ö. 1360), Manuel Chrysaphes (ö. 1463) gibi besteciler olmuştur (Mathiesen, 1983, 2006; Pappas, 2007; Williams, 1968).

Bu isimlerden bir kısmı, teorisyenlik ve besteciliklerinin yanı sıra, aynı zamanda din adamı, devlet adamı veya kilise müzisyeni (özellikle 'muganni' veya 'ilahici') olarak tanınan kimselerdir. Başta Batlamyus olmak üzere Pisagor, Platon, Aristoksenus, Nikomakos ve Aristides Quintillianus gibi isimlerin eserlerinden etkilenilerek geliştirildiği görülen Bizans teori kaynaklarının (Touliatos, 1989; Wellesz, 1980), tıpkı Osmanlı kaynakları gibi, 'melodik harekete odaklı' bir yönelim içinde olmaları dikkat çekicidir.

Bu yönüyle, belirtilen kaynaklarda Aristoksenuscu 'hareket-odaklı' teorik yönelimin (Barker, 1989; Christensen, 2015; Palisca, 1993) hâkimiyet taşıması söz konusudur. İkinci olarak, özellikle teori alanında yetkin bir çalışma olduğu bilinen Bryennius'ta, Batlamyus ve Nikomakus'un (Levin, 1994) etkileri bâriz şekilde görülür (Şekil 1).

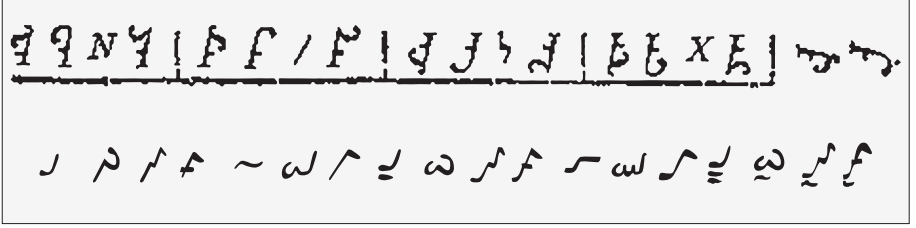


Şekil 1: Bryennius'ta 7 gök cisminin karşılığı olarak Grek müziğinin 7 ana perdesi.

Ermeni kilise müziğinde, Sünikli Stepannos aracılığıyla kullanıma sokulan 'Sekiz-Perde' sistemi, özellikle ilahici ve besteci niteliklere sahip din adamları eliyle gelişme göstermiş; genel hatlarıyla 7. ve 12. yüzyıllar arasındaki süreç, kilise törenleri ve 'kanon'larının oluşumu ve düzenlenişleriyle ilgili olmuştur. 11. yüzyılda Krikor Makisdros, eğitim sürecinde önemli bir rol üstlenmiş; 12. yüzyılda ise önce Rumkaleli Nerses, daha sonra da Lampronlu Nerses, kilise müziği repertuarının eğitimi ve geliştirilmesine katkı sunmuştur (Özkomanova, 2014). Özellikle notalama alanında Ermeni müziğine özgü 'khaz' sisteminin gelişiminde Daronlu Haçadur önemli bir rol oynamıştır (Yıldız, 2012). 9. ve 10. yüzyıllarda Antik Yunan müziğine özgü çeşitli alfabetik ve prozodik nota işaretlerinden dönüştürülerek elde edilen 'Daseia/Dasia'<sup>1</sup> (Erickson, 2001; Hiley, 1993; Holladay, 1977; Phillips, 1984) notalamasının,

<sup>1</sup> Şekilde verilen Daseia notasının bulunduğu kaynak için bkz. Indiana University, "Thesaurus Musicarum Latinarum (TML)," <https://chmtl.indiana.edu/tml/9th-11th/SCHENC>

içerdiği çeşitli simgeler bakımından, Rum ve Ermeni kilise müzikleri için geliştirilen notalamalara da malzeme sağladığı görülmektedir (Cohen, 1993; Sullivan, 1993) (Şekil 2).



Şekil 2: 9. yüzyıla ait Daseia notası ile 18. yüzyıla ait Hamparsum notasında kullanılan işaretler arasındaki benzerlikler.

Ermeni kilise müziğinde Eski Yunan, İbrani, Pers, Arap ve Bizans etkileşimlerinin öne çıktığı; Osmanlı sonrası süreçte ise Ermeni müzisyenlerinin önemli bir çoğunluğunun, sadece kiliseye dönük değil, seküler alanda da Osmanlı müziksinin başta gelen temsilcileri arasında yer aldıkları görülür. Bu süreçte 18. yüzyılda Hamparsum Limoncuyan'ın (Karamahmutoğlu, 1999; Olley, 2017), 19. yüzyılda ise özellikle halk müziği araştırmalarıyla Gomidas Vartaped'in (Grigorian et al., 2001) isimleri öne çıkmaktadır. Hagopos Ayvazian ise, 20. yüzyıl başları için Şark müziksi nazariyatı hakkındaki çalışmasıyla tanınır (Popescu-Judet, 2010a).

Bizans İmparatorluğu'nun yıkılışı sonrasında Rum kilise müziğine yönelik çalışmalar, 'Üç Hoca' olarak anılan Chrysanthos Madytos (Hrisantos), Gregorios Leviticus Protopsaltes ve Chourmouzios (Hürmüz) Chartophylax Giamales tarafından devam ettirilmiştir (Conomos, 2001; Lingas, 2001a, 2001b). 1814'te eski Bizans neumatik notasyonunda reform yapmak ve Rum Ortodoks kilisesi şarkıcılarının eğitim düzeyini artırmak amacıyla İstanbul'da kurulan Patrikhâne müzik okulunun teşvikiyle başlatılan 'yeniden-düzenleme' çalışmalarında (Schartau ve Troelsgard, 1997) görev alan bu üç isim, Avrupa müzik notasyonundan muhtelif uyarlamalar yapmak suretiyle, kilise müziğinin eğitim ve icrâsı için yeni bir 'metod' geliştirmişlerdir (Bardakçı, 1993; Behar, 2005). Bunlardan Hrisantos, ayrıca, 1820'de, Bizans kilise müziği için yeni bir ses sistemi ve sadeleştirilmiş notalama işaretleri içeren *Büyük Müzik Teorisi (Theoretikon Mega tis Mousikis)* başlıklı eserini yazarak, Fransa'da yayınlamıştır (Romanou, 2010). Türk ve Avrupa müziklerini iyi bilen,

'pandouri' çalan ve ayrıca Antik Yunanca, Latince, Türkçe ve Fransızca bilen Hrisantos aracılığıyla Bizans kilise müziği, 'Yeni Metod' olarak anılan reform sürecine bütünüyle tâbi tutulmuş olur. Öyle ki Rum kilise müziğinin eğitim ve uygulamasında günümüzde de kullanılan temel teori ve notasyon, 'Chrysantine' metoda bağlı kalmaya devam etmektedir (Mavromatis, 2005). Aşağıda değinileceği üzere süreç içinde 'yeni metod'un 'dönüştürücü' etkilerine karşı temel bir eleştirinin Apostolos Konstas tarafından getirildiği ve 'eski' metodu canlandırmaya dönük bir çaba sergilediği görülür (Lingas, 2001c; Pappas, 2007).

Bizans Dönemi'ndeki müzik nazariyatına dönük eserlerin Antik Yunan kaynakları kadar zengin olmadığını belirten Pappas (2007), Eski Yunan'da müzik nazariyatının, matematiğin bir dalı olarak gelişmeye başladığını ve Bizans müziksinin gelişiminde de bu kitapların temel olduğunu dile getirir (s. 23). Farmer'ın (1930) ünlü makalesinde ortaya koyduğu gibi Arapça yazılmış İslâm müzik teorisi kaynaklarında da en fazla atıf yapılan isimler, kadim Yunan müzik teorisini şekillendiren Pisagor, Platon, Aristo, Aristoksenus, Öklid, Nikomakus ve Batlamyus gibi isimler olmuştur. Gerek Bizans, gerek İslâm ve gerekse de Osmanlı müzik teorisi kaynakları, yoğun bir kültürel etkileşim zemininde, benzer bilgi kaynaklarından beslenmiş durumdadır.

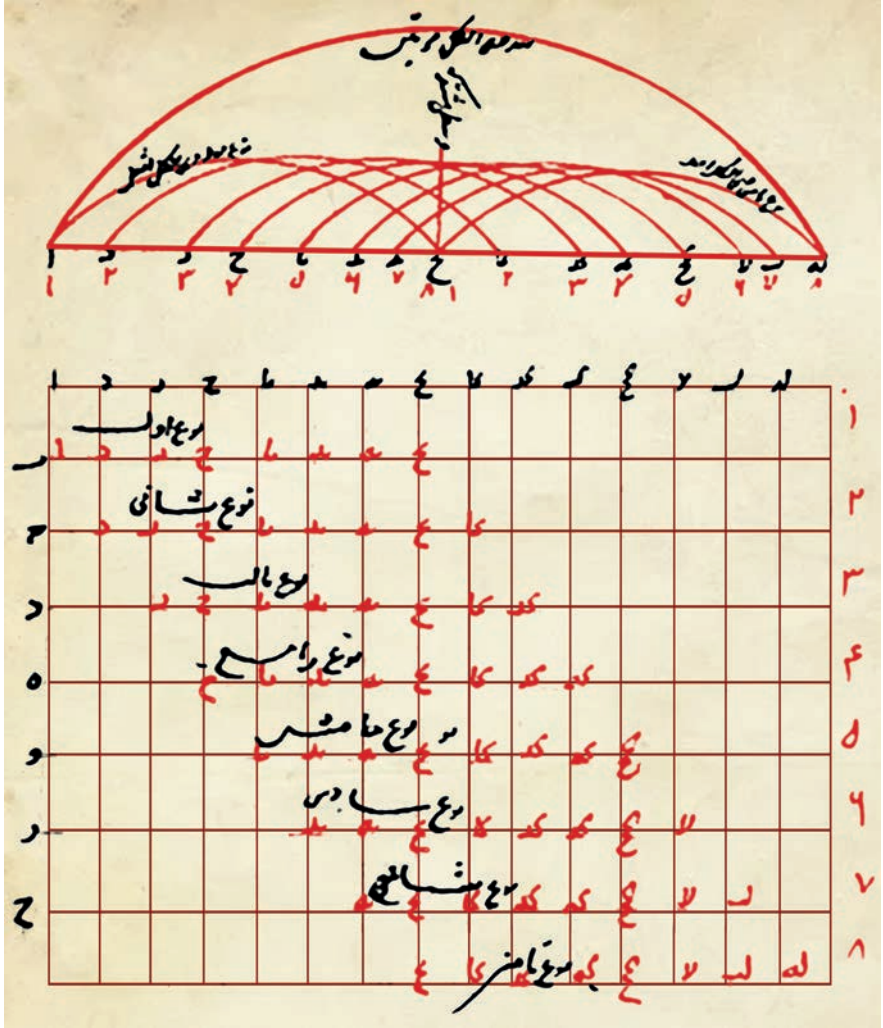
Ezginin nereden başladığı ve nerede bittiğine odaklanan bu yöre-  
limde 'hareket' ve 'değişim', teorik çalışmaların asıl eksenini oluşturur. Bütün olarak ele alındığında Bizans müzik teorisinin, Şamlı Yuhanna (Follieri, 2001) tarafından 'Sekiz-Perde' anlamında 'Okto echoi' olarak adlandırılan ve 'dört' sembolizmine göre 'asıl' (*kyrios*) ve –Konstas'ın deyimiyle– 'yamak' (*plagis*) sınıflara ayrılan bir temel üzerinde şekillen-  
dirildiği görülmektedir (Pappas, 2007).<sup>2</sup>

### Osmanlı İstanbul'daki Nazariyat Çalışmaları

Osmanlılarda, özellikle Sultan II. Murad Dönemi'nde somutlaşmaya başlayan müzik teorisi alanındaki çalışmaların ilk evrelerinde, 'kurucu' nitelikteki iki modelin yansımalarıyla karşılaşılır. Bunlardan ilki, İslâm dünyasında Kindî ile başlayıp, Fârâbî, İbn-i Sina, Safiyüddin Urmevî ve Abdülkadir Meragî'nin eserleriyle somutlaşan 'Devir-modeli'ne (Öztürk, 2014c, 2016b) dayalı teorik yaklaşımdır. Arapça temelinde

<sup>2</sup> "Ioannis Damaskinos'un (Şamlı) 7. yüzyılda keşfettiği 8 İhos'tan (4'ü ana-asıl, 4'ü plagal-ikincil-yamak) oluşan bir müzik sistemi (Oktoyihos = Sekiz İhos'lu) bugüne kadar gelen Bizans müziksinin esas sistemidir." (Pappas 2007, s. 17).

'devir/edvar, daire, şedd, bahir, tabaka, ebad, engam, ecnas, zü'l-küll, zü'l-küll-i merrateyn, mülayemet' gibi 'anahtar kelimeler'in belirleyici olduğu bu modelde, Antik Yunan'da çeşitli ekollerce geliştirilmiş bilgi altyapısının iz ve etkileri görülür. Başta 'matematikçi' Pisagorcular olmak üzere Harmonistlerin temellendirdiği bilgi içeriği (Barker, 1989; Mathiesen, 2001), 'Devir-modeli'ni geliştiren ve bu model içinde düşünen nazariyatçıların bilgi birikiminde etkili olmuştur (Şekil 3).



Şekil 3: Abdülkadir Meragî'de Harmonistlere özgü 7 farklı oktav dizilişi (sekizinci ilkiyle aynı aralıklara sahip).

Başlangıçta Kindî'den (Farmer, 1986; Turabi, 1996) itibaren çeviriler yoluyla şekillenmeye başlayan bu modele özgü içerik, Fârâbî'den

İtibaren farklı araştırma ve değerlendirmeler ışığında yeni bir muhtevâ kazanmaya başlamış; somut olarak Safiyüddin Urmevî'nin çalışmalarıyla da özgün bir niteliğe bürünmüştür (Blum, 2013; Ehrenkreutz, 1980; Maalouf, 2011). Devir-modelinin esasını, dörtlü ve beşliler hâlinde düzenlenmiş cinslerin, tabakalar hâlinde tanzim edilmeleri yoluyla, 'ilahi mükemmellik' timsali daireler hâline getirilmesi oluşturur. Teorik olarak 7 tip dörtlü cins ile Urmevî'ye göre 12, Meragî'ye göre 13 farklı beşli cinsin birleştirilmeleri suretiyle 84 veya 91 daire elde edilmiştir. Bunlardan 'on iki tanesi', dikkat çekici bir şekilde, 'edvar-ı meşhure' 'meşhur devirler' olarak adlandırılmıştır (Arslan, 2007; Bardakçı, 1986; Uygun, 1999). Buradaki 'on iki' sayısı ile 'meşhurluk' niteliğinin, tümüyle 'on iki burç sembolizmi'yle bağlantılı olduğu açıktır. Kozmolojik nitelikteki bu yaklaşım, Urmevî tarafından '6 âvâze' ('şeş-avaz') unsurunun da eklenmesiyle, 'burçlar ve seyyareler' temelindeki Platoncu kâinat anlayışının bir yansıması hâlinde tanzim edilmiştir. Ayrıca, *Kitab-ı edvar* ve *Şerefiyye* adlı eserlerinde Urmevî, müzik teorisi kapsamındaki konuları, iki farklı bakış açısıyla kaleme almış durumdadır. Bunlardan *Şerefiyye*'de müzik teorisi adına takip ettiği yolun, 'kadim Yunan nazariyatçıların yolu' olduğunu açıkça ifade eder (Yekta, 1986; Arslan, 2007). Urmevî'de 'devir, daire, şedd, bahir ve tabaka' terimleri temel durumdayken, 'makam' ve 'şube' terimlerinin mevcut olmaması dikkat çekicidir. Bu terimlerin Kutbeddin Şirazî ve Abdülkadir Meragî'de yer alışı, terminolojideki değişim ve çeşitlenme süreci bakımından ayrıca önem arz eder.

Devir-modeli, temel yönelimi itibarıyla 'ezgisel hareket'e değil, 'yapı'ya odaklı, 'uyum-essaslı' bir modeldir. Bu modele temel teşkil eden 'mülayemet' anlayışı, 'ölçme', 'sınıflandırma' ve 'idealleştirme' amaçlarına yöneliktir. Devir-modelinin 'daire' temsili, fiziksel dünyanın 'nicelik ve büyüklük' yönlerini araştırmaya dönük 'aritmetik, geometri, astronomi ve müzik'ten oluşan (*quadrivium*; 'dört-yol') sayısal-bilimlerle irtibatlıdır (Şekil 4).

	nicelik	büyüklük
<b>sabit</b>	aritmetik	geometri
<b>hareketli</b>	müzik	astronomi

Şekil 4: Nicelik ve büyüklük eşası dört sayısal-bilim: 'quadrivium' (dört-yol').

Bu temsil tarzında aritmetik, geometri, astronomi ve müzik, 'Pisagorcucu-Platoncu gelenek'le (Berghaus, 1992; Can, 2002) uyumlu olarak, 'dört-asıl' anlayışının bir başka tezâhürü şeklinde ortaya konulmuş olur (Şekil 5). Bu 'total' anlayışta müziğin 'gerçekliği'nden ziyâde, 'teorik düzlem'de nasıl yorumlandığı ve ele alındığı konusu öne çıkar.



Şekil 5: Meragî'de 'quadrivium' temelli daire temsili.

Bu model, Osmanlı dünyasında başta Abdülkadir Meragî'nin oğlu Abdülaziz ve torunu Mahmud Çelebiler olmak üzere, Ahmedoğlu Şükrullah, Ladikli Mehmed Çelebi ve Fethullah Şirvanî gibi isimlerle temsil olunmuştur. Belirtilen kaynaklarda müzik teorisi için referans verilen isimlerin Fârâbî, İbn-i Sina, Safiyüddin Urmevî ve Abdülkadir Meragî oluşu, kaynakların dayandığı temelleri göstermesi bakımından önemlidir. Sayı ve oran bilgisi temelinde şekillenen bu teorik modelde, 'gizli bilgi' geleneklerine özgü astrolojik ve şifâcı yaklaşımlarla karşılaşılmaktadır.

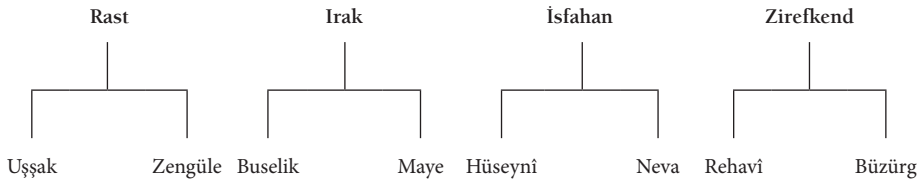


makla birlikte; müziğin insanlar üzerindeki etkilerine dâir gözlemsel ve tecrübî bilgilere yer verildiği görülür. Günün saatlerine, ten rengine, meclislere ve farklı iklim ve coğrafyaların halklarına göre hangi devirlerin kullanılması gerektiğine yönelik yazılanları, bu çerçevede değerlendirmek gerekir.

Urmevî'nin çağdaşı olan ve 'İslâm Neoplatonculuğu' (Shehadi, 1995; Aminrazavi & Nasr, 2012) olarak da nitelendirilen İsraki okulun (Kaya, 2001) önde gelen temsilcilerinden Kutbeddin Şirazî, Devir-modelini, Urmevî'den farklı bir içerikle ele alır (Fallahzadeh, 2005; Wright, 1978). *Dürretü't-tac* başlıklı ansiklopedik eserinin mûsikî kısmı –ki bir talebesi tarafından kaleme alındığı iddia edilir– 'perde' terimi üzerine bina edilmiştir. Kutbeddin, 'perde, âvâze, şube, terkib' olmak üzere 'dörtlü-sınıflandırma'ya yer veren öncü bir kaynak durumundadır.<sup>3</sup>

Meşhur devirlerin yanı sıra şube, âvâze ve terkib kategorilerini ihtivâ etmesi bakımından Kutbeddin'in yansıttığı teorik sınıflandırmanın, Osmanlı 15. yüzyıl teorisyenlerinin önemli bir kısmına öncülük ettiğini; ancak sınıflandırmada perde teriminin yerine artık, makam teriminin geçtiğini belirtmek gerekir. Özellikle 'riyazat' temelli İsrakî ve Süfî temayüller, bu teorik yaklaşım içinde yansımalar bulur. Sonuçta Kutbeddin'in aktardığı teori, Devir-modeline bağlılık göstermekle birlikte, bâtınî sembolizme özgü terim ve sınıflandırmaları da içeren bir özellik arz eder.

Kutbeddin'in '12-perde' için 'dört asıl'a göre diğer sekizini ilişkilendiren yaklaşımının izlerine, Osmanlı dünyasında kaleme alınmış *Ruhperver* gibi eserlerde de rastlanması dikkat çekicidir (Şekil 6).



Şekil 6: Kutbeddin Şirazî'de 'dört-asıl' esaslı 'on iki perde' sınıflaması.

<sup>3</sup> Owen Wright, *Dürretü't-tac*'da, 'seyrek' olmakla birlikte, makam teriminin de kullanıldığına dikkat çeker ve bu yönüyle eserin, makam terimi açısından en eski metin gibi görüldüğünü belirtir (1978, s. 143).

Osmanlı dünyasına müzik teorisi bakımından etki eden ikinci model; ezoterik sembolizmle şekillenmiş Pisagorcucu, Platoncu ve Neoplatoncu geleneklerle irtibatlı, 'Makam-modeli' olmuştur (Öztürk, 2012a, 2014a, 2014b).

İslâm dünyasında yine Kindî'nin kadim Yunan kaynaklarından yaptığı çevirilerle başlayıp, Fârâbî'de de yansımaları görülen (Fakhry, 2002) ama somut olarak İhvân-ı Safâ (Shiloah, 1993; Wright, 2010) çizgisiyle belirginleşmeye başlayan bu model, 'keşf' pratiğiyle bağlantılıdır. Bu yüzden de İshrâkî eğilimlerle (Arıcı, 2017, 2018; Yurtoğlu, 2009) ve Sûfî geleneklerle sıkı irtibat içindedir.

Perde, makam, seyir, agaz ve karar gibi temel terimlerin yansıttığı gibi bu model, 'yapı'dan ziyâde 'hareket'e odaklı oluşuyla öne çıkar. Tipik olarak kendilerine özgülük taşıyan ve birbirlerinden ayırt edilebilen 'ezgi-hareket-tarzları'na, 'merkezî-perdeler'e ve bu perdeler etrafında şekillenen 'mülayim nağmeler'e odaklanan bu modelde, perde ve nağmelerin 'makam'lar, 'âvâze'ler, 'şube'ler ve 'terkib'ler şeklinde açıklandıkları görülür (Öztürk, 2012, 2014a, 2014b).

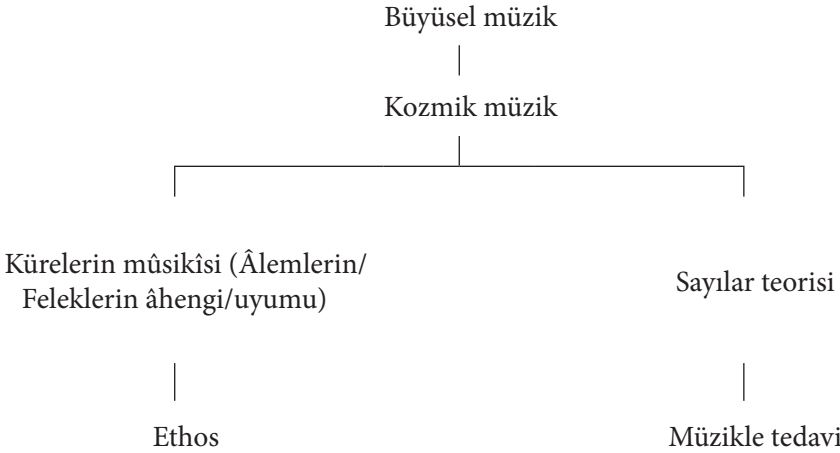
Mûsikînin bizatihi kendisi, 'ilahi nizam'ın mükemmel bir temsilcisi olarak görülür ve doğrudan 'âhenk/uyum' kavramıyla özdeş kılınır. Bu çizgi, Osmanlı dünyasında Yusuf Kırşehrî, Bedri Dilşad, Hızır bin Abdullah, Kadızâde Tirevî, Seydî, Nâyî Osman Dede, Kemanî Hızır Ağa gibi isimlerde muhtelif yansımalar bulmuştur (Popescu-Judet, 2010a).

Temelde 'âlemlerin/feleklerin/kürelerin mûsikîsi/âhengi/uyumu' ('musica mundana') (Godwin, 1993; Guthrie, 1987; Sullivan, 1993) anlayışının ürünü olan bu model, Osmanlı nazariyat çalışmalarının asıl temelini oluşturur. Bu kaynakların önemli bir kısmında İdris Peygamber veya Hermes Trimegistus, Pisagor ve Eflatun isimlerine, 'şeyh, hakîm' gibi sıfatlarla atıfta bulunulduğu görülür. Bu özellik, belirtilen kaynakların 'hermetik' ve 'ezoterik' bağlamda güçlü şekilde 'gizli bilgi' geleneklerine bağlılık sergilediğini gösterir. Astroloji, geometri ve tıpla (özellikle bâtnî şifâ geleneği) bir arada değerlendirilen bu teorik model, bütünlüklü bir kâinat kavrayışının ürünü olarak şekillenmiştir. Bu modelin 'daire' temsilinde de belirtilen 'ezoterik' nitelikler, yine kozmolojik bir kavrayışla ortaya konulur (Şekil 7).



Şekil 7: Hızır bin Abdullah'a göre 'âvâzeler dairesi.'

Farmer (1926), Osmanlı dünyasındaki teori çalışmalarına sirâyet eden bu iki kurucu modelin 'büyüsel' ve kozmik' temellerine ait soyağacı, aşağıdaki gibi verir (Şekil 8):



Şekil 8: H. G. Farmer'a (1926, 1986) göre müzik teorisinde 'Kürelerin mûsikîsi' ile 'Sayılar teorisi' yaklaşımlarının soyağacı.

## Osmanlı İstanbul'unda Devir-modeline Bağlılık Gösteren Teorisyenler

### Abdülaziz Çelebi (Abdülaziz bin Abdülkadir)

Maragalı Abdülkadir'in en küçük oğlu olup Semerkant'ta doğmuştur. Doğum tarihi kesin olarak bilinmemekle birlikte, babasının 1405'te tamamladığı *Camiü'l-elhan* başlıklı eserinde yer verdiği oğulları arasında adının geçmemesinden dolayı, bu yıldan sonra doğmuş olduğu kabul edilir. Babası tarafından, 'muhtasar' mâhiyette kaleme alınan *Makasidü'l-elhan* başlıklı eseri takdim etmek üzere 1421 yılında, Sultan II. Murad'ın Edirne'deki sarayına gelmiş ve burada kalarak, Osmanlı saray müzisyenleri arasına dâhil olmuştur. Besteci, nazariyatçı, ûdî ve mûsikî hocası gibi vasıflarıyla Abdülaziz Çelebi; Fatih Sultan Mehmed'e ithaf ettiği *Nekavetü'l-edvar* isimli eserinde, kendisini, "Merhum hâce Kemaleddin Abdülkadir oğlu Aziz" olarak tanıtır (Koç, 2017). Osmanlı sarayında 'Acemler' olarak tanınacak olan 'Meragî ekolü'nün en önemli temsilcisi olan Abdülaziz Çelebi, 15. yüzyılda babasının teorisine büyük çapta sadık kalan ama kendi tecrübeleri bakımından dikkat çekici gözlem ve katkılar da ihtivâ eden edvarında, 'Şube-i Safâ' ve 'Şube-i Şahi' isimli iki terkiib ile 'Vetedü's-sadr' ve 'Darbü'l-mecnun' adlarıyla tertip ettiği usûllere de yer vermiş ve bu tertiplerde oluşturduğu besteleri, yine, Fatih'e ithaf etmiştir. 'Tervih' adını verdiği, 'sırt sırta iki *kanun*'dan oluşan bir çalgı tasarımı da gerçekleştiren Abdülaziz Çelebi'nin, doğumu gibi, vefat tarihi de kesin olarak bilinmemekte; 1503'ten önce öldüğü tahmin edilmektedir.

Eserin teorik açıdan temel ilkeleri, Antik Yunan ve İslâm müzik teorisi alanında 'ses sistemi'nin esasını teşkil eden 'çift-sekizli sistemi'ne ve bu sistem etrafında şekillenen teorik konulara bağlılık sergiler. İçeriğin büyük kısmı, babası Abdülkadir'in metinlerine dayalı olmakla birlikte, bazı konularda özgün katkılarla da karşılaşılır. Uluslararası çevrelerde 'Sistemci Okul' adına gösterilen gereksiz ilgi bağlamında, eserin temel bölümleri ve konu başlıklarının 'devir ve daire' anlayışına dayalı olarak şekillendirilmiş olduğu görülür. Ses, nağme, aralık, cins, cem, tizlik ve nermlik gibi temel konulara ek olarak çalgıların sapları üzerindeki perde yerleri (destan); aralıkların eklenmesi, bölünmesi ile ilgili aritmetik konular; uyumluluk kavramı ve uyumlu dörtlü ve beşlilerin elde edilmesi; daire ve devirlerin tertibi; 'meşhur devirler' ('edvar-ı meşhure'), 'on iki makam', 'altı âvâze' ve 'yirmidört şube'; devirlere ait 'tabakalar' ve

'ortak seslere sahip devirler'; bunların âvâze ve şubelerle ilişkileri; 'bahir', 'tür' ve 'intikal' tarzları; 'ika' konusu; 'bestecilik bakımından 'tasnif' konusu; eskilerin 'altı parmak' yöntemine göre ritmik devirlerin gösterilmesi; udun akort edilme tarzları ile telden tele geçişi ifâde eden 'terciat' yöntemleri; hânendelik, çalgılar, türler, nağmelerin insan üzerindeki etkileri; icrâcılar açısından 'meclis âdâbı' ve dikkat edilmesi gereken hususlar; Moğolların icrâ tarzları ve 'kök' (küğ) adını verdikleri ezgiler; müzik sanatını ortaya koyan isimler ve *udda* yapılan şed uygulamaları hakkında bilgi, *Nekavetü'l-edvar*'ın içerdiği başlıca konulardır.

### **Mahmud b. Abdülaziz Çelebi**

Abdülkadir Meragî'nin torunu, Abdülaziz Çelebi'nin oğludur. Doğum ve ölüm tarihleri kesin olarak bilinmemektedir. Ancak 'Meragî ekolü'nün 16. yüzyıldaki 'son' temsilcisidir. *Makasidü'l-Edvar* başlıklı eserini, Sultan II. Bayezid'e ithafen kaleme almıştır. Bu kitabın da temel içeriği, dedesi ve babası tarafından yazılan eserlere bağlılık temelinde, 'daire ve devir' kavramlarını esas alır. Bu çerçevede dedesinin yolunu takip ederek, '12-makam', '6-âvâze' ve '24-şube'den bahseder. Dedesindeki 'devir' kavramının yerine 'makam' terimini kullanması dikkat çekicidir. Mahmud Çelebi, Buselik dörtlüsünü 'zaid' hâle getirerek, 'b t c b' aralıklarıyla 'Ferhunde' adını verdiği yeni bir cins geliştirip 9 yeni daire oluşturmuş ve böylece toplam devir sayısını 100'e çıkarmıştır (Kamık, 2020).

### **Ladikli Mehmed Çelebi**

Aslen Amasyalı olup 1481'de İstanbul'a gelmiş ve burada, mûsikî nazariyatıyla ilgili olarak, önce Arapça ve ardından da Türkçe olmak üzere *Zeynü'l-Elhan* (1483, 1484) başlıklı eserini yazmıştır. Ladikli Mehmed Çelebi, 1485'te de *er-Risaletü'n-Fethiyye* başlığıyla, Arapça yazdığı ikinci bir nazariyat kitabı telif etmiş ve bu eserini, padişah II. Bayezid'e sunmuştur.

Osmanlı teorisyenleri arasında, iki kurucu müzik teorisi modelini bir arada ele alan özgün yaklaşım tarzıyla, ayrıcalıklı bir yer sahibidir. Onun çalışmaları, günümüz müzikoloji araştırmaları bakımından, Devir- ve Makam-modellerine dayalı iki teorik yaklaşım arasındaki çeşitli bağlantıların belirlenmesinde anahtar bir rol oynamaktadır. Her iki eserdeki muhtevâ, temellendirilişi bakımından Devir-modeline dayandırılmış görünmekle birlikte, Makam-modeline ait dörtlü sınıflandırma

(makam-âvâze-şube-terkib); rast, düğâh, segâh, acem gibi muhtelif perde isimleri; Devir-modeline özgü alfabetik notalamayla (ebced) verdiği nota örnekleri gibi alabildiğine yaratıcı yaklaşımlarla zenginleştirilmiş bir özellik arz eder. Bu yönüyle Ladikli'nin metinlerinin, Osmanlı dünyasında özellikle 15. yüzyıl son çeyreği içinde kaleme alınmış en dikkat çekici çalışmalar arasında yer aldığını belirtmek gerekir. Nitekim bu eserlerden özellikle Arapça yazılmış olan Fethiyye, Fransız araştırmacı Rodolphe D'Erlanger'nin (ö. 1932) de dikkatini çekmiş ve Tunus Zeytûniyye Camii Kütüphânesi'nde bulunan nüshadan Menubî es-Senufî tarafından yapılan Fransızca çeviriyi, *La Musique Arabe* başlıklı eserine dâhil etmesine sebep olmuştur. Bu eser, D'Erlanger'nin ölümünden sonra, 1939'da Paris'te yayımlanmıştır (Kalender, 1982; Pekşen, 2002).

Ladikli, sadece Devir-modelinin içeriğini tekrar eden bir teorisyen değildir. Bir örnek olarak aşağıda günümüz notasına aktardığım Karcığâr terkib nağmesine ilişkin târifi, her bakımdan üzerinde düşünmeye değer niteliktedir. Karcığâr için verdiği nağme örneğinin izahını, “bu [eski] Uşşakdır ki mahattı [kararı] düğâh ola” (Tekin, 1999) şeklinde yapan Ladikli, aralık-perde-nağme-makam ve terkib arasında var olan çok-yönlü ilişkileri, son derece yalın bir dille ortaya koyabilmiştir. Devir-modeline bağlı kaynaklarda Uşşak –kalından inceye doğru– ‘t t b’ aralıklarıyla târif edilen temel bir cinstir. Bu yüzden Ladikli, verdiği nağme örneğinin Uşşak aralıkları üzerinde yükselen ve inen bir hareketle gezdiğini ve bitişinin de düğâh perdesinde gerçekleştiğini yoruma ihtiyaç bırakmayacak bir netlikte ortaya koymuştur. Bu târifle birlikte açıkça anlaşılmaktadır ki Ladikli'nin zamanındaki Karcığâr terkibi nağmesinin, günümüzdekiyle hiçbir ilgisi yoktur. Karcığâr ismen korunmakla birlikte –diğer birçok makam ve terkib nağmesinde de tanık olunduğu üzere– zaman içinde karşılık geldiği nağme bakımından kökten bir değişime uğramıştır (Şekil 9).

mebde	suud			hûbut				suud		mahatt
h (5)	D (4)	A (1)	Yh (15)	A (1)	D (4)	h (5)	H (8)	h (5)	D (4)	A (1)
(ç)	s+	d	r	d	s+	ç	p	ç	s+	d)

[Uşşak]

Şekil 9: Ladikli Mehmed Çelebi'nin verdiği Karcığâr terkib nağmesinin transkripsiyon ve analizi.

Ladikli'nin en dikkat çekici yanlarından birini, 'ezgi-hareket-tarzi'na referans veren 'mebde' (başlangıç; 'agaz'), 'suud ve hübut' (yükselme ve inme; 'seyir') ve 'mahatt' (bitiş; 'karar') terimlerini kullanması oluşturur. Bu tutumuyla nağmelerin târifine sadece aralık sıralanışını değil, aynı zamanda hareket yönü ve tarzını da eklemiş olan Ladikli, ezgi-hareketinin nereden başlayıp nerede bittiğini de açık-seçik ifâde etmiş olur. Eserlerinde farklı sayılarda makam-âvâze-şube ve terkiblere yer veren Ladikli, Devir-modelinde Meragî'yle somutlaşan '12-devir, 6-âvâze, 24-şube' içeriğini aktardığı gibi, 'müteahhirin' olarak nitelediği Makam-modeline tâbi olan 'sonraki nazariyatçıların', '12-makam, 7-âvâze, 4-şube –kendi zamanında müstâmel– 30 terkiib' târifini de –gerekli açıklamalarla birlikte– teorik bakımdan notasyona tâbi tutarak vermiştir. Ladikli'nin uyarı mâhiyetindeki 'müstâmel' vurgusuyla beraber, sonraki yüzyıl kaynaklarında sıkça görülen 'artık kullanılmayan elhan/nağme/makam' şeklindeki anlayışın ilk beyanlarından biriyle karşı karşıya geldiği bir gerçektir. Öyle ki Ladikli'nin biraz öncesinde ve hatta kendinden sonraki meselâ Seydî gibi kaynaklarda 'hâlâ' açıklanmaya devam edilmesine rağmen, meselâ Acem ve Maye nağmeleriyle karar eden terkiblerin –en azından Ladikli'nin tanık olduğu muhitlerde– 'terk edilmeye' başlandığı anlaşılıyor. Elbette bu terk ediş, belirtilen makam ve terkiblere ait nağmelerin artık kullanılmıyor oluşu anlamına gelebildiği gibi, bundan daha öncelikli olarak, artık 'başka bir isimle biliniyor' olduğu anlamına da gelir ki burada verilen Karcıgar örneği, bu tespitin somut bir örneğini oluşturur. Sonuçta Ladikli, kendine özgü nitelikteki yaklaşım tarzı ve ortaya koyduğu açıklamalarla, benzersiz nitelikte bir teorisyen profili sunar.

Bu isimlere ilâveten, daha çok Kastamonu ve Bursa'da yaşamış olan Fethullah Şirvanî'nin Fatih'e ithafen kaleme aldığı *Mecelletü'n fi'l-musika* başlıklı eserinin de Devir-modeli çerçevesinde İbn-i Sina ve Urmevî hattı üzerinden, bu yüzyıl son çeyreğinde kaleme alınmış olduğunu vurgulamak gerekir (Akdoğan, 2009; İhsanoğlu ve Şeşen, 2003).

## **Osmanlı İstanbul'unda Makam-Modeline Bağlılık Gösteren Teorisyenler**

Makam-modelinin öncü çalışmaları, Osmanlı'da, II. Murad Dönemi'nde görülmeye başlanmıştır. Bedri Dilşad (Ceyhan, 1997), Kırşehirli Yusuf (Doğrusöz, 2012a, 2012b; Sezikli, 2014) ve Hızır bin Abdullah (Çelik, 2001; Özçimi, 1989), bu modelin ilk ve önemli temsilcileri ara-

sında yer alırlar. Dikkate değer bir şekilde 11. ve 13. yüzyıllar arasında Horasan ve İran bağlantılı Süfî hareketler ve bu oluşumlar içinde geliştirilen 'perde, seyir, makam, devir, sema' (Neubauer, 2000) gibi özel bir ıstılahatla uyum sergileyen bu model, Osmanlı dünyasındaki teori çalışmalarında güçlü bir zemin bulmuştur. Öyle ki, bu modele bağlı kalan nazariyecileri, çeşitli araştırmacılar, 'Anadolu edvarları' olarak niteleme yoluna gitmiştir (Popescu-Judet, 2004). Süfî hareketler bağlamında 12. yüzyıl başlarında Nişabur'da, Gazneli Behram Şah'ın sarayındaki müzisyenlerden Muhammed Nişaburî (Dzhumajev, 1992) tarafından yazılan mûsikî risâlesindeki çeşitli ifâdelerin (Fallahzadeh, 2005; Lucas, 2019), 1441'de II. Murad'ın Edirne Sarayı'ndaki müzisyenlerden Hızır bin Abdullah'ın 'edvar'ı (Çelik, 2000; Özçimi, 1988) içinde nasıl yer alabilmiş olduğu, her bakımdan araştırmaya değer niteliktedir.

İstanbul'un fethinin ardından bu modelin yaygınlaşmasında öne çıkan iki isim Kadızâde Tirevî (Uygun, 1990; Ertekin, 2012) ile Seydî (Arsoy, 1988; Popescu-Judet, 2004) olur. Her iki yazarın da eserlerini nerede kaleme aldıkları konusunda belirsizlik vardır. Bu nedenle burada ayrıntılarına yer verilmemekle birlikte, İstanbul'un Osmanlı başkenti olma süreciyle birlikte 'ezgi-merkezli' ve 'ezoterik sembolizm' ihtivâ eden müzik teorilerini kapsayan 'Makam-modeli'nin, Osmanlı dünyasındaki başat teori kaynaklarını ve aynı zamanda temel eğilimi belirlediğini, burada vurgulamak gerekir.

Makam-modeli, 'kâinat' kavrayışına sahip, 'topyekûn' bir teoridir. Bu modele bağlı kaynaklarda mûsikî, kâinatın 'kusursuz' şekilde temsil edildiği bir ilim olarak görülür. Bu kavrayışa sahip nazariyatçılar, kâinatı teşkil eden 'ilâhî/tanrısal' unsurları, mûsikînin unsurlarıyla özdeşleştirme yoluna gitmişlerdir. Bu nedenle astroloji, geometri, aritmetik ve tıpla beraber mûsikîyi ele almaya dönük tutum, bu 'total' modelin temelini oluşturur. Bu model içinde ezoterik sembolizme sıkı sıkıya bağlı kalan nazariyatçılar, ses ve zaman alanlarına ait oluşturucu unsurların tümünü, kâinat unsurlarıyla ilişkilendirmiş; böylece 9 felek-usûl, 12 burç-makam, 7 seyyare-âvâze, 4 unsur-şube ile muhtelif takvimsel sayılar (24, 30, 48, 53, 56, vb.) ve terkipler arasında temsîlî bir irtibat kurmuşlardır (Popescu-Judet, 2010a; Öztürk, 2014a). Modelin astrolojik altyapısının Batlamyus'dan, 'hareket-esaslı' yaklaşımın ise, büyük çapta Aristoksenus'tan kaynaklandığını ifâde etmek mümkündür (Öztürk, 2019, 2021b).



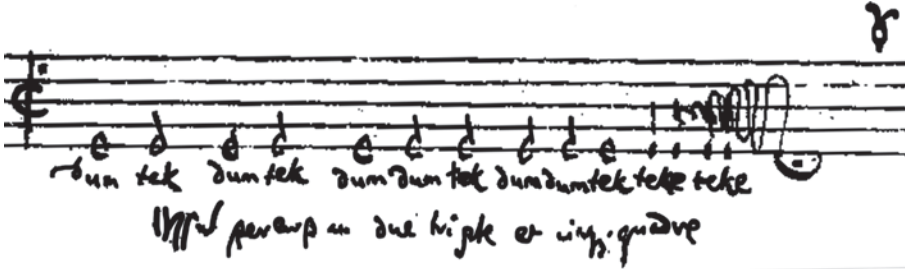
Bu bağlamda Osmanlı dünyasında kaleme alınan eserlerin büyük kısmının Makam-modeli içinde şekillendiği bir gerçektir. Yazarı bilinmeyen *Ruhperver* (Agayeva ve Uslu, 2008; Cevher, 2004) ile Derviş Yusuf Çengî'nin *Risale-i Edvarı* (Uslu, 2015) bu modele bağlılık sergileyen kaynaklar arasında yer aldığı gibi, Kevserî (Ekinci, 2012, 2016; Popescu-Judet, 1998) ile Haşim Bey (Tırışkan, 2000) mecmualarının teorik kısımlarında 'derleme' tarzda aktarılan bilgilerin önemli bir kısmı da bu modellerle irtibat içindedir.

### Ali Ufkî ve Eserlerinin Teorik Bakımdan Önemi

Müstakil bir teori eseri olmamakla birlikte içerdiği notalar ve kimi açıklamalar nedeniyle İstanbul'da yazılmış en önemli çalışmalardan biri, hiç kuşkusuz, Ali Ufkî'nin *Mecmua-i Saz ü Söz* (1650) başlıklı eseridir. Klasik, dinî ve halk müziği tarzlarında sözlü ve çalgısal çok sayıda eserin, dönemin Avrupa müzik notalamasıyla kaydedildiği bu eser, Osmanlı İstanbul'unun 17. yüzyıl ortalarındaki müzik türleri, makam fasılları, usûlleri, perdeleri ve eser repertuarları hakkında, benzersiz değerde bir kaynak oluşturur (Cevher, 2003; Elçin, 2000). Mecmua, 22 makam faslı içinde, aralarında Darbeyn, Zencir, Türkî Darb gibi dikkat çeken usûllerin de yer aldığı 20'den fazla usûlde 544 eserin notalarını içerir. Bu içeriğiyle Mecmua, 'müzik teorisi' bakımından yapılabilecek 'analitik' ve 'mukayeseli' çalışmalar için önemli miktarda veri ihtivâ etmekle kalmayıp, çok önemli bazı notlar da barındırır. Mecmuadaki örneklerinden hareketle örneğin Darbeyn usûlünün eserlerde nasıl kullanılmış olduğunu analiz etmek mümkündür. Makam fasılları içinde yer verilen ezgilerin ilgili fasla ayrılmış makam repertuarıyla uyumlu olup olmadıklarını analiz etme imkânı vardır.

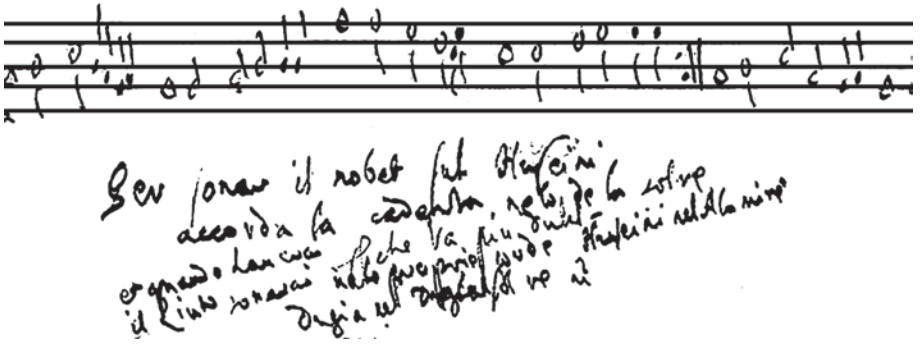
Makam-modelinden gelen târiflerle Ali Ufkî'nin aynı makamlar için verdiği ezgi örneklerini 'hareket-tarzı' bakımından karşılaştırmak da mümkündür.

Ali Ufkî'nin, Fransa Millî Kütüphânesi'nde '[Turk 292]' olarak kayıtlı olan ikinci el yazmasında yer verdiği çeşitli notalar ile teorik bakımdan önem arz eden bazı kısa notları da perdeler, bazı makam nağmeleri ve bazı usûller açısından, çarpıcı örnekler içerir (Behar, 2008). Bu eserde Ali Ufkî, 12 usûlü notasyon ve darplar hâlinde kaydetmiş; tanbur ile tel tanburanın perdelerini de dizi hâlinde notaya geçirmiştir (Şekil 10).



Şekil 10: [Turc 292] yazmasında Berevşan usûlü.

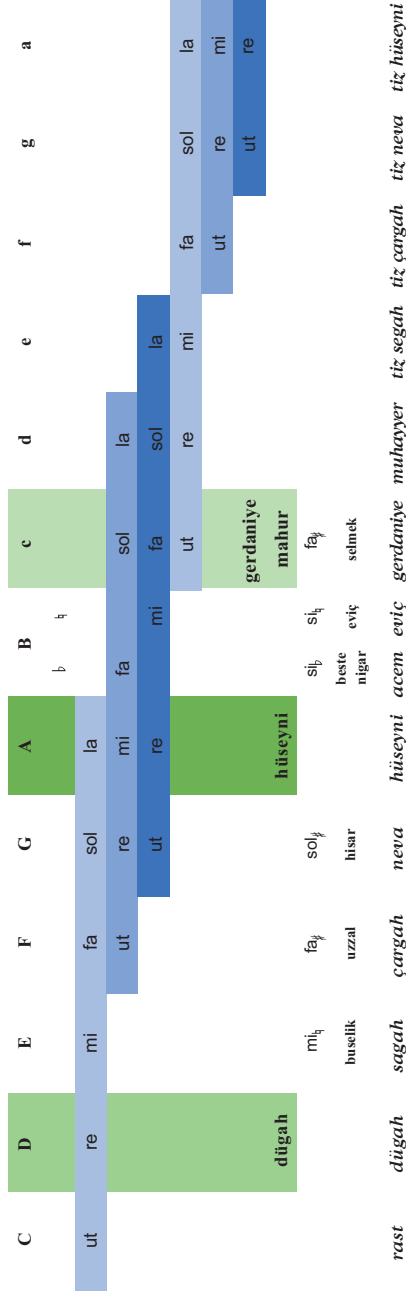
Adlandırma için kullandığı 'heksakordal' yöntemde 'A la mi re' pozisyonunun hüseyñîye, 'D la sol re'<sup>4</sup> pozisyonunun ise düğâh perdesine karşılık geldiğiyle ilgili notu, teorik açıdan özel bir önem taşır (Şekil 11).



Şekil 11: [Turc 292] 129a'da yer alan 'Huseini nel A la mi re' ve 'Dugia nel D la sol re' eşleştirmesi.

<sup>4</sup> Heksakordal yöntemde 'perde adlandırması', bir yandan perdenin sistem içindeki pozisyonunu belirtirken, diğer yandan da C, F ve G heksakordalarının, B/Si notasının 'çift-karakterine' bağlı olarak gelişen 'naturalis, mollis ve durus' (tabii/doğal, nerm/yumuşak, tiz/sert) niteliğini de belirtmiş olur (Bent, 1972). Dolayısıyla bu yöntemde hem noktasal hem de bağlamsal bir adlandırma söz konusudur. Behar'ın (2008, s. 168) yazmada düğâh için verilen nota karşılığını –muhtemelen yazıların iç-içe girmiş olmasından– 'do fa sol re' olarak okumuş olması, heksakord-yöntemi açısından çelişki arz eder. Üstelik Ali Ufkî'nin, bu düğâhı, doğrudan D karşılığıyla göstermek yerine, 'tiz düğâh' pozisyonundaki heksakordal notasyonuyla ifade etme yoluna gittiği de görülmektedir. Sonuçta Ali Ufkî, heksakord yöntemini, Osmanlı müzikisinin 'tam-perdeleri'ne uyarlamak suretiyle bir 'nota-perde' eşleştirmesi geliştirmiş; böylece uzal, hisar, selmek, bestenigar, muhalife ve buselik gibi 'nim'leri de tam-perde karşılıklarına ilâve ettiği diyez ve bemollerle gösterme yoluna gitmiştir. Örneğin uzal perdesini 'F fa ut' olarak belirtmiş olması, Ali Ufkî'nin, Osmanlı 15. yüzyıl kaynaklarında karşılaşılan 'çargâhın tiz çekilmesi' târifini aynen heksakordal adlandırmaya yansıtmiş olduğunu açık bir şekilde göstermektedir. Çünkü çargâh perdesi, heksakordal eşleştirmede 'F fa ut' pozisyonuna karşılır gelir ve Hi-caz-düzeni içindeki 'uzal-nimi'nin elde edilebilmesi için, bu konumdaki çargâhın, yarım perde tizleştirilmesi gerekir. Bu uygulama, eşleştirdiği diğer nimler açısından da tutarlılık sergiler.

Bu kısacık not sayesinde Ali Ufkî'nin, 'heksakord-yöntemi' üzerinden kullandığı 'nota-perde' eşleştirmesini açığa çıkarmak mümkün hâle gelir (Şekil 12).



Şekil 12: [Turc 292] yazmasından hareketle Ali Ufkî'nin heksakordal yönteminde nota-perde eşleştirmesinin çözümü.

Sonuçta Ali Ufkî'nin makam târiflerinden ziyâde kısa bazı açıklamalarla 'somut' eser notaları vermek suretiyle oluşturduğu her iki eserinin de teori araştırmaları ve analitik çalışmalar açısından benzersiz bir önem taşıdığını belirtmek yerinde olur. Verilen örneklerin, Makam-modelinin dörütlü-sınıflamasına dâir herhangi özel bir ibare içermemesi ve 'makam' ve 'terkib' nitelikli tüm eserlerin müstakil fasıllar hâlinde düzenlenmiş olması, teori alanının, 17. yüzyıl ortaları itibarıyla müziğin pratik yanında uygulama ve anlayış bakımlarından yaşanan değişimi yansıtacak yeni bir içeriğe doğru evrilmeye başladığını açık bir şekilde göstermektedir. Nitekim Kantemir'in 'yeni' bir teori inşasına giriştiği sürecin, böyle bir değişimin pratik düzeyde cereyan etmiş ve etmekte olduğu bir döneme denk düştüğü bir gerçektir. Böylece temelleri Makam-modeli içinde olmakla birlikte, özellikle bestecilik açısından 'seyir' kavramının merkezî konuma geçtiği, 'kompozisyon' esaslı yeni bir teorik modelin gelişimiyle karşılaşılır ki bu yeni model de burada 'Seyir-modeli' olarak adlandırılmıştır (Öztürk, 2014c, 2018a, 2021a).

### **Seyir-Modelinin Gelişimi ve Bu Modele Bağlılık Gösteren Teorisyenler**

Osmanlı İmparatorluğu'nda 17. yüzyıl ortalarından itibaren yeni bir teorik eğilimin gelişmeye başladığı ve Kantemir'in eseriyle birlikte de bu modelin, tam da Osmanlı müsikisinde meydana gelen çok-yönlü değişimlere işaret eden bir muhtevâyla şekillendiğine tanık olunur (Behar, 2008, 2017; Popescu-Judetz, 2010a). Bestecilikte ortaya çıkan yeni buluş, uygulama ve ihtiyaçlar zemininde şekillenen bu yeni modelde 'seyir' kavramının 'makam'la beraber merkezde yer aldığı ve modelde asıl önem verilen hususun, eser lâhni oluşturmada gerek duyulan 'kılavuz' nitelikteki târif ve açıklamalar olduğu görülür (Öztürk, 2014c). Bu nedenle Makam-modelinde yalın anlamda 'dairesel/devri' hareketle şekillenen 'tek-merkezli' ve 'doğrusal/müstakîm' hareketle gelişme gösteren 'çift-merkezli' nitelikteki 'makam-âvâze-şube-terkib' sınıflamasına yönelik târifler, yeni durumda, 'tarz-ı mahsus' sahibi olmayı amaçlayan besteci ve icrâcılarının 'asliyet' arayışlarına cevap verecek ve yaratıcılıklarını perçinleyecek pratik bir kompozisyon bilgisine doğru evrilmeye başlar (Öztürk, 2015, 2018a, 2021b). Bu durum, teori açısından, beste ve eser oluşturmaya dönük açıklamalara duyulan ihtiyacın öne çıkmasına yol açar. Böylece pratik alanda varlık gösteren besteci ve icrâcılarının

talep ve ihtiyaçlarını karşılamak yanında yapmakta olduklarını da açıklamaya dönük bir içerik, kaynaklarda yer bulur. Bu modelin tipik bir örneğini, Derviş es-Seyyid Mehmed Emin'in (Bardakçı, 2000; Daloğlu, 1993) 'tanbur perdeleri'yle ilgili risâlesinde<sup>5</sup> görmek mümkündür.

Bu risâlede perde, nağme, makam, terkiib ve 'besteye yönelik seyir' anlayışına uygun nitelikteki 'pratik' anlatım, 'Seyir-modeli'ni doğuran ihtiyacı somut olarak yansıtır. Makam ve terkiibleri oluşturan 'nağmeler'in 'tipik ezgi-hareket-tarzları'nı belirtmek üzere risâlede sıkça kullanılan; 'tavriyla', 'edasıyla', 'üslûbuyla', 'revişiyle', 'nağmesiyle' gibi ifadeler, meselenin odağında yer alan unsurları da açık bir şekilde ortaya koyar. Neticede pratik yönelim açısından ilgi odağı olan hususlar, 'perde ve nağme'dir. Bu yönüyle Seyir-modeline özgü 'makam teorisi', belli perdeler etrafında, 'karakteristik' tarzda şekillenen ve bu husûsiyetleriyle tanınabilen 'nağmeler'i açıklamaya yönelik nazari bilgiyi içerir hâle gelmiştir. Böylece makam teorisi, 'mevcut' ezgileri 'târif etme'ye (descriptive) yönelik olmaktan çıkmış ve 'bestelenecek' veya 'doğaçlanacak' ezgilere 'kılavuzluk eden' (prescriptive) bir içerik kazanmaya başlamıştır (Öztürk 2014c, 2018a).

Şurası çok açıktır ki 15. ve 16. yüzyılların özellikle sınıflandırma bakımından sembollere dayalı 'müzik teorisi' anlayışı, pratik alanda meydana gelen değişimlerin ve bunların yarattığı yeni ihtiyaçların bir gereği olarak, yeni seçenek ve imkânları tanıttacak ve açıklayacak bir bilgi zeminini yaratmıştır. Bu nedenle de müziğin uygulaması ile teorisi, birbiriyile daha bağlantılı hâle gelmiştir. Bu pratik ihtiyaç, bazı bakımlardan 'sadeleşme'ler ile 'ortaklaştırma'lar da doğurmuş; özellikle 'şed', 'girift-perde ve düzen' uygulamalarıyla birlikte, eser lâhmi içinde mümkün olan her tip 'uyumlu' perde ve nağme 'değişimi'ni daha fazla kullanan yeni bir besteleme ve doğaçlama anlayışı, müzik kültürüne hâkim olmaya başlamıştır. Osmanlı 18. yüzyılında 'perde-değişimli nağme' uygulamaları öylesine yaygınlaşmıştır ki, bu ihtiyaca cevap veremeyen 'sabit-akortlu' miskal, çeng, santur gibi çalgılar, giderek gözdeliklerini ve saray müziği içindeki etkili konumlarını kaybetmeyle karşı karşıya kalmıştır. Bu yeni duruma intibak etme adına başta tanbur ve ney olmak üzere kanun gibi

<sup>5</sup> Tam adıyla, *Der Beyan-ı Kavaid-i Nağme-i Perde-i Tanbur*. Başlığı itibarıyla risâle; makam ve terkiibleri meydana getiren 'nağme'lerin oluşmalarıyla ilgili 'kuralları', 'tanbur perdeleri' üzerinden açıklama amaçındadır. Her bir makam ve terkiib nağmesinin belli perdelerle ilişkisi yanında, birbiriyile 'akrabalığı' ve daha önemlisi, nağmelerin her birinin belli bir 'hareket tarzı' olarak anlaşılıp anlatıldığı bu önemli kaynağın Viyana nüshası üzerinde çalışan Bardakçı'ya göre eserin yazıldığı tarih, 1770'den önce olmalıdır (2000, s. 11).

çalgılarda da bazı yapısal değişimler yaşandığı görülür. Tanburda tipik olarak tam- ve nim-perdeler bakımından sayıca bir artış gerçekleşmiş; ney ailesi içinde ise 'girift' olarak anılan çalgı, bu tür bir ihtiyaca karşılık vermek bakımından yaygınlaşma göstermiş; kanun ise uzun bir süreç içinde 'mandallı' hâle getirilmiştir. Eski kanunîlerin, mandal uygulamalarından önce ihtiyaç duyulan entonasyonlar için ilgili tel sırasına parmakla bastırmak yolunu gittikleri bilinir.

Seyir-modelinin gelişiminde, bir eser boyunca farklı makamlara özgü nağmeleri olabildiğince çok üretebilmek ve pratik düzeyde de bir perdenin tam ve nim konumlarını aynı nağme kesiti içinde 'takdim ve tehir' şeklinde kullanabilmeye dönük eğilimlerin belirleyici olduğunu vurgulamak gerekir. Bu nedenle bu model, temelde Makam-modelinin yalın târif anlayışlarını içermekle beraber, müziğin pratik yanında, giderek daha fazla 'geçki' ve 'değişim' içerir hâle gelmeye dönük beğeni ve yenilik anlayışının bir ürünü olmuştur. Girift-perdelerin tanbur sapına bağlanması, temelleri 15. yüzyılda bir seçenek olarak mevcut olan bir uygulamayken, 18. yüzyılda artık 'standart' hâle gelen temel uygulama niteliğine bürünmüştür. Bu durum, müzik kültürü içinde 'eser besteleme', 'taksim yapma' gibi özellikler bakımından, yeni ihtiyaca cevap vermesi bir yana, 'müzik yapma' faaliyetinin temeli hâline gelmiştir. Bu bağlamda müzik kültürü içinde değişik roller üstlenen besteci, icracı, teorisyen, sanat hamisi ve dinleyici bakımından, topyekün bir değişme meydana geldiğini belirtmek yerinde olur.

### **Dimitri Kantemir**

İstanbul'da yaşadığı dönem ve mûsikî adına tecrübe ettiği süreçler itibarıyla Osmanlı mûsikîsine 'yeni' bir teori kazandıran Moldova Prensi Kantemir (ö. 1723), siyâsî kimliğiyle olduğu kadar müzisyen kimliğiyle de unutulmaz izler bırakmış bir isimdir (Cosma ve Wright, 2001). Onun 'sorgulayıcı' bir yaklaşımla geliştirdiği teori, 18. yüzyıldan itibaren özellikle Osmanlı Rum kaynaklarına temel oluşturduğu gibi, 19. yüzyılda 'geleneksel mûsikî'nin teorisini aktarmak isteyen mûsikîşinaslar ile 20. yüzyılda 'Türk Avrupa/Batı Müziği'ne<sup>6</sup> yönelik teori arayışına

<sup>6</sup> Bu tâbiri; Alman tarihçi ve gezgin Franz J. Sulzer'in, 1781'de Alman ordusunda Osmanlı mehterine öykünülerek oluşturulan askerî müzik topluluklarının yaptıkları müziği 'Alman Türk müziği' olarak anmasından (Aksoy, 1994) ilhamla, Türkiye'de Türk müziğini teori düzleminde Avrupa 'armonik tonal teori'sine benzetme ve uydurma çabasındaki çevrelerin imal ettikleri teori ve müzikler için kullanıyorum.

giren çeşitli isimlere de muhtevâ ve terminoloji bakımlarından, muhtelif gereçler sağlamıştır.

Kantemir'in ortaya koyduğu teoride bir yandan deneyci ve sorgulayıcı bir üslûpla karşılaşılırken, diğer yandan da tarihsel mukayeseye doğrudan imkân veren ve belli değişim süreçlerini daha iyi anlamaya yardımcı olan açıklamalara rastlanır. Örneğin 'eski' Dügâh ile 'yeni' Uşşak, 'eski' Neva Aşiran ile 'yeni' Nühüft, 'eski' Gerdaniye ile 'yeni' Mahur arasındaki -şimdi çok daha iyi izah edilmeye imkân veren- değişimleri anlamada Kantemir'in metni, kesin surette, başta gelen kaynak durumundadır. Onun asıl önemli katkılarından bir diğeri ise, hiç kuşkusuz, kendisinin geliştirmiş olduğu alfanümerik notalamayla transkripsiyonunu yaptığı peşrev ve saz semâîleridir. Bu titiz çalışmanın bir ürünü olarak 350'den fazla 'klasik' eser notası, bugün elimizde bulunmaktadır (Behar, 2017; Popescu-Judet, 1999; Wright, 1992, 2000).

Prens Kantemiroğlu (2001), makamları; 'müfred' ve 'mürekkeb' olmak üzere iki ana guruba ayırır. Karar-perdesi, nitelik ve perde-sistemi içindeki konumlanışlar gibi ölçütler üzerinden kendi özgün kategorilerini oluşturur. Tam- ve nim-perde niteliklerine göre yapmış olduğu tasnif şöyledir: (i.) Nermde tamam perdelerin makamları, (ii.) Tizde tamam perdelerin makamları, (iii.) Nermden tize varınca nim perdelerin makamları, (iv.) Tizden nerme varınca nim perdelerin makamları, (v.) Mürekkeb makamlar, (vi.) Sureta makamlar, (vii.) Mevcudü'l-ism madumü'l-cism makam. Tümüyle analitik bir bakışla ortaya konulan bu tasnifin, daha önceden, Osmanlı mûsikî nazariyatı tarihinde bir benzeri bulunmamaktadır. Bu özgün sınıflama, her şeyden önce 'perde niteliği' ve 'hareket yönü' ölçütlerine dayandırılmış olması bakımından önem arz eder. Ayrıca nağmelerin karışım (mürekkeb) hâlde bulunmasına ilâveten, tümüyle Kantemir'in iki özgün kavram olarak geliştirdiği 'görünüşte, sözde' anlamında 'sureta makam' ile 'ismen bilinen ama nağme olarak mevcut olmayan' anlamında -Rehavî makamı için kullandığı- '*mevcudü'l-ism madumü'l-cism makam*' ifâdelerinde öne çıkar. Kantemiroğlu'na göre Rehavi, Büzürg, Nühüft gibi bazı 'kadim' makamlar, mûsikî mahfillerinde dönüşmüş ve başka bir kılgıya bürünmüş hâlde ve üstelik oldukça tartışmalı şekillerde bilinir durumdadır. Bu yüzden Kantemir, kendi özgün akılcı yaklaşımıyla, 'problem çözmeye odaklı' bir teorisyen profili sunarak, kendince sorunlu gördüğü hususlara cevap arayışına girmiştir.

Kantemir, her şeyden önce tanık olduğu müzik uygulamalarını esas almakta ve öğrendiği bilgileri kendince uslamlayıp sınamaktadır. Bu uslamlamalar ışığında yine çeşitli tartışmalara girişmekte ve en sonunda da 'kavl-i hakîr' beyanıyla kendi ulaştığı hükümleri okuyucuya aktarmaktadır. Ladikli'de gözlenen yaklaşım özgünlüğünün bir benzeri, oldukça farklı ve 'yenilikçi' eksenindeki tutumuna rağmen, Kantemir'de de görülmektedir. Bu yönüyle de Osmanlı müzikî nazariyatı literatürü içinde, pek de alışkın olunmayan bir teorisyen profili sunduğu bir gerçektir. Popescu-Judetz, Kantemir'i; 'kesin açıklamalarda bulunmak', 'tecrübeye dayandırılmış bilgi üretimini amaçlamak' ve 'olguya dâir muhtelif yönleri keskin bir şekilde gözlemlenmek' peşindeki bir 'ampirist' olarak görür. Bu yönüyle bir teorisyen olarak Kantemir'in takip ettiği sorgulayıcı yöntem, 'tümevarımsal'dır ve 'keşfe yöneliktir'. Benzer olarak Behar (2017) da şu görüşü dile getirir:

*[...] ilimde a priori olarak belirlenmiş hareket noktalarını dışlayan ve sadece duyduğu, gördüğü, tanık olduğu ve icrâ ettiği müzik üzerine teori inşa etmek Kantemir'in Osmanlı müziğine yaklaşımında bu ampirist görüşlerden etkilendiği aşikârdır. [...] müziği sadece müzikle başlayıp müzikle biten bir alan olarak görmesi, bu alanı eskilerin kozmik, ilâhî ve metafizik bağlantılarından arındırarak incelemeye çalışması bu ampirist görüşlerin etkisidir. Geleneksel tümdengelimci ("deductive") akıl yürütmenin yerini târife dayalı ve tecrübî bilginin almasının bir örneği Kantemiroğlu edvârdır. (s. 29)*

Kantemir'in geliştirdiği teorinin merkezinde, tanbur çalgısı ve üzerindeki perdeler yer alır. Tam- ve nim-perdeler temelinde 33 perde ismi sayan Kantemiroğlu, bunlar için, kendi uyarlaması olan özel bir de notasyon geliştirmiştir. Makam-modelinde '16-perde' olarak isimlendirilen çift-sekizli esaslı perde sistemi, Kantemir teorisinde, statü bakımından eşitlenmiş durumdaki tam- ve nim-perdeler itibarıyla 33-perdeli olarak ifâde edilir hâle gelmiştir. Bu somut gelişmeyi, Osmanlı 'musica ficta'sı (Bent, 1972; Berger, 1987) olarak nitelendirmek mümkündür. Ortaya çıkan değişme, tipik olarak, Kantemir ile Kadızâde Tirevî tarafından verilen perde isimlerinin karşılaştırılmasında görülebilir (Öztürk 2021a). Kantemir'in, eserinde, 'edvar-ı kadîm' olarak andığı kaynak olan Kadızâde Tirevî'de farklı 'perde-düzenleri' ve 'makam-nağmeleri'ne ait olan muhtelif nim-perdelerin henüz müstakil birer adı yok iken, Kantemir'in '33-perde'li sisteminde, bu perdelerin tümünün tanbur sapı üzerinde bağlanmış ve adlandırılmış durumda olduğu açık bir şekilde görülür (Şekil 13).



		<b>Üst Perdeler</b>																									
Kantemiroğlu 1700	Kadızâde Tirevî 1492	çargâh	saba	uzuzl	neva	bayati	hisar	hüseynî	acem	evc	mahur	gerdaniye	şehnâz	muhayyer	sünbûle	tiz segâh	tiz büselek	tiz çargâh	tiz saba	tiz uzuzl	tiz neva	tiz bayati	tiz hüseynî				
		çargâh	gevselmiş	pençgâh	ziyade edilmiş	çargâh	pençgâh	gevselmiş	hüseynî	hüseynî	gevselmiş	segâh	yine segâh	tiz rast	tiz düğâh	tiz segâh	tiz çargâh	tiz çargâh	tiz saba	tiz uzuzl	tiz neva	tiz pençgâh	tiz hüseynî				
Kantemiroğlu 1700	Kadızâde Tirevî 1492	nerm çargâh	yeğâh					aşiran	acem aşiran	irak	rehavî	rast	zenğüle	düğâh	nihavend	segâh	büselek	çargâh	saba	uzuzl	neva	bayati	hisar	hüseynî			
		nerm pençgâh	nerm pençgâh					nerm hüseynî		irak		rast	ziyade edilmiş	rast	düğâh	segâh	ziyade edilmiş	çargâh	çargâh	gevselmiş	pençgâh	ziyade edilmiş	çargâh	pençgâh	gevselmiş	hüseynî	hüseynî
		<b>Alt Perdeler</b>																									

Şekil 13: Kadızâde Tirevî ile Kantemiroğlu perdelerinin mukayesesi (Öztürk 2021a'dan değiştirilerek).

Perde-sisteminde meydana gelen bu değişimin, 15. yüzyılın 'giriftli-düzen' (Öztürk, 2014c, 2018a, 2021a) uygulamasına dayalı olarak giderek yaygınlaştığını ve standart hâle geldiğini anlamının tipik örneği, Kantemir tarafından, 'tüm perde ve nağmeleri kapsamak' amacını güden ve 'külli-i külliyyat' olarak adlandırılan taksim ve peşrevlerde görülebilir. Böyle bir 'müzik türü'nün, önceki yüzyıllarda mevcut olmasının başta gelen sebebi, bu tür bir perde kullanımının 'müzik yapma' anlayışı bakımından yaygınlaşmamış ve tercih edilmemiş olmasıdır. Kantemir'den itibaren tanburun, Osmanlı dünyasındaki 'en kâmil' saz olarak görülmesindeki başta gelen husûsiyet de işte bu, mûsikîde kullanılan 'tüm perdeleri' ihtivâ etmesinden kaynaklanır (Behar, 2017).

Kantemiroğlu, Makam-modeline özgü 'dörtlü-sınıflama'yı terk etmiş ve tümüyle 'müzik'ten hareket eden bir yaklaşımla makamları –nağme içerikleri'ne göre– 'müfred' ve 'mürekkeb' şeklinde iki ana sınıfa ayırmıştır. Müfred makamlar, kendi perde ve nağmelerine sahip olanlardır. Mürekkeb olanlar ise karışım hâldeki nağmelere işaret eder. Bunlar, lahîn boyunca farklı perdeler üzerinde 'karar-ı istirahat' eyleyebilir. Sonuçta Kantemiroğlu'nun teorik yaklaşımıyla birlikte müzik kültüründe üretilen tüm nağmelerin, 'müfred makam' veya 'mürekkeb terki' esaslı bir sınıflandırmayı geçerli kıldığı ve bu yaklaşımın, günümüze ulaşan temel eğilimi belirlediği bir gerçektir.

## Nâyî Osman Dede

Kantemir'in çağdaşı olup, Galata Mevlevîhânesi şeyhidir. Bestekârlığı ve neyzenliğiyle tanınan Osman Dede, mûsikînin teorik yanına da ilgi göstermiştir. Onu tümüyle bir teorisyen olarak nitelermeye imkân yoktur. Nitekim bazı dostlarının ısrarıyla kaleme aldığı *Rabt-ı Tabirat-ı Musiki* (1720) adlı eseri, içeriği itibarıyla müstakil bir nazariyat kaynağı olmaktan ziyâde, mûsikî terimlerindeki -dolayısıyla dönem mûsikîsinde yaşanan- değişimlere işaret maksadı güder (Akdoğan ve Hariri, 1992; Erguner, 1991). Eser, yazılma gerekçesinde de açıkça ifâde edildiği gibi, aslında Osmanlı İstanbul'unda müzik çevrelerinde meydana gelen 'değişim'e işaret etmek ve bazı konu ve kavramların 'asıl ve esasları'nı ortaya koymak iddiasındadır. Osman Dede'nin bu tutumu, nazariyat alanındaki yaklaşımlar bakımından da alanın doğasında bulunan çeşitliliğe işaret etmesi yönüyle önem taşır (Öztürk, 2014c).

Nâyî Osman Dede, yetişmesi bakımından 'derviş' çevrelere özgü 'gizli bilgi' geleneğine bağlı, sūfî eğilimler taşıyan bir Mevlevî şeyhidir. Eserini Farsça ve nazım tarzda kaleme almıştır. Bu nedenle bazı ifâdelerini tam olarak anlamak, oldukça güçtür. Bununla birlikte beyit aralarında yer verdiği bazı ifâdeler, Osmanlı dünyasında pratik ve teorik bakımlardan makam konusunun nasıl anlaşıldığı hususunda, benzersiz önemde açıklamalar içerir. Somut olarak görünen, 18. yüzyıl itibarıyla Osmanlı dünyasında mûsikînin pratik yönünde besteciler ve icrâcılar eliyle etkin bir değişimin ortaya çıkmış olması; buna karşılık teori alanının, bu gelişmelerin bir kısmı açısından açıkça geride kalmasıdır. Ortaya çıkan değişimlerin tümünü takip etmek ve ihtivâ etmek bakımından teorik çalışmalar alanında önemli bir boşluk olduğuna dönük somut ifâdelelere Kantemir'de (2001) ve Abdülbaki Nasır Dede'de (2006) rastlamak mümkündür (Feldman, 1996).

Temelde Makam-modeline bağlılık sergileyen Osman Dede, agaz, seyyir ve karar terimlerini kullanmakta; Pisagor ile İdris Peygamber'e atıfta bulunmaktadır. Nâyî'nin en özgün katkılarından biri 'makam' ve 'devir' terimlerini birbirine bağlayan târifinde görülür. Nâyî'ye göre makamlar, kâinatta her şeyde 'devir' ve 'dönüş'ün esas olması gibi, 'başladığı yere dönen' nağmelerdir. Başka bir ifâdeyle Nâyî, 'tek-merkezlilik' (Öztürk, 2014c, 2016b, 2018a) özelliği taşıyan ve dairesel hareketle şekillenen nağmeleri, 'makam' olarak nitelendirmektedir.

Osman Dede'nin bir diğer önemli katkısı, Osmanlı müzik kültüründe meydana gelen muhtelif 'değişim'lere, biraz da 'serzeniş'le atıfta bulunmasıdır. Nâyî, kendi zamanında Nühüft diye adlandırılan terkinin, gerçekte eskilerin Neva Aşîran dedikleri terkinin olduğunu belirtir. Öztürk (2014c) tarafından somut olarak ortaya çıkarıldığı gibi 15. yüzyıl kaynaklarında Hicaz-düzenine tâbi terkinlerden biri olarak târif edilen Nühüft nağmesi, 'tiz düğâh'tan agaz edip, Uzzâl veya Hicaz yüzünden düğâhta karar edişiyile tanınır. Osman Dede, Nühüft ile Neva Aşîran arasında yaşanan bu 'karşıklık'tan hareketle, kendi döneminde isimlendirmeler konusunda önemli sorunlar yaşandığına dikkat çekmiştir (Erguner, 1991). Onun özellikle Nühüft'le ilgili bu serzeniş, Kantemiroğlu tarafından da dile getirilmiş bir konudur.

Nâyî, kendinden önceki 12-makam sıralamasını; Rast, Pençgâh, Neva, Çargâh, Düğâh, Hüseyinî, Aşîran, Acem, Muhayyer, Irak, Uzzâl ve Segâh olacak şekilde değiştirmiştir. Makam-modelinin âvâze kategorisine hiç yer vermeyen Osman Dede, 24-şube için de şu sıralamayı verir: Rehâvî, Mahur, Selmek, Karcıgar, İsfahan, Nikriz, Nihâvend, Hisar, Maye, Evc, Müberka, Hüzzam, Kûçek, Şehnaz, Nişabur, Buselik, Hûzî, Bayatî, Sabâ, Sünbüle, Büzürg, Arazbar, Hicaz, Nühüft.

Nâyî'nin verdiği 12-makam ile 24-şube isimlerinin, büyük kısmıyla, ne 15. yüzyıl Makam-modelinin sınıflamasıyla ne de 24-şube konusunu teorik kaynaklar bakımından ilk kez ele alan Meragî'nin sıralamasıyla somut bir bağlantısı kalmamıştır. Dönemin Rumca kaynaklarında makamların çoğu için 'şube' ifâdesinin kullanılması da bu bağlamda dikkat çekicidir (Pappas, 2007; Popescu-Judetz ve Sirli, 2000). Makamların bir kısmı şubelere, âvâzelerin tümü şube veya terkiplere, şubelerin bir kısmı makam ve terkiplere dâhil olmuş durumdadır. Bütün olarak bakıldığında Osman Dede'nin ismen saydığı ve sınıflandırdığı unsurlar içinde tam ve nim statüde 33-perde, 12-makam, 24-şube ve 44-terkin yer aldığı görülmektedir. Böylece Nâyî'nin, âvâzeler hâric olmak üzere 'makam, şube ve terkin' şeklinde bir ayrımı benimsediği ortaya çıkmaktadır ki bu üçlü sınıflamanın farklı bir örneği, yine dönemin Osmanlı-Rum kaynaklarında, 'makamlar, nimler ve şubeler' olarak mevcûdiyette gösterir.

### Tanburî Küçük Artin

Artin, 1730'larda kaleme aldığı risâleyle, bu dönem nazariyecilerinin en özgün isimlerinden biri olduğunu ortaya koyar. Yaşamı, İran ve Hin-

distan'a yaptığı seyahatler ve çeşitli kültürler-arası karşılaşmalar nedeniyle ilginç kültürleşmelere sahne olan Artin'in makamlarla ilgili açıklamaları ve yaptığı sınıflandırma, çeşitli bakımlardan özgünlükler taşır. Artin; 'perdeden elde edilen ses' anlamında 'agaze' terimini kullanır ve eserinde, 16 tam-, 14 de nim-perde adına yer verir. Perdeleri yazmak için kendi geliştirdiği özel bazı işaretler yanında, Ermeni alfabesinden aldığı bazı harfler de kullanır (Popescu-Judet, 2002).

Dönemin Rumca kaynaklarında olduğu gibi makamları 'şube' olarak anan Artin, ezgilerin başlangıcında yer alan agaz perdelerini, kendi makam sınıflamasının esası olarak ele alır. Artin'e göre tüm makam ve nağmeler; rast, düğâh, segâh, neva, hüseyñî ve eviç olmak üzere 6 adet perdeden 'doğar'. Agaz ve karar için verdiği perdeler, Makam-modelinin 'dört-şube' anlayışıyla benzerlik sergiler. Belirtilen 'doğuş-perdeleri' arasında mevcut olduğu görülen tam-beşli aralığı, aynı zamanda Artin'in târif ettiği 'şed' uygulamalarının da esasını oluşturur.

Verdiği tüm nağme târifleri için tanburda ilgili her bir perdeye bir 'mızrap' vurulması gerektiğini belirtir. 'Şeref', 'evc' ve 'hübüt' gibi kullandığı astrolojik terimlerle Artin, nağmelerin 'agaz, seyir ve karar' yerlerini belirtir. Sayılan perde adları ile aralarındaki ilişkiye bakıldığında da karar ve agaz bakımından, ilgili tam-perdelerin üst- veya alt-beşlileri, üst- veya alt-sekizlileri ve 'kendi yerleri/makamları' olarak anlaşılması gereken 'birli'ler ile karşılaşmaktadır. Artin'in 'şeref-evc-hübut' ayrımı ile Hallaçoğlu ve Marmarinos'un, 'kyria' (asıllar), 'aschirania' (aşırnarlar/nermler) ve 'tizia' (tizler) ayrımı arasında dikkate değer bir benzerlik vardır. Artin'in Osmanlı mûsikisinde ortaya çıkan muhtelif değişimlerin anahtarı olması bakımından perdelerin adlandırılmasında sergilenen pratik eğilime yönelik açıklaması son derece değerlidir. Tanburdaki 'yirmi dokuz' perdeden bazılarının 'beş-altı farklı isim'le anılabildiğini belirten Artin, somut biçimde, perdelerin, karakteristik olarak kullanıldıkları makam- veya terkiib-nağmeleri üzerinden isimlendirildikleri hususuna ışık tutmuş olur (Öztürk, 2014c, 2016a, 2018a).

Tam-perdeler arasında konumlanan nim- veya ilâve edilişi bakımından 'girift'-perdelerle ilgili olarak Artin'in, sabâ ve hicazın 'aynı perde' olduklarını söylemesi kayda değerdir. Bu nağmeler, 'öncelikle' ait oldukları makam bakımından bir ayrışma sergilemekte; dolayısıyla adlandırılışlarında da öncelikle, o bağlantı dikkate alınmaktadır. Buradan hareketle açıkça ifade edilebilir ki belli bir nim- veya girift-perdenin

'entonasyon' bağlamında ve mutlak surette icrâcı, muhit, yetişme, yenilik vb. gibi çok çeşitli etkenlere bağlı olarak ortaya çıkan 'değişim'leri, 'makam-nağmesi' temeli üzerinde gelişme göstermiştir. Böylece, örneğin sabâ-niminin ne kadar dik veya ne kadar pest seslendirilmesi gerektiğine yönelik tartışma, kabul veya tutumlar, mutlak surette belli bir muhit içinde yetişme ve öğrenmenin etkisiyle gelişmiş olacaktır. Nitekim benzer bir durum, 15. yüzyıl kaynaklarında, aynı konumdaki nim-perde için kûçek, büzürg, zirefgend, nevrüz, hicaz gibi adların kullanılmasında da görülebilir. Düzen uygulaması üzerinden düşünüldüğünde kûçek-perdesi, pençgâh-perdesinin nerm edilmesiyle elde edilen bir nimdir. Hicaz-nimi için ise çargâhın tizleştirilmesi gerekir. Ancak giriftli uygulamada, araya perde ilâve edildiği zaman, 'o' perdenin 'bağlamsal adlandırılışı'nın, ancak, makam-nağmesi ve hareket-yönü etkenlerine bağlı olarak yapılacağı âşikârdır. Neticede 15. yüzyıldan itibaren 'düzen-esaslı' bu özellik ve eğilimin Artin'de de aynen korunduğunu; önceden kûçek, zirefkend, nevrüz gibi isimlerle de anılabilen 'pestleştirilmiş pençgâh' konumundaki nim-perdenin, yeni durumda artık, sadece 'sabâ' olarak anılmasının yaygın şekilde benimsenmiş olduğunu göstermektedir.

### **Panayiotes Chalatzoglu (Panayotis Hallaçoğlu)**

Büyük Kilise olarak da anılan Ayasofya Kilisesi'nin başmugannisi (protopsaltis) olan Chalatzoglu (ö. 1748), Bizans kilise müziğine özgü ihoslarla Osmanlı makamları arasında mukayeseli bir eser meydana getiren ilk kişi olarak tanınır. Doğum tarihi kesin olarak bilinmemektedir. Soyadı, babasının mesleği olan hallaçlıktan gelmektedir. 1723-1736 yılları arasında kilise müziğinde ulaşılacak en yüksek mevkiyi oluşturan protopsaltis olarak görev yapmış ve 'yeni tarz' kilise gnasının başta gelen temsilcisi olmuştur. 1728'de kaleme aldığı ve Prens Dimitrie Cantemir'den (Dimitraskou Kantemyri) övgüyle söz ettiği kısa risâlesinde, 'Perslerin [müzik] sanatı' (Osmanlı müziği) ile kendi 'enharmonik ve melodik' [müzik] sanatları arasında, ihos (*echos*), perde (*phonen*), nağme (*thesein*) ile ölçüler (*metron*) temelinde karşılaştırmalara yer verdiğini belirtir (Popescu-Judetz ve Sirli, 2002). Kantemir gibi tanbur sazını ve perde düzenini temel alan Hallaçoğlu, dile getirdiği karşılaştırmaları, kendisinin geliştirdiği bir diyagram üzerinde somutlaştırır. Böylece yegâhtan tiz çargâha dek sıraladığı perdelerle beraber makam ve şube adlarını, kilise müziğine özgü terimlerle yan yana verir. Bu diyagramda

dügâh perdesi, yine Kantemir'in vurguladığı gibi, perde ve makamların 'başlangıcı ve temeli' olarak gösterilir (Popescu-Judetiz ve Sirli 2002, s. 35). 'Sekiz ihos'a (*okto echoi*), 'Persler'in *mekamia* dediklerini ve bunlara birçok farklı isimler vererek sayılarını yüze çıkardıklarını belirtir. Hallaçoğlu, bu makamların 'en yaygın ve gerekli' olanlarının altmış dört tane olduğunu ve bunlardan on iki tanesinin 'ana makamlar' (*kyria mekamia*), diğerlerinin ise 'şubeler' (*sochpedes*) olarak sınıflandırıldıklarını yazar. Hallaçoğlu'nun târif ettiği 12-makam; yegâhtan muhayyere dek uzanan on iki tam perde (*teleios perdes*) üzerinde sıralanmış durumdadır. Şubeleri; *kendilerine ait 'yer'leri (topon) olup olmaması* durumuna göre, 'asıl' (*kyria*) ve 'hatalı/düzensiz' (*katachrestika*) türlere ayıran Hallaçoğlu, yegâhtan itibaren ihosların karşılık geldikleri perde ve makamları da göstermiştir. 'Perslerin' ana şubelere 'yarım-ses' anlamında 'nimler' (*nimia*) dediklerini belirterek, bunları, *phthorai* ('tahrip-ediciler'; 'alterasyonlar') olarak niteler. Hallaçoğlu'na göre makam ve şubeler, birbirlerinden, sahip oldukları farklı 'ezgi figürleri' (*thesein*) veya 'ezgi yapıları'yla (*schematismos*) ayrılırlar. Ritmik modlara ise 'Persler', 'usulat' (*usulia*) demektedir ve Hallaçoğlu, bunlardan yirmi dört tanesinin 'düm' ve 'tek' vuruşlarıyla, açık târiflerini vermiştir. Bu öncü çalışmayla önemli bir bağlantı ve benzerliğin ortaya konulduğu somut şekilde görülmektedir. İhos ile makam, *phonen* ile perde/ses, *thesein* ile nağme ve *metron* ile usûl itibarıyla Bizans ve Osmanlı müzikleri arasında dikkate değer benzerlikler bulunmaktadır ve her iki müzikte de 'melodi', nihât amaç ve araç olarak, müziğin tam da kalbinde yer almaktadır.

### **Kyrillos [Kirilos] Marmarinos**

Hallaçoğlu'nun talebesi olan Marmarinos, 1749'da kaleme aldığı eserinde, Hallaçoğlu'dan farklı olarak, üçlü bir sınıflandırmaya yer verir ve ele aldığı tüm makamların ezgi hareket tarzlarını göstermek adına Bizans notasyonuna dayalı örnekler verir. Marmarinos'un sınıflamasına göre 'dış mûsiki'; makamlar (*mekamia*), şubeler (*sochpedes*) ve nimler (*nimia*) olmak üzere, üç farklı sınıfa ayrılır (Popescu-Judetiz ve Sirli 2002). Benzer şekilde Marmarinos, 'dış mûsiki'de kullanılan perdeleri de 'asıllar' (*kyria*), 'aşranlar' (*aschirania*) ve 'tizler' (*tizia*) olmak üzere üç bölge hâlinde tanımlar. Bu perde-sistemi içinde de 46 perde ismi sayar. Kantemir çizgisini takip ederek -daha önce başka kaynaklarda rastlanmayan- pes bayâtî, pes hisar, pes acem, hümâyun, zenzeme, karadügâh, hüzzam, zavil, zirefkend, tiz nihâvend, tiz karadügâh ve tiz hisar

gibi perdeleri ismen sayar ve tanburdaki konumlarını şema üzerinde gösterir. Şube ve nimlerin tümünü, yedi tam-perdeye ait makamlara bağlı olarak sınıflandırır. Ayrıca tüm makam, şube ve nimleri, kilisenin Sekiz-ihosuna uygun olacak şekilde karşılaştırmalı bir sınıflamaya tâbi tutar. Verdiği târifler arasında, ‘unutulduğu’ iddia edilen çeşitli makamlara ait örnekler bulunması, Marmarinos’un çalışmasının daha da önem kazanmasını sağlar. Kemanî Hızır Ağa ve ondan alıntı yapan Mehmed Hafid Efendi’nin 18. yüzyıl sonları itibarıyla ‘artık kullanılmayan’ makamlar arasında gösterdikleri Horasan, Uzzal, Nevruz-ı Acem makamları için Marmarinos’un verdiği nota örnekleri, her bakımdan benzersiz değerdedir. Ayrıca ilk kez Tanbûrî Küçük Artin’de görülen ‘Bayzan Kürdi’ için Marmarinos’un verdiği melodik örnek de yine dikkat çekicidir (Şekil 14). Bu ve benzeri nitelikler, Osmanlı İstanbul’unda Yunanca kaleme alınmış eserlerin, makam ve usûl kültürüne bütünlüklü bir bakış kazanılması açısından özel bir önem taşıdığını bir kez daha göstermektedir.



Şekil 14: Hallaçoğlu, Artin ve Marmarinos’a göre Bayzan Kürdi nağmesi.

### Charles Fonton

18. yüzyılın en ilginç kişilerinden biri, hiç kuşkusuz, dönemin Fransa Sefareti’nde ‘dragoman’ olarak görev yapmış olan, Charles Fonton’dur (Behar, 1987). 1751’de İstanbul’da kaleme aldığı *Essai sur la musique orientale comparee a la musique Europeene* başlıklı eseri -başta yazılış amacı ve başlığı olmak üzere- her bakımdan önem arz eder. Eser sadece Osmanlı müzik tarih açısından değil, aynı zamanda ‘müzikoloji’ disiplininin tarihsel ve ‘düşünsel’ kaynakları bakımından da istisnâî bir değer taşır. ‘Oryantalist düşünce’nin öncü metinlerinden biri niteliğine sahiptir.

Fonton, bu eserinde, Avrupa müziğiyle karşılaştırmalı olarak, ‘Şark müzikîsi’ hakkında çok-yönlü bilgiler vermekte; bu bilgiler arasında da

perdeler, usûller ve çalgılara dâir, dikkat çekici değerlendirme ve gözlemlerde bulunmaktadır. Osmanlı mûsikîsine özgü perdeler ile Avrupa müziğine özgü notaları ilk eşleştirenlerden biri Fonton olmuştur. Ali Ufki'de (2000) 'dügâh -Re' şeklindeki eşleştirme, Fonton'da 'dügâh- La' hâlini almış ve bu eşleştirme, yıllar sonra Muzıka-yı Hümâyun şefi olan İtalyan Donizetti Paşa tarafından da aynı şekilde yapılarak, günümüz Türk mûsikîsi nota-yazımının 'anahtarı' olmuştur. Makam kavramı ve konusuna 'hiç' girmemiş olan Fonton'un, teorik açıdan, ağırlıklı olarak perdeler ve usûllerle ilgilenmiş olması dikkat çekicidir. Verdiği perde adları, başta Kantemiroğlu olmak üzere dönem kaynaklarıyla uyum içindedir. Özellikle 'tanbur' üzerinde 'tetimme' ifâdesiyle yer verdiği bazı 'nim-perde' konumlarının -eserinde adını birkaç kez andığı- Kantemiroğlu'nun sıralamasıyla olan benzerliği bâriz durumdadır. Tıpkı Nâyî Osman Dede gibi, en tiz perde olarak 'tiz evc' adına yer vermesi de ilginçtir. Usûllerin 'ölçü sayıları' yanında 'darp değerleri'ni de belirtmemiş olan Fonton'un, 'düm, tek, teke' olarak verdiği 'hece dizilişleri'nden sadece sekiz tanesi, dönem kaynaklarıyla benzeşme içindedir (Behar, 1987, ss. 67-70, 95).

### **Kemanî Hızır Ağa**

Osmanlı müziğinde teorik düzlemde yeni bakış açılarının geliştirildiği 18. yüzyılın önde gelen sâzende, bestekâr ve nazariyatçılarından-  
dır. *Tefhimü'l-makamat fi-tevlidi'n-nagamat* başlığıyla kaleme aldığı eser, yaşanan dönemdeki mûsikî pratiği, çalgıları ve teorik bilgi altyapısını yansıtmaya bakımdan önemli özellikler taşır. Özellikle içerdiği çalgı tasvirleri, Hızır Ağa'nın çalışmasının en özgün yanlarından birini oluşturur (Uslu, 2009).

Kemanî Hızır Ağa, bir saray sâzendesi ve bestekârı olarak, kendi yetişmesinin anahtarı olan bir yaklaşımla, mûsikî nazariyatı kapsamında, bir yandan kendisine ulaşan ve bir yönüyle 'sûfi' esaslara dayalı nazari bilgiyi aktarırken, diğer yandan da mûsikî kültüründe ortaya çıkmış olan yeni uygulamaların, dolayısıyla muhtelif değişmelerin aynası olan bir içerik sunar. 15. yüzyıldan intikal eden makam, âvâze, şube ve ter-kib esaslı 'dörtlü-sınıflama'ya sadâkat gösteren Hızır Ağa, kendisinin de bizzat parçası olan günün uygulamalarını, bu temel bilgiye uyarlama çabası sergiler. Ancak temel bir yaklaşımla açıklamasına gerek görmediği bazı 'şube ve nağmeleri', 'bî-şerh' (açıklanmamış) nitelemesiyle,





rast, ırak, neva, aşran ve segâh olmak üzere, altı tanedir (Tekin, 2003; Uslu, 2009). Dügâh perdesi için 'ümmehât-ı mûsiki' ifâdesini kullanan ve onu 'serperde' olarak gösteren Hızır Ağa'ya göre dörtlü-sınıflama içindeki nağmelerin büyük çoğunluğu bu perdeden doğmaktadır.

Hızır Ağa'nın dörtlü-sınıflamaya bağlı kalarak verdiği tüm daireler, gerek doğdukları perdelerle irtibatları ve gerekse de kullanılan (müstâmel) ve kullanılmayan (gayrimüstâmel) kategorideki özellikleriyle, perde ve nağme kültürü bakımından sembolik birer katalog mâhiyetindedir. Ayrıca, her bir daire, kendi içinde bir akrabalık ilişkisi kuran bir mantıkla şekillendirilmiş görünmektedir. Böylece birçok nağmeyi, doğdukları perdeler üzerinden birbirleriyle ilişkilendirmek, Hızır Ağa'nın verdiği daireler bakımından oldukça pratik bir işlevsellikle donatılmış durumdadır.

'Müsebba' ismiyle 26-zamanlı yeni bir usûl de geliştirmiş olan Hızır Ağa, usûller için darp düzenlenişlerini vermemekle birlikte, 'darb-ı evvel' ve 'darb-ı sani' olarak ifâde ettiği 'mertebe' (tempo) kategorileri içinde, toplamda kaç nakreden oluştuklarını listelemiştir. Örneğin, Devr-i Kebir usûlü ilk mertebesiyle '7-darplı' iken, ikinci mertebesiyle '14-darplı' olarak gösterilmiştir. Benzer olarak Berefşan, ilk mertebede 8-, ikinci mertebede 16-darplıdır. Hızır Ağa'nın bu yalın ayrımı, usûllerin tarih içinde çeşitli kaynaklarda farklı darp sayılarıyla ifâde edilmelerinde gözlenen farklılıkların araştırılması açısından önemli bir ipucu sunar.

### **Mehmed Hafid Efendi**

1799'da İstanbul'da kadılık eden Mehmed Hafid Efendi (ö. 1811), hiç kuşkusuz, bu çalışmada ele alındığı anlamda bir 'teorisyen' değildir. Ancak *ed-Dürerü'l-müntehabatü'l-mensure fi islahi'l-galatati'l-meşhure* adlı eserinde mûsikî hakkında 'aktardığı' bilgilerle, kendisinden faydalanmak isteyenler açısından yardımcı bir rol üstlenmiştir (Uslu, 2001). Kendisinin teori kapsamında aktardığı bilgilerin tamamı, Kemanî Hızır Ağa'dan alıntıdır. Ancak, meselâ Kiltzanidis, Rumca kaleme aldığı teori kitabında, Hafid Efendi'nin yazdıklarından yararlandığını açıkça belirtmiştir (Pappas, 1997). Bu nedenle Mehmed Hafid'i burada bir teorisyen olarak değil, fakat Kemanî Hızır Ağa'nın kaleme aldığı metnin farklı ilgililere aktarılmasında üstlendiği rol bakımından değerlendirmek gerekir. Bu temel özelliğiyle de Hafid Efendi'nin, Osmanlı mûsikîsine özgü

makamlar ve usûllerle ilgili teorik mâhiyetteki muhtelif bilgilerin, farklı çevrelerce tanınmasına aracılık etmiş olduğunun altı çizilmelidir.

### Abdûlbaki Nasır Dede

Makamı doğrudan ‘nağme’ olarak târif etmesi nedeniyle makam nazariyat tarihinde son derece özgün bir yer sahibi olan Abdûlbaki Nasır Dede, ‘yenilik yapma’ maksadıyla kaleme aldığı nazariyede, Devir- ve Makam-modellerine ait kaynakların önemli bir kısmından istifâde etmiştir. Makamların ‘pek az perdeye sahip oldukları’nı, bu nedenle de ‘nağme yapımı’ bakımından -Lâdikli’den alıntıyla- ‘müzeyyen’ (bezeyici/süsleyici) olarak nitelediği bazı ilâve perdelere gerek duyulduğunu belirtir (Abdûlbaki Nasır Dede, 2006). Bu değerlendirmesi, 15. yüzyıl sonlarında Kadızâde’nin verdiği makam târifleriyle de önemli ölçüde örtüşür. Ney üzerinde izah ettiği 33-perdeyi temel alarak, sınıflandırma için ‘makamat’ ve ‘terkibat’ ayrımı yapar. Eserinin çeşitli yerlerinde yaptığı açıklamalarla makam ve ilgili konular bakımından kullandığı dil, terim ve târiflerin ‘yeni’ olduklarını sıkça vurgular. Nasır Dede’de de ezgi-hareket-tarzının temel alındığı bir yaklaşım görülür.

Nasır Dede, Osmanlı tarihinde, musikî nazariyatı alanına ‘dönem/devir’ mantığıyla yaklaşmıştır (Aksu, 1988; Popescu-Judetz, 2010b). Bu bağlamda nazariyat tarihinde etkili olan çeşitli dönem ve kaynakları; ‘akdemûn’ (en eskiler), ‘kudemâ’ (eskiler), ‘müteahhirîn’ (sonrakiler/yeniler), ‘fi zemânî’ (şimdikiler) gibi belirli dönemler hâlinde anması, bu tarihsel bilinç ve bakışın en somut göstergelerinden birini oluşturur. Nasır Dede, nazariyat tarihinde meydana gelen değişimlerin farkındadır ve bu değişim sürecini betimlemek açısından önemli bir hizmet yapmıştır. Ele aldığı ve dönüşüme mârûz kalmış çeşitli makam veya terkibleri ‘kadîm’ olarak (Dügâh-ı kadîm, Maye-i atîk, Hüzzam-ı kadîm, Nühüft-i kadîm, vb.) andığı gibi, ‘yeni’ olanları da özenle târif eder. Diğer çağdaşları gibi makam kültüründe meydana gelen çeşitli değişimlere dikkat çekmesi; doğrudan yararlandığı kaynaklardan biri olarak Ladikli’deki bilgiler üzerinden dönemsel karşılaştırmalar yapması ve makamların değişim süreçlerine ışık tutacak değerlendirme ve yorumlar ortaya koyması, tarihsel bakımdan benzersiz değerdedir.

Kantemiroğlu’nun ‘müfred’ ve ‘mürekkeb’ şeklinde yaptığı ayrım, Nasır Dede’de, doğrudan ‘makam’ ve ‘terkib’ hâlini almıştır. On dört makam ile yüz yirmi beş terkibin tarihsel açıdan karşılaştırmalı tarzda

açıklamalarına yer veren Nasır Dede, başta Sultan III. Selim olmak üzere, kendisi ve çeşitli 'gözde bestekârlar' tarafından meydana getirilen yeni makam ve terkiplerin izahına da özel bir önem vermiştir. III. Selim Dönemi, Osmanlı dünyasında idarî ve askerî yeniliklerin yapılmaya çalışıldığı bir dönem olması nedeniyle musikî alanında da yenilik yapılması bizzat padişah tarafından teşvik edilmektedir. Yeni makamlar, terkipler ve usûller meydana getirilmesi; musikînin notaya geçirilmesi için yeni yazı sistemlerinin geliştirilmesi gibi beklenti ve uygulamalar, bu yeni dönemin ayırt edici yönlerini oluşturur. Hicazeyn, Suzidilârâ, Pesendîde gibi 'nev-icad' olduğu söylenen terkiplerin, nazariyat tarihinde çok öncelerden beri bilinen bazı daire/devir veya makamlarla 'aynî' oluşu, sözlü gelenek ve aktarım süreçlerinde yaşanan dönüşümlerin belgelenebilmesi bakımından dikkat çekicidir. Çünkü meselâ, III. Selim'in 'buluşu' olduğu belirtilen 'Hicazeyn', Devir-modelinde, 'ctc+ctct' bileşimiyle târif edilen 'Hicazî' devirlerinden biridir. Zaman içinde farklı isimlerle bilinir hâle gelmiş olan birçok nağme, gerçekte ya eski nazarı kaynaklarda açıklanmış dairelerle ya da entonasyon bakımından önceki bir makam veya terkipten ayrışmalarla 'yeni isimler' altında mevcûdiyet sergileyebilmektedir. Bu bağlamda 18. yüzyıldan itibaren, özellikle eski İsfahan ve Pençgah-ı Zaid'den ayrışmalarla 'yeni'lenmiş birçok nağmeyle karşılaşıldığı bir gerçektir. Sonuçta besteci ve icrâcıların ihtiyaç ve uygulamaları temelinde gelişen yeni nağme ve makam anlayışı, perde-sistemi bakımından tamamen 'giriftli' hâle gelmiş ve böylece de eser lahinleri, daha fazla 'terkib' ihtivâ etmeye elverişlilik kazanmıştır. Bu gelişmelerin, günümüze ulaşan beste, eser, nağme, seyir, makam ve terkib anlayışlarına öncülük ettiği açıktır.

### **Apostolos Konstas**

Osmanlı Rum müzik teorisi kaynaklarına bakıldığında ilk dikkat çeken özellik, bu kaynakların, büyük çapta Osmanlı medeniyeti içinde şekillenmiş olan müzik terminolojisi, perdeler, makamlar ve usûller çerçevesinde şekillenmiş olmasıdır. Pappas (2007), bu durumun, bir yanıyla Bizans müziğine ait eski nazariyat kaynaklarının sayıca az olması, diğer yanıyla da kilise müziğinde reform gerçekleştiren Hrisantos'un yeni teorisinde çeşitli belirsizliklerin ve teori açısından net olmayan açıklamaların mevcûdiyeti gibi iki temel nedenden kaynaklandığı görüşündedir (s. 2). Bu iki gerekçe, Osmanlı-Rum kaynaklarının,

kilise müziği ile 'dış müzik' (Osmanlı müziksi) arasında mukayeseli çalışmalar yapmaları ve daha da önemlisi, o terminoloji ve bilgiyi kullanıp benimsemelerini sağlamıştır. Hallaçoğlu'dan itibaren bu tarz eser verenlerden biri de Apostolos Konstas olmuştur. Dolayısıyla 1728'den başlayarak Hallaçoğlu, Marmaralı Kirilos (y. 1750), Apostolos Konstas (1800), 'Ser-muganni' (Protopsaltis) Konstantinos (1843), Geyveli Yuhannis (1859) ve Panayotis Kilcanidis (1881), kendilerini, başlıca Kantemir'e dayandıran bir çizgide teori eserleri vermişlerdir. Bu eserlerde Psellos, Pachymeres veya Byrennius gibi Bizans müzik teorisi alanının önde gelen teorisyenlerine atıf yapılmamış olması, her bakımdan dikkat çekicidir.

Konstas, kilise müziğinin uygulaması ve notasyonuna ağırlık verdiği çalışmada, Osmanlı müziğinde kullanılan perdeleri, makamları, nimleri ve şube olarak nitelediği terkipleri esas tutmuştur. Bu nedenle Konstas'ta, bir yandan 'reform-öncesi' kilise müziğinin pratik-teorik yaklaşımı temel alınmaya devam ederken, diğer yandan 'açıklama' ve 'bilgi' bakımından ihtiyaç duyulan tüm unsurlar, Osmanlı müziksinde kullanılanlara göre verilmiştir.

### **Panayotis Kiltzanidis**

19. yüzyıl başlarında Bursa'da doğmuş olan Kiltzanidis (ö. 1896), 1848-82 yılları arasında İstanbul'daki çeşitli kiliselerde görev yapmıştır. 1881'de yazdığı teorik kitapta, kilise müziği ile 'dış müzik' (eksoterik müzik) arasında yaptığı mukayeselerde, büyük çapta Kantemir ile Mehmed Hafid Efendi'nin eserlerinden faydalandığı görülür (Pappas 1997, s. 14). Osmanlı müziksinde kullanılan makamları kilise müziğine özgü 'Sekiz İhos'la irtibatlı olarak ele alan Kiltzanidis, her bir makam için notaya döktüğü ezgi örnekleri vermiştir. Ele alıp sınıflandırdığı 12-makam, 13-şube ve 'katahristikos' olarak nitelediği 90 civarındaki 'terkib' için, Hafid Efendi'deki diyagramlardan faydalanmıştır. Kiltzanidis'in asıl önemi, ele aldığı tüm makamları, Hrisantos'un geliştirdiği 'yeni metod'a göre notalayarak örneklemesinden ve 'Makamlar Kârı' ve 'Makamlar Semâisi' gibi, Osmanlı müziksinde özgü özel bir eğitsel beste türü olan 'Kâr-ı natık' veya Kantemir'in 'külliyyat' niteliğindeki eserlerine öykünen iki yeni besteye yer vermesinden kaynaklanır. Kiltzanidis, Yunan müziğinde 'dış ezgi' olarak tanınan Osmanlı müziksinin öğrenilmesi ve yaygınlaşması bakımından yararlı gördüğünü açıkça ifade eder

(Şekil 16). Bu yönüyle teorik ve uygulamalı örnekler yaklaşımında, perde, makam, nağme, terhib, şube ve usûl gibi konular üzerinde 'ihoslarla bağlantı kurma' bakımından titizlikle durarak, önemli bir kaynak eser meydana getirmiş olur.

Makam ve Perde	İhos	Nota	
		Bizans	Latin
Yegâh	Birinci Yamak/Plağiyos Protos	[di]	[sol]
Aşîran	İkinci Yamak/Plağiyos Defteros	[ke]	[la]
Irak	Üçüncü Yamak/Plağiyos Tritos/'varis'	[zo]	[si]
Rast	Dördüncü Yamak/Plağiyos Tetartos	[ni]	[do]
Dügâh	Birinci Ana/Kyrios Protos	pa	re
Segâh	İkinci Ana/Kyrios Defteros	vu	mi
Çargâh	Üçüncü Ana/Kyrios Tritos	ğâ	fa
Neva	Dördüncü Ana/Kyrios Tetartos	di	sol

Şekil 16: Kiltzanidis'in verdiği bilgiler ışığında makam, perde, ihos ve nota ilişkisi.

### Tanzimat ve Meşrûtiyetle Beraber Tonal Teoriye Öykünen Çalışmaların Gelişimi

Osmanlı'da 1839'da ilân edilen Tanzimat Fermanı, bir yönüyle, devleti yönetenlerin Garp medeniyetiyle uyum arayışlarının somut bir belgesi olmuştur (Öztürk, 2020). Nitekim Osmanlı'da Avrupalılaştırma ve Garplılaştırma anlamında kültürel ve toplumsal alanlarda meydana gelen değişim ve dönüşümler, kısa süre içinde müzik alanındaki teorik çalışmalarda da karşılık bulmaya başlamıştır. Tipik örneği Haşim Bey'in mecmuasıyla görülmeye başlanan bu süreçte Avrupa müziği ve teorisi, giderek yaygınlaşmaya başlayan Garplı hayat tarzının doğal bir bileşeni olarak, Osmanlı müzisyenlerinin hayatında da ağırlıklı bir etken olarak yer almaya başlar (Tırışkan, 2000; Wright, 1990). Böylece Avrupa notası bilmek ve notayla beraber Avrupa müzik teorisinden terim, kavram ve kurallar öğrenmek, bu sürecin somut uygulamaları arasında yer alır. Bu eğilimler, aynı zamanda Avrupa müziğine özgü tonalitelere Osmanlı müzikinde kullanılan makamların; Avrupa müziğindeki notalar ile Osmanlı müzikindeki perdelerin birbiriyle karşılaştırılması sürecinin

de zemini hâline gelmeye başlar. Daha önce Ali Ufkî (2000; 2003), Charles Fonton (Behar, 1987), Toderini (Aksoy, 1994), Antoine de Murat ve August von Adelburg (Oransay, 1990) gibi isimlerde kısmen görülen notalama veya mukayeseye dönük münferit yaklaşımlar, yeni durumda, başta toplumun idâreci muhitleri olmak üzere, artık kültürel olarak benimsenen ve yaygınlaşan bir zemin hâline gelmiştir. Dolayısıyla bu ilişki tarzı, hız ve yoğunluğunu sürekli artırarak, Cumhuriyet yıllarında oluşturulmaya devam edilen çalışmaların büyük kısmı üzerinde etkili ve çoğu kez de belirleyici olmayı sürdürmüştür.

Pappas'a (2007) göre Rum kilise müziğinde 1814'te Hrisantos tarafından yapılan 'reform'dan sonra Avrupa müziğinin etkileri -özellikle de ritim konusunda- görülmeye başlanmıştır (s. 28). Benzer durum Ermeni kilise müziğinde de yaşanmıştır. Sonuçta 19. yüzyılla birlikte Ortodoks müziğine özgü her iki pratiğin, notalama ve giderek teori üzerinden dönüştürüldüğü ve 'yenilendiği' bir gerçektir. Bu kültürel etkileşim, elbette, Türklere de sirâyet etmiş, böylece müzik teorisi alanındaki çalışmalarda Avrupa müziğine ait unsur ve terimlere göre şekillendirilmeye çalışılan teorik yönelimlerle daha fazla karşılaşılır olmuştur. Nitekim 19. yüzyıl sonlarından itibaren Batı notası ve müzik teorisine ait bilgiler içeren muhtelif kaynakların da süreç boyunca yayımlanmaya devam ettiği görülür. Mehmed Emin, Rıfat Bey, Mustafa Saffet Atabinen, Mehmet Sahib Bey, Zati Arca, Muallim İsmail Hakkı Bey, Kazım Uz gibi isimler eliyle kaleme alınan bu tür eserler, müstakilen Batı müziği eğitimine yönelik bir içerikle şekillendirilmiştir.

### **Haşim Bey**

Muzika-yı Hümâyun müzisyenlerinden olması nedeniyle Avrupa müziği ve müzik teorisiyle tanışıklık kurmuş olan Haşim Bey (ö. 1868), büyük çapta Kantemir ve Abdülbaki Nasır Dede'den aldığı bilgi ve târifleri, Avrupa müziğindeki majör ve minör tonlarla mukayeseli olarak izah etme yoluna giden ilk müzisyenlerden biridir (Popescu-Judet, 2010b; Tırışkan, 2000).

Bir teorisyen olarak değerlendirilmesi mümkün değilse de yaptığı mukayeseler nedeniyle dikkat çekici bir tutum sergilemiş olduğu açıktır. Rum nazariyatçıların, makamlar ve ihoslar arasında geliştirdiği mukayeseli anlatımın bir benzerini Haşim Bey, makamlar ile tonlar arasında kurma yoluna gitmiştir. Rast makamını Sol majör, Buselik makamını

La minör, Mahur'u yine Sol majör ve Nihâvend'i Sol minör olarak ele alması, bu yaklaşım tarzının tipik örneklerini oluşturur.

### **Ahmed Avni Konuk**

1871'de İstanbul'da doğan Konuk, müzik teorisi alanında müstakil bir eser yazmamış olmakla birlikte, 1899'da, esasen bir 'güfte mecmuası' olarak yayımladığı *Hânende Mecmuası* içinde yer verdiği bilgilerle, mûsikî alanında kendi yetişmesine referans teşkil eden teorik muhtevâyı da aktaran bir yol izlemiştir. Bu yönüyle de perde, nağme, makam, terkiib ve usûller konusunda, kendinden sonraki çeşitli yazarlara da kılavuzluk eden bir rol de üstlenmiş olur.

Çocuk yaşta anne ve babasını kaybeden Konuk, 1884'te Darüşşafaka'ya girmiş; Zekai Dede ve Selânikli Esad Dede'den dersler alarak yetişmiştir. Fransızca bilmesi nedeniyle Avrupa müzik teorisi hakkında da bilgi sahibi olan Konuk, *Hânende*'de aktardığı bilgilerle, kendi kültürlenme sürecine ışık tutan bir kaynak ortaya koymuştur. Uzun yıllar tasavvufla ilgilenmiş olan Konuk, Zekai Dede muhitinde Rauf Yekta ve Suphi Ezgi'yle tanışmış ve onlarla bazı ortak çalışmalara da iştirak etmiştir (Toz, 1999).

2784 eserin güftelerini içeren *Hânende Mecmuası*'nın 'mukaddime' kısmında, müzik tarihi, nota bilgisi, makamlar, usûller, bestekârlık ve beste türleriyle ilgili bilgiler yer alır. Yekta'nın başlangıçta savunduğu 22-aralıklı perde sistemini temel alıp aktaran Konuk, târiflerini verdiği 95 makamı, segâhtan yegâha dek 7 farklı karar perdesi üzerinde sınıflandırarak ele almıştır. Makamların 'mebde' ve 'münteha'ları ('agaz' ve 'karar') bulunduğunu belirten Konuk, Seyir-modelinde 'agaz' konusundaki belirsizleşmenin tipik yaklaşımıyla, bunun, besteciye kalmış bir husus olduğunu dile getirir. 'Çeşni' terimini ilk kullanan kaynaklardan biri olan Konuk, bu kavramı: "[...] bir makamın diğer bir makama benzememesi ve istimâ'î ile kararı beklenmeksizin derhal hangi makam olduğunun bilinmesi hâli" (Toz 1999, s. 26) olarak târif eder. Onun bu târiifi, Devir-modelinden itibaren 'devirlerin asılları' hakkında kullanılan ifâdelerle ama daha çok A. Nasır Dede'nin 'makam' için ortaya koyduğu temel tanımla, önemli bir benzerlik taşır. Bu yönüyle 'çeşni' kavramının, Konuk tarafından, makamların 'asıl' özellikleriyle iştirilip tanınmasına referans veren bir kavram olarak kullanılmış olması önem arz eder.



### Tanburî Cemil Bey

1904'te yayımladığı *Rehber-i Musikî* başlıklı eseriyle Tanburî Cemil Bey (ö. 1916), temelde bir teori kitabından ziyâde, perde, nağme, makam ve usûller açısından bir kılavuz kitap meydana getirmeyi amaçlamıştır. Rauf Yekta ile tanışan ve dönem matbûatında bir dizi tartışmaya da girişmek zorunda kalan Cemil Bey, tanbur icrâcılığındaki ayrıcalıklı kimliği ve Avrupa müziği açısından Fransızca kaynaklardan edindiği bilgiler doğrultusunda, müziğin teorik boyutuna dâir bilgiler verebileceği bir eser meydana getirmiştir. Kitabında 23 adet usûl ile 52 adet makam târifi verir. Bu eserde makamlara yaklaşım tarzı, icrâcı niteliğinin önemli bazı inceliklerini yansıtır mâhiyettedir. Cemil Bey'e göre makamlar, 'gam' şeklinde gösterilemez; tek bir gam şeklinde gösterilmeleri mümkün olduğu hâlde birbirinden 'şive, ifâde, levn ve tesir' bakımından ayrılan birçok makam mevcuttur. Cemil Bey'e göre makamları târifler üzerinden değil, ilgili eserleri işitmek (dinlemek) ve incelemek yoluyla öğrenmek gerekir. Karar-perdeleri temelinde yegâhtan segâha kadar 7 perde üzerinde tasnif eden Cemil Bey'in, makamları; 'zemin, miyan ve karar' şeklindeki form kesitleriyle târif tarzında, Makam- ve Seyir-modellerinin 'agaz-seyir-karar' yaklaşımının iz ve etkileri açık bir şekilde görülür.

### Kazım Uz

Zekai Dede'nin öğrencilerinden olup, 1892'de Darüşşafaka'dan mezun olan Uz, burada aldığı Avrupai eğitimin bir sonucu olarak Avrupa müziği, teorisi ve nota bilgisini edinmiş bir isimdir. Temelde bir teorisyen olmamakla birlikte, 'muallim' kimliğiyle bu konulara ilgi göstermiş ve özellikle de Avrupa müzik teorisi ile Türk mûsikîsi arasında, perde, dizi, aralık, nağme, makam ve usûller bakımından muhtelif mukayeselere yönelmiştir. 1893'te yaklaşık bir buçuk yıl Muzika-yı Hümâyûn'da görev yapıp buradan ayrılmış; Darül Mûsikî adıyla bir dershâne açmış; 1894'te *Talim-i Musiki yahut Musiki İstılahatı* başlıklı eserini; 1921'de ise *Musiki Nazariyatı* başlıklı kitabını yayımlamıştır. Nazariyat kitabında Kazım Uz, armonik tonaliteyle ilgili olarak tam ve yarım tonlar, majör ve minör 'gam'lar, tam tonun 9 koma içermesi, diyatonik ve kromatik yarım tonlar, aralıklar, basit ve bileşik ölçüler gibi konuları 'temel' olarak anlatma yoluna gitmiş; kısıtlı bağlamlar üzerinden Türk müziğinde kullanılan perdelerin ve makamların sayıca çokluğundan ve usûller bakımından içerdiği çeşitlilikten bahsetmiştir.

### **Muallim İsmail Hakkı Bey**

Musika-i Hümayûn'da yetişmiş olan ve bestekârlığı, müezzinliği, hânendeliği ve hocalık kariyeriyle tanınan Muallim İsmail Hakkı Bey, müzik alanında kazandığı Avrupaî bilginin etkisiyle nota, solfej ve teori alanlarında yayınlar yapmıştır. Bunlardan *Solfej, Usûlat, Makamat ve İlaveli Nota Dersleri* (1923) ile *Musiki Tekâmül Dersleri* (1926) başlıklı çalışmaları, bu yöneliminin tipik örneklerini oluşturur. İlkinde Avrupa notası ve tonaliteye dâir bilgiler yanında Türk müziğinde kullanılan perdeler, usuller ve makamlara dâir örnekler yer alır. Aynı zamanda bazı tarihsel târiflerden de yararlanan Hakkı Bey, bu tür makamları da yeniden canlandırma yönünde eserler ve örnek-özler besteler. *Musiki Tekâmül Dersleri* kitabında 96 adet makama ait kısa tanımlar ve ezgi örnekleri yer alır. Hakkı Bey'in çalışmaları, Avrupa müziğine özgü nota ve solfej temelinde Türk müziği perde, usul ve makamlarının açıklanması yolundaki öncü girişimler arasında yer alır.

### **Rauf Yekta**

Günümüz Türk müziği teorisinin gelişimine temel harcı koyan isimdir. Yekta; Comte pozitivizminin 'bilime inanarak geri kalmışlıktan kurtulma' ve teolojik evreden pozitif evreye bilim aracılığıyla doğrudan geçme' vaadine inanmış biridir. Bu nedenle müzik teorisi alanındaki çalışmalarına, Osmanlı mûsikînin 'bilimsel temelleri'ni bulup ortaya çıkarma iddiasıyla başlamıştır (Öztürk, 2020). Bu 'bilimsel yönelim', Yekta'yı, başta 'bilimsel bir ses sistemi' konusu olmak üzere, perdeler, makamlar ve usûller konusunda araştırmalara sevk etmiştir. Yekta, önceleri oktavda 22 aralık ve 23 perde bulunduran bir sistem üzerinde çalışmış; daha sonra Mikail Meşakka'nın (Maalouf, 2003, 2011) çalışmasından etkilenerek, 24-eşit olmayan aralıklı perde sistemini benimsemiş ve temel almıştır (Öztürk 2020; Tura, 2017).

Bu süreçte ayrıca Safiyüddin Urmevî ve Abdülkadir Meragî'nin eserleri üzerinde, hocası Mehmed Ataullah Dede'yle beraber okumalar yapmış; bu minvalde İstanbul kütüphânelerinde bulabildiği 'edvar'ların bizzat yazmak suretiyle nüshalarını çıkarmış; Fransa'dan müzik teorisi ve müzikoloji alanlarına yönelik kitaplar getirip bunları tetkik etmiş ve nihâyet 1897'den itibaren, müzik teorisi konusunda çeşitli gazetelerde makaleler yayımlamaya başlamıştır. Yekta'nın Salih Zeki Bey'den de etkilenerek Comte pozitivizmine yönelik ilgisi, Osmanlı dünyasında

Makam- ve Seyir-modelleri içinde üretilen bilgileri küçümsemesine ve bunların büyük kısmını 'hurafe' olarak değerlendirmesine yol açmıştır. Benzer olarak Urmevî ve Meragî'deki yaklaşımı 'bilimsel' addetmiş ve Osmanlı mûsikîsinin 'asıl' teorisinin bu kaynaklarda yer aldığını savunmuştur. Haşim Bey'de gördüğü makam ve şifâ temelli antik yaklaşımı 'hurafe' olarak nitelendirmiş, 13. ve 14. yüzyıl kaynaklarında bulunduğu dörtlü ve beşlilerden hareketle 'asr-ı terakki'ye uygun, yeni ve bilimsel bir müzik teorisi inşâ etme yoluna gitmiştir. Geniş entelektüel birikimiyle teori tarihine kaynaklık eden birçok eserin asıllarını veya nüshalarını özel koleksiyonunda bulundurmasına ve hemen tümünü okumuş olmasına rağmen, bu kaynaklarda bulunduğu bilgilerin büyük kısmını ihmal etmiş olması, Yekta'nın 'bilimsel yönelimi'nin niteliğini anlamak bakımından oldukça mânîdardır. Geliştirdiği teoride kaçınılmaz surette Avrupa müzik teorisiyle etkileşim içine girmiş ve tıpkı küçümsediği Haşim Bey gibi, Rast makamını, Sol-majör olarak göstermiş; 'majör dizinin asıl teorisi' üzerine, Paris'te yayımlanan *Revue Musicale*'e bir incelemesini göndermiştir. Özellikle Fransızca monografisinde bu yaklaşımının bir benzerini usüller açısından da göstermiş ve Semâî usûlünü -bir dipnot açıklamasıyla birlikte- 3:4 ölçü ve 'düm tek tek' darplarıyla vermiş; bu tutumuyla da Ezgi ve Arel tarafından daha da 'ilerletilecek' olan 'usûlleri Batı ölçülerine göre bölerek târif etme' anlayışına öncülük etmiştir. Makam konusundaki temel yaklaşımını 1913'te kaleme alıp 1922'de yayımlanabilen Fransızca monografisinde ortaya koymuş; burada da makamları, Devir- ve Tonalite-modellerinden seçtiği unsurlarla açıklamaya çalışmıştır. Yekta'nın makam nazariyatını oluşturan temel başlıklar şunlardır: (i.) Teşkil edici unsurlar [dörtlü ve beşliler], (ii.) Ambitus, (iii.) Başlangıç, (iv.) Güçlü, (v.) Karar perdesi, (vi.) Seyir ve tam karar. Makamı; 'mûsikî skalasının hususî bir şekli' olarak tanımlayan Yekta, makamların 'dörtlü ve beşlilerin birbirine ilâvesi'yle oluştuklarını söylemiş ve onları, 'tonik' ve 'dominant' derecelerine sahip oktav dizileri hâlinde göstermiştir (1986, ss. 67-82).

Polemik mâhiyetteki birçok yazısında -bizzat karşı çıkmasına rağmen- makamlarla armonik tonaliteler arasında muhtelif benzerlikler kurmaktan geri duramamıştır. 1924'te yayımladığı *Musiki Nazariyatı* kitabı, yayımlanmış olan kısmıyla bir 'müzik teorisi' kitabı olmaktan ziyâde, bir 'akustik' kitabı mâhiyetindedir. Armoni konusunda Avrupa müziğine özgü majör ve minör akorların makamlara tatbikini yanlış bu-

larak karşı çıkmış; perde, nağme ve makamların kendi bünyelerinden çıkarılacak bir armoninin geliştirilmesi gerekliliğini savunmuş; bu görüşüyle de bir bakıma, Kemal İlerici'nin çalışmalarına öncülük etmiştir.

### **Cumhuriyet'le Birlikte 'Garphlaştırılmış Türk Müziği' İçin Teori İnşâ Süreci**

'Garphlaştırılmış Türk müziği' ifâdesiyle, burada, Garpcılıkla 'aşılannarak', bu medeniyetin 'tarihi' bir bileşeni hâline getirilmiş 'Türk Müziği'ni kast etmekteyim. Buna göre Türk müziği teorisi, Avrupa armonik tonalitesine dayalı 'durak/tonik' ve 'güçlü/dominant' dereceleri etrafında ve mutlak surette 'oktav-dizileri' hâlinde düzenlenen, 'tonal-diziler'e dâir açıklamalar ihtivâ etmektedir (Signell, 1977, 2002). Bu yaklaşımın, herhangi bir asliyet sergileyen müzikolojik, teorik veya analitik bir tabanı olmadığı gibi, alabildiğine yüzeysel ve kaba bir 'kes-yapıştır' uygulamasından ibaret olduğu da bir gerçektir. Bu nedenle ses sistemi konusunda 'oktav bölünüşü' mantığıyla sürdürülen Comte'cu yaklaşımlar yanında makamları tonalite, usûlleri ise ölçü olarak anlamaya dönük teorik çalışmalar, Öztürk (2014c, 2016a) tarafından 'Tonalite-modeli' olarak adlandırılmıştır. Bu model, özellikle Cumhuriyet yıllarıyla beraber perçinlenen ve Mildan Niyazi, Suphi Ezgi, H. Sadettin Arel ve diğer Arelciler (Yılmaz Öztuna, Şefik Gürmeriç, İsmail H. Özkan, Fikret Kutluğ, vb.) tarafından ileri sürülen ve temelde tonal terminoloji ile tonal yaklaşım tarzının dışına çıkamayan çalışmaları içerir. Bu çerçeveye Kemal İlerici, Gültekin Oransay, Yalçın Tura, Cinuçen Tanrıkorur ve Onur Akdoğu tarafından yapılan çalışmaların da temel 'dizi-merkezli' yönelimleri gereği dâhil edilmesi gerekir. Bu yaklaşımda; 'dizi, dörtlü, beşli, ıskala, durak, güçlü, yeden, derece, seyir, çeşni, cins, ölçü' gibi terimler çerçevesinde şekillenen bir teorik muhtevâ söz konusudur.

### **Suphi Z. Ezgi**

Zekai Dede'nin öğrencisi ve Rauf Yekta Bey'in arkadaşı olmakla birlikte, süreç içinde Yekta'nın en acımasız tenkitçisi hâline gelmiş ve Arel'le birlikte, bugün, 'Türk müziği teorisi' olarak öğretilen 'patchwork' nitelikteki teorinin başta gelen inşâcılarında biri olmuştur. Mezuniyeti itibarıyla bir askeri tabib olan Ezgi'nin, 1933-53 yılları arasında *Nazari Ameli Türk Musikisi* başlığıyla ortaya koyduğu beş ciltlik esere rağmen, bir 'teorisyen' veya 'müzikolog' olarak nitelendirilmesi oldukça zordur. Bilimsellik kisvesi altında son derece 'indi' hükümleri kolaylıkla vere-

bildiği görülen Ezgi, gerçekte, Türk müziği açısından büyük sorunlara sahip açıklama ve uygulamalara imza atmış bir isimdir. Avrupa müziğindeki 2:4 ölçüye Nim Sofyan adını vererek Türk müziği teorisine dâhil etmiş; aslında mevcut olmamasına rağmen Durak Evferi<sup>7</sup> olarak adlandırdığı bir usûlü, sözde ‘bilimsel’ olarak keşfedip ortaya çıkarmıştır. Yekta’ya benzer şekilde ama ondan çok daha abartılı bir dozda, tarihsel kaynaklarda tesadüf ettiği ‘çeşitlilik arz eden’ ifâdeleri ‘cehalet’ olarak nitelemiş; kendisinin şahsen anlamakta zorlandığı tüm konu ve yaklaşımları, geçersiz ve değersiz bilgiler olarak yaftalamaktan çekinmemiştir. Yekta’nın 24-aralıklı sistemini Arel’le birlikte sahiplenmiş ve bu sistem için Yekta’nın yapamadığını düşündüğü ‘bilimsel ispat’ın kendisi tarafından ortaya konulduğunu iddia etmiştir. Beş ciltlik kitabında notalarını verdiği eserler arasında, meselâ Uzzal makamında olan bir eseri Hicaz; Neva makamında olması gereken bir eseri Uşşak; Uşşak makamında olması gereken bir başkasını Neva; Pençgâh-ı asil olması gereken bir diğerini Rast makamlarında gösterebilmiştir. Birlikte mesailerinin bir ürünü olarak tıpkı Arel gibi, Devir-modelinden 6 adet dörtlü alıp bunların beşlilerini oluşturmuş; makamları bunların birleşimiyle elde edilen oktav dizileri olarak göstermiştir. Usûlleri doğrudan Avrupa ölçüleri olarak ele alma hatasına düşmüş ve böyle yaparak, ‘Arelciler’ eliyle bugüne değin sürdürülen ‘Garplılaştırılmış’ usûl bilgisinin gelişmesine ön ayak olmuştur.

Yekta’nın Fransızca monografisinde Sofyan ve Semâî için ortaya koyduğu açıklamayı benimseyip, Avrupa müziğine özgü 4:4 ölçüyü -bir uzun ve iki kısa [Düm te ke] darptan oluştuğunu söylediği- Sofyan; 3:4 ölçüyü ise, ‘üç kısa zamandan [düm tek tek] müteşekkil basit ika’ olarak târif ettiği, Semâî olarak değerlendirmiştir. Bu tutumu nedeniyle Ezgi’nin, Türk mûsikisine özgü ‘usûl’ teori ve uygulamalarının temel dayanağını oluşturan ‘ritm’ meselesini yeterince kavrayamadığı ve Garp müzik teorisine bir sentez yapmak uğruna, ‘ölçü’ meselesini ‘ritm’den

<sup>7</sup>Duraklar açısından böyle bir usûlün mevcut olmaması bir yana (Behar, 2005), bu usûle neden ‘Evfer’ kökenli bir isim verildiğini anlamak da mümkün değildir. Çünkü bu ‘usul’ için Ezgi tarafından ‘uydurulan’ darpların ‘yapılandırılışı’na bakıldığında, belirtilen darpların ‘Evfer’den ziyade ‘Evsat’ usulüyle –özellikle de Nim Evsat– irtibatlı olduğu hemen görülebilir. Anlaşılan odur ki Ezgi, ‘câhil imam ve müezzinler’e rağmen kendi dehasıyla duraklara mahsus bu usûlü keşfettiği zehabı içindeyken, sürç-i lisan ederek, Evfer ile Evsat’ı da birbirine karıştırmıştır. Bu vahim duruma rağmen günümüzde hâlâ Türk müziğinde ‘Durak Evferi’ diye bir usul olduğu iddiasını sürdürmeye kalkmanın, herhalde, Ezgi’nin bu uydurmacılığına âlet olmak ve seyirci kalmaktan öte bir anlamı olmasa gerektir.

öncelikli gören bir yaklaşım içine girdiği açıktır. Bu temel yanılığısı doğrultusunda usüllerin tamamını Batılı ölçülere ayırarak notalama yoluna gitmek suretiyle, notaya aktardığı klasik eserlerin tamamına yakın bir kısmının yanlış şekilde 'bölümlendirilmesi'ne yol açmıştır. Berefşan usûlünü; 'Semâî+Türk Aksağı+Sofyan+Sofyan'; Devr-i Kebir usûlünü ise 'Yürük Semâî+Sofyan+Sofyan' olarak târif eden Ezgi, bu usüllerin 'tahrif edilmiş' şekilde anlaşılması ve öğrenilmesine sebep olmuştur. Örneğin, Devr-i Kebir usûlü, Ezgi'nin târif ettiği birimlere uygun darp- larla vurulmak istendiğinde ortaya çıkan durum şu olmaktadır: 'düm tek tek + Düm te ke + Düm te ke'. Oysa, herhangi bir 'bölünme' içermeyen bu usûlün, nazariyat tarihine ait muhtelif kaynaklarda 14-zamanlı olarak açıklanan darpları, şu düzendedir: 'düm düm tek Düm Tek tek düm düm Tek teke teke'.<sup>8</sup> Berefşan için verdiği bileşim ise usûlün temel ritmik devrini ifâde etmekten çok uzak olması bir yana, 'tamamıyla' yanlıştır. Yazdıklarının büyük kısmı, 'müzik teorisi' ve 'müzikoloji' bakımlarından kabul edilemez nitelikte 'gaf'lar ve 'asılsız hüküm'lerle dolu, kapsamlı araştırmalardan yoksun ve çoğu kez de fiyasko mâhiyetinde olmasına rağmen Ezgi'nin -başta Yılmaz Öztuna olmak üzere- Arelciler tarafından, Yekta'dan daha donanımlı bir müzikolog olarak takdim edilmiş olması, her bakımdan düşündürücüdür. Suphi Ezgi, klasik ve dinî eserlerin Batı notasına aktarılması sürecinde uzun yıllar vazife yapmış olmakla birlikte, makam ve usûl yaklaşımlarındaki ciddi sorunlar nedeniyle, bu notaların da ayrıntılı şekilde tashihe ihtiyaç gösterdiği bir başka gerçektir.

## H. Sadettin Arel

Bir avukat ve medya patronu olan Arel (ö. 1955), aynı zamanda üdî, piyanist ve bestekârdır. Teori konularıyla Yekta ile tanışmasının ardından ilgilenmeye başlamış; Yekta'nın vefatı sonrasında ise Türk müziği alanındaki teorik çalışmaların başta gelen 'hami'si hâline gelmiştir. Ayrıca 'Arelciler' olarak anılan 'radikal Garplılaşmacı' bir muhit yetiştirmek için var gücüyle çalışarak, eğitimden icrâya tüm alanlarda 'tek otorite' olmaya yönelik faaliyetlerde bulunmuştur. Birinci Dünya Savaşı

<sup>8</sup> Bazı kaynaklarda usûlün, şu dizilişle de verildiği görülmektedir: 'düm düm tek DÜM Tek Tek düm Tek teke teke.' Devr-i Kebir usûlünün nazariyat kaynaklarındaki bazı târifleri için bkz. Fonton (Behar, 1987), Kantemir (2001), Popescu-Judetș ve Sirli (2000), Popescu-Judetș (2002). 18. yüzyıl sonlarından itibaren ortaya çıktığı görülen 'farklılaşma'lar için Abdülbaki Nasır Dede, Kiltzanidis (Pappas, 1997), A. Avni Konuk, Tanburi Cemil Bey, Kazım Uz, Rauf Yekta, Suphi Ezgi ve Ekrem Karadeniz'in çalışmalarına bakılmalıdır.

yıllarında Rauf Yekta ile aralarında 'derin' görüş ayrılıkları doğmuş olan Arel, *Şehbal*'de 'çağdaş bir müzik yazarı' olarak hakkında övgüler düzdüğü Yekta'yı, sonraki zamanlarda 'fasıl müsikşinası' ifâdesiyle küçümsemekten geri durmamıştır (Öztürk, 2020).

Sağlığında Yekta ile herhangi bir tartışma içine girmemeye özen gösteren Arel, onun vefatından sonra Türk müziğini radikal şekilde Garplılaştırma yönündeki fikir ve projelerini hayata geçirmiştir. *Şehbal*, *Musiki Mecmuası* ve *Türklük* gibi mecmuaların sahibi olan Arel, 'mecmua yazarı' vasfıyla 1941-48 yılları arasında Türk müziği için 'nazariyat dersleri' kaleme almış; vefatından sonra bu 'dersler', önce 1968'de, daha sonra da 1993'de kitap olarak basılmıştır. Kurucusu olduğu İleri Türk Müsikisi Konservatuarı ve bu konservatuarın yayın organı durumundaki *Musiki Mecmuası*'nda, yakından ilgili olduğu 'medyumluk' konuları da dâhil olmak üzere, bir dizi 'takma isim' altında yazılar yayımlamış; Garplılaştırma açısından 'propaganda' mâhiyetinde yoğun bir yayın faaliyeti gerçekleştirmiştir. Suphi Ezgi'nin 'dağınık' mâhiyette ve nispeten şahsi tercihleri doğrultusunda şekillendirdiği teoriden farklı olarak, 'mecmua okuyucusu'nun anlayacağı 'basitlik'te yazmaya özen gösterdiği 'nazariyat dersleri'nin, kısa sürede yaygınlaşarak 'Türk müziği teorisi' olarak tanınmasını sağlamıştır. Arel'in temel amacı Türk müziğinde kendince 'işe yarar' bulduğu bazı 'gereçleri', tamamen Garp müziği armonisi ve tekniği içinde kullanmaya yöneliktir. Bu yönüyle bir tür 'Neo-Alla Turca' stiline savunucusu rolünü üstlenen Arel, teoriyi de bu tür bir müzik için gerekli olacak içerikte kaleme almıştır (Öztürk, 2018b).

Ortak çalıştığı Ezgi gibi makamları tonal diziler ve armonik dereceler olarak göstermiş; usûllerin tümünü Garp müziği ölçülerine ayırarak notaya geçirmiştir. Do-majör dizisini Çargâh adıyla Türk müziğinin 'ana-makamı' ilân etmiş; buselik ve acem perdelerini bu dizinin temel perdeleri olarak görmüş; segâh ve eviç gibi iki temel 'tam-perde'yi, 'nim-perde' konumuna düşürmüştür. Devir-teorisinin 7 temel dörtlüsünden İsfahan hâriç diğer altısını alıp, Rast dışındakilerin tümünün adlarını değiştirmiştir. Böylece Eski Uşşak'a (t t b) Çargâh; Eski Neva'ya (t b t) Buselik; Eski Buselik'e (b t t) Kürdf; Eski Nevruz'a (c c t) -aralıkları (k s t) şekline sokarak- Uşşak; Eski Hicâzî'ye (c t c) -bu aralıkları da (s a s) olarak göstererek- Hicaz adlarını vermiştir. Bunların sonlarına birer tanini aralığı ekleyerek beşlilerini üretmiş, Uşşak'tan ürettiği-

ne Hüseyinî beşlisi demiş, diğerlerini aynı isimlerle adlandırmıştır.<sup>9</sup> Bu materyali 'dizi teşkiline yarayan dörtlü ve beşliler' olarak niteleyen Arel, 'basit makamlar' olarak nitelediği 13 makamın, bu dörtlü ve beşlilerden oluştuğunu iddia etmiştir (1993, ss. 43-60).

Bunlar dışında da 'diğer bazı dörtlü ve beşliler' başlığı altında Sabâ dörtlüsü ile Segâh, Hüzam, Nikriz, Pençgah ve Ferahnak beşlilerine yer vermiş; neticede makamları, dörtlü ve beşli birleşimlerle oluşturulan 'tonal diziler' hâlinde yapılandırmıştır. Arel'le birlikte Türk müziği teorisinde 'basit' makamlardan, 'küçük' usûllerden ve 'kaba' çargâhtan, oluşturulan 'sistem gereği' bahsedilir olması dikat çekicidir. "*Türk Musikisi Kimindir?*" başlıklı ve yine sahibi olduğu *Türklük Mecmuası*'nda yayımladığı yazı dizisinde Türkleri 'istilâci' olarak gösteren Arel'in bu yazıları da daha sonra kitap hâlinde yayımlanmıştır. Günümüzde Türk müziği eğitimini hâlâ Arel teorisi üzerinden vermeye devam edenlere rastlanmakla birlikte, tümüyle terk edildiği eğitim programlarına da tanık olunmaktadır.

### Yılmaz Öztuna

Başta gelen Arelcilerden biri olarak müzik tarihi ve Arel teorisine yönelik çalışmalar gerçekleştirmiş mecmua yazarı ve tarihçidir. 1949-55 yılları arasında *Musiki Mecmuası*'nda önemli basım hatalarıyla yayımladığı *Türk Musikisi Lugati*'ni -sonraki baskılarda düzeltereği vaadine rağmen düzeltmeksizin- 1969'da *Türk Musikisi Ansiklopedisi* başlığıyla genişleterek bastırmış; 1990'da *Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi* versiyonunu; 2006'da *Türk Musikisi: Akademik Klasik Türk Sanat Musikisi'nin Ansiklopedik Sözlüğü* versiyonunu yayımlamıştır. Öztuna (ö. 2012), 1987'de kaleme aldığı *Türk Musikisi: Teknik ve Tarih* başlıklı eserinde de teori bakımından Arelci çizgiye sâdik kalmaya devam etmiştir. Tüm bu yayınlarında Arel teorisine özgü içeriği temel alan Öztuna, bir müzik teorisyen olmamasına rağmen, bu konularda bir 'müzikolog' sıfatıyla yayımlar yapmış; Arel'in deha sahibi 'benzersiz' bir müzikolog, teorisyen ve besteci olarak tanıtılması yönünde yoğun çaba sarf etmiştir. Aynı zamanda basın ve siyaset alanlarında etkin görevler üstlenen Öztuna, Türk müzikisi için İstanbul'da bir konservatuvar kurulması girişiminde anahtar bir rol üstlenmiş; Arel teorisinin yaygınlaştırılması ve konserva-

<sup>9</sup> Arel'in, Uşşak dörtlüsü ve Hüseyinî beşlisi arasında öngördüğü ayrımsal mantığa uygun olarak, Hicaz'dan türetmiş olduğu beşliye de Uzzal demesi gerekirken bunu neden yapmamış olduğu ilgi çekicidir.



tuvar öğretimine temel alınması yönündeki faaliyetleriyle de sürecin etkili isimlerinden biri olmuştur.

### **M. Ekrem Karadeniz**

Hocası Abdülkadir Töre'nin (ö. 1946) çalışmalarıyla bir arada düşünülmesi gereken *Türk Musikisinin Nazariye ve Esasları* başlıklı eseri, vefatından sonra, 1983'te bastırılmıştır. Karadeniz, Arel teorisinin inşâ süreci boyunca çeşitli mecmua sayfalarına yansiyacak şekilde önemli eleştiriler kaleme almış ve bu tutumuyla da teori düzleminde farklı açıklama ve yaklaşım tarzı eksenlerinde var olan çeşitliliğin tipik bir temsilcisi olmuştur. Kaşgarlı Yakup Bey'in oğlu olup Dârülelhan'da keman öğretmenliği yapan Abdülkadir Töre'nin çalışmalarına bağlı kalan Karadeniz, nazariyat alanında, temel yaklaşım bakımından değil fakat muhtevâ itibarıyla farklı bir yönelim sergiler. Rauf Yekta ve Suphi Ezgi'yle yakından tanışan ve çeşitli meclislerde bir araya gelen hocası Töre'nin teorik çalışmaları, her şeyden önce ses sistemi konusundaki yaklaşımda farklılık taşır. Bu altyapıyı değerlendiren Karadeniz (1984), 41-aralıklı bir perde sistemi ortaya koymuş; Rast dizisini 'ana dizi' kabul etmiş; başta perdeler olmak üzere makam, terkiib ve usûller için farklı bir içerik oluşturmuştur. 'Türk sentî' adını verdiği ve Ellis'in geliştirdiği 'cent' ölçeğinden faydalandığı çalışmasının 'bilimsel' altyapısını oluşturan ölçekte koma aralığını 200 birim kabul etmiş ve oktavı 1200 değil, 10600 cente bölmüştür. Makamlar için 'basit' ve 'bileşik' ayrımı yapan Karadeniz, basit makamlar için 'çıkış ve iniş skalası' şeklinde dizi-merkezli bir yaklaşım geliştirerek, her bir basit makam için, liste şeklinde düzenlenmiş perde ve aralık değerleri vermiştir. Kararlarına göre makamları on ayrı perde üzerinde sınıflandıran Karadeniz, basit kategoride elli yedi, 'bileşik' kategoride ise yüz elli makam târifine yer vermiş; ayrıca yetmiş sekiz adet usûl tanımlamıştır.

### **İ. Hakkı Özkan**

Konservatuvar eğitimine yönelik olarak hazırlanan bu kaynak, 1987 yılında basılmıştır. Temel muhtevâsı itibarıyla Ezgi ve Arel teorilerinin gözden geçirilmiş ve bütünüyle Garp müzik teorisiyle bütünleştirilmiş bir türevi niteliğindedir. Piyanist ve neyzen İ. Hakkı Özkan (ö. 2010) tarafından hazırlanan bu kitap, günümüzde hâlen yaygın şekilde 'ders kitabı' olarak kullanılmaktadır. Teorik bakımdan eser; 24-aralıklı sistem; basit, bileşik ve şed makamlar; makamların karar perdelerine göre

sınıflandırılması; makamların 'dizi+seyir' şeklinde ele alınması; 'basit' makamların Arel dörtlü ve beşlileriyle izahı; makam dizilerinin tonalite dereceleri olarak ele alınması gibi tüm karakteristik içerik yanında, Konuk-Töre-Karadeniz çizgisinden gelen 'çeşni' kavramını da ihtivâ etmektedir. Kendisinden dersler aldığı Şefik Gürmeriç'in Arel teorisinin gözden-geçirilmiş içeriğinin oluşturulmasındaki rolünü benimseyerek, kendi yayınında da bu anlayışa bağlı kalmaya devam etmiştir. Usüllerin teorik tanımları yanında kudümdeki vuruluşlarına da yer verilen bu eser, Arel teorisinin Garpcılık dozu maksimize edilmiş bir versiyonundan ibarettir.

### **Yalçın Tura**

Özgün bir teori kitabı ortaya koymamış olmakla birlikte Tura (1988), müzikolojik bakımdan, halk müziğine dönük araştırmaları, edvarlar üzerindeki çalışmaları, Kantemir ve Abdülbaki Nasır Dede'den yaptığı çeviriler ve Arel teorisine yönelik eleştirileriyle, 'alternatif bir teorinin temel ilkelerini, 'giriş' mâhiyetindeki yaklaşımıyla oluşturma yoluna gitmiştir. Temelde Devir-, Makam- ve Seyir-modellerine özgü kaynaklardan muhtelif bilgi ve konuları kendi yorumu içinde bir araya getiren Tura, Türk mûsikîsinin, tarihsel ve kültürel olarak, on sekiz perdeli bir sisteme sahip olduğunu savunur. Rast cinsi ve makamına ait perdeler (dolayısıyla segâh ve eviç), sistemin ana perdeleridir. Bu sistemde, tam ve nim nitelikte 35 perde kullanılmaktadır. Urmevî'den alıntıyla Türk müziğinde 10 farklı 'cins' ile tanini, mücenneb ve bakiye olmak üzere üç tip 'lahnî aralık' kullanıldığını belirten Tura'ya göre '12-devir' veya '12-makam', bu cinslerin yan yana gelmesiyle meydana gelir.<sup>10</sup> Temelde Urmevî'nin 'cins'leri ile Makam-modelinin dörtlü sınıflamasını esas aldığı görülen Tura, halk müziğinde mevcûdiyet gösteren ve tipik olarak da bağlamaların sapında, sekizlide 18-perde bulunduran ses sistemini savunmuştur. Bu temel yaklaşımları, Arel-Ezgi-Uzdilek sistemine yönelik eleştirilerinin de anahtarı ve alternatifi olan bileşenlerle şekillenmiş durumdadır.

<sup>10</sup> 'Devir' ile 'makam'ı teorik birer model olarak kavramsal açıdan bir tutmak sorunlu bir yaklaşımdır. Devirlerin, nazariyeciler eliyle cinslerden oluşturuldukları doğrudur, ancak makamların 'cinsler'den oluştuğunu kabul etmek mümkün değildir. Makam; düzen, perde ve nağmeyle irtibatlı olduğundan, bu kavramı ve etrafında geliştirilen teorileri, 'cins'lerle özdeş kılmak veya cinslerin birleşmelerinden oluştuğunu söylemek doğru olmaz.

## Güncel Çalışmalar

Karl Signell (2008), Arel teorisinin Türk müziği alanında yapılması mümkün olan araştırmalar ve teorik çalışmaların önünde bir engel oluşturduğunu ve bu alanın yeniden canlandırılması gerektiğini savunan bir görüş ortaya koymuştur. Bu önemli tespit ve önerinin işaret ettiği çerçevede görülebilecek nitelikte, Nail Yavuzoğlu ve Ozan Yarman tarafından, perde sistemi ve makam konularını önceleyen teorik çalışmalar gerçekleştirilmiştir. Yavuzoğlu (2008) 48-eşit aralıklı bir ses sistemi ve buna uygun yeni bir notasyonla beraber yeni bir makam sınıflaması ortaya koyarken, Yarman (2008) da 79-aralıklı başka bir ses sistemi önermiş, makam sınıflaması konusunda herhangi bir yaklaşımda bulunmamıştır.

Okan Murat Öztürk tarafından, teori tarihine kaynaklık eden eserler, halk müziği ve klasik müzik repertuvarları, Ali Ufkî, Kantemiroğlu ve Kevseri nota koleksiyonları, Dârülelhan notaları gibi kaynaklar üzerinde yapılan analitik ve karşılaştırmalı çalışmalar, yazarın, ‘Düzenler ve Nağmeler Nazariyesi’ olarak adlandırdığı yeni bir teori geliştirmesine imkân sağlamıştır. Öztürk’ün teorik yaklaşımının esasları şunlardır:

1. Osmanlı dünyasında geliştirilen müzik, teorik bakımdan omurgasını çift-sekizli sisteminin oluşturduğu ve Osmanlı kaynaklarında ‘16-perde’ olarak adlandırılan, ‘tam-perde-esaslı’ bir sisteme sahiptir. Bu perde sistemi içinde, farklı sayılarda ‘nim’ veya ‘girift’ perde yer alabilmektedir.
2. Müzikte, ‘tam’, ‘nim’ ve ‘girift’ nitelikte, üç tip ‘perde’ yer almaktadır. Bunlardan tam-perdeler, aynı zamanda ‘sahih, kâmil’ perdeler olarak, müzik sistemin kurucu nitelikteki, ‘ana’ ve ‘esas’ perdeleridir. Yedi tam-perdeli bir sıralanışa sahip olan bu perdeler, sıralanışlarını ve yerlerini belirten bir mantıkla; yek-gahtan heft-gaha dek, sıra sayısal tarzda isimlendirilmiştir. Zaman içinde düğâh, segâh ve çargâh isimlerini korurken, ilki rast, beşincisi neva, altıncısı hüseyinî ve yedincisi de önce hisar, sonraları eviç olarak adlandırılır olmuştur.
3. Nim olanlar, tam-perdelerin tizleştirilme veya pestleştirilmeleriyle elde edilen ‘ara’ perdelerdir. Bunlar, tam-perdelerin konum değişiklikleriyle elde edilir ve kullanılır. Önceleri müstakil birer isimle değil, bağlantılı oldukları tam-perdelerin konum değişikliklerini belirten, ‘gevşetilmiş pençgah’ veya ‘ziyâde edilmiş çargâh’ gibi ifâ-

- delerle adlandırılmışlardır. Zaman içinde her biri, bağlantılı oldukları makam veya terkiib nağmelerine göre isim almaya başlamıştır.
4. Girift olanlar, nim-perdelerin 'özel' bir durumuna işaret etmek üzere, tam-perdeler arasına 'kalıcı' olarak ilâve edilmiş olmalarıyla mevcûdiyet kazanır. Girift-perde uygulamasının yaygınlaşması, 'sistem kuruculuk' bakımından tam- ile nim-perdeler arasında mevcut olan statü farkını ortadan kaldırmış ve sistemin, 'sayılabilir' perde adedi bakımından da çoğalmasına yol açmıştır. Böylece '16-perde' sistemi, zaman içinde, '33-perdeli', '35-perdeli veya '37-perdeli' olarak ifâde edilir hâle gelmiştir. Bu yönüyle girift-perdeler, bir yandan müzik kültüründeki ses sistemi tartışmalarının, diğer yandan ise ses sisteminin standartlaştırılması yönündeki tüm teorik yaklaşımların odak konusu olmuştur. Yüzyıllar içinde cereyan eden değişimde, farklılaşma, tam-perdelerde değil, girift-perdelerde ortaya çıkmıştır.
  5. Geleneksel 16-perde sistemi, nerm pençgahtan tiz hüseyinîye dek uzanan 16 tam-perdeden kuruludur. Bu perdeler, nermde ve tizde ilâve tam perdelerle genişleyebilme özelliğine sahiptir. Perdelerin bu temel konumlanması, 'doğru, hakîkî, asıl' perdelerden oluşan 'düzen' anlamında 'rast-düzeni' olarak adlandırılır.
  6. Geleneksel sistem, farklı makam ve terkiib nağmelerinin icrâsı için çeşitli tam-perdelerde değişiklik yapılmasını gerektirir. Bu tür perde değişimleriyle elde edilen tüm temel ayarlamalar 'perde düzeni', 'makam düzeni', 'saz düzeni' veya kısaca 'düzen' olarak anılır (Şekil 17). Düzenler, ortak perdeleri (tam, nim veya girift) kullanan makam ve terkiib nağmelerini ihtivâ eder.

Giriftü Perde Sistemi																	
Düzenler	asıllar (yedli tam-perde-acem giriftü/nimi)							tizler									
	1	2	3	4	5	6	7	7	t1	t2	tizler	t4	t5	m7	m7	n6	n5
Rast	yeğ gâh / rast	dügâh / üssak	sagâh	gârğâh	nevâ/pengâh	hüseyni	acem	evç / tiz irak	gerdâniye / tiz rast	muhayer / tiz düğâh	tiz segâh / [evç]	tiz gârğâh	tiz nevâ / tiz-pengâh	irak	nem acem / acem aşîran	nem-hüseyni / hüseyni-aşîran	nem-pengâh / yeğâh
Hicaz			nihavend / kürdi	hicaz						sunbille			tiz hicaz				
Buselik	rehavî/ zengille			buselik					şehnaz								tiz buselik
İsfahan			nihavend / kürdi	hicaz veya saba						sunbille			tiz hicaz veya tiz saba				tiz hicaz veya tiz saba

Şekil 17: Düzenler ve Nağmeler Nazariyesi'ne göre Rast-, Hicaz-, Buselik- ve İsfahan-perde düzenleri.

- Perde düzenleri içinde makam fikrinin gelişmesi, mutlak surette belli bir nağme içinde en az 'bir' adet 'merkezî-perde'nin bulunmasını gerektirir. Bu merkezî-perdenin sistem ve düzen içindeki yer ve sırası, 'makam' anlayışının temelini oluşturur. Bu aynı zamanda perde ve makam özdeşliğinin başlangıç noktasıdır.
- Nağme; perdeler üzerindeki her tip hareket, seyir, dolaşma veya gezintidir. Tipik olarak belli bir melodik figür veya motif olarak varlık kazanır ve tanınır. Nağmelerin gelişiminde merkezî-perdeler, referans noktaları oluştururlar.
- Bir nağme içinde merkezî-perdelerin adet ve niteliği, makam ve terkiib ayrımının aslını oluşturur. Buna göre tüm nağmeler: (i.) tek-merkezli, (ii.) çift-merkezli, (iii.) çok-merkezli olmak üzere üç tip merkezleşme gösterir. Bunlardan ilk ikisi 'dairesele' ve 'doğrusal' hareketlerle şekillenen makam nağmelerini; sonuncusu ise her iki tip makam nağmesinin karışımını ifade eden 'terkiib nağmeleri'ni oluşturur (Şekil 18).

**Rast-Düzeni'nde Tek-merkezli Rast makam-nağmesi**

**Rast-Düzeni'nde Çift-merkezli Neva makam-nağmesi**

**Hicaz-Düzeni'nde Çok-merkezli Rahatü'l-ervah terkiib-nağmesi**

Çift-merkezli Hicaz makam-nağmesi      Çift-merkezli Irak makam-nağmesi

Şekil 18: Düzenler ve Nağmeler Nazariyesi'ne göre Tek-, Çift- ve Çok-merkezli nağmelere örnekler.

- Tüm nağmeler, 'ezgi-hareket-tarzları' bakımından tipik bir başlangıç ve bitiş merkezine sahiptir. Bu merkezlerden başlangıçta olan 'agaz, agaze, mebde veya seragaz'; bitişte olan ise 'karar, mahatt, karargâh' olarak adlandırılır. Her iki merkez arasındaki melodik hareket kesiti ise 'seyir' olarak nitelendirilir. Tüm nağmeler, karakteristik ezgi-hareket-tarzlarını târif etmek üzere 'agaz-seyir-karar' referanslarına göre târif edilir.

11. Makamlar, belirli merkezî perdelere tâbi olmuş, kendilerine özgü nitelikte 'nağmeler' ve perde topluluklarıdır. Tipik özelliklerini 'başka' bir makam nağmesine benzememeleri, kendilerine mahsusiyet taşımaları ve nağme bakımından ayrıştırılamamaları oluşturur. Bu yönüyle 'müfredlik' ve 'mahsusiyet' özelliklerine sahip tüm nağmeler, ayrı makamlar olarak târif edilir ve adlandırılır.
12. Terkiblerin tümü, 'mürekkeb' nitelikleriyle, muhtelif nağmelerin bileşim ve karışımlarından oluşan nağmeler olarak gelişme göstermiştir. Bestecilik açısından özellikle 18. yüzyıl sonrasında eser lahinlerinde daha sıklıkla oluşturulduğu görülen terkipler, aynı zamanda 'form' gelişimi ve 'hane-tanzimi' konularının da anahtarı olmuştur. Bu uygulamalar, 'asma/muvakkat/geçici karar' kavramının gelişmesine de yol açmış; bu tür kararların bulunduğu kesitler, terkiplerin başlangıç ve bitişlerinin belirlenmesine kılavuzluk eder hâle gelmiştir.
13. Müziğin sahip olduğu olanaklar açısından değerlendirildiğinde makam veya terkiplerin sayıca sınırlandırılmasına gerek olmadığı görülür. Geçmişte sayıca getirilen sınıflamaların büyük kısmının belirli 'sembolizm'lerin ürünü olduğu dikkate alındığında, bu tür bir sınıflamanın, makam teorisi alanındaki üretkenliği ve yeni nağme üretme olanaklarını kısıtlayan ve sınırlandıran bir nitelik gösterdiği açıktır.
14. Usûller, 'birim' ('chronos protos'; 'vahid-i kıyasî') kabul edilen nakre temelinde, belirli bir sayıyla sınırlandırılmış ve döngüsel olarak tekrar edilen ritm öbeklerinden oluşur. Bu öbekler, 'olusturucu' nitelikleriyle ikişerli, üçerli veya dörderli birimler içerebilir. Usûl bahsinde esas unsurlar ritm ve tempo olduğundan, ritm bağlamında belirtilen birimlerin 'uzunluk ve kısalık' bakımından içerdiği değerler ve sıralanışları ile 'vurgululuk-vurgusuzluk' nitelikleri; tempoda ise 'yavaşlık-hızlılık' bağlamında 'mertebe' hususları belirleyici durumdadır. Bu bağlamda usûllerin Batılı anlamda 'ölçü' olarak anlaşılması ve meselâ 4:4 ölçünün 'Sofyan' olarak değerlendirilmesi mümkün değildir. Geleneksel usûl teorisinde bir usûl, toplam nakre değeri yanında mutlaka temposu ve ritmik öbeklerini belirten 'düm-tek-teke-teketekte' nakreleriyle işaretlenir. Tempo bakımından ağır ve yürük nitelikleriyle öne çıkan usûllerin, mertebeleri bakımından birbirleriyle eşit sayı değerleri almaları mümkündür.

Meselâ Ağır Düyek, 'ikinci mertebesiyle' 16 birimli olurken, sayı bakımından, Muhammes'in birinci mertebesiyle eşit hâle gelebilmektedir. Bu nedenle usûlleri, Avrupa müziğinde olduğu gibi sabit ve değişmez 'ölçü sayıları' olarak görmek hatalı olur. Tam tersine usûller, mertebe özelliklerinin de bir gereği olarak, her durumda sahip oldukları darpları ve ritmik öbekleri koruma özelliğine sahiptir. Yaratıcılık ve buluşa açık olan usûl teorisi, geleneksel çizgide otuzdan fazla ritmik devir ihtivâ eder durumdadır. Bunların önemli bir kısmının halk müziğinde de kullanılıyor oluşu, usûl kültürünün sadece klasik tarza veya bestecilik ve teorisyenlik alanlarına özgü olmadığı somut örneğini oluşturur.

Bu temeller dâhilinde müzik teorisi alanında günümüzde ortaya konulan çalışmaların, bugüne değin karşılaşılan çeşitli sorunlara çözüm geliştirme amacı taşımaları bir yana, tarihsel süreçte rol oynayan 'dizi/yapı' veya 'ezgi/hareket' merkezli teorik modellerin muhtevâlarını daha iyi anlamaya yöneldikleri bir gerçektir. Bu yönüyle de alanın, sadece Türkiye'ye özgü müziklerle sınırlandırılmayacağı açıktır. Perde, nağme, makam ve usûl konularında yapılacak müzikoloji tabanlı teorik ve analitik çalışmaların, makam/mugam/makom/mukam, ihos, mod, raga, patet gibi kavramlarla müzik yapan dünya müzik kültürlerinin çoğu açısından kapsayıcı olduğunun altını çizmek gerekir.

Burada ortaya konulduğu üzere İstanbul; tarihsel ve kültürel bakımlardan belli düşünsel ve uygulamısal birikimler doğrultusunda, muhtelif yüzyıllar içinde, entelektüel bir faaliyet olarak 'müzik teorisi' alanındaki çalışmaların gerçekleştirildiği etkili bir mekân olagelmiştir. İstanbul özelinde bakıldığında, zaman içinde etkili olmuş muhtelif teorik modellere bağlılık gösteren nazariyatçıların önemli bir kısmının ya İstanbul'da doğup büyüdüğü ya belli bir süre bu şehirde yaşadığı veya eserini burada kaleme aldığı görülüyor. Bu durumun, İstanbul'u, müzik teorisi alanındaki araştırma ve çalışmalar bakımından ayrıcalıklı bir şehir hâline getirdiği aşikârdır. Günümüz küresel koşullarında özellikle müzik teorisi alanında uzmanlaşmış bir araştırma merkezinin İstanbul'da kurulması gerektiğine yönelik bir düşünce, belki de en somut karşılığını İstanbul'un kendi tarihi içindeki bu ayrıcalıklı durumunda bulacaktır. Bu bağlamda tüm dünya müzikleri açısından akademik nitelikte bilimsel bir 'Makam ve Usûl Araştırmaları Merkezi' kurulmasının dikkat çekici bir girişim olacağı hususunu, burada, somut bir öneri



ve temennî olarak dile getirmek gerekir. Böyle bir merkezin, küresel dünyanın en gözde araştırma merkezlerinden biri olmasını sağlamak bakımından İstanbul'un, gerekli tüm birikim ve olanaklara sahip olduğu hususu ise, gözden kaçırılmaması gereken bir özellik ve ayrıcalık oluşturmaktadır.

## Kaynaklar

- Abdülbaki Nasır Dede. *Tedkik u Tahkik*. Nafiz Paşa Yazmaları, No: 1242, Süleymaniye Kütüphânesi.
- . *İnceleme ve Gerçeği Araştırma (Tetkik ü Tahkik)*. ed. Yalçın Tura. İstanbul: Pan, 2006.
- Agayeva, Sureyya ve Uslu, R., *Ruhpervet*. Ankara: Ürün, 2008.
- Akdoğan, Bayram. *Fethullah Şirvani ve Müsikî Risâlesi: Mecelletun fi'l-Müsikâ*. Ankara: Bilge Ajans, 2009.
- Akdoğan, Onur ve Hariri, F., *Nâyî Osman Dede ve Rabt-ı Tabîrât-ı Müsikî*. (2. baskı). İzmir: Kişisel-basım, 1992.
- Aksoy, Bülent. "Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Musiki ve Batılılaşma." *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi*, C. 5 içinde, ed.ler Murat Belge ve Fahri Aral, 1212-1236. İstanbul: İletişim Yayınları, 1985.
- , *Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Musiki*. İstanbul: Pan, 1994.
- , "Towards the Definition of the Makam." In *The Structure and İdea of Maqam: Historical Approaches, 3rd Conference of the İCTM Maqam Study Group*, eds. Jürgen Elsner and Risto P. Pennanen, 7-25. Tampere: University of Tampere, 1997.
- Aksu, Fatma, A., "Abdülbâki Nâsır Dede ve Tedkik ü Tahkik." Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi, 1988.
- Amicis, Edmondo de. *İstanbul* (3. baskı). çev. Filiz Özdem. İstanbul: Yapı Kredi, 2013.
- Aminrazavi, Mehdi, and S. Hossein Nasr, eds. *An Anthology of Philosophy in Persia, Vol. 4 : From the School of İllumination to Philosophical Mysticism*. London: İ. B. Tauris & Company, Limited, 2012. Accessed March 2, 2021. ProQuest Ebook Central.
- Arel, H. Saadettin. *Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri*. ed. Onur Akdoğan, Ankara: Kültür Bakanlığı, 1993.
- Arcı, Müstakim. "Osmanlı Dönemi İsrâkîlik Araştırmalarına Giriş." *Osmanlı ve İran'da İsrâk Felsefesi*, ed. M. Nesim Doru, 21-30. Ankara: Divan Kitap, 2017.
- , "Osmanlı İlim Dünyasında İsrâkî Bir Zümreden Söz Etmek Mümkün mü? Osmanlı Ulemasının İsrâkîlik Tasavvuru Üzerine Bir Tahlil." *Nazariyat* 4, no. 3 (2018): 1-48.
- Arısoy, Mithat. "Seydi'nin El-Matla Adlı Eseri Üzerine Bir Çalışma." Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi, 1988.
- Arslan, Fazıl. *Safiyüddin-i Urmevi ve Şerefiyye Risalesi*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 2007.
- Atkinson, Charles M. *The Critical Nexus: Tone-System, Mode, and Notation in Early Medieval Music*. Oxford: Oxford University, 2009.

- Bardakçı, Murat. *Maragalı Abdülkadir*. İstanbul: Pan, 1986.
- , *Fener Beyleri'ne Türk Şarkıları*. İstanbul: Pan, 1993.
- , “Derviş Es-Seyyid Mehmet Emin'in Tanbur Perdeleri Risâlesi.” *Musikşinas* 4, (2000): 6-39.
- Barker, Andrew. *Greek Musical Writings, II: Harmonic and Acoustic Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- Behar, Cem, ed. *18. Yüzyılda Türk Müsıkisi: Charles Fonton*. İstanbul: Pan, 1987.
- , *Musikiden Müziğe: Osmanlı/Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2005.
- , *Saklı Mecmua: Ali Ufki'nin Bibliotheque Nationale de France'taki [Turc 292] Yazması*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2008.
- , *Kan Dolaşımı, Ameliyat ve Musiki Makamları: Kantemiroğlu (1673-1723) ve Edvar'ının Sıra Dışı Müzikal Serüveni*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2017.
- Bent, Margaret. “Musica Recta and Musica Ficta.” *Musica Disciplina* 26 (1972): 73-100.
- Berger, Karol. *Musica Ficta: Theories of Accidental Inflections in Vocal Polyphony from Marchetto da Padova to Gioseffo Zarlino*. Cambridge: Cambridge University, 1987.
- Berghaus, Günter. “Neoplatonic and Pythagorean Notions of World Harmony and Unity and Their Influence on Renaissance Dance Theory.” *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research* 10, no. 2 (1992): 43-70.
- Blum, Stephen. “Foundations of Musical Knowledge in the Muslim World.” In *The Cambridge History of World Music*, ed. Philip V. Bohlman, 103-124. Cambridge: Cambridge University, 2013.
- Can, M. Cihat “Eski Grek Dört Unsur Nazariyesi ve Türkçe Müzik Yazmalarında Etkisi.” *GÜGEF Dergisi* 22, no. 2 (2002): 133-143.
- Cevher, Hakan. *Ruhperver*. İzmir: Can Basımevi, 2004.
- Ceyhan, Adem. *Bedr-i Dilşad'ın Muradnamesi I-II*. Ankara: Millî Eğitim Bakanlığı, 1997.
- Christensen, Thomas. “Monumental Theory.” *Experimental Affinities in Music* içinde, ed. Paulo de Assis, 197-212. Leuven: Leuven University, 2015.
- Conomos, Dimitri. “Chrysanthos of Madytos.” Grove Music Online. 2001; Accessed 2 Mar. 2021. <https://0-www-oxfordmusiconline-com.divit.library.itu.edu.tr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000005721>.
- Cosma, V., and Wright, O. “Cantemir, Dimitrie.” Grove Music Online. 2001; Accessed 2 Mar. 2021. <https://0-www-oxfordmusiconline-com.divit.library.itu.edu.tr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000004764>.
- Çelik, Binnaz B. “Hızır Bin Abdullah'ın Kitâbü'l Edvâr'ı ve Makamların İncelenmesi.” Doktora Tezi. Marmara Üniversitesi, 2001.
- Daloğlu, Yavuz. “Yazarı Bilinmeyen bir Musiki Risalesinde Anılan Perdeler ve Makamlar.” Doktora Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi, 1993.
- Doğrusöz, Nilgün. *Yusuf Kırşehirî'nin Müsiki Teorisi*. Kırşehir: T.C. Kırşehir Valiliği, 2012a.

- , *Müsikî Risaleleri*. İstanbul: Biksad, 2012b.
- Dzhumajev, Alexander. "From Parda to Maqam: A Problem of the Origin of the Regional Systems." In *Regionale Maqam-Traditionen in Geschichte und Gegenwart*, eds. Jürgen Elsner & Gisa Jahnichen, 145-162. Berlin: Nationalkomitee DDR, 1992.
- Ehrenkreutz, Stefan. "Medieval Arabic Music Theory and Contemporary Scholarship." *Arab Studies Quarterly* 2, no. 3 (1980): 249-265.
- Ekinci, M. Uğur. "The Kevserî Mecmûası Unveiled: Exploring an Eighteenth-Century Collection of Ottoman Music." *Journal of the Royal Asiatic Society* 22, no. 2 (2012): 199-225. doi:10.1017/S1356186312000259.
- , *Kevserî Mecmuası: 18. Yüzyıl Saz Müziği Külliyyatı*. İstanbul: Pan, 2016.
- Erguner, Süleyman. "Kutb-ı Nâyî Osman Dede ve Rabt-ı Ta'birat-ı Musiki." Marmara Üniversitesi Tez Koleksiyonu. 1991. <http://dspace.marmara.edu.tr/handle/11424/11918> (erişim tarihi: 09.09,2020).
- Erickson, Raymond. "Musica enchiriadis, Scolica enchiriadis." Grove Music Online. 2001; Accessed 7 Mar. 2021. <https://0-www-oxfordmusiconline-com.divit.library.itu.edu.tr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000019405>.
- Ertekin, Levent. *Tire'den Payitahta Kadızade Tirevi (Molla Kasım) ve Musiki Risalesi*. İzmir: Medya Grafik, 2012.
- Ezgi, Suphi. *Nazarî ve Amelî Türk Müsikisi, c. I-V*. İstanbul: İstanbul Belediyesi Konservatuarı, 1933-53.
- Fakhry, Majid. *Al-Farabi: Founder of Islamic Neoplatonism*. Oxford: Oneworld, 2002.
- Fallahzadeh, Mehrdad. *Persian Writings on Music: A Study of Persian Musical Literature from 1000 to 1500 AD*. Upsala: Upsala Universitet Press, 2005.
- Farmer, Henry George. (1926). "The Influence of Music: From Arabic Sources." *Proceedings of the Musical Association 52nd Sess. (1925-1926)*, 89-124.
- , "Greek Theorists of Music in Arabic Translation." *İsis* 13, no. 2 (1930): 325-33. Accessed March 2, 2021. <http://0-www.jstor.org.divit.library.itu.edu.tr/stable/224649>.
- , *Studies in Oriental Music*. ed. Eckhard Neubauer. Frankfurt Am-Main: İGAIW an der J. W. Goethe-Universität, 1986.
- Feldman, Walter Z. *Music at the Ottoman Court: Makam, Composition and the Early Repertoire*. Berlin: VWB Verlag für Wissenschaft und Bildung, 1996.
- Floros, Constantin, and Neil Moran. *The Origins of Western Notation: Revised and Translated by Neil Moran*. Frankfurt Am Main: Peter Lang AG, 2011. Accessed March 7, 2021. <http://www.jstor.org/stable/j.ctv2t4brs>.
- Follieri, Enrica. "John Damascene." Grove Music Online. 2001; Accessed 26 Feb. 2021, from <https://0-www-oxfordmusiconline-com.divit.library.itu.edu.tr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000014388>.
- Fonton, Charles. *18. Yüzyılda Türk Müziği*. çev. Cem Behar. İstanbul: Pan, 1987.
- Godwin, Joselyn. *The Harmony of the Spheres: A Sourcebook of the Pythagorean Tradition in Music*. Vermont: Inner Traditions, 1993.

- Grigorian, Armineh, Robert Atayan, and Aram Kerovpyan. "Komitas Vardapet." Grove Music Online. 2001; Accessed 7 Mar. 2021. <https://0-www-oxfordmusiconline-com.divit.library.itu.edu.tr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000051868>.
- Guthrie, K. Sylvan. *The Pythagorean Sourcebook and Library*. Michigan: Phanes, 1987.
- Hızır bin Abdullah. *Kitab-ı Edvar*. Revân Koleksiyonu, No: 1728, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphânesi, İstanbul.
- Hiley, David. *Western Plainchant: A Handbok*. Oxford: Clarendon, 1993.
- Holladay, Richard. "The 'Musica Enchiriadis' and 'Scholia Enchiriadis': A Translation and Commentary." Order No. 7805855, The Ohio State University, 1977. <http://160.75.22.2/dissertations-theses/musica-enchiriadis-scholia-translation-commentary/docview/302874212/se-2?accountid=11638>.
- İhsanoğlu, E. ve Şeşen, R. (ed.ler). *Osmanlı Musiki Literatürü Tarihi*. İstanbul: İRCİCA, 2003.
- Kalender, Ruhi. "XV. Yüzyılda Musıkî Kuramı (Nazariyatı) ve Zeynü'l-Elhân fi İlmi't-Te'lif ve'l-Evzân." Doktora Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi, 1982.
- Kanık, M. Zinnur. *Mahmud bin Abdülaziz ve Makasidu'l-Edvar*. İstanbul: Emin, 2020.
- Kantemir, Dimitri. *Osmanlı İmparatorluğu'nun Yükseliş ve Çöküş Tarihi, C. 1. (2. baskı)*. çev. Özdemir Çobanoğlu. İstanbul: Cumhuriyet, 1998.
- Kantemiroğlu. *Kitabu İlmi'l-Musikî ala Vechi'l-Hurufat*. ed. Yalçın Tura. İstanbul: Yapı Kredi, 2001.
- Karabaşoğlu, Cemal. "Abdülkadir-i Merâğî'nin Makasidu'l-Elhân Adlı Eseri." Doktora Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi, 2010.
- Karadeniz, Ekrem. *Türk Musikisininin Nazariye ve Esasları*. İstanbul: Türkiye İş Bankası, 1984.
- Karamahmutoğlu, Gülay. "İstanbul Atatürk Kitaplığı'ndaki 1637 numaralı Yazma Hamparsum Nota Defteri." Sanatta Yeterlilik Tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi, 1999.
- Kaya, Mahmut. "İşrâkiyye." *TDV İslâm Ansiklopedisi*. 2001. <https://islamansiklopedisi.org.tr/israkiyye#1> (erişildi: 09 03, 2020).
- Kemânî Hızır Ağa. *Tefhimü'l-Makâmât fi Tevlidü'n-Nagâmât*. Hazine, No: 1793, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphânesi, İstanbul.
- Koç, Ferdi. *Abdülaziz b. Abdülkadir Merâğî ve Nekavetül Edvarı*. Ankara: AKM Yayınları, 2017.
- Levin, Flora. *The Manual of Harmonics of Nicomachus the Pythagorean*. Grand Rapids: Phanes, 1994.
- Lingas, Alexander. "Chourmouzius the Archivist [Chourmouzius the Chartophylax; Chourmouzius (Georgiou) Chartophylax]." Grove Music Online. 2001a; Accessed 2 Mar. 2021. <https://0-www-oxfordmusiconline-com.divit.library.itu.edu.tr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000052231>.

- , “Gregorios the Protopsaltes.” Grove Music Online. 2001b; Accessed 2 Mar. 2021. <https://0-www-oxfordmusiconline-com.divit.library.itu.edu.tr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000052232>.
- , “Konstas of Chios, Apostolos.” Grove Music Online. 2001c; Accessed 2 Mar. 2021. <https://0-www-oxfordmusiconline-com.divit.library.itu.edu.tr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000052235>.
- Maalouf, Shireen. “Mikhail Mishaqa: Virtual Founder of the Twenty-Four Equal Quartone Scale.” *Journal of the American Oriental Society* 123, no. 4 (2003): 835-840.
- , *History of Arabic Music Theory*. Shelbyville: Wasteland Press, 2011.
- Mathiesen, Thomas J., “Aristides Quintilianus and the Harmonics of Manuel Bryennius: a Study in Byzantine Music Theory.” *Journal of Music Theory*, 27 (1983), 31-54.
- , “Aristides Quintilianus.” Grove Music Online. 2001; Accessed 26 Feb. 2021. <https://0-www-oxfordmusiconline-com.divit.library.itu.edu.tr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000001244>.
- , “Greek Music Theory.” *The Cambridge History of Western Music Theory*. (3rd Printing) içinde, ed. Thomas Christensen, 109-135. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- Mavromatis, Panayotis. “The Echoi of Modern Greek Church Chant in Written and Oral Transmission: A Computational Model and its Cognitive Implications.” Order No. 3169609, University of Rochester, Eastman School of Music, 2005. <http://160.75.22.2/dissertations-theses/i-echoi-modern-greek-church-chant-written-oral/docview/305368550/se-2?accountid=11638>.
- Mehmed Haşim Bey. *Mecmua-i Kârâhâ, Nakûşhâ ve Şarkıyyat*. İstanbul, 1864.
- Neubauer, Eckhard. “Music in The İslamic Environment.” *History of Civilizations of Central Asia Vol. IV P. II* içinde, eds. C. E. Bosworth & M. S. Asimov, 600-609. Paris: UNESCO, 2000.
- Olley, Jacob. “Writing Music in Nineteenth-Century İstanbul Ottoman Armenians and the İnvention of Hampartsum Notation.” Doctoral Dissertation. King’s College London, 2017.
- Oransay, Gültekin. “de Murat’a Göre Divan Küğü Usulları”. *Belleten Türk Küğ Araştırmaları 1* (1990): 102-106.
- Özçimi, Sadettin. “Hızır bin Abdullah ve Kitâbü'l-edvâr.” Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi, 1989.
- Özkan, İsmail H. *Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri*. İstanbul: Ötüken Neşriyat, 1987.
- Özkomanova, Levon., “Ermeni Kilisesi Müziğinin Türk Müziği Nazari Sistemine Göre Makamsallığı.” Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi, 2014.
- Öztuna, Yılmaz. *Türk Musikisi Ansiklopedisi*. İstanbul: MEB Yayınları, 1969.
- Öztürk, Okan M. “15. Yüzyıl Osmanlı Müsikisinde Şübe Kavramı ve Hermetik Gelecek.” *Doğu Batı Dergisi* 62 (2012a): 115-140.

- , “Hızır Bin Abdullah'ta Saz Düzenleri ve Yansıttığı Ses Sistemi Üzerine Tespitler.” *Porte Akademik* 3, no. 2 (2012b): 109-128.
- , “Türk Müziğinde Yeni Bir Paradigma İhtiyacı” *Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi* 3, no. 4 (2012c): 81-93.
- , “Makam, Âvâze, Şûbe ve Terkiib: Osmanlı Müsiki Nazariyatında Pisagorcü Kürelerin Uyumu/Müsikisi Anlayışının Temsili.” *Rast Uluslararası Müzikoloji Dergisi* 2, no. 1 (2014a): 1-49.
- , “The Concept of Şûbe (‘Branch’) as a Tetrachordal Classification Method in the 15th Century Ottoman Makam Theory.” In *Maqam: Historical Traces and Present Practice in Southern European Music*, eds. Jürgen Elsner et al., 20-42. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2014b.
- , “Makam Müziğinde Ezgi ve Makam İlişkinin Analizi ve Yorumlanması Açısından Yeni Bir Yaklaşım: Perde Düzenleri ve Makamsal Ezgi Çekirdekleri.” Doktora Tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi, 2014c.
- , “The Place of the Concept of Melodic Motion in the Ideas of Makam and Mode.” in *IVth International Musicological Symposium Space of Mugham*, ed. Suraya Agayeva, 293-305. Baku: Şerk-Gerb Neşriyyat Evi, 2015.
- , “Two Key Subjects For Maqam Theory: The Fret System And Tunings”, In *Maqam Traditions Between Theory and Contemporary Music Making*, eds. Jürgen Elsner et al., 213-238. İstanbul: Pan, 2016a.
- , “Makam Eğitiminde Düzenler ve Nağmeler Nazariyesinin Yeni Bir Yöntem Olarak Kullanılabilirliği.” *Müzikte Metodoloji ve Müzik Teknolojileri Sempozyum Bildiriler Kitabı* içinde, ed. Göktan Ay, 179-193. İstanbul: Avcılar Belediye Konservatuvarı Yayınları, 2016b.
- , “The Concept of Makam-Based Melody and Its Problematic in Musical Analysis”. In *Turkic Soundscapes: From Shamanic Voices to Hip-Hop*, eds. Razia Sultanova and Megan Rancier, 19-40. London: Routledge, 2018a.
- , “H. S. Arel'in Türk Müsiksine Bakışında Ütopyacılık, Garpçılık ve Türkçülüğün Yeri.” *Rast Müzikoloji Dergisi* 6, no. 2 (2018b): 1853-1873. Doi:<https://doi.org/10.12975/pp1853-1873>.
- , “Türklerde Makam Nazariyatı.” *Türk Musikisi Atlası* içinde, ed.ler Feyzan G. Vural ve Timur Vural, 401-421. Ankara: Yeni Türkiye, 2019.
- , “Türk Müziğinde Yekta, Ezgi ve Arel Teorilerinin Pozitivist İnşası: Kısa Fakat Eleştirel Bir Tarihçe.” *Eurasian Journal of Music and Dance* 16 (2020): 171-215.
- , “Makam-tarifli Lâhinlerde Nazarî Bakımdan İki Temel Hareket Tarzının Mevcudiyeti: Dairevî ve Müstakim Hareketler.” *Osmanlı-Türk Müziğine Bakışlar: Tarih, Teori ve İcra* içinde, ed. Fikret Karakaya, 237-265. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat, 2021a.
- , “Makam Nazariye Tarihinde Başlıca Gelenek ve Modeller”. *Anadolu ve Komşu Coğrafyalarda Makam Müziği Atlası* içinde, ed.ler Cenk Güray ve Murat S. Tokaç, 1-40. Ankara: AKM Yayınları, 2021b.
- Palisca, Claude V., “Aristoxenus Redeemed in the Renaissance.” *Revista De Musicologia* 16, no. 3 (1993): 1283-293. Accessed March 2, 2021. doi:10.2307/20795986.

- Pappas, Miltiadis., “Kiltzanidis’in kitabı.” Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi, 1997.
- , “Apostolos Konstas’ın Nazariyat Kitabı” Doktora Tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi, 2007.
- Pekşen, Ahmet. “Zeynül-Elhân İsimli Eserin Metin ve Sözlük Çalışması (Lâdikli Mehmed Çelebi).” Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Üniversitesi, 2002.
- Phillips, Nancy Catherine. “‘Musica’ and ‘Scolica Enchiriadis’: The Literary, Theoretical and Musical Sources (Carolingian, Medieval, History).” Order No. 8505525, New York University, 1984. <http://160.75.22.2/dissertations-theses/musica-scolica-enchiriadis-literary-theoretical/docview/303305774/se-2?accountid=11638>.
- Popescu-Judet, Eugenia. *XVIII. Yüzyıl Musiki Yazmalarından Kevseri Mecmuası Üstüne Karşılaştırmalı Bir İnceleme*. Çev. Bülent Aksoy. İstanbul: Pan, 1998.
- , *Prince Dimitrie Cantemir*. İstanbul: Pan, 1999.
- , *Tanbûri Küçük Artin*. İstanbul: Pan, 2002.
- , *Seydi’s Book On Music*. Frankfurt Am-Main: İGAİW an der J. W. GoetheUniversität, 2004.
- , *A Summary Catalogue of the Turkish Makams*. İstanbul: Pan, 2010a.
- , *Three Comparative Essays on Turkish Music*. İstanbul: Pan, 2010b.
- , Eugenia and Adriana Ababi-Sirli. *Sources of Eighteenth Century Music*. İstanbul: Pan, 2000.
- Richter, Lukas. “Bryennius, Manuel.” Grove Music Online. 2001a; Accessed 26 Feb. 2021, from <https://0-www-oxfordmusiconline-com.divit.library.itu.edu.tr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000004214>.
- , “Pachymeres, Georgios.” Grove Music Online. 2001b; Accessed 26 Feb. 2021. <https://0-www-oxfordmusiconline-com.divit.library.itu.edu.tr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000020653>.
- , “Psellus [Psellos], Michael.” Grove Music Online. 2001c; Accessed 26 Feb. 2021. <https://0-www-oxfordmusiconline-com.divit.library.itu.edu.tr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000022501>.
- Schartau, Bjarne and Christian Troelsgard. “The Translation of Byzantine Chants into the “New Method”: Joasaph Pantokratorinos-Composer and Scribe of Musical Manuscripts.” *Acta Musicologica* 69, no. 2 (1997): 134-42. Accessed March 7, 2021. doi:10.2307/932652.
- Seydi. *Matla*. III. Ahmed Koleksiyonu, No: 3459, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphânesi, İstanbul, 1504.
- Sezikli, Ubeydullah. “Abdülkadir Meragî ve Camiü’l-Elhan’ı.” Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi, 2007.
- , “Risale-i Musiki.” *Türk Müzik Kültürünün Tarihsel Kaynakları Olarak Edvarlar: Kırşehirli Yusuf Risale-i Musiki* içinde, ed.ler Mehmet Kalpaklı, Okan Murat Öztürk ve Cenk Güray, 16-74. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2014.

- Shehadi, Fadlou. *Philosophies of Music in Medieval İslam*. Leiden: Brill, 1995.
- Shiloah, Amnon. *The Theory of Music in Arabic Writings (c. 900-1900)*. München: G. Henle Verlag, 1979.
- , *The Dimension of Music in İslamic and Jewish Culture*. Brookfield, Vermont: Ashgate, 1993.
- Signell, Karl. *Makam: Modal Practice in Turkish Art Music*. Seattle: Asian Music, 1977.
- , "Contemporary Turkish Makam Practise." in *Garland Encyclopedia of World Music, Vol. 6: The Middle East*, eds. Virginia Danielson et al., 45-58. Oxon: Routledge, 2002.
- , "Re-Vitalizing Turkish Theory." *Türk Müziğinde Uygulama-Kuram Sorunları ve Çözüm Önerileri Bildiriler Kitabı* içinde, ed.ler Göktan Ay ve Lale Berköz, 183-202. İstanbul: Kültür A.Ş. Yayınları, 2008.
- Sullivan, Blair. "Nota and Notula: Boethian Semantics and the Written Representation of Musical Sound in Carolingian Treatises." *Musica Disciplina* 47 (1993): 71-97. Accessed March 7, 2021. <http://0-www.jstor.org.divit.library.itu.edu.tr/stable/20532370>.
- Tekin, Abdülkadir. "Hızır Ağa'nın 'Musiki Risalesi' İsimli Yazma Eserinin Transkripsiyonu ve Dönemin Edvarları ile Mukayesesi." Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, 2003.
- Tekin, Hakkı. "Lâdikli Mehmet Çelebi ve Er-Risaletü'l-Fethiyye'si." Doktora Tezi, Niğde Üniversitesi, 1999.
- Tırışkan, Ahmet G. "Haşim Bey'in Edvarı." Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 2000.
- Touliatos, Diane. "Nonsense Syllables in the Music of the Ancient Greek and Byzantine Traditions." *The Journal of Musicology* 7, no. 2 (1989): 231-43. Accessed March 2, 2021. doi:10.2307/763769.
- Toz, Ceyhan, "Ahmed Avni Konuk'un Hânende Mecmuası: Osmanlıca'dan Türkçe'ye Çevirisi (Mukaddime ve 84-217 Sahifeleri)." Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi, 1999.
- Tura, Yalçın. *Türk Musikisinin Meseleleri*. İstanbul: Pan, 1988.
- , *Türk Musikisinin Meseleleri*. İstanbul: İz, 2017.
- Turabi, Ahmet H., "El-Kındî'nin Musiki Risaleleri." Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi, 1996.
- , *Gevrekzade Hafız Hasan Efendi ve Musiki Risalesi*. İstanbul: Rağbet Yayınları, 2005.
- Ufki, A., *Mecmua-i Saz ü Söz*. ed. Şükrü Elçin. Ankara: T. C. Kültür Bakanlığı, 2000.
- , *Haza Mecmua-i Saz ü Söz*. ed. Hakan Cevher. İzmir: Meta, 2003.
- , *Mecmua-i Saz ü Söz* (2. baskı). ed. Şükrü Elçin. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 2000.
- *Haza Mecmua-i Saz ü Söz*. ed. Hakan Cevher. İzmir: Meta Basımevi, 2003.
- Uslu, Recep. *Mehmed Hafid Efendi ve Musiki*. İstanbul: Pan, 2001.
- , *Saraydaki Kemancı*. İstanbul: (kişisel basım), 2009.



- , *Risale-i Edvar: Yusuf Dede*. Ankara: Çengi, 2015.
- Uygun, M. Nuri. “Kadızeade Tirevî ve Musikî Risalesi.” Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi, 1990.
- , *Safiyüddin Abdülmü'min Urmevi ve Kitabü'l Edvarı*. İstanbul: Kubbealtı, 1999.
- Uz, Kazım. *Musiki İstilahatı*. ed. Gültekin Oransay. Ankara: Küğ Yayını, 1964.
- Wellesz, Egon. *A History of Byzantine Music and Hymnography* (2<sup>nd</sup> Edition). Oxford: Clarendon Press, 1980.
- West, M. L. *Ancient Greek Music*. Oxford: Clarendon Press, 1992.
- Williams, Edward Vinson. “John Koukouzeles’ Reform of Byzantine Chanting for Great Vespers in the Fourteenth Century (with) Musical Supplement.” Order No. 6913518, Yale University, 1968. <http://160.75.22.2/dissertations-theses/john-koukouzeles-reform-byzantine-chanting-great/docview/302393255/se-2?accountid=11638>.
- Wright, Owen. *The Modal System of Arab and Persian Music A.D. 1250-1300*. Oxford: Oxford University Press, 1978.
- , “Çargâh in Turkish Classical Music: History versus Theory,” *Bulletin of the School of Oriental and African Studies (SOAS)* 53, no. 2 (1990): 224-244.
- , *Demetrius Cantemir: The Collection of Notations V. 1 Text*. London: SOAS Publications, 1992.
- , *Demetrius Cantemir: The Collection of Notations V. 2 Commentary*. London: SOAS Publications, 2000.
- , *On Music: An Arabic Critical Edition and English Translation of Epistle 5*. New York and Oxford: Oxford University Press, 2010.
- Yarman, Ozan. “79-tone Tuning & Theory for Turkish Maqam Music as a Solution to the Non-Conformance between Current Model and Practice.” Doktora Tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi, 2008.
- , *Nazariyat ve Teknik Boyutuyla Ses Dünyamızda Yeni Ufuklar*. İstanbul: Artes, 2010.
- Yavuzoğlu, Nail. *21. Yüzyılda Türk Müziği Teorisi*. İstanbul: Pan, 2008.
- Yekta, Rauf. *Türk Musikisi Nazariyatı*. İstanbul: Mahmud Bey Matbaası, 1924.
- , *Türk Musikisi* (1922). çev. Orhan Nasuhioğlu. İstanbul: Pan, 1986.
- Yıldız, Burcu. “Cultural Memory, Identity and Music: Armenians of Turkey,” Doktora Tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi, 2012.
- Yurtoğlu, Bilal. “XVII. Yüzyılda Bir İşraki: Katip Çelebi’nin Bilim Anlayışı.” *Doğumunun 400. Yıl Dönümünde Katip Çelebi* içinde, ed.ler Bekir Karlığa ve Mustafa Kaçar, 263-273. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2009.

Yazar	Eser	Tarih	Yer	İthaf
Abdülâziz bin Abdülkâdir	<i>Nekâvetü'l-Edvâr</i>	[1421'den sonra]	İstanbul	Fatih Sultan Mehmed
Lâdikli Mehmed Çelebi	<i>Zeynü'l-Elhân</i>	1486	İstanbul	Bayezid II
Kadızáde Mehmed Tirevî	<i>Risâle-i Musîkî</i>	1492	İstanbul	Bayezid II
Mahmud bin Abdülâziz	<i>Makâsîdü'l-Edvâr</i>	[15. yüzyıl sonu]	İstanbul	Bayezid II
Kantemiroğlu	<i>Kitâb-ı İlm-İ'l Musîkî ala Vec-hi'l-Hurufat</i>	1700	İstanbul	Ahmet III
Nâyi Osman Dede	<i>Rab-ı Tabîrât-ı Musîkî</i>	1720	İstanbul	-
Panayotes Chalatzoglou	<i>Arap-Pers Müziğinin Kilise Müziğiyle Mukayesesi</i>	1724	İstanbul	-
Tanburî Küçük Artin	[ <i>Musîkî Risâlesi</i> ]	1735	İstanbul	-
Kyrrilos Marmarinos	<i>Eisagoge Mousikes</i>	1749	İstanbul	Metropolit Kyrrio Kyr Samuel
Kemanî Hızır Ağa	<i>Tefhîmü'l-Makamât fi Tevlî-di'n-Nağamât</i>	1761?	İstanbul	-
Mehmed Hafid Efendi	<i>Ed-Dürer</i>	1783	İstanbul	-
Abdülbâki Nâsır Dede	<i>Tetkik ü Tahkik</i>	1794-97	İstanbul	Selim III
Apostolos Konstas	[ <i>Musîkî Risâlesi</i> ]	1800	İstanbul	-
Hâşim Bey	<i>Mecmuâ-i Kârâh ve Nâleşhâ ve Şarkîyyât</i>	1853; 1864	İstanbul	-
Panayotis Kiltzanidis	<i>Arap-Fars Müziğine ... Yunan Müziğinin Nazari ve ...</i>	1881	İstanbul	-
Ahmed Avni Konuk	<i>Hânende Mecmuası</i>	1899	İstanbul	-
Tanburî Cemil Bey	<i>Rehber-i Mûsîkî</i>	1901	İstanbul	-
Rauf Yekta Bey	<i>Türk Musikisi</i>	[1913] 1922	İstanbul	-
Kazım Uz	<i>Musîkî Nazariyatı</i>	1921	İstanbul	-
Rauf Yekta Bey	<i>Türk Musikisi Nazariyatı</i>	1924	İstanbul	-
Z. Suphi Ezgi	<i>Nazari ve Ameli Türk Musikisi I-V</i>	1933-1953	İstanbul	-
H. Saadettin Arel	<i>Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri</i>	[1941-48] 1968	İstanbul	-
Yılmaz Öztuna	<i>Türk Musikisi Ansiklopedisi</i>	1969	İstanbul	-
Ekrem Karadeniz	<i>Türk Musikisinin Nazariye ve Esasları</i>	1984	İstanbul	-
İsmail Hakkı Özkan	<i>Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri</i>	1987	İstanbul	-
Yalçın Tura	<i>Türk Musikisinin Meseleleri</i>	1988	İstanbul	-
Nail Yavuzoğlu	<i>21. Yüzyılda Türk Müziği Teorisi</i>	2008	İstanbul	-
Ozan Yarman	<i>Nazariyat ve Teknik Boyutuyla Ses Dünyamızda Yeni Ufuklar</i>	2010	İstanbul	-
Okan Murat Öztürk	<i>Düzenler ve Nağmeler Nazariyesi</i>	[2014]	[İstanbul]	-

Tablo 1: İstanbul'da kaleme alınmış müzik nazariyatı eserlerinin kronolojik listesi.

---

# Payitahttan 21. Yüzyıl Metropolüne İstanbul ve Müzik Eğitimi

---

Doç. Dr. Elif Damla Yavuz\*

\* Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Devlet Konservatuvarı.

İstanbul'daki müzik eğitimi ve müzik eğitimi kurumlarını tarihsel süreçte kavrayabilmek için eğitimi, değer ve bilgi birikiminin aktarımı olarak tanımlamak, sosyal bilimcilerin sosyalizasyon (*socialization*) ve kültürleme (*enculturation*) olarak adlandırdıkları süreç ve olgulara denk şekilde<sup>1</sup> ele almak gerekir. Böylece resmî eğitim kurumlarına odaklanan bir tarihsel okumadansa, geleneksel ya da modern yöntemlerle müzik eğitiminin önemli bir parçası olan, etkinlikleri eğitimle iç içe geçmiş, dönemlerinin konjonktürleriyle şekillenmiş sivil girişimleri de içeren bir tarihçeye ulaşmak mümkün olabilir. Bu doğrultuda hem Osmanlı toplumunda hem de müzikte geleneksel yapıların kırılmaya başladığı 19. yüzyıl başından, müzik eğitiminin merkezî devletçe üstlenildiği Cumhuriyet Dönemi'ne dek resmî ve sivil girişimleri, kimi zaman etkileşim hâlinde, kimi zaman birbirine alternatif veya karşıt yaklaşımlarla İstanbul'da verilen müzik eğitiminin ve İstanbul'un müzik yaşamının belirleyici unsurları olarak kavramalıyız.<sup>2</sup>

Oscar Handlin ve John E. Burchard'a göre bir şehrin kendisini ve dışındaki dünyaya olan etkisini kavrayabilmek için şehrin geçmişte ve şu anda teknolojiye, iktisatta ve fikrî dünyadaki gelişmelerde oynadığı rolü kavramak gerekir.<sup>3</sup> Böylesi bir yaklaşım şehri ve tüm bileşenlerini, toplumsal tarihin aktörleri olarak ele almaya olanak sağlar. İstanbul'un müzik eğitimi kurumlarının geçirdiği dönüşümler ve bu kurumları merkeze alan tartışmalar, müzik eğitimi etrafında kümelenen tüm meselelerin, şehrin Osmanlı Devleti'nden Türkiye Cumhuriyeti'ne uzanan toplumsal tarihinin bir parçası olduğunu gösterir.

Uzun ömürlü Osmanlı Devleti'nin müzik eğitimi tarihine odaklanan araştırmacıların tümü,<sup>4</sup> II. Murad Dönemi (1446-1451) ile 15. yüz-

<sup>1</sup>Url-1.

<sup>2</sup>Elinizdeki kitapta yazılı yetiştirme yolları olarak adlandırılacak kuramsal çalışmalar, yayınlanmış metotlar ve notalar, ayrı bölümlerde detaylıca ele alındığı için bu yazının kapsamının dışında tutulmuştur. Yine de böylesi kaynakların, ses kayıtlarıyla birlikte müzik eğitiminin önemli bir bileşeni olduğunun ve müzisyenler tarafından böyle görülüp nitelendiğinin altını çizmek gerekir.

<sup>3</sup>Handlin&Burchard, 1963, s. 6.

<sup>4</sup>Örneğin bkz. Kösemihal, 1939 ve 1955; Uzunçarşılı, 1977; Akkutay, 1984; Baykal, 1953; Özden, 2015.

yılın ortalarından itibaren medrese dışındaki en önemli resmî eğitim kurumu olan Enderun Mektebi'nin önce Büyük ve Küçük Odalarında, 1635'ten sonra ise Seferli Koğuşu'nda verilen müzik derslerini işaret eder. Gerçekten de Enderun Mektebi'ne dâir belgeler ve aktarımlar, müzik eğitimi tarihimizin kurumsal yönüne dâir bilgi edindiğimiz en eski kaynaklardandır. Bu kaynaklar ve yapılan araştırmalar, üst düzey devlet görevlileriyle birlikte sanatçı ve bilim insanı yetiştiren Enderun Mektebi'nde müzik eğitiminin önemli bir yer kapladığını, öğrencilerin müzikle iç içe olduğunu ya da böylesi bir imkâna sahip olduklarını gösterir.<sup>5</sup> Benzer bir durum, dinî ve din dışı müzik alanları için de söz konusudur. Mektepte yalnız din dışı müzik öğretiliyorsa da Enderunlu müzisyenlerin etkinlik alanları bununla sınırlı değildi; bu müzisyenlerin pek çoğu, mensubu oldukları Mevlevîhâneler, diğer dergâh ve tekkeler aracılığıyla dinî müzik alanında da etkinlerdi.<sup>6</sup> Görünüşteki parçalı yapıya rağmen Osmanlı toplumundaki müzik yaşamının bütünsel niteliği, parçalar arasındaki geçirgenliğin sonucudur. Benzer şekilde Enderun Mektebi'nde verilen müzik eğitiminin öğrencilere bir yan beceri kazandırmaktan ibaret olmadığını, Osmanlı Devleti'nin genişlemesiyle paralel olarak giderek kurumsallaşan mehter takımlarının sâzendelerinin de burada yetiştiriliyor<sup>7</sup> olmasından anlamak mümkündür. Belirli günlerde dışarıdan aylıklı olarak gelen müzisyenler ya da Enderun Mektebi'nin farklı birimlerinde görev alan, fakat aynı zamanda müzisyen olanlar tarafından yürütülen<sup>8</sup> müzik eğitiminin, tam da bu nedenle şehrin diğer toplumsal kurumlarıyla etkileşim hâlinde olduğunu söyleyebiliriz.

Hakkındaki en eski kurumsal bilgilerin Fatih Sultan Mehmed Dönemi'ne (1444-1446 ile 1451-1481) ait olduğu mehterler, yalnızca savaş zamanı aktif olan topluluklar değildi; geleneksel müziğin pek çok türünü içeren zengin bir repertuvarla açık hava orkestraları olarak da işlev görüyorlardı.<sup>9</sup> Devşirmeler arasından seçilen öğrenciler, önce mehter düdüğü ile ritim odaklı bir eğitim alıyorlar, ardından çalgı bölüklerinde eğitimlerine devam ediyorlardı. Mehterhânedeki müzik eğitiminin baş sorumlusu mehterbaşydı, bölüklerin başlarında bulunan neferler de

<sup>5</sup> Özden, 2015, s. 40.

<sup>6</sup> Öztuna, 1990a, s. 256.

<sup>7</sup> Sanal, 1964, s. 12.

<sup>8</sup> Uzunçarşılı, 1977, s. 87.

<sup>9</sup> Aksoy, 1985, s. 1213.

öğrencilerin yetiştirilmesinde mehterbaşına karşı sorumluydu. Bu düzen, eğitime temel müzik uygulamasıyla başladığını, ardından brans eğitimi geçildiğini gösterir.<sup>10</sup> Mehterin savaş ve barış zamanlarındaki işlevleri ve icrâ ettiği repertuar ile Evliya Çelebi'nin aktardığı, 17. yüzyılda Mehterhâne-i Hümayun'da 300, Yedikule'de 40, bunlardan başka İstanbul'da ayrıca 1000 mehter müzisyeni bulunduğu bilgisi<sup>11</sup> bir arada düşünüldüğünde mehterhanelerdeki müzik eğitiminin kaçınılmaz olarak belirli bir düzen içinde yürütülmek durumunda olduğu daha net anlaşılır. Nitekim Mahmut Ragıp Kösemihal<sup>12</sup> (Gazimihal) de genişliğine rağmen teşkilâtın 'görünüştaki düzgünlüğü'nün ve 'bunca takımların nasıl yetiştirildiği'nin Avrupalıları düşündürdüğünü yazar.<sup>13</sup> Böylesi bir organizasyon -eğitimde kullanılan yöntem ve araçların ne olduğundan bağımsız olarak- ancak sistematik bir işleyiş yaratmakla mümkün olabilirdi.



Görsel 1: III. Murad'ın huzurunda mehteranı gösteren minyatürler, Lokman b. Hüseyin, *Şehinşahnâme*, İ. Ü. Ktp., FY, nr. 1404, vr. 61<sup>b</sup>-62<sup>a</sup>.

<sup>10</sup> Özden, 2015, ss. 45-47.

<sup>11</sup> Aktaran Tuğlacı, 1986, s. 16.

<sup>12</sup> =Gazimihal.

<sup>13</sup> Kösemihal, 1939, s. 17.



Görsel 2: 1526 Mohaç Seferi'nde Tabilhâne, Celâlzâde, *Vakayinâme*, Viyana Millî Kütüphanesi.

Yazılı kaynaklar, Osmanlı padişahları ile saray ve harem mensuplarının II. Murad'dan beri müzik eğitimi almakta olduğunu gösterir. İsmail Hakkı Uzunçarşılı, 15. yüzyılın ikinci yarısı ile 16. yüzyıl başlarında aralarında müzik üstadlarının da bulunduğu Arap ve İranlı yazar ve şâirlerin İstanbul'a geldiğini, bunların bir kısmının II. Bayezid'in oğullarının hizmetinde ve çeşitli saray hizmetlerinde görev yaptıklarını, Yavuz Sultan Selim tarafından getirilenlerin ise Enderun Mektebi'nde hizmete alındıklarını yazar.<sup>14</sup> Uzunçarşılı ayrıca saray câriyelerine keman, tanbur, ney, çeng, kemençe ve çöğür gibi çalgıların öğretildiğini, hatta câriyelerin ders için ayrıca bu çalgıları çalan üstadların evlerine gönderildiğini de aktarır.<sup>15</sup> Haklarında çok az bilgiye sahip olsak da IV. Mehmed Dönemi'nde (1648-1687) yaşadığı düşünülen Reftar Kalfa, 17. yüzyılın ikinci yarısı ile 18. yüzyıl başında yaşadığı düşünülen Dilhayat Kalfa ve yine aynı dönemde yaşadığı düşünülen Gülfer Kalfa gibi kadın bestecilerin varlığı, bu dönemlerde harem görevlilerinin aldığı müzik eğitiminin düzeyine dâir fikir verir. Ali Ufkî, "güzel sultanları

<sup>14</sup>Uzunçarşılı, 1977, s. 83.

<sup>15</sup>Uzunçarşılı 1977, s. 87; Uzunçarşılı, 1984, ss. 147-150.

görmemeleri için gözleri bağlı olarak çalılıp söylemek” zorunda bırakılan erkekler için haremde müzik icrâ etmenin zor olduğunu, bu nedenle harem dairesinde genellikle câriyelerin ve hadımağaların müzik icrâ ettiğini yazar.<sup>16</sup> Harem mensuplarının eğitime dâir bilgi vermese de Topkapı Sarayı meşkhânesine dâir aktarımları, saray meşkhânesinin bir ders mekânı olarak nasıl hizmet ettiğini gösterir:

(...) gün boyu açık duran bu oda akşamları kapatılır ve içeride kimse yatmaz. Bazı müzisyenler prova yapmak ve ders almak için bu odaya giderler (...) Evlerde dinlenen müsikî türünün hocaları sarayın dışında, kendi evlerinde oturur ve sabah dokuza doğru, dîvanın ilk oturumu kapanır kapanmaz müsikî odasına gelir; o zaman bütün odalara dağılmış olan müsikî içoğlanları odalarından çıkarlar ve üstadlarının karşısında yerlerini alırlar. Sonra da kimi zaman sırayla, kimi zaman da hep birden tek sesli müziklerini çalırlar (...) Akşamüstü odaya savaş veya sefer müsikîsi [mehterhâne] hocaları gelir; onlar da derslerini verirler (...)<sup>17</sup>



Görsel 3: Levnî, *Surnâme-i Vehbî*, Topkapı Müzesi, Hazine, 2164, vr. 17<sup>b</sup>.

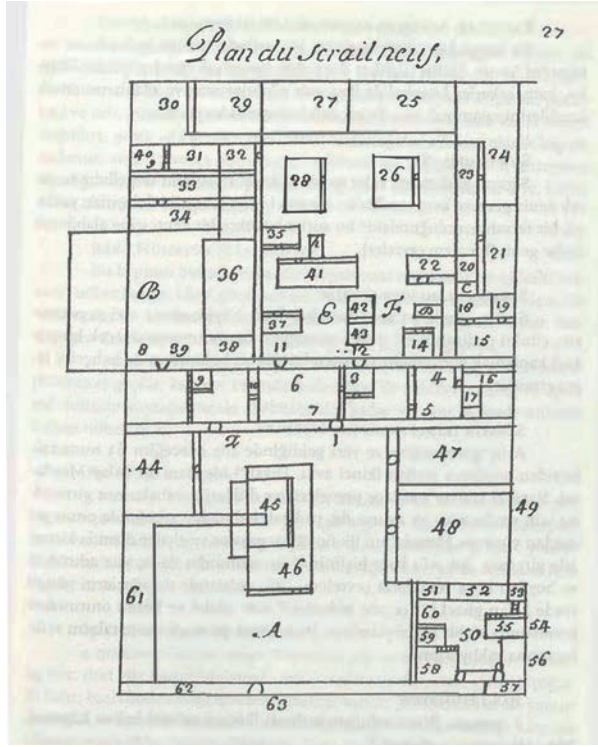
<sup>16</sup> Ali Ufkî, 2009, s. 81.

<sup>17</sup> Ali Ufkî, 2009, ss. 76-80.





Görsel 4: Antoine Laurent Castellan'ın *Illustrations de Histoire de Othomans*'ında yer alan kadın müzisyen ve dansçı, 1812.



Görsel 5: Ali Ufkî, Topkapı Sarayı'nın planı, 22 numaralı oda meşkhânedir.

Yabancı kaynaklar, 18. yüzyılda Klasik Batı Müziği'nin Osmanlı Sarayı'nda çeşitli vesilelerle icrâ edildiğini gösterir.<sup>18</sup>

Nihâyet 19. yüzyılda ve özellikle I. Abdülhamid'le birlikte artan şekilde Osmanlı padişahlarının Klasik Batı Müziği eğitimi almaya ve Klasik Batı Müziği etkinliklerini desteklemeye başladıkları görülür. Leyla (Saz) Hanım da anılarında Çırağan ve Dolmabahçe saraylarında hem Klasik Batı Müziği hem de geleneksel müzikler üzerine eğitim verildiğini, derslerin kimi zaman öğretmenin evinde yapıldığını, sarayda kadınlardan oluşan bir orkestra ve koronun bulunduğunu yazar. Leyla Hanım, saraya ders vermeye gelen kimi müzik üstadlarını da sayar:

Hem Enderun Mektebi'nde hem de Muzika-yi Hümâyun'da yetişen Necib Paşa, Muzika-yi Hümâyun'da yetişmiş ve tekkelerde zâkirlik yapan Kadrî Bey, Enderun'da yetişmiş olan Hâşim Bey, Fâik Bey, Enderun'da yetişen, orada öğretmenlik yapan ve Muzika-yi Hümâyun'un Türk Müziği kısmını yönetmiş Rifat Bey, Medenî Hâfız Aziz Efendi, Hacı Ârif Bey, Santurî İsmet Ağa ve Muzika-yi Hümâyun'un Türk Mü-

<sup>18</sup> Kosal, 2001, s. 18.

ziği kısmında kolağası (kıdemli yüzbaşı) olan Kanunî Edhem Efendi.<sup>19</sup>

Osmanlı toplumunda Rufaî, Kadirî, Sadî, Bektaşî ve Mevlevî cemaatlerinin mensupları, pek çok farklı alanda olduğu gibi müzik eğitimi alanında da önemli roller üstleniyordu. Müzik, bu cemaatlerin dinî kavrayışlarında inancın, bireyin olgunlaşmasının ve tamamlanmasının, adap ve erkânın aktarılmasının bir aracıydı. Müziğin hem kuramsal hem de uygulamalı olarak dervişler tarafından öğrencilere öğretilmesi,<sup>20</sup> Mevlevîhâneleri müzik eğitimi açısından özel bir yere taşıyordu.

Nitekim özellikle İstanbul'daki Galata, Yenikapı ve Bahariye Mevlevîhâneleri, Ataullah Dede Efendi (1842-1910), Mehmed Celâleddin Dede Efendi (1849-1908) ve Hüseyin Fahreddin Dede Efendi (1845-1911) gibi üstadların yetişmesinde, müzik bilgi ve deneyiminin Rauf Yekta, Hüseyin Sâdeddin Arel ve Suphi Ezgi gibi isimlerle 20. yüzyıla aktarılmasında önemli rol oynamıştı.<sup>21</sup>



Görsel 6: Jean-Baptiste van Mour, *Dansende derwisjen*, ykl. 1720-1737, Rijksmuseum.

<sup>19</sup> Saz, 2000, ss. 33-34.

<sup>20</sup> Özden, 2015, ss. 47-50.

<sup>21</sup> Aksoy, 1985, ss. 1234; Tanrıkorur, 2004, s. 162.

Müziyenlerin Osmanlı Sarayı'nın hizmetine girişleri daha eskiye dayansa da<sup>22</sup> saraydaki müzik eğitiminin işleyişine dâir en eski yazılı kaynaklar yine 17. yüzyılın başını işaret eder. Bu kaynaklar ister Enderun Mektebi'nde ister mehter bölüklerinde, ister haremde ister dinî bir cemaat içinde, ister çalgısal ister vokal tür ve biçimlerde olsun, takip edilen ortak bir yöntemden bahseder: Meşk. Hem Evliya Çelebi'nin hem de Ali Ufkî'nin aktarımlarından, tarihi çok daha eskiye dayansa da sözlü aktarım, usta-çırak ilişkisi ve meşk yöntemiyle yürütülen müzik eğitiminin, 17. yüzyılda Osmanlı Sarayı ve kamusal yaşamında yerleşik ve hatta kurumsallaşmış olduğunu biliyoruz.<sup>23</sup>

Öyle ki, müzik özelinde “mânevî şecere”<sup>24</sup> işlevindeki meşk silsilelerinden repertuvar ve üslûplar kadar meşk sistemi içindeki ekolleri de takip etmek mümkündür.

Meşkin müzik eğitimindeki hâkimiyetinin kırılmasında 1826'da Muzika-yi Hümâyun'un temelini oluşturan bir “Boru-Trampet Takımı”nın kurulması, önce Fransız uyruklu Monsieur Manguel'in, 17 Eylül 1828'de ise “Muzika-yi Hümâyun Ustakârı” unvanıyla Giuseppe Donizetti'nin görevlendirilmesi en önemli etkenlerdir. Pek çok kaynak, Donizetti'nin Muzika-yi Hümâyun'daki çalışmasına müziyenlerin çoğunun bildiği Hamparsum nota yazısını öğrenmekle başladığını yazar.<sup>25</sup>

Bu bilgi, III. Selim Dönemi'ndeki (1789-1807) nota yazısı geliştirme çalışmalarının da etkisiyle notanın 19. yüzyıl başında müzik eğitiminde dikkate değer bir araç hâline geldiğini gösterir. Diğer taraftan Donizetti'nin görevlendirilmesi, Batı nota yazısının yalnızca Klasik Batı Müziği repertuvarının yerleşmesi bağlamında değil, notayla icrâ<sup>26</sup> ve Osmanlı-Türk Müziği repertuvarının aktarımı bağlamında da eli kulağında olan büyük bir değişime işaret eder.

Donizetti'nin başında bulunduğu Muzika-yi Hümâyun, hem müzik tarihimiz hem de müzik eğitimi tarihimiz bakımından Osmanlı Devleti'nden Cumhuriyet'e devrolunan en önemli kurumlardan biridir. Bando ve orkestranın temel bölümler olduğu Muzika-yi Hümâyun, bir süre sonra İsmail Dede, Dellâlzâde İsmail Efendi, Hâşim Bey, Hacı Ârif Bey, Lâtif Ağa, İsmail Hakkı Bey ve Şekerci Cemil Bey gibi önemli müzis-

<sup>22</sup> Behar, 2010, s. 75.

<sup>23</sup> Behar, 2006, ss. 25-27.

<sup>24</sup> Öztuna, 1990b, s. 47.

<sup>25</sup> Kösemihal, 1939, s. 102; Aracı, 2006, s. 138.

<sup>26</sup> Paçacı, 1999, s. 10.

yenlerden oluşan fasıl heyeti ile müezzinân bölümlerinin eklenmesiyle genişler. II. Abdülhamid Dönemi'nde (1876-1909) ise eklenen yeni bölümler, dönemin Batılılaşma ruhuyla koşut şekilde opera ve operettir.<sup>27</sup>

Topluluğun müzisyenleri, 1834'te Maçka'da açılan Muzıka-yi Hümâyun Mektebi'nde yetişir. Mahmut Ragıp Gazimihal, Donizetti'nin Muzıka-yi Hümâyun'daki Klasik Batı Müziği eğitimini, Batı nota yazısının ve temel düzeyde armoninin öğrenilmesi ile başlattığını aktarır.<sup>28</sup>

Fakat dikkat çekici olan, İtalyan ve Fransız öğretmenler ders veriyor olmasına rağmen Muzıka-yi Hümâyun'daki müzik eğitiminin de temelinde usta-çırak ilişkisinin bulunmasıdır. Bu yapı, çeşitli düzenlemelerle giderek daha sistemli hâle gelse de Donizetti'den sonra Muzıka-yi Hümâyun'un başına getirilen diğer yabancı ve yerli müzisyenler tarafından da uzun süre devam ettirilir.<sup>29</sup>



Görsel 7: Saffet (Atabinen) Bey yönetimindeki Muzıka-yi Hümâyun, 1917.

Bir mektebi olmasına rağmen Muzıka-yi Hümâyun'u, Padişah'ın huzurunda konser veren, çeşitli törenlere katılan ve yabancı devlet adamlarının ağırlandığında görev yapan bir topluluk olarak temelde icrâya dönük bir kurum olarak görmek daha doğrudur. Muzıka-yi Hümâyun, Saray Orkestrası, Saray Opera Orkestrası, Saray Operet Orkestrası, Saray Korosu, çeşitli salon ve oda müziği toplulukları, Ertuğrul Topçu

<sup>27</sup> Spatar, 1994, ss. 11-12.

<sup>28</sup> 1955, s. 56.

<sup>29</sup> Özden, 2015, s. 54.

ve Bahriye Bandoları, Bahriye Çocuk Orkestrası, Bahriye Müzik Mektebi'nin çekirdeğini oluşturan kadrosuyla<sup>30</sup> İstanbul'un müzik yaşamının birden fazla alanında etkin olan bir kurumdu. Bu niteliği nedeniyle Muzika-yi Hümayun'u bugün kavradığımız şekilde bir konservatuvar olarak nitelemek güçtür. Biri II. Mahmud Dönemi'nde (1808-1839) Üsküdar-Doğancılar'da, diğeri Abdülaziz Dönemi'nde (1861-1876) Gümüşsuyu Kışlası dâhilinde kurulan iki müzik okulu<sup>31</sup> dışında müzik eğitimine odaklanmış resmî nitelikte böylesi bir kurum için 1917'de Dârü'l-Elhân'ın eğitim yaşamına başlamasını beklemek gerekir. Bununla beraber 'talim ve icrâ'nın<sup>32</sup> eş zamanlı olduğu ve birbirine bağlı şekilde yürüdüğü de unutulmamalıdır. Bu eş zamanlılık ve birbirine bağlılık, 19. yüzyıl İstanbul'unda müzik eğitimi söz konusu olduğunda Avrupa ticâret kolonisinin ve diplomatik çevrelere mensup gayrimüslimler ile Osmanlı vatandaşı olan gayrimüslimlerin etkinliklerini de konuya dâhil etmeyi gerektirir; zîra İtalyanlar, Rumlar, Ermeniler ve Yahudiler, gerek dinsel gerekse kamusal alanda 19. yüzyıl İstanbul'unun müzik yaşamındaki önemli bileşenlerdendi. Müzik eğitimi, farklı dinî etkinliklerden, II. Meşrûtiyet'le beraber yasal bir zemine kavuşan cemiyetler ve çeşitli toplulukların etkinliklerine kadar müzik yaşamının pek çok yönüyle organik şekilde bir aradaydı.

19. yüzyılın ikinci yarısı, Avrupaî müzik yaşamının hem Osmanlı Sarayı'nda hem de kamusal yaşamında ivme kazandığı bir dönemdi. Mahmut Ragıp Gazimihal, 17. ve 18. yüzyıllarda Avrupalı müzisyenler için İstanbul'un bir kazanç kapısı olmadığını, ancak 19. yüzyıl ortalarında bir dönüşüm yaşandığını belirtir.<sup>33</sup> 19. yüzyılda İstanbul, Franz Liszt, Henri Wieuxtemps, August von Adelburg ve Angelo Mariani gibi misafir ettiği virtüözlerin bıraktığı etkiyle, çoğunluğu gayrimüslimlerden oluşan amatör, yarı-profesyonel ve profesyonel topluluklar için önemli bir rekabet alanı hâline gelir. Bu süreç, müzik eğitiminin kapsamını ve kurumsal çerçevesini genişletir; kozmopolitleşen müzik yaşamı, resmî kurumlar dışındaki yapıları daha görünür ve daha fazla söz sahibi hâle getirir. Nitekim Leyla (Saz) Hanım da Abdülmecit Dönemi'nin (1839-1861) sonlarında toplumun seçkin ailelerinin nezdinde piyano çalma merakının başladığına dikkat çekerek kendisiyle birlikte Kadriye Ha-

<sup>30</sup> Kosal, 2001, s. 91.

<sup>31</sup> Özden & Toker, 2013, s. 117.

<sup>32</sup> Ürl-2.

<sup>33</sup> Kösemihal, 1939, s. 42.

nım, Nudiye Hanım ve bir Rum matmazelin iyi piyano çaldığını aktarır.<sup>34</sup> Gerçekten de Leyla Hanım'ın aktardığı gibi 19. yüzyılda piyano, İstanbul'daki konaklarda geleneksel çalgıların yerini almaya başlıyordu. 1850'den itibaren İstanbul'da açılan çok sayıda müzik mağazası, yaprak ve defter biçiminde altı bin kadar nota yayımlamakla kalmıyor, kente yılda 400 kadar piyano da getiriyordu.<sup>35</sup>



Görsel 8: Jean-Baptiste van Mour, *Fille turque jouant du canon*, 1714.

<sup>34</sup> Kösemihal, 1939, s. 132.

<sup>35</sup> Oransay, 1983, s. 1519.



Görsel 9: Leyla (Saz) Hanım.

19. yüzyılın ikinci yarısında İstanbul'a yerleşen Paul Ernst Lange (1857-1919) gibi kimi Avrupalı müzisyenlerin Alman Lisesi'nde, Üsküdar'daki Amerikan Kız Koleji'nde, Robert Koleji'de, Ermeni ve Rumlara ait özellikle Arnavutköy ve Beşiktaş'taki çeşitli okullarda ders verişini; Teutonia, Alman Zanaatçılar Cemiyeti ve Yunan Hermes Şan Cemiyeti bünyesinde korolar oluşturmalarını, pek çoğu kısa ömürlü olan özel müzik okulları kurup eğitim vermelerini<sup>36</sup> bu bağlamda değerlendirmek ve böylesi bir tarihçeye eklemek gerekir. Hatta talimatnâmesine bakılarak Paul Lange'nin 1884'te açtığı<sup>37</sup> müzik okulu, İstanbul'daki Klasik Batı Müziği eğitimi tarihinde özel bir konuma yerleşmelidir. Bu talimatnâmeğe göre okulda, evde tam anlamıyla verilmesi mümkün olmayan müzik eğitimi verilecektir; piyano ise zorunlu çalgıdır. Talimatnâmede "Alman mûsikî ekolü" nün uygulanacağı, buradan hareketle "fenni mûsikî", "mûsikî muallimi" ve "icra" olmak üzere üç daldaki eğitimin Avrupalı öğretmenler tarafından verileceği yazılıdır.<sup>38</sup> Beyoğlu'ndaki İtalyano Mûsikî Cemiyeti, Rumlara ait Fazilet Mûsikî Cemiyeti, yine Rumlara ait Çamlıca Rum Mûsikî Cemiyeti gibi pek çok cemiyet ve topluluk da İstanbul'un çeşitli bölgelerinde müzik eğitimini içeren etkinliklerde bulunuyordu.<sup>39</sup> Örneğin, Rumlara ait Panayia Okulu (daha sonra Zoğrafyon Okulu) mezunları K. D. Kostarakis, İ. A. Zervudakis ve A. K. Stefopulos, 1876'da Ermis Müzik Derneği'nin kurulmasına öncülük etmişlerdi. Dernek, gençlerin eğitim, öğrenim ve bilgi ihtiyaçlarını

<sup>36</sup> Arman, 1958, s. 53; Schlegel, 1992, ss. 38-39.

<sup>37</sup> Özyılmaz, 2007, s. 143.

<sup>38</sup> Özden, 2013, ss. 23-25.

<sup>39</sup> Özden, 2015, ss. 135-138.



gidermeyi hedefliyordu. Önceleri çeşitli Rum okullarına yardım sağlamaya odaklanan dernek, 1885'te müziğe ağırlık verdi. Bu doğrultuda fonetik, çalgı müziği, koro ve orkestra bölümlerinin yer aldığı bir müzik okulu kuruldu. Dönemin Rum basınına yansıdığı şekliyle S. Dekatoros koro ve orkestradan, Y. Ksantopulos halk şarkılarından, A. Egizi bandodan, D. Livadaris ise kadınlar korosundan sorumluydu.<sup>40</sup>



Görsel 10: Paul Ernst Lange, 1914.

Sahne sanatları eğitimi açısından yolu 19. yüzyılda İstanbul'a düşen sanatçıları ve toplulukları da müzik eğitimi bağlamında göz önünde bulundurmak gerekir, zîra bu sanatçı ve toplulukların etki ve etkinlik alanları temsil vermektan ibaret değildi. Dönemin İstanbul seyircisi Giuseppina Medori, Carlo Negrini, Tommaso Salvini ve Sarah Bernhardt gibi tanınmış uluslararası oyuncu ve opera şarkıcılarını izleme olanağı bulabiliyordu.<sup>41</sup> Naum Tiyatrosu'yla patlayan "opera heveskârlığı"<sup>42</sup> İtalya ve Fransa'dan gelen toplulukların Avrupa ticâret kolonisinin İstanbul'daki merkezi olan Beyoğlu bölgesindeki temsilleriyle gelişiyor-

<sup>40</sup> Bozis, 2011, ss. 152-153.

<sup>41</sup> Ünlü, t.y., s. 6.

<sup>42</sup> Kösemihal, 1939, s. 116.

du. Bu dönemde Beyoğlu'nda bir aile, haftanın üç gecesini temsillerde, kalan dört gecesini ise balolarda ve sosyal toplantılarda geçirebilmekteydi.<sup>43</sup> 19. yüzyılın sonlarına doğru tiyatro ve operet etkinlikleri Gedikpaşa, Bayezid, Şehzâdebaşı ve Anadolu yakasında Kadıköy'e dek uzanmıştı. Böylece gerek izleyici kitlesi gerekse temsillerde yer alanlar bakımından imparatorluk başkentine yakışan bir çeşitlilik ortaya çıkmıştı. Diğer taraftan kültür yaşamı, ulusalcılık rüzgârlarının etkisiyle yerellik ve millilik arzularıyla şekilleniyordu.

Mahmut Ragıp Gazimihal, opera ve operetleri Osmanlı toplumu için mihenk taşı olarak görülen Dikran Çuhacıyan'ın yetişmesinde yukarıda bahsedilen düşünce ikliminin önemli rol oynadığına işaret eder: "Bir de Türkiyeli kompozitör yetiştirmek ihtiyacı o sahneli müzik tecrübeleri sırasında ister istemez duyulacaktı."<sup>44</sup> Çuhacıyan gibi dönemin Klasik Batı Müziği alanında önemli müzisyenlerinin çoğu, temel müzik eğitimlerini İstanbul'da aldıktan sonra daha yetkin bir eğitim için Avrupa'nın yolunu tutuyordu. Kimi ise çocukluk ve gençlik yıllarından beri farklı topluluklarda yer alarak meslek içinde kendini yetiştirmiş müzisyenlerdi. Temsiller, mesleğin gençlerinin bu kıdemli müzisyenlerin yanında piştiği uygulamaya dönük eğitim araçlarıydı. II. Meşrûtiyet'i takip eden, opera, operet ve müzikli sahne eserlerinin İstanbul'un kültür yaşamında lokomotif görevini üstlendiği dönemde Arşak Haçaduryan (Küçük Benliyan) yönetimindeki Millî Osmanlı Operet Kumpanyası, Benliyan Operet Kumpanyası, Dr. Zühtü Rıza ve Musahipzâde Celâl'in kurucusu olduğu İstanbul Operet Heyeti gibi pek çok topluluk, aynı zamanda birer meslekî eğitim kurumuydu; Ahmet Fehim Efendi, Hakkı Necip, Ömer Aydın, Kambur Sadi ve Aziz Şâdi gibi pek çok genç bu kurumlarda yetişmişlerdi.<sup>45</sup> Üstelik bu topluluklar, Nuvart, Siranus ve Virjin Hanımlar ile Cemal Sahir, Muallim İsmail Hakkı Bey ve Fahri (Kopuz) Beyler gibi Osmanlı toplumunun farklı kesimlerini bir araya getiren eritme potansiyeli vardı.

Osmanlı Devleti'nin ilk resmî müzik okulu olarak kabul edilen Dârü'l-Elhân'ın kuruluşuna giden süreci, yapılanma bağlamında 1845'te maarif teşkilâtının kurulmasıyla başlatmak daha doğrudur; zîra maarif teşkilâtının kurulması, eğitimi tek merkezden yürütmek ve denetlemek üzere atılmış en radikal adımlardan biridir. Öncesinde Harbiye, Evkaf,

<sup>43</sup> Freely&Freely, 2020, s. 110.

<sup>44</sup> Kösemihal, 1939, s. 124.

<sup>45</sup> Sevengil, 1968, ss. 271-273.

Şer'iyye, Ziraat, Ticaret ve Orman Nezaretlerine bağlı olarak idâre edilen eğitim, 1857'de Maarif Nezareti'nin kurulması ve 1869'daki Maarifi Umumiye Nizamnâmesi'yle II. Meşrûtiyet'e dek giderek daha merkezî bir hâle getirilmeye ve 'ıslah' edilmeye çalışılmıştı.<sup>46</sup> Maarif Nezareti'ne bağlı gerek sıbyan ve rüştiye mekteplerinde gerekse idâdî ve sultanilerde müzik dersi vardı. Yine de 19. yüzyılda Osmanlı Devleti'nin girdiği savaşların bir sonucu olarak sayıları artan fakir ve kimsesiz çocukları eğitmeyi amaçlayan Dârü'l-Eytâm ve Dârüşşafaka, müzik eğitiminin yoğunluğu bakımından ön plana çıkan okullardı.<sup>47</sup>

Mahmut Ragıp Gazimihal, fakir ve kimsesiz çocukların eğitim aldığı böylesi kurumlarda müzik eğitimine önem verilmesini, 18. yüzyılda Avrupa'da kurulmaya başlanan ve konservatuvar olarak adlandırılan okullarla bağlantılı olarak açıklar. Dârü'l-Aceze ve Dârü'l-Eytâm'ların "selâm havaları çalacak birkaç süs bandosu" yetiştirmekten öteye geçemese de buralardan çıkan kimi gençlerin "bilâhare san'atkâr yetişebilmenin" yolunu bulabildiklerini yazar.<sup>48</sup> Gerçekten de böylesi gençlerin yetişmesinde Zekâi Dede, Hâfız Ahmet (İrsoy) Efendi, Muallim Kazım Bey ve Abdülkadir (Töre) Bey gibi Dârüşşafaka'da ders veren öğretmenlerin kurum içinde ve dışında verdiği eğitimin katkısının olduğu muhakkaktır. Verilen eğitimin Osmanlı Devleti'ndeki modernleşme hareketleriyle şekillendiği Dârü'l-Eytâm, Dârüşşafaka, ilki 1848'de kurulan muallim mektepleri ile Üsküdar ve Selçuk Hâtun Sanayi Mektepleri,<sup>49</sup> müzik eğitimini öncelememekle birlikte müfredatlarındaki müzik dersleriyle müzik eğitiminin kurumsallaşmasında önemli rol oynayan eğitim kurumlarıydı.

Resmî kurumlara odaklanan modernleşme hareketleri ile bu hareketlerden bağımsız olmayan, ancak kendine özgü dinamiklerle de şekillenen kamusal yaşam arasındaki etkileşim dikkate değerdir. Örneğin mehterin ve çeşitli değişikliklerle 1908'e dek varlığını sürdüren Endurun Mektebi'nin kapatılması ile evde müzik dersi yapma uygulamasının yaygınlaşması arasında böylesi bir ilişki vardır. Nitekim 19. yüzyıl boyunca resmî kurumların çeşitli düzenlemelerle dönüştürülmesi veya lağvedilmesi, öğretmenlerin evlerinin, kahvehânelerin ve özel meşkhânelerin eskisinden çok daha fazla ön plana çıkmasına neden oldu. Os-

<sup>46</sup> Özden, 2015, ss. 81-86.

<sup>47</sup> Özden, 2015, ss. 92-104; Özden, 2019, s. 8

<sup>48</sup> Gazimihal, 2014, ss. 355-356.

<sup>49</sup> Özden, 2015, ss. 92-116.

manlı toplumunun II. Meşrûtiyet’le birlikte yürürlüğe giren Cemiyetler Kanunu aracılığıyla tanıştığı tüzel kişilik kavramı ve olgusuyla birlikte müzik yaşamında ve eğitiminde cemiyetler, dernekler ve loncalar iç içe geçti. Örneğin 19. yüzyılın ikinci yarısı ve 20. yüzyılın başında Hacı Kırâmî Efendi’nin Taşkasap’taki kahvehânede, Santuri Ziya Bey’in Kasımpaşa’da Kulaksız mahallesindeki İmamın Kahvesi adlı kahvehânenin arkasında, Üdî Cevdet (Kozanoğlu) Bey’in Halit’in Kahvesi olarak bilinen kahvehânenin üst katında, Şeyh Ethem Efendi’nin Fatih’teki Hâfız Paşa Kırathânesi’nin bahçesindeki bir odada, Şevkî Bey’in Tırnaovalı Mehmet Bey’in Dîvan Yolu’ndaki kırathânesinde, Hâfız Aziz Efendi’nin Ortaköy Camii’nin odasında meşk ettiklerini biliyoruz. Benzer şekilde Bolahenk Nuri Bey’in Eğrikapı’nın hemen dışında bulunan Yeni Mahalle’deki evi, İstanbul’un müzik çevrelerince tanınan meşkhânelerden biriydi. Yine bu dönemde kurulan, Dârütta’lîm-i Mûsikî ve Dârü’l Feyz-i Mûsikî gibi pek çok cemiyet ve topluluğun, bu meşkhânelerde doğduğunu ve şekillendiğini de biliyoruz. Örneğin, Dârütta’lîm-i Mûsikî Cemiyeti, Şehzâdebaşı’ndaki “Hacı’nın Kırathânesi” olarak bilinen iki odada,<sup>50</sup> Dârü’l Feyz-i Musiki ise Ali Sami Paşa’ya ait bir konakta kurulmuştu. Her biri konser vermenin yanı sıra müzik eğitimi vermeyi de amaçlayan bu oluşumları, klasik üslûbu sürdürmeye ve gelecek nesillere aktarmaya çalışan sivil girişimler olarak nitelemekte ve kuruluşlarının ardında yatan niyet bakımından da okul olarak anmakta hiçbir beis yoktur.

Cemiyetler ile Dârü’l-Elhân’a doğru giden süreçte bir tür aracı rol oynayan, başka bir ifâdeyle cemiyetler, müzik yaşamı ve resmî eğitim kurumları arasında geçişi ve geçirgenliği temsil eden kurumlardan biri de 1908’de İstanbul Koska’da kurulan Dârü’l Mûsikî Osmani Mektebiydi. Şehzâde Ziyaeddin Efendi himâyesinde önce bir cemiyet olarak kurulan Dârü’l Mûsikî Osmani, 1912’de Kanunî Hacı Arif Bey, Muallim İsmail Hakkı Bey, Levon Hancıyan, Üdî Sami Bey, Neyzen Tevfik, Arap Cemal ve Hâfız Aşır gibi müzisyenlerin öğretmen kadrosunda bulunduğu bir okula dönüştürüldü. Okul girişimi kısa ömürlü olsa da bu isimler yine 1912’de Fahri (Kopuz) Bey yönetiminde kurulan Dârütta’lîm-i Mûsikî’nin de çekirdeğini oluşturuyorlardı. Dârütta’lîm-i Mûsikî ise yine konser verme odaklı bir topluluk olmakla beraber “Türk Müziğini geliştirmeyi” ve “ses ve saz sanatkârları” yetiştirmeyi hedefliyordu. Nitekim

<sup>50</sup> Behar, 2006, ss. 50-51.

Hüseyin Sadeddin Arel'in nazariyat dersi verdiği, Suphi Ezgi'nin klasik eserleri geçtiği<sup>51</sup> topluluğun adı, Odeon firması tarafından kaydedilen plakların etiketlerinde "Conservatoire Turque" olarak yazılıyordu.<sup>52</sup>



Görsel 11: Üdi Fahri Bey'in Odeon plağı.

1914'te Şehzâdebaşı'ndaki Letafet apartmanında dönemin İstanbul Şehremîni Cemil (Topuzlu) Paşa'nın girişimiyle açılan Dârü'l-Bedâyi, temelde bir tiyatro okulu olarak tasarlanmış olmasına rağmen Şark ve Garp olmak üzere iki dalda eğitim verecek olan bir müzik bölümünü de içeriyordu. Ahmet (İrsoy) Efendi, Levon Hancıyan, Abdülkadir (Töre) Bey, Zeki (Üngör) Bey, Zati (Arca) Bey ve Tanbûri Cemil Bey'in öğretmen kadrosunda yer aldığı ve Ali Rifat (Çağatay) Bey'in yönettiği müzik bölümü, I. Dünya Savaşı'nın patlak vermesi nedeniyle kısa ömürlü oldu. Yine de öğretmen kadrosuyla birlikte Dârü'l-Bedâyi'de yapılması planlananların bir kısmı, örneğin geleneksel Osmanlı-Türk Müziği eserlerinin notaya alınması projesi ve edinilen diğer deneyimler, Dârü'l-Elhân'a aktarıldı.

<sup>51</sup> Öztuna, 1990a, s. 210.

<sup>52</sup> Özcan, 1994.



Görsel 12: Letafet Apartmanı.

Cağaloğlu'ndaki ahşap bir konak ile Şehzâdebaşı'ndaki Hasan Bey Konağı kiralanarak kadın ve erkek kısımlarıyla eğitime başlayan<sup>53</sup> Dârü'l-Elhân'ı müzik eğitimi tarihimizde özel bir konuma yerleştiren, ilk resmî müzik eğitimi kurumu olmasından ibaret değildir. İster özel ister resmî kurumlar söz konusu olsun, kimi zaman kurumsal hâfıza ve belge eksikliği, kimi zaman eğitimde uygulanan yöntemlerin kendine özgülüğü, kimi zaman da müzik eğitiminin el yordamıyla yürütülüyor olması nedeniyle Dârü'l-Elhân'a dek müzik eğitiminin nasıl verildiğine dair bilgilerimiz kısıtlıdır. Buna karşın Dârü'l-Elhân'ın bir müzik okulu olarak nasıl tasarlandığını, eğitimin hangi etkinliklere yönelik oluşturulduğunu ve nasıl bir müfredat uygulandığını biliyoruz. Dârü'l-Elhân, Klasik Batı Müziği, geleneksel Osmanlı-Türk Müziği ve Halk Müziği olmak üzere üç kolda ve dört sınıfta uygulamalı eğitim veriyordu. Bu anlayışın, gerek dönemin ideolojik yaklaşımlarının bir uzantısı olarak gerekse toplumsal olarak varlığını hissettiren müzik yaşamının dinamikleri ve ihtiyaçları doğrultusunda bütüncül bir nitelik taşıdığı söylenebilir.<sup>54</sup>

Dârü'l-Elhân'da öğrenci adayları önce sınava alınıyor, başarılı olanlar “yeni başlayanlar” ve “müziğe âşinâ olanlar” şeklinde ikiye ayrılıyordu.<sup>55</sup> Birinci ve ikinci sınıfta verilen temel kuramsal dersler ile müzik tarihi ve çalgı eğitimi, üst sınıflarda sistematik şekilde ileri düzeye taşınıyordu.

<sup>53</sup> Özden, 2015, s. 122; Özden, 2019, ss. 53-55.

<sup>54</sup> Levendoğlu Öner, 2018, s. 107.

<sup>55</sup> Özden, 2019, s. 105.

Üçüncü sınıf ve dördüncü sınıflar ise gerek armoni ve bestecilik odaklı dersler gerekse çalgı, müzik kuramı ve tarihindeki ayrıntılı derslerle öğrenci aktif müzik yaşamının pek çok alanına girmeye hazır hâle getiriliyordu.

Kuruluş Dönemi'nde Dârü'l-Elhân'ın öğretmen kadrosunda Ali Rıfat (Çağatay) Bey, Refik Talat (Alpman) Bey, Rahmi Bey, Abdülkadir (Töre) Bey, Üdî Nevres Bey, Muallim İsmail Hakkı Bey, Üdî Sedat (Öztoprak) Bey, Rauf Yekta Bey, Hâfız Ahmet Efendi, Suphi Zuhdi (Ezgi) Bey, Refik (Fersan) Bey, Dürri (Turan) Bey bulunuyordu.<sup>56</sup>

Dârü'l-Elhân'da derslerin ne şekilde işlendiğine dâir bilgilere kurum iç tüzüğünden ulaşmak mümkündür. Buna göre öğrenciler, Yusuf Ziya Paşa'nın başkanı olduğu Maarif Nezareti bünyesindeki Musiki Encümeni'nin onayladığı eserleri, 'notalarına bakarak tâlim etmeye' mecburdu; "meşklerin nota ile icrâsı mukarrer olduğu cihetle bir eserin emr-i tâlimi iki veya üç derste" ikmal edilmekteydi; ayrıca "her meşkten evvel husûsî müzâkereler" de yapılacaktı.<sup>57</sup> Görülüyor ki Dârü'l-Elhân'da eğitim, nota kullanımı ile meşk geleneğinin bir tür birleşiminden oluşan bir anlayışla sürdürülüyordu.

25 Haziran 1916 tarihli ilk toplantı tutanağından ve talimatnâmesinden anlaşıldığı üzere Dârü'l-Elhân'ı önceki kurumlardan ayıran bir başka özellik de uygulamaya geçemese de müzik eğitimini verecek öğretmenleri de yetiştirmeyi hedeflemesiydi.<sup>58</sup>

Yine de Dârü'l-Elhân, sadece ders veren bir eğitim kurumu değildi. 1924-1926 yılları arasında yedi sayı olarak yayımlanan *Dârülelhan Mecmuası*, *Dârülelhan Külliyyatı* (daha sonra *İstanbul Konservatuvarı Neşriyatı-Türk Mûsikîsinin Klasikleri*), *Bestekâr Zekâi Dede Efendi Külliyyatı*, *Tanbûrî Mustafa Çavuş'un 36 Şarkısı*, *Mevlevî Ayinleri*, *İlahiler ve Bektaşî Nefesleri* gibi pek çok eser, kurum bünyesinde yürütülen anket ve derleme etkinliklerinin ürünü olan 15 defterden oluşan *Anadolu Halk Şarkıları* ve Mahmut Ragıp Gazimihal'in *Şarkî Anadolu Türkü ve Oyunları* gibi kitaplarıyla eğitimi daha geniş bir şekilde kavrayan, bu gibi araştırma ve yayım etkinliklerini uygulamanın yanı sıra eğitim yaşamına dâhil eden bir kurumdu.

20. yüzyıl başındaki çalkantılardan etkilenen Dârü'l-Elhân'ın önce erkekler, sonra kadınlar kısmı kapatıldı. Uzun bir aradan sonra, 14

<sup>56</sup> Ayangil, 2018, s. 21.

<sup>57</sup> Özden, 2019, ss. 40-41.

<sup>58</sup> Özden, 2019, ss. 21, 25 ve 33.

Eylül 1924'te dönemin İstanbul Valisi Haydar Bey'in girişimiyle, müzik eğitimini Almanya'da tamamlamış olan Musa Süreyya Bey'in yönetiminde yeniden açıldı. Bu dönemde Klasik Batı Müziği kısmının öğretmen kadrosunda Cemal Reşit (Rey) Bey, Veli (Kanık) Bey, Muhittin (Sadak) Bey, Mesut Cemil Bey, Seyfettin ve Sezai (Asaf/Asal) Beyler, Besim (Tektaş) Bey, Zeki (Üngör) Bey, Edgar Manas, Gézavon Hegyei, kemancı Braun, Radeğlia ve Nezihe Hanım bulunuyordu.<sup>59</sup> Türk Müziği kısmında ise Rauf Yekta Bey, Hâfız Ahmet Bey, Muallim İsmail Hakkı Bey, Ali Rıfat Bey, Tanbûrî Faize (Ergin) Hanım, Hayriye Hanım, Üdî Sedat Bey ve Zehra Hanım öğretmen olarak görev alıyordu.<sup>60</sup> Kurumda 1926 yılında önemli bir değişim yaşandı. Cemal Reşit Bey bu süreci şöyle aktarır:

*Sene 1926. Yaz aylarında, Ankara'dan bir davet geldi. Müdür Musa Süreyya Bey'e ve bana. Daveti Maarif Vekili Necati Bey yapıyordu. Maarif Vekâleti bir encümen kurmuş, Sanayii Nefise Encümeni, sanat meseleleri görüşülecekti. Bu encümende kimler vardı: Reis, olarak, rahmetli ressam Namık İsmail (Namık İsmail o zaman Güzel Sanatlar Akademisi müdürü idi), Çallı İbrahim, (o da Güzel Sanatlar Akademisinde hoca idi) İstanbul Müzeleri Müdürü Halil Etem Bey, İsmail Hakkı Bey, mimar Kemalettin Bey, (Dördüncü Vakıf hanı yapan). Biz Musa Süreyya Bey'le bir layiha hazırladık ve Encümene sunduk. Bu, tarihi bir layihadır. Dârüelhan isminin kaldırılmasını onun yerine Konservatuvar isminin kullanılmasını, ayrıca, Maarife bağlı bütün mekteplerde müzik tahsilinin eski tarz usulleriyle, yani yegâh, düğâh, segâh, dümtekâ dümtek tabirleriyle değil, solmizasyon denilen usulle, yani 'do re mi fa sol' tâbirleriyle yapılmasını teklif ettik. Bu teklifimiz kabul edildi ve o günden itibaren Dârüelhan ismi kalktı, yerine konservatuvar ismi alındı, Türk müziği tedrisatına son verildi, onun yerine eski sanat mûsikimizi notaya almak ve doğru olarak icrâ etmek üzere bir icrâ heyeti kuruldu. Bu topluluğun ismi de Türk müziği icrâ heyeti oldu.<sup>61</sup>*

Dârü'l-Elhân'ın konservatuvar adını alması ve sadece Klasik Batı Müziği eğitimi veren bir kurum hâline gelmesiyle ilgili Musa Süreyya Bey ile Zeki (Üngör) Bey'in hazırladığı 9 Aralık 1926 tarihli bir rapordan daha bahsedilir. Cemal Reşit Bey'in aktardığından anlaşılan odur ki, bu konu önce yaz aylarında Sanayii Nefise Encümeni'nde görüşülmüş, ardından Musa Süreyya Bey ile Zeki Bey ayrıca bir rapor hazırlamıştı. Nitekim bu rapordan kısa süre sonra, 22 Ocak 1927'de Dârü'l-Elhân,

<sup>59</sup> Rey, 2007, s. 60.

<sup>60</sup> Ayangil, 2018, s. 21; Rey, 2007, s. 60.

<sup>61</sup> Rey, 2007, s. 61, ayrıca bkz. Rey, 2007, ss. 76-77.



İstanbul Konservatuvarı<sup>62</sup> adıyla, 1944'e kadar sadece Klasik Batı Müziği eğitimi veren bir okul olarak tekrar açılır.<sup>63</sup> Dârü'l-Aceze'de daha önce oluşturulan bir üflemeli çalgılar topluluğu da 1930-1931 yıllarında belediye meclisi kararıyla ve 60 öğrencisiyle birlikte “Nefesli Sazlar Bölümü” yatılı eğitimli olarak konservatuvara bağlanır. Zamanla İstanbul Şehir Orkestrası, Şehir Bandosu ve İstanbul Devlet Senfoni Orkestrası'nın çekirdek kadrolarını oluşturacak müzisyenler, okulun bünyesinde yetişirler.<sup>64</sup>

Cemal Reşit Bey, İstanbul Belediye Konservatuvarı'nın ilk yıllarından, okul öğretmenlerinden oluşan toplulukların verdiği konserlerden ve yetişen öğrencilerden mutlulukla ve övgüyle bahseder. Konservatuvara yön vermek için iki-üç sene İstanbul'a gelen Avusturyalı besteci Joseph Marx'ın tavsiyelerini 'basmakalıp' bulsa da Şehzâdebaşı'ndaki binadan çıkıp Tepebaşı'ndaki “köşe yapan binaya” taşınılmasına vesile oluşuyla kuruma büyük katkı yaptığını yazar.<sup>65</sup>

Marx'ın İstanbul Valiliği'ne verdiği rapor, iki ana konu etrafında şekillenir: Kanunlar ve talimatnâmelerle müziği himâye ve teşvik etmek ile müzik kurumları oluşturmak. Marx'ın her iki tavsiyesinin de temelinde yetkinlik sorunu olduğu, bu sorunun belirli standartların getirilmesiyle aşılabileceğini düşündüğü açıktır:

*Müsikî hocaları (resmî, hususî) faaliyetlerini Belediye dairesine ihbar ve tahsil vesikalarını ibraz edeceklerdir.*

*Kıfaysız [yetersiz] hocalar ya tedrisattan men [ders vermeleri yasaklanacak] veya faaliyetleri tahdit edilecektir [sınırlanacaktır]. Fena hocalardan kurtulan talebe konservatuara koşacaktır.*

*Müsikî muallimi [öğretmeni] meslekî vasıfları yanına pedagoji evsafı da haiz [niteliklere de sahip] olmalıdır.*

*Orta mekteplerde müsikî tedrisatı [öğretimi] genişletilmeli ve ciddileştirilmelidir.<sup>66</sup>*

Marx, raporunun “Konservatuar” başlıklı kısmında ise İstanbul'daki bir konservatuvarın “Avrupa zihniyetiyle ve bütün dersleriyle” kurulmasının hatalı olacağını, okulun “eski Türk müsikîsini, halkın husûsiyetlerini kaybettirmeyecek derecede ve yeni Türk sanatında muhâfaza

<sup>62</sup> Kurum, 5 Şubat 1944'te İstanbul Belediye Konservatuvarı adını alır.

<sup>63</sup> Yahya Kaçar, 2018, s. 11.

<sup>64</sup> *Andante*, 2015, s. 7.

<sup>65</sup> Rey, 2007, s. 62.

<sup>66</sup> Url-3.

edebilecek derecede kale [dikkate] almaya mecbur” olduğunu savunur. İstanbul’da operanın, düzenli konser veren bir orkestranın ve bir müzik ajansının olmayışına da dikkat çeken Marx, konservatuvarın bu eksiklikleri de mümkün olduğu ölçüde tamamlaması gerektiğini yazar.<sup>67</sup>

Osmanlı Devleti’nin son yılları ile Cumhuriyet’in ilk yıllarında müzik eğitimi veren kurumlara duyulan ihtiyacın büyüklüğü, aynı dönemde ortaya çıkan sivil girişimlerin çokluğundan da anlaşılabilir. Bu sivil girişimlerin bazıları kısa ömürlüdür; bazıları başından itibaren başka topluluklarla iç içedir; bazıları ise farklı yapılanmalara evrilmiş ve tüzel kişilikler hâline gelebilmiştir. 20. yüzyılın başında kurulan ve Cumhuriyet Dönemi’nde de varlığını sürdüren böylesi cemiyetlerden biri, 1918’de I. Ordu başmüfettişi Miralay Hacı Reşit Bey’in oğlu Telgrafçı Ata Bey tarafından kendi evinin bir bölümünde kurulan Anadolu Müsiki Mektebi’dir. Kuruluşundan bir yıl sonra Dâr’ül Feyz-i Musiki ile birleşen topluluk, Cumhuriyet’in ilânıyla birlikte Üsküdar Musiki Cemiyeti adını alır ve 1934 yılına dek çalışmalarına devam eder. 1939’da bu kez Yeni Üsküdar Musiki Cemiyeti adıyla kurulan topluluk, çalışmalarını 1927-1985 yılları arasında Emin Ongan’ın yönetiminde ve üyelerinin evlerinde sürdürür. Ali Rifat (Çağatay) Bey, Hoca Ziya Bey, Üdî Sami Bey, Klarinet İbrahim Efendi, Fuat Sorguç, Besim Şeref Bey, Selahattin Pınar, Osman Güvenir ve Halil Can gibi müzisyenler, topluluğun üyeleri arasındadır. Cemiyetin 1976’da Bakanlar Kurulu kararıyla kamu yararına çalışır dernek statüsüne kavuşması, faaliyetlerini sürdürmesindeki en önemli etkidir. Diğer taraftan bu türden diğer girişimlerin çoğu kısa ömürlüdür; statüleri görece muğlak ve değişkendir. Örneğin, Abdülkadir (Töre) Bey tarafından 1925’te İstanbul’un Cerrahpaşa semtindeki bir evde kurulan, düzenli konserlerin yanı sıra Millî Eğitim Bakanlığı’na bağlı olarak 1934’e dek müzik eğitim veren Gülşen-i Musiki, resmî bir statüye ulaşmasına rağmen varlığını sürdürememişti. Fakat burada altı çizilmesi gereken nokta, Beşiktaş Musiki Cemiyeti, Zühre-i Musiki Cemiyeti, İttihad-ı Musiki, Eyüb Musiki Mektebi ve diğer pek çok cemiyetin, İstanbul’un müzik eğitimi ve Türkiye’nin çalkantılı geleneksel müzik eğitimi tarihinin parçaları olmalarıdır.

1930’larda ise Halkevleri, gerek İstanbul’da gerekse Anadolu şehirlerinde bir devlet kurumu olmanın avantajıyla kültür yaşamının merkezî kurumu konumuna yerleşti. 1932’de Halkevleri Talimatnâmesi’yle

<sup>67</sup>Url-3.

kurulan Halkevleri aslında pek çok bakımdan II. Meşrûtiyet'in sağladığı görece özgürlük ortamının ürünü olan Türk Ocakları'nın mirasını devralmıştı. Türkçülük akımının lokomotifi olan Türk Ocakları, konferanslar, sosyal yardım ve yayıncılık etkinliklerinin yanı sıra sanat ve eğitim alanlarında da aktif rol oynayan bir örgütlenmeydi. İstanbul'un işgaline dek ülke genelinde 35 şubesi bulunan, işgal sırasında iki kez basılarak gizlice yer değiştirmek zorunda bırakılan<sup>68</sup> Türk Ocakları'nın bu alanlardaki etkinliklerinin eksiksiz bir tarihçesini çıkarmak mümkün değilse de bugüne ulaşan belge ve aktarımlardan fikir edinmek mümkündür. Örneğin, Türk Ocakları'nın 1918 yılı kongresine dek aralarında Gomidas Vartabed'in de bulunduğu uzmanların 500'ü aşkın konferans verdiği,<sup>69</sup> Türk Ocakları binalarının pek çok konsere ev sahipliği yaptığını biliyoruz. Benzer şekilde Türk Ocakları'nın pek çok şubesinde bando kurulduğunu ve müzik eğitimi verildiğini, 1926 yılında yayımlanan *Türk Ocakları Mesai Programı*'ndan öğreniyoruz. Benzer şekilde Mahmut Ragıp Gazimihal, Bursa şubesinin bir "Mûsikî Encümeni" olduğunu, müzik öğretmeni Hüsnü Ortaç ile keman öğretmeni Mehmet Necati Bey'in Bursa Türk Ocağı Musiki Şubesi için bir yönetmelik hazırladığını aktarır. Bu yönetmelikte 'sesli, enstrümanlı ve kuramsal' olmak üzere üç dalda eğitim verileceği, piyano, keman, viyolonsel, flüt, klarinet, obua, kornet, trombon, saksafon, bas, fagot, davul ve trampet gibi çalgıların öğretiliceği yazılıdır.<sup>70</sup> 1931'de feshedilen Türk Ocakları'nın Bolu Şubesi'nin Bolu Halkevi'ne devrettiği eşya listesinde bulunanlar da dikkat çekicidir: 15 parça bando takımı, 13 parça nota sehпасı, 1 adet tüm teçhizatıyla sinema makinesi ve 1 adet gramofon.<sup>71</sup> Benzer bir durum, bir dönem Bayezid Meydanı'ndaki ahşap bir binada, daha sonra Çağaloğlu'ndaki kâgir bir konakta<sup>72</sup> faaliyet gösteren İstanbul Türk Ocağı için de geçerlidir. 1927'de İstanbul Türk Ocağı'nın da bir mûsikî encümeni ve Mûsikî İhtifâl Hey'eti adında 120 kişilik bir Klasik Türk Müziği korosu vardı.<sup>73</sup>

1930'ların ikinci yarısından sonra tüm alanlarda olduğu gibi müzik alanındaki kurumsallaşma çalışmalarında da merkez, Ankara'ydı; An-

<sup>68</sup> Üstel, 1997, s. 12.

<sup>69</sup> Sarıncay, 2005, s. 163.

<sup>70</sup> Gazimihal, 1987, ss. 69-73.

<sup>71</sup> Özçelik, 2018, s. 35.

<sup>72</sup> Hisar, 1954, ss. 249-252.

<sup>73</sup> Bağır, 2013.

kara'daki çalışmalar ise Klasik Batı Müziği ile sınırlı şekilde yürütülüyordu. İstanbul Belediye Konservatuarı bu nedenle İstanbul'daki resmî müzik eğitimi kurumu olarak tekilliğini, 1970'te İstanbul Devlet Konservatuarı kurulana ve 1971-1972 eğitim-öğretim yılında Etiler'deki Hasan Ali Yücel İlköğretim Okulu'nda faaliyete başlayana dek sürdürdü. İstanbul Devlet Konservatuarı piyano, keman, viyolonsel, şan ve bale dallarında, 14 öğretmen ve 87 öğrenciyle eğitime başladı. 1972'de Faik Binal İlköğretim Okulu'na taşınan İstanbul Devlet Konservatuarı'na bir sene sonra kompozisyon bölümü eklendi.

Diğer taraftan İstanbul Belediye Konservatuarı'nın 1970'e dek süren tekilliğinin, sivil girişimler göz önüne alındığında söz konusu olmadığını da belirtmek gerekir. Örneğin, 1948'de İstanbul Belediye Konservatuarı'ndaki görevinden ayrılan Hüseyin Sâdeddin Arel'in 1949 yılında kurduğu İleri Türk Musikisi Konservatuarı adlı dernek, böylesi girişimlerden biridir. Dernek, özel teşebbüslerden dahi yardım göremez, fakat Arel öğrencilere evinde ders vermeye devam eder; evi, amatör ve profesyonelleri kendine çeken merkezlerden biri hâline gelir.<sup>74</sup> Kurumsallaşma çalışmalarının Ankara'ya odaklanmasının yanı sıra geleneksel müzik eğitiminin 1975'e dek resmî kurumlardan dışlanmış olması kuşkusuz sivil girişimlerin ortaya çıkmasındaki en önemli etkenlerdendi. Nitekim geleneksel müzik eğitimi meselesi özellikle 1940'ların sonundan 1975'e dek hem İstanbul'un hem de Türkiye'nin müzik yaşamının en etkili aktörlerinin hararetli tartışmalarının konusuydu.

1970'lerin ikinci yarısı ile 1980'lerin ilk yarısı, resmî müzik eğitimi kurumları için günümüzde de süren bir yapılanmanın başlangıcıydı. Millî Eğitim Bakanlığı'na bağlı olan Türk Musikî Devlet Konservatuarı 1978'de -İstanbul Devlet Konservatuarı gibi- Kültür Bakanlığı bünyesine alındı. Her iki kurum ve İstanbul Belediye Konservatuarı, 1980'lerin ortalarında üniversitelere bağlandı. İstanbul Belediye Konservatuarı, İstanbul Üniversitesi'ne; İstanbul Devlet Konservatuarı, Mimar Sinan Üniversitesi'ne (daha sonra Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi); Türk Musikî Konservatuarı ise İstanbul Teknik Üniversitesi bünyesine alındı. Bu değişimin, müzik eğitimi ve müzisyenin meslekî etkinliklerindeki olumlu ve olumsuz sonuçları, günümüzde de önemli bir tartışma konusudur. Hatta müzisyenlerin üniversite sistemine, akademik atanma ve yükseltme kriterlerine uyum sürecinin hâlâ devam

<sup>74</sup> Öztuna, 1990a, s. 80.

etmekte olduğu, müzisyenin dünyası ile akademik dünyanın gerekliliklerinin örtüşmediğine dâir görüşlerin varlığını sürdürdüğü söylenebilir. Dahası bu tartışmanın müzik eğitiminin niteliği ve doğal koşulları bağlamında gerekli olduğu da düşünülebilir. Ancak böylesi kapsamlı bir tartışma, bu yazının sınırlarını aşacağı için mevcut sistemin müzik eğitiminde neyi, nasıl sağladığından ve hangi sonuçları doğurduğundan kısaca bahsetmek yerinde olacaktır.

İster bir devlet üniversitesine ister bir vakıf üniversitesine bağlı olsun, Türkiye'deki konservatuvarlarda açılan bölümler, öğretilen çalgılar, uygulanan müfredatlar, öğretmen kadrosundan beklenen donanım ve nitelikler, hiç değilse kâğıt üzerinde standartlaştırılmış bir eğitimin göstergeleridir ve bu hâliyle olumlu göstergelerdir. Bununla beraber her alanda olduğu gibi müzik eğitimi alanında da standartlaşmanın doğal sonuçlarından biri, tek tipleşmedir. Üstelik tek tipleşme, değer hiyerarşilerini yaratarak ya da bu hiyerarşilerin kurduğu yapının değişmeden devam etmesini sağlayarak kendinden farklı olanları ve farklı kalmaya devam edecekleri de egemenlik alanından dışlar.

Klasik Batı Müziği ile geleneksel müzikler arasında resmî müzik eğitimi kurumları üzerinden yürütülen tartışma bir nihâyete ermiş gibi görünse de İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı ve Bahçeşehir Üniversitesi'nde verilen caz eğitimi dışında diğer müzik türlerinin resmî müzik eğitimi kurumlarına dâhil edilmemesi, farklılıkların dışlanmasında da tek tip bir kavrayışın olduğunun göstergesidir. Yine de müzik eğitimi tarihimizin, böylesi boşlukların sivil girişimlerle nasıl doldurulduğunun da tarihi olduğunu vurgulamak gerek. 21. yüzyıl metropollerinden biri olan İstanbul'da sayısı binleri aşan müzik kursu, müzik derneği, müzik atölyesi veya topluluğu, resmî müzik eğitimi kurumlarının boş bıraktığı alanlarda ve kapsayamadığı toplum tabakaları içinde aktif şekilde varlıklarını sürdürüyor. Üstelik böylesi oluşumların bazıları, örneğin küresel salgın gibi beklenmedik durumlarda resmî kurumlardan çok daha hızlı eyleme geçebildikleri için dezavantajlarını kolayca avantaja çevirebiliyor; dijital olanakları küresel çapta kullanabiliyor ve böylece internetin eriştiği tüm mahallerde mevzilenabiliyorlar. Tüm bunlar, geçmişte modernleşme hareketlerinin tezâhürü olan, modernleşmenin bayrak kurumları olarak tasarlanan resmî müzik eğitimi kurumlarını 21. yüzyıl dünyasında 'geleneğin' temsilcileri hâline getiriyor. Çeşitli uluslararası ve yerel eğitim programlarıyla 21. yüzyıl ha-

rekettliliğine uyum sağlanmaya çalışılsa da örneğin resmî müzik eğitimi kurumları ve öğrenciler açısından müzik eğitiminin farklı aşamalarındaki kurumları arasında nasıl en uyumlu şekilde sürdürülebileceği konusu önemini koruyor. Bu doğrultuda yarı-zamanlı eğitim ve ilki 1989'da İstanbul'da açılan, günümüzde tüm Türkiye'de sayısı 80'i bulan güzel sanatlar liseleriyle farklı aşamalarındaki resmî eğitim kurumları arasındaki geçiş sağlanmaya çalışılıyor. Diğer taraftan konservatuvarlar bazen okul öncesi müzik eğitimi bazen de çocuk konservatuvarı adındaki birimleriyle müzik eğitiminin başladığı yaşı mümkün olduğunca erkene, sürekli eğitim merkezleriyle ise yukarıya doğru genişletmeye çalışıyorlar. Yine de 19. yüzyıldan beri kurumsal çerçevesi ve işleyişi çok az değişen resmî müzik eğitimi, tüm bu geçişleri ve ötesini vaat eden bir dönüşüm sürecine gebe. Müzik eğitiminin 21. yüzyıldaki en önemli gündem maddesi, bu dönüşüme nasıl uyum sağlanacağıdır.

## Kaynaklar

- Andante* (Eylül 2015). “Dârülelhân'dan Günümüze 98 Yıllık Bir Müzik Eğitimi Geleceği”, İstanbul, ss. 6-7.
- Akkutay, Ülker, (1984). *Enderûn Mektebi*, Gazi Üniversitesi Yayınları, Ankara.
- Aksoy, Bülent, (1985). “Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Müzik ve Batılılaşma”, *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi*, cilt 5, İletişim Yayınları, İstanbul, ss. 1212-1236.
- Aracı, Emre, (2006). *Donizetti Paşa: Osmanlı Sarayının İtalyan Maestrosu*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Arman, Halit Recep, (1958). *Tarihte Bahriye Mızıkaları*, T.C. Deniz Basımevi, İstanbul.
- Ayangil, Ruhi, (2018). “Dârü'l-Elhan ve Sonrası”, *Kuruluşunun Yüzüncü Yılında Dârü'l-Elhân'a Armağan*, ed. Gülçin Yahya Kaçar, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı, Ankara, ss. 17-32.
- Bağır, Coşkun, (2013). “Türk Ocaklarında Türk ve Batı Müsiki Faaliyetleri - Geçmiş Zaman Olur ki”, *Türk Yurdu*, Yıl 102, Sayı 314, <https://www.turkyurdu.com.tr/yazar-yazi.php?id=892>, erişim tarihi: 09.01.2021.
- Baykal, İsmail Hakkı, (1953). *Enderûn Mektebi*, İstanbul Fetih Derneği Neşriyatı, İstanbul.
- Behar, Cem, (2006). *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Behar, Cem, (2010). *Osmanlı/Türk Musikisinin Kısa Tarihi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Bozsis, Sula, (2011). *İstanbulu Rumlar*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- Freely, Brendan & John Freely, (2020). *Galata, Pera, Beyoğlu: Bir Biyografi*, çev. Yelda Türedi, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

- Gazimihal (=Kösemişal), Mahmut Ragıp, (1955). *Türk Askeri Mızıkaları Tarihi*, Maarif Basımevi, İstanbul.
- Gazimihal (=Kösemişal), Mahmut Ragıp, (1987). *Bursa'da Musiki*, Yılmaz Akkılıç (ed.), Nilüfer Akkılıç Kütüphanesi Yayınları, Bursa.
- Gazimihal (=Kösemişal), Mahmut Ragıp, (2014). "Dârüleytâmlar ve Mûsikî İstikbâlimiz", *Mahmut Râgıp Gâzîmişal'den Seçme Müzik Makaleleri – II*, ed. Bahattin Kahraman & Cansevil Tebiş, , Müzik Eğitimi Yayınları, Ankara, ss. 353-358.
- Hisar, Abdülhak Şinasi, (1954). "Türk Ocağı Hatıraları 4", *Türk Yurdu*, Sayı 237, ss. 249-252.
- Kosal, Vedat (2001). *Osmanlı'da Klasik Batı Müziği*, EKO Basım Yayıncılık ve Organizasyon, İstanbul.
- Kösemişal (=Gazimihal), Mahmut Ragıp, (1939). *Türkiye-Avrupa Musiki Münasebetleri*, Nümune Matbaası, İstanbul.
- Levendoglu, Öner, Oya N., (2018). "Dârü'l-Elhân'dan Günümüze Nağmelerin Evleri: Bir Medeniyet Serüveni", *Kuruluşunun Yüzüncü Yılında Dârü'l-Elhân'a Armağan*, ed. Gülçin Yahya Kaçar, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı, Ankara, ss. 97-119.
- Oransay, Gültekin, (1983). "Çoksesli Musiki", *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, cilt 6, İletişim Yayınları, İstanbul, ss. 1517-1530.
- Özcan, Nuri, (1994). "Dârü'ttâlîm-i Mûsikî", TDV İslâm Ansiklopedisi, <https://islamansiklopedisi.org.tr/daruttalim-i-musiki>, erişim tarihi: 10.02.2021.
- Özçelik, Fatih, (2018). *Sosyal ve Kültürel Hayatta Bolu Halkevleri*, İdeal Kültür & Yayıncılık, İstanbul.
- Özden, Erhan, (2013). "Osmanlı'nın Mûsikî Okulları", *Rast Müzikoloji Dergisi*, C. I, Sayı 2, ss. 17-29, <http://dx.doi.org/10.12975/rastmd.2013.01.02.00013>.
- Özden, Erhan, (2015). *Osmanlı Maârifi'nde Mûsikî*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.
- Özden, Erhan, (2019). *Osmanlı Devleti'nin Konservatuarı Dârülelhan (Arşiv Belgeleriyle)*, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı, Ankara.
- Öztuna, Yılma,z (1990a & 1990b). *Büyük Türk Müsikîsi Ansiklopedisi*, C. I-II, Başkanlık Basımevi, Ankara.
- Paçacı, Gönül, (1999). "Cumhuriyet'in Sesli Serüveni", *Cumhuriyet'in Sesleri*, Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, İstanbul, ss. 10-29.
- Paçacı, Gönül, (2020). "Dârülelhan Mecmuası", *Z Dergisi*, <https://www.zdergisi.istanbul/makale/darulelhan-mecmuasi-391>, erişim tarihi: 11.01.2021.
- Rey, Cemal Reşit, (2007). *"Orkestra" Yazıları*, Pencere Yayınları, İstanbul.
- Sanal, Haydar, (1964). *Mehter Musikisi*, Millî Eğitim Basımevi, İstanbul.
- Sarımay, Yusuf, (2005). *Türk Milliyetçiliğinin Tarihi Gelişimi ve Türk Ocakları*, Ötüken Neşriyat, İstanbul.
- Saz, Leyla, (2000). *Anılar - 19. Yüzyılda Saray Haremi*, Cumhuriyet Kitap Kulübü, İstanbul.

- Schlegel, Dietrich, (1992). “Paul Lange Bey - Ein Deutscher Musiker im Osmanischen Reich”, *Mitteilungen*, Heft 115, Deutsch-Türkische Gesellschaft E. V., Bonn, ss. 37-47.
- Sevengil, Refik Ahmet, (1968). *Türk Tiyatrosu Tarihi V-Meşrutiyet Tiyatrosu*, Millî Eğitim Basımevi, İstanbul.
- Spatar, M. Halim, (1993-1994). “Muzikai Hümayun”, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, C. 6, İstanbul, ss. 11-12.
- Tanrıkorur, Çinuçen, (2004). *Türk Müzik Kimliği*, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Toker, Hikmet & Erhan Özden, (2013).“Osmanlı Devletinde Müzik Eğitimi Veren Önemli Kurumlar”, *Rast Uluslararası Müzikoloji Dergisi*,C. I, Sayı 2, ss. 107-128, <http://dx.doi.org/10.12975/rastmd.2013.01.02.00018>.
- Tuğlacı, Pars, (1986). *Mehterhâne'den Bando'ya*, Cem Yayınevi, İstanbul.
- Ufkî, Ali, (2009). *Albertus Bobovius ya da Santuri Ali Ufkî Bey'in Anıları: Topkapı Sarayı'nda Yaşam*, çev. Ali Berktaş, Kitap Yayınevi, İstanbul.
- Uzunçarşılı, İsmail Hakkı, (1977). “Osmanlılar Zamanında Saraylarda Musiki Hayatı”, *Belleten*, XLİ, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, ss. 79-114.
- \_\_\_\_\_, İsmail Hakkı, (1984). *Osmanlı Devleti'nin Saray Teşkilâtı*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara.
- Ünlü, Cemal, (t.y.). *Bir Operetti Yaşamak*, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Üstel, Füsün, (1997). *İmparatorluktan Ulus-Devlete Türk Milliyetçiliği: Türk Ocakları (1912-1931)*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Yahya Kaçar, Gülçin, (2018). “Önsöz”, *Kuruluşunun Yüzüncü Yılında Dârü'l-Elhân'a Armağan*, ed. Gülçin Yahya Kaçar, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı, Ankara, ss. 11-15.
- Url-1 <https://www.britannica.com/topic/education>, erişim tarihi: 12.2.2021.
- Url-2 <https://istanbultarihi.ist/240-cumhuriyetin-muzigi-ve-istanbul>, Gönül Paçacı Tunçay, “Cumhuriyet'in Müziği ve İstanbul”, *Antik Çağ'dan XXI. Yüzyıla Büyük İstanbul Tarihi*, erişim tarihi: 18.03.2021.
- Url-3 <http://cevadmembduhaltar.com/marx-raporunun-ozeti.html>, erişim tarihi: 03.12.2020.



---

Kadıköy'den Üsküdar'a Darülfeyz-i  
Mûsikî

---

Hüseyin Kıyak

Darülfeyz-i Mûsikî Cemiyeti, Osmanlı'da bireysel çabalarla kurulan ilk mûsikî cemiyetlerindedir. Yakın dönem müzik tarihinde Üsküdar Mûsikî Cemiyeti'nin öncülü olarak anılır. Bu yazıda Darülfeyz-i Mûsikî Cemiyeti'nin Kadıköy'deki faaliyetleri ve Üsküdar'a geçişi üzerinde durulacak ve mektebin Sînekemanî Nuri Duyguer arşivinde<sup>1</sup> yer alan nizamnâmesi ve Üsküdar'a geçtikten sonraki ilk yılında verdiği bir konserinin programı ilk kez yayımlanacaktır.

Cemiyetin kuruluşu hakkında farklı bilgiler bulunmaktadır. Nazmi Özalp 1915'te Ali Şamil Paşa Konağı'nda Edhem Bey tarafından kurulduğunu, sâzendeler arasında Üdî Sami, Lavtacı Tahsin, Kemanî Naim, Neyzen Cemil beylerin bulunduğunu, serhânenendenin ise Edhem Nuri Bey olduğunu yazar. Daha sonra bu heyete Selahaddin Pınar, Ata Bey, Kadıköylü Tanbûrî Fuad Sorguç'un katıldığını ve heyetin Üsküdar Mûsikî Cemiyeti'ne dönüştüğünü ekler.<sup>2</sup>

Üsküdar Mûsikî Cemiyeti'ne dâir yazılan kaynaklarda ise cemiyetin 1918'de Anadolu Mûsikî Cemiyeti'nden intikalen Üsküdar Paşakapısı'nda 39 numarada Darülfeyz-i Mûsikî Cemiyeti adıyla çalışmalarına başladığı belirtilir.<sup>3</sup> Darülfeyz-i Mûsikî Cemiyeti'nin Üsküdar'da kurulduğunu ve sonradan isim değiştirerek Üsküdar Mûsikî Cemiyeti adını aldığını belirten kaynaklar da var.<sup>4</sup>

Oysa, Darülfeyz-i Mûsikî Cemiyeti Üsküdar'da değil Kadıköy'de Ali Şamil Paşa Konağı'nda<sup>5</sup> kurulmuş; İttihad-ı Osmani Mektebi'ne bağlı

<sup>1</sup> Bu arşiv Nuri Bey'in kızı Müreccel Küçükaksoy ve torunu Yusuf Küçükaksoy'un gayretleriyle günümüze gelmiş, Yusuf Bey tarafından 2019 yılında, Suna-İnan Kırac Vakfı'na bağlı olarak faaliyet gösteren İstanbul Araştırmaları Enstitüsü'ne bağışlanmıştır. Tasnifini yürüttüğümüz arşiv yakın gelecekte araştırmacıların istifâdesine sunulacak. Arşivde yer alan belgeleri sadece bu yazıda değil, her zaman rahatlıkla kullanabilmeme müsaade eden Nuri Bey'in torunu Yusuf Küçükaksoy'a teşekkür ederim.

<sup>2</sup> Nazmi Özalp, *Türk Musikisi Tarihi I*, Millî Eğitim Basımevi, İstanbul, 2000, s. 76.

<sup>3</sup> *Türk Musikisi Hizmetinde 50. Yıl: Üsküdar Musikisi Cemiyeti*, (haz. Fuat Özçelik), Orhan Matbaası, 1967, s. 2.

<sup>4</sup> Üsküdar Musikisi Cemiyeti'nin kurucuları arasında anılan Ata Bey'in oğlu Nureddin Öztan, Darülfeyz-i Musikisi Cemiyeti'nin babasının Üsküdar'daki evinde 1918'de kurulduğunu söylüyor. Bkz. Nureddin Öztan, "Üsküdar Musikisi Cemiyeti ve Kurucusu Ata Bey", *Musiki Mecmuası*, Sayı 420, Mart 1988, s. 14.

<sup>5</sup> Etem Ruhi Üngör bu konağın "Söğütluçeşme tren istasyonuna en yakın köprü'nün Kadıköy yakası tarafında ve biraz Fenerbahçe stadına doğru köprü'nün az ilerisinde" olduğunu söylüyor. Bkz. Etem Ruhi Üngör, "Bir Zamanlar Kadıköy İsimli Kitap Hakkında Mûsikî Ve Kadıköy Üzerine Görüş ve Düşünceler II", *Musiki Mecmuası*, Sayı 426, Eylül 1989, s. 21.

olarak faaliyetlerini yürütmüştür. Kuruluştaki ismi Darülfeyz-i Müsikî Mektebi'dir. Kuruluşu da Üsküdar Müsikî Cemiyeti'nden çok önceye, 1913'e dayanmaktadır.



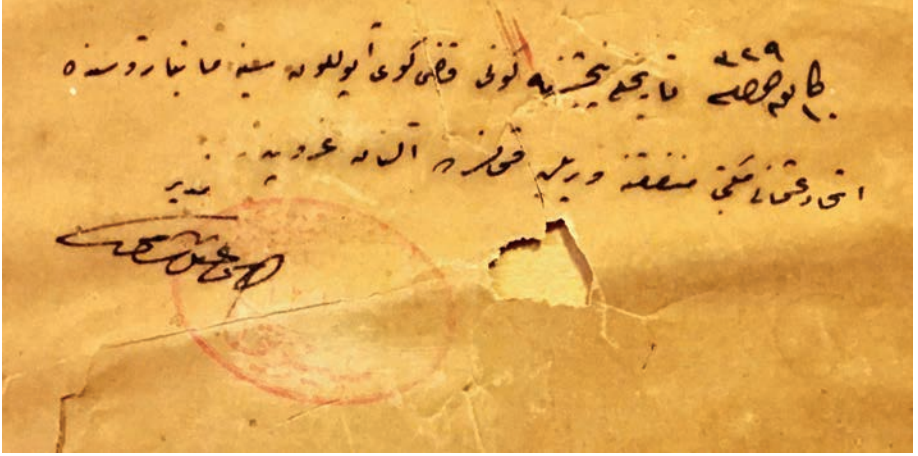
Görsel 1: 23 Aralık 1913 tarihinde Kadıköy Apollon Tiyatrosu'nda konser veren Darülfeyz-i Müsikî Cemiyeti'nden bir grup – Mehmet Burak Çetintaş arşivi.<sup>6</sup> Ön sıra (sağdan): Müdür muavini Faruk Bey, Sinekemanî Nuri Bey [Duyguer], Hânende Edhem Ulvi Bey, Münir Nureddin Bey [Selçuk], Müdür Üdi Sami Bey, Kemal Naim Bey; ikinci sıra: Hânende Nuri Bey, Kemanî Galib Bey, Hânende Kâzım Bey, Kanunî Safvet Bey; son sıra: Hânende Necmi Bey, Aksaraylı Hâfız Yaşar [Gözealan], Lavtacı Muzikalı Tahsin, Nisfiye Cemil Bey.

Tespit edebildiğim kadarıyla yukarıda yer alan fotoğrafın kötü bir baskısı birkaç farklı yerde yayımlanmış: *Yedigün* dergisinde,<sup>7</sup> *Türk Mu-*

<sup>6</sup> Fotoğrafi yayımlamama müsaade eden Mehmet Burak Çetintaş'a teşekkür ederim.

<sup>7</sup> Mekki Sait, "Münir Nureddin yuvasında", *Yedigün*, Sayı 30, 4 Birinci Teşrin 1933, s. 12.

sikisi Dergisi'nde<sup>8</sup> sonra da Münir Nureddin'in 35'inci yıl kitapçığında.<sup>9</sup> Yedigün dergisinde fotoğrafın tarihi belirtilmemiş, yalnızca “Münir Nureddin ilk konserini verdiği zaman, 12, 13 yaşlarında bir çocuktuk.” açıklaması eklenmiş. *Türk Musikisi Dergisi*'ndeki fotoğraf “1914 senesinde Kadıköy (Apollon) şimdiki Hale Sineması'nda Münir Nureddin'in verdiği ilk konser.” başlığını taşıyor. 35'inci yıl kitapçığındaki fotoğrafın altında ise “Darülfeyz-i Musiki Mektebi-1915” ifadesi yer almaktadır.



Görsel 2: Müdür İsmail Sami Bey'in fotoğrafın arkasındaki notu.

Orijinallerinden biri tarihçi, araştırmacı Mehmet Burak Çetintaş'ta bulunan fotoğrafın arkasında Üdî Sami Bey'in şu notu var: “10 Kânunievvel 1329 tarihli perşembe günü Kadıköy Apollon Sinema Tiyatrosu'nda İttihad-ı Osmani Mektebi menfaatine verilen konserde alınan gruptur. — Müdür İsmail Sami” Rûmî olarak verilen tarihi Mîlâdî'ye çevirdiğimizde konserin 23 Aralık 1913'te verildiğini anlıyoruz. Fotoğrafın ön yüzünde daha önce kırmızı mürekkeple yazılan fakat sonra silinen bir yazı var: Bu yazıda ‘Kadıköy’, ‘dar...’ ve ‘müsikî’ kelimeleri güçlükle seçilebiliyor. Üdî Sami Bey'in fotoğrafın arka yüzündeki mühründe de ‘müsikî’ ve ‘müdür’ kelimeleri seçiliyor. Bu bilgiler de göz önünde bulundurulduğunda —zaten Münir Nureddin'in 35'inci yıl kitapçığında da açıkça ifade edildiği gibi— bu fotoğrafın Darülfeyz-i Müsiki Mektebi'ne ait olduğuna emin olabiliriz.

Bu fotoğraf aynı zamanda Münir Nureddin Selçuk'un ilk konserinin de fotoğrafıdır. Münir Nureddin'in Darülfeyz-i Müsiki'ye Nuri Duyguer

<sup>8</sup> Münir Nureddin Selçuk, “Ses Musikimiz”, *Türk Musikisi Dergisi*, Sayı 2, 1 Aralık 1947, s. 3-17.

<sup>9</sup> Münir Nureddin ve 35 yıl, Cumhuriyet Matbaası, İstanbul 1951, s. 41.

aracılığıyla gittiği ona dâir yazılan pek çok kaynakta belirtilir. Ayrıntısı ise şöyle: Münir Nureddin'in babası Nureddin Bey, Kadıköy'de Yoğurtçu Parkı'nın karşısında ikamet eder. Aynı sırada, birkaç ev ötelinde de Nuri Duyguer oturur. Bir gün babası, küçük Münir'i komşuları Nuri Bey'e getirir ve oğlunun epey haylaz olduğunu, onun 'ancak mûsikîşinas olabileceğini' söyleyerek onu Nuri Bey'e teslim eder.<sup>10</sup>

Nuri Duyguer'le Münir Nureddin arasındaki hoca-talebe ilişkisine dâir bir belge de yine arşivde bulunan öğrenci listesidir. Ona ilk müzik bilgilerini veren, onu Darülfeyz-i Musiki Mektebi'ne götürerek mûsikî âlemine ilk adımını atmasını sağlayan Nuri Duyguer, bu başarılı talebesinin üzerinde kendi payının da fazla olduğunu hissetmiş olacak ki öğrencilerinin isimlerini sıraladığı uzun listenin en başına 'usûl ve gına' dersi verdiği, sonradan 'hânende-i şehîr' olan 'Münir Nureddin Bey'i yazmış. Münir Bey'in yetişmesinde bu mektebin çokça payı olmalı. İlk tecrübelerini burada kazandığı gibi, Edhem Ulvi Bey'den de 40 kadar fasıl öğrenmiş. Mektebin Üsküdar'a taşınmasının ardından, hocası Nuri Bey'i bırakmamış, onunla birlikte yine Kadıköy'de faaliyet gösterecek olan Şark Musiki Cemiyeti'ne devam etmiştir.

Nuri Duyguer arşivinde Darülfeyz-i Musiki Mektebi'nin nizamnâmesi de yer alıyor. Nizamnâmede yıl belirtilmemiş. Yalnızca "*Mektep 28 Eylül Cumartesi günü akşamından itibaren küşadedir.*" ifâdesi var. Bu tür durumlarda yılı bulmak için ay ve gün bilgisinden yararlanılır. Rûmî takvimde 28 Eylül'ün Cumartesi gününe denk geldiği yıl 1329 ve 1334 yani 1913 ve 1918'dir.<sup>11</sup> Fotoğraftaki ve nizamnâmedeki kişilerin ortaklığı<sup>12</sup> 1918'in de nizamnâme için çok geç bir tarih olması göz önünde bulundurulduğunda nizamnâmenin de fotoğrafın çekildiği yıla ait olduğu anlaşılır. Sonuç olarak Darülfeyz-i Musiki Mektebi'nin Rûmî 28 Eylül 1329'un tekabül ettiği 11 Ekim 1913'te öğretime başladığı söylenebilir.

Nizamnâmede mektebin kuruluş amacının medeniyet ve ilerleme yolunda büyük bir ciddiyet ve dikkatle çalışan ilim irfan sahiplerinin zihni melekelerine mûsikî sayesinde ferahlık vermek olduğu belirtilir.

<sup>10</sup> Bana bu anekdotun ayrıntısını Nuri Duyguer'in kızı Mecbule Duyguer'in yeğeni Ali Erasoğlu anlattı. Halası Mecbule Hanım bu hâdiseyi ona çok defalar anlatmış.

<sup>11</sup> Rûmî 28 Eylül 1329 Mîlâdî 11 Ekim 1913'e, 28 Eylül 1334 ise 28 Eylül 1918'e tekabül eder.

<sup>12</sup> Hem fotoğrafta hem de nizamnâmede olan kişiler: Müdür ve ud muallimi İsmail Sami Bey, müdür muavini Faruk Bey, âzâ ve keman muallimi Nuri Bey [Duyguer], âzâ, ders nazırı muavini ve hânende muallimi Edhem Ulvi Bey, heyet-i talimiye muavinleri Naim ve Galib Beyler, lavta muallimi Tahsin Bey, ney muallimi Cemil Bey, kanun muallimi Safvet Bey.

Bunun için, geçmiş üstadların yeni nesle bıraktıkları eserler şimdiki ihtiyaca göre toplanacak ve bu eserler öğretilecektir. Üç sınıftan ibaret olan öğrenim süresi sonunda bilgili müsikşinaslar yetiştirilmesinin amaçlandığı ifâde edilmiştir.

Birinci sınıf sadece yeni başlayanlar içindir ve her bir öğrenciye bir muallim tâyin edilir. Haftada iki ders olan bu sınıfta usûl, nota ve makamlar öğretilecektir. Temel hususları bilenlerin devam edebileceği ikinci sınıf, mektebin ders nazırı tarafından verilecek derslere girecektir ve haftada yine iki derstir. Üçüncü sınıfa alınacak öğrencinin ileri düzeyde, sazını yenmiş ve makamların seyirlerini öğrenmiş olması beklenir. Böylece haftada iki defa yapılması planlanan toplu meşke ve fasıllara katılabileceklerdir. Üçüncü sınıftakiler arasından öne çıkanların mektebin kurucu kadrosuna katılmak için aday olabilecekleri de belirtilir.

Ücretler şöyledir: Birinci sınıflar için bünyesinde buldukları İttihad-ı Osmani Mektebi'nin talebesine otuz, dışarıdan gelenlere kırk, ikinci ve üçüncü sınıflar için yirmişer kuruştur. Ayın üçüne kadar aidatını ödemeyenler ayrılmış sayılır ve derslere kabul edilmez. Mektebe ayın on beşinden önce dâhil olanlardan tam, on beşinden sonra dâhil olanlardan ücretin yarısının alınacağı ve girilmeyen derslerin ücretlerinin iade edilmeyeceği belirtilir. Ayrıca aidatını ödeyip de mektepten ayrılmak isteyen kişiye ücretinin iade edilmeyeceği de eklenir.

Mektebe kayıt için ilk şartın namus ve haysiyet sahibi olmak olduğu belirtilir. Mektepte alkollü içecek bulundurulamayacağı, mektebe sarhoş hâlde gelinemeyeceği, ayrıca mektepte dinî ve siyâsî herhangi bir konunun konuşulamayacağı yazılmıştır.

Mektebe öğrenci olarak kaydedilenler ve dinleyici olarak abone olanlar, mektep kurallarına uymak kaydıyla istedikleri zaman mektebe gelebileceklerdir. Mektebe maddî ve mânevî yarar sağlamak için üye olmak isteyenlerin bireysel olarak başvuru yapabilecekleri belirtilir.

Toplu meşk Cumartesi ve Salı akşamları alaturka saat birden (yani 19.00-19.10 civarı) itibarendir. Birinci sınıfların dersleri saat birden ikiye kadar bir saat olup ondan sonra toplu derse başlanır. Haftada iki gece gelemeyen birinci sınıf talebeleri için bir gece ve geledikleri diğer gece yerine de Cuma günü sabah saat üçten beşe kadar ders yapılacağı belirtilir.

Mektebin nota yazımı, şarkıların beste güftelerini derleyip düzenleme konusunda görevli olduğu, marş ve millî şarkılar düzenleyeceği, mersiye ve ilahi öğreteceği belirtilir. Ayrıca istenilen eserler de tedarik edilecektir. İstendiğinde mektebin konser, gezi ve cemiyetler için özel saz takımı düzenleyeceği de eklenir. Ailelere ‘ehil ve namuskâr muallimler’ yönlendirmek de mektebin görevleri arasındadır. Kısaca, merkez idâresi Kadıköyü’nde Söğütlü Hamam civarında İttihad-ı Osmani Mektebi dâhilinde bulunan mektebin, mûsikî konusunda başvurulacak tek yer olduğu ve başvuruların ders gecelerinde yapılması gerektiği belirtilir. İmza, mektep müdürü İsmail Sami Bey’e aittir.

Nizamnâmede mektebin yönetim ve öğretim kadrosunun oldukça kalabalık olduğu görülüyor. En büyük rolü üstlenen kişi İsmail Sami Bey’dir. Daha önce Üdî Sami Bey ismiyle bildiğimiz bu bestekârın ilk adının da ‘İsmail’ olduğunu öğreniyoruz. Üstteki fotoğrafın arkasını ‘müdür’ olarak imzalayıp mühür vuran İsmail Sami Bey, nizamnâmede de müdür olarak görülmekle birlikte, fennî heyette âzâ olarak bulunmakta ve mektepte ud muallimliği de yapmaktadır.

Birden fazla görevi olan diğer kişiler İsmail Nazmi, Edhem Ulvi, Nuri ve Mustafa Safvet beylerdir. Ders nazırı Nazmi Bey idâre heyetindeki âzâlığı yanında fennî heyete başkanlık etmekte; Edhem Ulvi Bey, ders nazırı muavinliğine ilâve olarak hânende muallimliğini yürütmekte; fennî heyet âzâsı olan Nuri Bey [Duyguer], aynı zamanda keman dersleri vermekte ve Mustafa Safvet Bey de idâre heyetindeki kâtipliği yanında fennî heyette fahri âzâ olarak görev yapmaktadır.

Diğer görevliler şunlardır: İdare heyetinde fahri âzâlar Doktor Mazhar Hüsni, Zühdü Paşazâde Zahid ve Harbiye Nezareti hulefâsından Cemil Beyler dışında müdür muavini Faruk Bey bulunmaktadır. Fennî heyette fahri âzâ olarak dikkat çeken isimler Ahmed Rasim ve Lemi Bey’dir (Lemi Atlı). Ayrıca yine fahri âzâ olarak Üsküdar Daire-i Belediye Heyet-i Sıhhiye reisi Hikmet, Rıza Naşid, Şark Demiryolları Kumpanyası vekil-i umuru Samonin ve İsmail Hakkı beyler, âzâ olarak da Yusuf Zıyaeddin Bey vardır

Nuri Bey’den başka diğer keman muallimi Hamparsum Efendi, diğer ud muallimi de Cemal Bey’dir. Kanun muallimleri İbrahim, İsmail ve Safvet Beyler, lavta muallimleri Tahsin ve Yusuf Ziya beylerdir. Ney ve nısfîye muallimi ise Cemil Bey’dir. Bu kalabalık kadroya bakılırsa mektep çok kişinin başvuracağı öngörülerek kurulmuş olmalıdır.

### Üsküdar Darülfeyz-i Müsiki Cemiyeti

Darülfeyz-i Musiki Mektebi 1913'ten sonra karşımıza en erken 1922'de çıkar.<sup>13</sup> Kadıköy'deki Darülfeyz-i Musiki Mektebi'nden gelen ekiple, 1918'de<sup>14</sup> Üsküdar'da kurulan Anadolu Musiki Cemiyeti'nin üyeleri birleşerek yeni bir cemiyet oluştururlar. Bu yeni cemiyetin ismi de "Üsküdar Darülfeyz-i Musiki Cemiyeti" olur. Gelen ekip içinde Kadıköy Darülfeyz-i Musiki Mektebi'nin müdürü Sami Bey, Kemanî Galib Bey, Kemanî Naim Bey ve Kanunî Safvet Bey vardır.<sup>15</sup> "Darülfeyz-i Musiki" ismini Üsküdar'a taşıyan da bu ekip olmalıdır. Sami Bey yine cemiyetin reisidir ve cemiyette hocalık da yapmaktadır.



Görsel 3: Anadolu Müsiki Cemiyeti – 1918<sup>16</sup> Üzerlerindeki rakamlara göre: 1- Klarinet İbrahim Bey, 2- Üdi Ali Bey, 3- Üdi Hayreddin Bey, 4- Tanbûrî Fuad Bey, 5- Hânende Vahdet Bey, 6- Ata Bey, 7- Avukat Besim Şerif Bey, 8- Kemanî Paşazâde Midhat Bey, 9- Şevket Bey, 10- Kemanî Binbaşî Ressam Cevad Bey.

<sup>13</sup> Mektebin 1913-1922 yılları arasında faaliyetlerine devam edip etmediğini tespit edemedim.

<sup>14</sup> Nazmi Özalp Anadolu Musiki Cemiyeti'nin kuruluş tarihini 1908'i veriyor (a.g.e., s. 76). Üsküdar Musiki Cemiyeti hakkında yazılan kaynaklar ise Anadolu Musiki Cemiyeti'nin 1918'de kurulduğunu söylüyor. Ata Bey'in oğlunun verdiği tarih de 1918. Üzerinde Arap rakamlarıyla 1334 (Mîlâdî 1918) yazılı olan aşağıdaki fotoğrafı da göz önünde bulundurarak bu tarihi kabul ettim.

<sup>15</sup> O dönemde Şark Musiki Cemiyeti de Kadıköy'de faaliyetlerini sürdürür. Sinekemani Nuri Duyguer, Üsküdar'a gitmeyip Şark Musiki Cemiyeti'nde müzik çalışmalarını sürdürenler arasındadır.

<sup>16</sup> *Türk Musiki Hizmetinde 50. Yıl: Üsküdar Musiki Cemiyeti*, (haz. Fuat Özçelik), Orhan Matbaası 1967, s. 10.





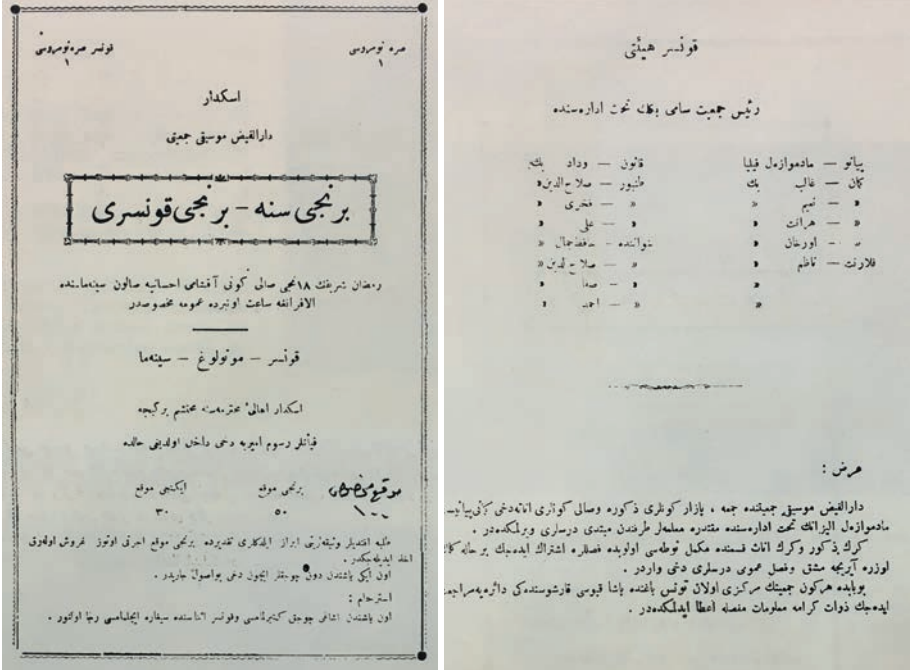
Görsel 4: Üsküdar Darülfeyz-i Müsiki Cemiyeti (Üsküdar Müsiki Cemiyeti Arşivi)<sup>17</sup> Oturanlar sağdan: Türkmenzâde Osman Bey, Üdî Sami Bey, Selahaddin Bey; ayakta kiler: Hânende Safa Bey, Kanunî Vedad Bey, Tanbûrî Selahaddin Bey [Pınar], Kemanî Midhat Bey, Kanunî Osman Bey [Güvenir], Tanbûrî Hüseyin Fahri Bey [Düngelen], Klarinet Nâzım Bey, Kemanî Galib Bey, Kanunî Safvet Bey, Hânende Arab Ahmed Bey, Üdî Ali Bey

Cemiyet, “Üsküdar Darülfeyz-i Musiki Cemiyeti” ismiyle ilk konserini İhsaniye Salon Sineması’nda verir. Üsküdar Musiki Cemiyeti’nin 50’nci yıl kitapçığında yayımlanan konser programının üzerinde “birinci sene birinci konseri” ve “sıra numarası 1”, “konser sıra numarası 1” ifâdeleri bulunmaktadır. Bu ifâdelerden, programın, cemiyetin ilk konserine ait olduğunu anlıyoruz. Konser programında yıl yok, sadece “Ramazan-ı Şerif’in 18’nci Salı günü akşamı.” ifâdesi var. Ramazan’ın 18’inin Salı gününe rastladığı yıllar 1919 ve 1922’dir. Üsküdar Musiki Cemiyeti’nin 50’nci yıl kitapçığında ilki tercih edilmiş ve bu konserin “1919 senesi 17 Haziran Salı günü akşamına tesadüf ettiği” belirtilmiş.<sup>18</sup> Oysa, cemiyetin birinci senesinde verdiği, bu yazının sonunda yer alan (Ek 2) konser programı ve 8 Haziran 1922 tarihli *İkdam* gazetesinde yayımlanan yine ‘birinci sene’de verilecek iki konserin ilânı göz önünde bulundurulduğunda bu ilk konserin de 1922’de verildiği anlaşılır. Konserin tam tarihi Hicrî 18 Ramazan 1340, Milâdî 16 Mayıs 1922 Salı günüdür.

<sup>17</sup> Fotoğrafi bana gönderen Hülya Atacan ve Tevfik Bildik’e teşekkür ederim.

<sup>18</sup> *Türk Müsiki Hizmetinde 50. Yıl: Üsküdar Müsiki Cemiyeti*, (haz. Fuat Özçelik), Orhan Matbaası 1967, s. 10.

İhsaniye Salon Sineması'nda Sami Bey'in yönetimindeki konser heyeti şöyle: "Piyano: Matmazel Fulya [Akaydın], Keman: Galib Bey, Keman: Naim Bey, Keman: Hrant Bey, Keman: Orhan Bey, Klarinet: Nâzım Bey, Kanun: Vedad Bey, Tanbur: Fahri Bey [Düngelen], Tanbur: Ali Bey, Hânende: Hâfız Cemal Bey, Hânende: Safa Bey, Hânende: Ahmed Bey."



Görsel 5: Üsküdar Darülfeyz-i Müsiki Cemiyeti'nin 16 Mayıs 1922'deki ilk konserinin programı<sup>19</sup>

Programın sonunda şu ifadeler yer almakta:

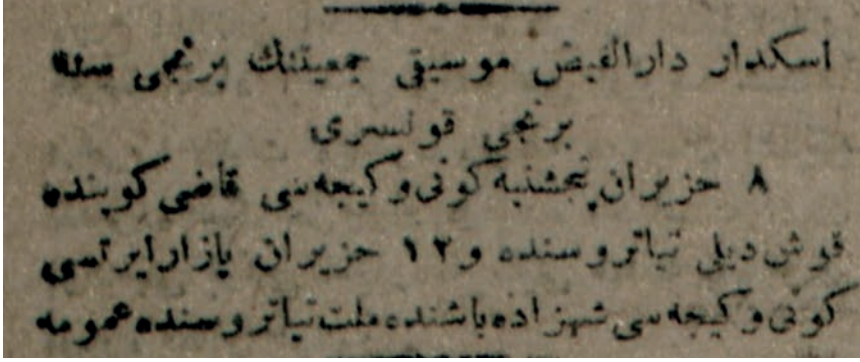
"Arz: Darülfeyz-i Müsiki Cemiyeti'nde Cuma, Pazar günleri zükûra ve Salı günleri inâsa dahi kemanî piyanist Matmazel Eliza'nın [Enise Can] taht-ı idaresinde muktedire muallimeler tarafından mübtedî dersleri verilmektedir. Gerek zükûr ve gerek inâs kısmında mükemmel notası olup da fasıllara iştirak edecek bir hâle gelmek üzere ayrıca meşk ve fasl-ı umumi dersleri dahi vardır. Bu bâbda her gün cemiyetin merkezi olan Tunusbağı'nda Paşakapısı karşısındaki daireye müracaat edecek zevat-ı kirama malumat-ı mufassala itaedilmektedir."<sup>20</sup>

<sup>19</sup> Türk Müsiki Hizmetinde 50. Yıl: Üsküdar Müsiki Cemiyeti, (haz. Fuat Özçelik), Orhan Matbaası 1967, s. 11.

<sup>20</sup> Türk Müsiki Hizmetinde 50. Yıl: Üsküdar Müsiki Cemiyeti, (haz. Fuat Özçelik), Orhan Matbaası 1967.

Üsküdar Darülfeyz-i Musiki Cemiyeti ikinci konserini 8 Haziran 1922 tarihinde Kuşdili Tiyatrosu'nda verir. O günkü *İkdam* gazetesinde o akşam ve dört gün sonra verilecek konserin haberi şöyle:

“Üsküdar Darülfeyz-i Musiki Cemiyeti'nin birinci sene birinci konseri 8 Haziran Perşembe günü ve gecesi Kadıköyü'nde Kuşdili Tiyatrosu'nda ve 12 Haziran Pazartesi günü ve gecesi Şehzâdebaşı'nda Millet Tiyatrosu'nda umuma.”<sup>21</sup>



Görsel 6: 8 Haziran 1922 tarihli *İkdam* gazetesinde çıkan konser ilanı.

12 Haziran tarihli konser programı Nuri Duyguer arşivinde yer alan belgeler arasındadır. Ek 2'de yer alan konser programında da yıl belirtilmemiş, sadece “Haziran'ın 12'nci Pazartesi günü” ifâdesi vardır. Gazete ilanı ve yine ay, gün bilgisinden yola çıkılarak konserin 12 Haziran 1922'de verildiği tespit edilmiştir. Bu konser programının üzerinde de “birinci sene birinci konseri”, “sıra numarası 1”, “konser sıra numarası 3” ifâdesi var. Hepsi de “birinci konser” olarak sunulmuş fakat konser sıra numarası değişmiştir. Cemiyet Üsküdar'da faaliyete başladığı ilk yıl aynı repertuarı üç farklı tarihte, üç farklı yerde sunmuş olmalı. Bu durumda Ek 2'de yer alan konser programı üç konserin de repertuarını veriyor.

Konser üç bölüme ayrılmış. Sultaniyegâh makamındaki eserlerden oluşan ilk bölüm dönemin bestecilerinden Kanunî Hacı Arif Bey'in peşreviyle başlamış, Dede Efendi'nin meşhur bestesinden sonra takımın diğer eserleri okunmadan hemen şarkılara geçilmiş. Seçilen şarkıların bestekârlarının tümü de o tarihte hayatta. Cemiyetin reisi Üdf Sami Bey'in de iki şarkısı okunmuş. Bu bölümde eski bir gelenek olan 'hânende taksimi'ni görüyoruz. Taksimi Hânende Hâfız Cemal Bey'le

<sup>21</sup> *İkdam*, 8 Haziran 1922, s. 3.

Kemanî Galib Bey yapıyorlar. Yine o dönemin müzisyenlerinden Raif Bey'in saz semâtiyle birinci bölüm bitmiş. İkinci bölüm tamamıyla köçekçelere ayrılmış. Son kısım ise "Millî Fasil" başlığını taşımakta. Dönemin milliyetçilik fikirlerinin müziğe yansımaya örnek olarak değerlendirilebilecek bu eserler, dönemin önde gelen cemiyetlerinden Şark Musiki Cemiyeti'nin reisi Ali Rifat Çağatay'a ait. Nuri Duyguer arşivinde bulunan konser programlarından o dönemde bu eserlerin Şark Musiki Cemiyeti konserlerinde de sıkça okunduğunu görüyoruz. Buradan da iki cemiyetin uyum içinde çalıştığı sonucu çıkarılabilir.

Konser programının sonunda cemiyetin çalışmalarından bahsedilmiş. Birinci konserde erkek ve kadınların tümüne Matmazel Eliza'nın (yani Enise Can'ın) yönetimindeki muallimlerin ders vereceği belirtilmiş, üçüncü konserde ise erkek kısmına ders vermek üzere Sami ve Ziya beyler (Bestenigâr Ziya Bey olmalı) eklenmiş. Cemiyete başvuru sayısının artmasının etkili olduğu düşünülebilir.

Sonuç olarak, eldeki belgeler üzerinden Darülfeyz-i Musiki Mektebi/Cemiyeti'nin kuruluşu, çalışmaları, mensupları ve isim değişikliği tarihleriyle tespit edilirken yerleşmiş kaynaklardaki bazı hatalar da tashih edilmeye çalışıldı. Ayrıca Sinekemanî Nuri Duyguer arşivinde yer alan nizamnâme ve konser programı ilk kez yayımlanmış oluyor. 20'nci yüzyılda sivil girişimlerle artan müzik cemiyetlerinin en önemlilerinden biri olan Darülfeyz-i Musiki Cemiyeti'nin diğer faaliyetlerinin de zaman içinde araştırılıp tespit edileceğini ümit ediyorum.

## EKLER:

### **EK 1: Darülfeyz-i Musiki Cemiyeti'nin Ekim 1913 Tarihli Nizamnâmesi**

[1]

[Darülfeyz-i Musiki Mektebi]<sup>22</sup>

[2]

Mektep 28 Eylül Cumartesi günü akşamından itibaren küşadedir [açıktır].

Kadıköy'nde Söğütlü Hamam civarında İttihâd-ı Osmanî Mektebi dâhilinde müesses Darülfeyz-i Musiki Mektebi Nizamnâme-i Haricisi

<sup>22</sup> Bu başlık kurşun kalemle Nuri Duyguer tarafından yazılmıştır.

## Maksad-ı teşkil

Mektebimiz şehrah-ı terakki ve medeniyette [medeniyet ve ilerleme yolunda] kemal-i ciddiyetle ve basaretle [büyük bir ciddiyet ve dikkatle] iştigal eden erbab-ı fen ve danışın [ilim irfan sahiplerinin] idrakât-ı akliye ve melekat-ı fazılasına ilm-i bedi-i mûsikî ile küşâyış ve inbisad vermek maksadıyla teşekkül etmiş olup, bu emel-i terakki-cuyane vusul için bir taraftan esatize-i salifenin ahlafa terk ve teberru eyledikleri âsâr-ı nefise-i musikiyyeyi ihtiyacât-ı hâzıraya göre cem ve telkin ederek ihya etmek emelini diğer taraftan âsâr-ı mezkûrenin evlâd-ı vatana talim ve tedrisi esas ve rehber ittihaz eylemiş ve üç sınıftan ibaret olan müddet-i talimiye hengâmında ihata-i külliye sahibi mûsikîşinaslar yetiştirmek suhuleti en mukadder esatizenin himmât-ı ciddiyet-perveranesi sayesinde mevki-i tatbika vaz eylemiştir.

Mektep üç sınıf üzere müessestir:

Birinci sınıf: Sırf mübtedilere mahsus olup her talebeye ayrı ayrı muallim tâyin olunur. İşbu sınıfta usûl, nota, makamât hakkında mâlûmat-ı ibtidaiye-i mûsikîyye tedris edilir. Haftada iki ders almak üzere aidat-ı şehrsî kırk kuruştur. Yalnız İttihad-ı Osmani Mektebi talebesi için otuz kuruştur.

İkinci sınıf: İşbu sınıfa dâhil olacak zevat mukaddemat-ı fennî tahsil eylemiş olacağı cihetle mektebin ders nazırı tarafından verilecek ders-i umumiye iştirak ile tedris eder. Haftada iki ders almak üzere aidat-ı şehrsî yirmi kuruştur.

Üçüncü sınıf: İşbu sınıfa dâhil olacak zevat iyiden iyiye sazını yenmiş<sup>23</sup> makamâtın seyirlerini öğrenmiş bulunacağından mektebin heyet-i umumiyesiyle birlikte haftada iki defa vuku bulacak meşk-i umumi ve fasıllara iştirak edeceği gibi kendilerini heyet-i talimiyyeye muavenet eder. Bu suretle dahi müktesebat-ı fenniyeleri itmam edeceklerdir. İşbu sınıfta ispat-ı ehliyet ve rüchan edenler münhal vukuunda mektep müessesisini meyana dâhil edilmek üzere namzet addolunur. Aidat-ı şehrsî yirmi kuruştur. Ayın üçüne kadar aidat-ı şehrsî vermeyenler müstafi addolunurlar, dersaneye kabul olunmazlar. Ayın on beşinden evvel mektebe dâhil olanlar tam on beşinden sonra dâhil olanlardan nisf-ı ücret istifâ olunur. Derslerde ispat-ı vücut etmeyen talebenin zâyî ettikleri dersler hiçbir suretle tazmin ve iade olunamaz. Aidat-ı mâhiyesinin

<sup>23</sup> Kelime nizamnâmede bir nokta fazlalığıyla “yetmiş” olarak yazılmış. Cümlelerin akışı ve mânâsına göre “yenmiş” olmalıdır.

tasviye etmiş olup da mektebi terk eden olur ise vermiş olduğu ücret iade edilmez.

[3]

Şerait-i Duhul

Mektebe kayıt ve kabul olunacak zevatın erbab-ı namus ve haysiyet-ten bulunması elzemdir. Mektep dâhilinde veyâhut mektebe gelir iken müskirat istimali ve sekr hâlinde bulunmak ve alelhusus mektep dâhilinde dinî ve siyâsî mübahaseler katiyen memnûdur. Terbiye ve ahlâk mektep için rehber ittihaz olunmuştur.

Mektebe talebe sıfatıyla kayıt [ve] kabul olunanlar ile sâmiin sıfatıyla abone olan zevat arzu ettikleri zamanlar mektebe duhule serbest olup yalnız mektep idâresi tarafından mevzu-ı nizamata tebaiyete mecburdurlar. Mektepte talebe ve abonman olanlardan başkasının mübtedî talebelere mahsus olan dershânelere girmesi katiyen memnûdur. Mektebe fevaid-i fenniyye ve maddiyye temin etmek üzere meclis-i idâre ve heyet-i fenniyye âzâlığına hâriçten intisap etmek arzu eden zevat-ı aliyye ve muktedire ile erbab-ı yesar fahri olarak kabul ve mektepçe medar-ı şeref addolunur.

Zaman-ı tedrisat

Mektebin heyet-i umumiyyesi haftada şimdilik iki gece meşk ederler. Meşk geceleri her Cumartesi ve Salı günü akşamları alaturka saat birden itibaren. Mübtedî dersleri saat birden ikiye kadar bir saat olup ondan sonra ders-i umumiyyeye beda olunur. Yalnız haftada iki gece gelemeyen mübtedî talebe için bir gece ve bir de Cuma günü sabah saat üçten beşe kadar icrâ-yı tedrisat edilir.

Mektebin vezaifi

Mektep bilcümle mesail-i müsikîyyeyi hall ü fasl etmeye tavassut eder. Nota tahriri şarkı beste güftelerini tanzim eder. Marş ve millî şarkılar tertip eder. Mersiye, ilahi talim eder. Talep edilen asar-ı müsikîyyeyi tedarik ve konser ve tenezzüh ve cemiyetler için suret-i husûsiyede saz takımı tertip ve mahallerine sevk eder. Ailelere mahsus ehil ve namuskâr muallimler tedarik ve sevk eder.

Elhasıl fenn ü umur-ı müsikî için merci-i yegânedir. Bilcümle muamelatta müdüriyete müracaat lazımdır. Merkez İdâresi Kadıköy'ünde Söğütlü Hamam civarında İttihad-ı Osmani Mektebi dâhilinde müesses Darülfeyz-i Musiki Mektebi olup ders geceleri müracaat olunmalıdır.

Müdür İsmail Sami  
Arşak Garoyan Matbaası-Dersaadet-Babıali Caddesi

[4]

### **Mektep Heyet-i İdaresi**

Müdür: İsmail Sami Bey  
Âzâ-yı fahri: Zühdü Paşazâde Zahid Bey  
Âzâ-yı fahri: Doktor Mazhar Hüsni Bey  
Âzâ-yı fahri: Harbiye Nezareti hulefâsından Cemil Bey  
Müdür Muavini: Fahri Mühendis Faruk Bey  
Âzâ: Mektebin ders nazırı Nazmi Bey  
Kâtip: Mustafa Safvet Bey

### **Heyet-i Fenniyesi**

Reis: Ders nazırı İsmail Nazmi Bey  
Âzâ: Müdür-i mektep İsmail Sami Bey  
Âzâ: Ders nazır-ı muavini Edhem Ulvi Bey  
Âzâ: Hariciye Nezaret-i celilesi hulefâsından Nuri Bey  
Âzâ: Yusuf Ziyaeddin Bey  
Âzâ-yı fahri: İsmail Hakkı Beyefendi  
Âzâ-yı fahri: Edib-i muhterem Ahmed Rasim Beyefendi  
Âzâ-yı fahri: Şark Demiryolları Kumpanyası vekil-i umuru Samonin  
Beyefendi  
Âzâ-yı fahri: Üstad-ı muhterem Lemi Beyefendi  
Âzâ-yı fahri: Rıza Naşid Beyefendi  
Âzâ-yı fahri: Üsküdar Daire-i Belediye Heyet-i Sıhhiye reisi Hikmet  
Beyefendi  
Âzâ-yı fahri: Mustafa Safvet Bey

### **Heyet-i Talimiye**

Ders-i umumi muallimi: İsmail Nazmi Bey  
Hânende muallimi: Edhem Ulvi Bey  
Keman muallimi: Nuri Bey  
Keman muallimi: Hamparsum Efendi  
Ud muallimi: İsmail Sami Bey  
Ud muallimi: Cemal Bey  
Kanun muallimi: İbrahim Bey  
Kanun muallimi: İsmail Efendi

Kanun muallimi: Safvet Efendi

Lavta muallimi: Tahsin Bey

Lavta muallimi: Yusuf Ziya Bey

Ney [ve] nısıfiye muallimi: Cemil Bey

### Heyet-i Talimiye Muavinleri

Naim Bey

Galib Bey

Sadi Bey

## EK 2: Üsküdar Darülfeyz-i Musiki Cemiyeti'nin 12 Haziran 1922 Tarihli Konser Programı

### [1]

Sıra numerosu 1

Konser sıra numerosu 3

Üsküdar Darülfeyz-i Musiki Cemiyeti

Birinci sene-Birinci konseri

Haziranın 12'nci Pazartesi günü gündüz 3'te hanımlara gecesi onda umuma Şehzâdebaşı'nda Millet Tiyatrosu'nda

İstanbul ahâli-i muhteremesine muhteşem bir gün ve bir gece

Fiyatlar rüsum-ı amiriyye dahi dâhil olduğu hâlde

Husûsî localar 500

Birinci mevki localar 400

İkinci mevki localar 300

Koltuk 100

Birinci mevki 50

İkinci mevki 30

### [2]

Talebe efendiler vesikalarını ibraz eyledikleri takdirde bir derece aşağı mevkiin ücreti alınacaktır.

On yaşından on iki yaşına kadar çocuklar için dahi bu usûl cârîdir.

İstirham: On iki yaşından aşağı çocuk getirilmemesi ve konser esnasında sigara içilmemesi rica olunur.

Üsküdar Darülfeyz-i Musiki Cemiyeti

Haziranın 12'nci Pazartesi günü gündüz saat 3'te hanımlara gecesi saat onda umuma



Birinci sene birinci konser

Reis-i cemiyet Sami Bey tarafından idâre olunacaktır.

### Program

#### 1- Sultaniyegâh faslı

1. Peşrev – Kanunî Hacı Arif Bey
2. Beste: Yâr misâlini – Dede Efendi merhumun
3. Ağır aksak şarkı: Güller açmış – Santuri Edhem Efendi'nin
4. Aksak şarkı: Hâbîde olan – Reis-i Cemiyet Sami Bey'in
5. Taksim: Hânende Hâfız Cemal Bey ile – Kemanî Galib Bey tarafından
6. Vals şarkı: Gel seninle – Reis-i Cemiyet Sami Bey'in
7. Curcuna şarkı: Bu gülzârın – Santuri Edhem Efendi'nin
8. Yürük semâî: Ufk-ı emelim – Zekâizâde Ahmed Efendi'nin
9. Saz semâtsi – Raif Beyefendi'nin

#### 2. Hicaz Köçekler

1. Acem kızı
2. İndim gittim Diyarbekir – Şarkı-i Türkmen
3. Baharın zamanı – ağırlama
4. Güzel aklımı aldın – ağırlama
5. Koşma
6. Bir sevda geldi başıma – aydın
7. Şuh-i sitemkâr – aydın
8. Yine yeşillendi dağlar – aydın
9. Sirtö – Cennetmekân Sultan Abdülaziz Han hazretlerinin

#### 3. Millî fasıl

1. Sefer türküsü – Sabahtan kalktım güneş parlıyor
2. Ana türküsü – Üstad muhterem Ali Rifat Beyefendi'nin
3. Memleket havası – “ “ “ “ “
4. Millî marş – “ “ “ “ “

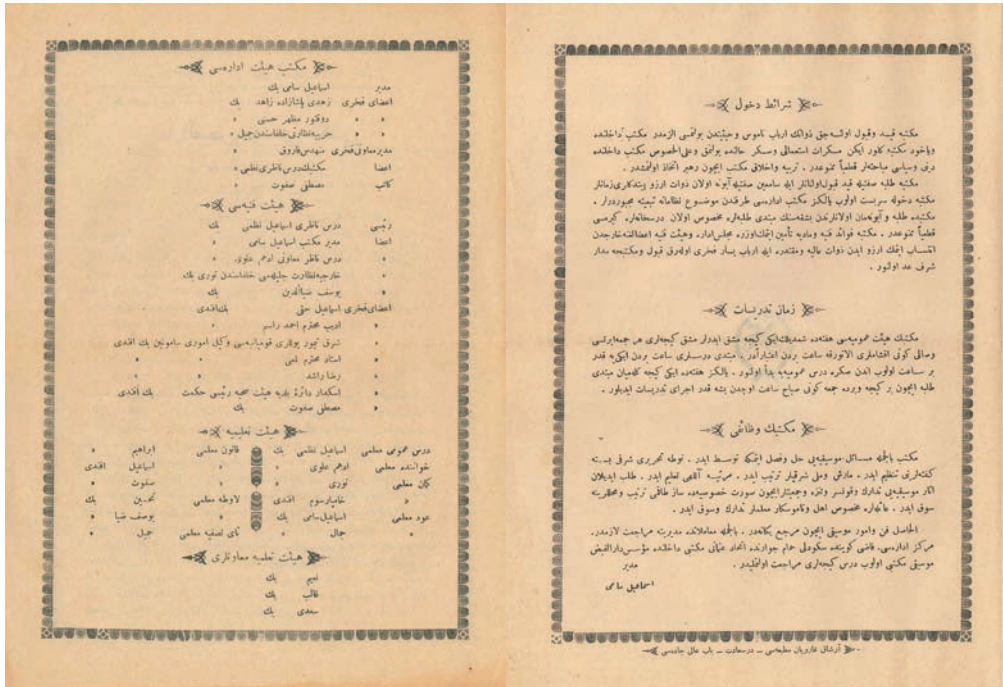
Arz:

Darülfeyz-i Musiki Cemiyeti'nde Cuma, Pazar günleri zükûra reis-i cemiyet Sami ve hânende-i muhterem Ziya beyler tarafından ve Salı günleri dahi inasa kemanî piyanist Matmazel Eliza'nın taht-ı idâresinde muktedire muallimeler tarafından mübtedî dersleri verilmektedir.

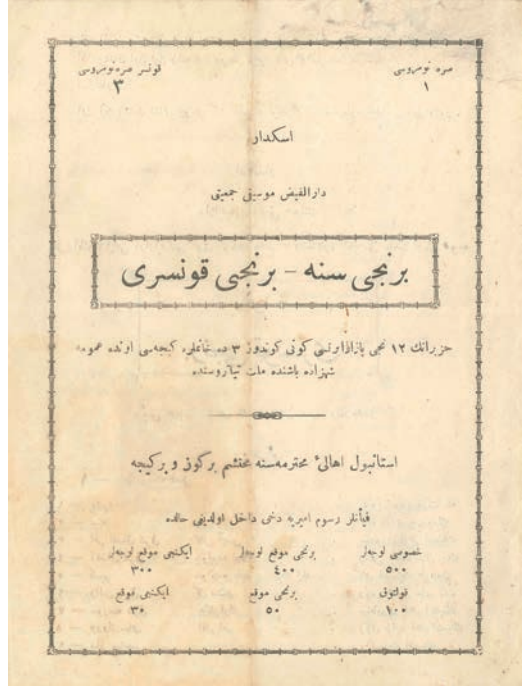
Gerek zükûr ve gerek inas kısmında mükemmel notası olup da fasıllara iştirak edecek bir hâle gelmek üzere ayrıca meşk ve fasl-ı umumi dersleri dahi vardır.

Bu bâbda her gün cemiyetin merkezi olan Tunusbağı'nda Paşakapısı karşısındaki daireye müracaat edecek zevat-ı kirama mâlûmat-ı mufassala ita edilmektedir.

EK 1: Görseller



EK 2: Görseller





III.  
BESTEKÂRLAR  
VE  
GÜFTEKÂRLAR



---

**Bir İstanbul Çocuğunun Kısa  
Biyografisi: İsmail Dede Efendi  
(1778-1846)\***

---

**Prof. Dr. Cem Behar**

\* Not: Bu yazı Cem Behar'ın Osmanlı/Türk Musikisinin Kısa Tarihi (YKY, 2015) kitabından alınmıştır.

Bazı konser veya radyo/TV programlarında yersiz bir asilzâdelik îmâ eden vezadeganlık özentisi kokan bir ifâdeyle ‘Hammâmîzâde İsmail Dede Efendi’ diye anıldığı oluyor bugün.

Oysa yaşadığı dönemde ona ya ‘Hamamcıoğlu İsmail’ ya da ‘Derviş İsmail’ deniyordu. Çünkü o esasen İstanbullu bir halk çocuğu, Şehzadebaşı Hamamı’nın işletmecisinin oğluydu.

İsmail adı bir Kurban Bayramı dünyaya gelmiş olmasından dervişliği ve Dedeliği bir Mevlevî tarikatına intisabındandı. Ama ona en yakışan adı İstanbul halkı buldu: Dede Efendi.

Nitekim bildiğimiz kadarıyla o dönemde geniş halk yığınları tarafından başka bir Mevlevî dedesine ‘efendi’, hiçbir kalem efendisine veya molla efendiye ‘dede’ denmedi.

İstanbul’da doğdu. Hac sırasında Mina’da bir kolera salgınında ölmemiş olsaydı bugün muhtemelen yine İstanbul’da mefdun olacaktı. Hac yolculuğu dışında, İstanbul’dan hiç ayrılmadığı bilinmiyor. Sadece birkez —o da Padişah II. Mahmud’un mâiyetinde— Gelibolu’ya oradaki Mevlevîhâne’yi ziyaret amacıyla gittiği rivâyet edilir.

Asıl uğraş ve meslekleri bambaşka olan birçok on yedi, on sekiz ve on dokuzuncu yüzyıl geleneksel Osmanlı/Türk mûsikîsi bestecisinin aksine, Dede Efendi ömrü boyunca mûsikîden başka bir şeyle meşgul olmadı. Geçimini sağladığı ‘profesyonel’ başka bir uğraşı bilinmiyor. Saray ve Mevlevîhâneler dışında başka meslekî çevrelerle de pek ilişkisi olmadı.

Topkapı sarayında Enderun meşkhânesinde acemi oğlanlara mûsikî hocalığı, padişaha müezzinbaşılık, yine saraydaki fasıl heyetlerinde hâ-nendelik, Yenikapı Mevlevîhânesi’nde na’thanlık ve kudümzenbaşılık yaptı. Bunların dışında ne mâişetini temin edici bir sürekli uğraşı veya mesleği ne de dervişlik ve müzisyenlikten başka bir sosyal kimliği oldu. Biyografisiyle ilgili bilinenlerin çoğu Rauf Yekta Bey tarafından Dede Efendi’nin talebesi Zekai Dede’nin ağzından derlenen şifâhî rivâyetlere dayanıyor.



Farz-ı muhal, geleneksel Osmanlı/Türk müsikîsinin —biri hâric— tüm bestecilerinin eserlerinin hepsi de ânîden ortadan kaybolsa ve unutulsa, sadece Dede'nin eserlerinin bekası bile bu müzik geleneğini anlamak ve belki de yeniden oluşturmak için yeterli olacaktır. Dede'nin Türk müsikîsi içindeki tarihî ve estetik konumu o kadar merkezîdir. Çünkü Dede'nin bu merkezî konumuna iki asırlık bir mesafeden bakıp bugün biz karar veriyor da değiliz. Dede'nin çağdaşı Süleyman Faik Efendi 1830'lu yıllarda şöyle yazıyordu örneğin: “*Hamamcıoğlu ölürse usul-i musikiyi bilir, beste okur ve icat eder kimse kalmaz olup musiki inkıraz bulacak (gerileyecek, yok olacak).*”

Dede Efendi'nin zamanla namı aldı yürüdü. Neredeyse mitolojik bir besteci hâline getirildi. Nitekim müziği tasarlamak, öğretmek veya icrâ etmek için yazının/notanın hemen hiç kullanılmadığı geleneksel Osmanlı/Türk müziği ortamında bestecisi bilinmeyen veya unutulmuş fakat beğenilen birçok eser “Böyle güzel bir beste olsa olsa Dede Efendi'nindir.” diye anonimlikten çıkartılıp ona atfedilmiştir. Gerçekten de onun adıyla birlikte anılan üç yüze yakın müzik eserinin ancak yarısı kadarının gerçekten Dede Efendi'ye ait olduğunu kesinlikle söyleyebiliyoruz bugün.

Dede'nin eserlerinin çeşitliliği hakikaten baş döndürücüdür. Örneğin, İtrî'nin hafif ya da eğlenceli diyebileceğimiz hiçbir eseri yoktur. Hacı Arif ya da Şevki Bey gibileri ise kısacık şarkılardan başka bir şey bestelediler. Denedilerse bile başarısız oldular. Dede'nin beste yelpazesi ise gerçekten şaşırtıcıdır ve İstanbul'un hem geniş halk kitleleri hem de okumuş kesimlerini derinden etkilemiştir. Bir yandan Osmanlı dinî müsikî repertuarının temel taşları hâline gelmiş olan geniş, tumturaklı, her biri birer Oratoryo'ya bedel yedi adet mutantan Mevlevî âyini, diğer yandan da “iki de turnam gelir allı kareli... cihar attım şeş oynadım...” gibi güfteler içeren şıkıdım şıkıdım köçekçe şarkıları; bir taraftan ikişer murabba' beste ve ikişer semâiden oluşan son derece ciddî klasik fasıl takımları, bir taraftan da herkesçe bilinen bir Viyana vals, bir tür çocuk şarkısı: “yine bir gülñihal/aldı bu gönlümü...” Hani, on dokuzuncu yüzyıl İstanbul'unun ‘Sound’u neydi diye sorulursa, öncelikle Dede'nin eserlerine işaret etmemek kabil değil.

Dede'nin bir de müthiş melodik yaratıcılığı var. Geleneksel ve bildik makamsal yapıların yeknesaklığını bozan hem beklenmedik hem âşinâ hem basit hem de mücizevî melodiler. Dede Efendi üslubu hakkında gelmiş geçmiş sadede en yakın yorumu Tanpınar yapar.

*“Ayinlerinde bile musıkiyi, herhangi bir metni makamla okumaktan çıkarmıştır. Bu Kendinden evvelkilerin... zaman zaman yaptıkları bir tecrübe, yahut daha doğrusu elde ettikleri bir netice idi... Besteyi şiirin mahfazası olmaktan çıkaran, sözden gayrı bir şey taşımasını deneyen... Dede musikisini sesle inşa etti.”*

Müsiğiye adımını müzisyen/besteci Padişah III. Selim’in dünyasında atan, başka bir besteci padişah olan II. Mahmud’un sarayında şöhret bulan İsmail Dede, Tanzimat’ın ve Abdülmecid Dönemi’nin müzikteki modernleşme adımlarına da o büyük bestecilik içgüdüsüyle bir miktar uyum sağlayabildi, yeni tarzda bir iki beste de yaptı. Ama devrin değişmesinde kendisine derinden dokunmuş bazı şeyler olmalı ki Hacca, yani ölüme giderken sarf ettiği rivâyet edilen söz onun müziğe dâir simgesel vasiyetnâmesi olarak kabul edilir:

“Bu oyunun artık tadı kalmadı.”

---

# İstanbul'un Kadın Bestecileri

---

Prof. Dr. Ali Ergur\*

\* Galatasaray Üniversitesi Sosyoloji Bölümü Öğretim Üyesi.

## Giriş

İstanbul, uygarlıkların geçiş yolu ve imparatorluk başkenti olarak, kuruluşundan bu yana zengin bir kültürel alışveriş ortamı konumunda olmuştur. Kent, coğrafî, tarihsel, siyâsî nedenlerle dâima göçlere, geçişlere, nüfus hareketlerine sahne olmuştur. İstanbul, her çağda dünya ticâret ağının önemli bir düğüm noktası işlevini görürken, doğal olarak, sayısız karşılaşma, kültür bileşimi, sürekli bir çatışma-bütünleşme diyalektığı içermiştir. Kente hem geçici olarak gelen seyyah, tacir, maceraperest, casus, diplomat gibi figürler, hem orada yerleşik nüfus içinde farklı köken, din, mezhep, dil, meslek, hayat tarzı grupları, toplamda büyük ve tarihsel bir etkileşim düzlemi oluşturmuşlardır. İstanbul, bu açıdan bakıldığında devâsâ bir kültür havuzudur (Braudel, 1990: 426); ancak birçoklarının zannettiğinin aksine, bu bir saflaştırma ve özleştirme potası değildir. Tersine, kültür çeşitliliği ve hareketliliğinin sürekli farklı biçimlerde yeniden kalıba döküldüğü bir ortamdır. Bu anlamda İstanbul karmaşık, çoğul, yenilenen, özgünlük üreten bir kültür sahnesi olmuştur. Bunun sonucu olarak, sanat üretimi, tarih-coğrafya ekseninde sürekli olarak yeni bileşimler içererek gelişmiştir.

Müzik hayatı ve ortamlarını, İstanbul'un kültür matrisini en yoğun şekilde taşıyan vektör olarak tanımlamak yanlış olmayacaktır. Müzik, yalnızca mevcut toplumsal-ekonomik yapıları ve ilişkileri temsil etmekle kalmaz, henüz belirmekte olan yeni eğilimlerin işareti olarak varlık gösterir. İstanbul'un müzik ortamı, çağlar boyunca farklı etkileri bütünlüklü bir alışım hâline getirmiştir. Bu kültür çoğulluğunun aktörleri farklı etnik âidiyetlere sahip olarak hem eser dağarı hem kuramsal katkı anlamında büyük bir birikim oluşturmuşlardır. Müzik aktörlerinin çeşitliliğinin yegâne sınırının cinsiyet olgusu olduğunu ifade edebiliriz. Nitekim imparatorluğun beslenme alanındaki bütün kültür özgüllükleri müzik alanında kendilerini ifade edebilmişler, ancak bu çeşitlilik katı bir şekilde erkek hükümlerlik sahası niteliğini korumuştur. İstanbul'un müzik üretim ortamı, nâdir istisnalar dışında eril bir eylem alanıdır. Kadının müzik sahnesine nüfuz edemeyişi, kuşkusuz genel ataerkil yapının baskıcı ve dışlayıcı karakteriyle doğrudan ilgilidir. Ancak

bunun dışında, müzik üretiminin doğası, *ince sanat* olma görünümünün ardında, toplumsal normatif düzeni teyit anlamına geldiği kadar ona dâir muhalif sözün sahibi olmak anlamına gelir. Bu özelliği, müziği diğer sanatlar içinde ayrıcalıklı bir yere konular; zîra müziğin ontolojisi, zaman ve mekâna *sızan* türdedir. Müzik, bu akışkanlığı sayesinde, dilden farklı olarak, kendisinin ve bilen öznenin perdelediği bir bilişsel araçtır (Adorno, 2002: 117). Diğer yandan, müziğin toplumsal varlığı, diğer sanatlara oranla daha belirgin ve denetlenmesi güçtür. Müzisyenin kamusal varlığı, onun politik bir güç olarak tezâhürü anlamına da gelir. Bu denli güçlü bir söylem ve politik potansiyele sahip bir sanat alanının, kadınlara en çok kapalı alan olması bu nedenle şaşırtıcı değildir. Bu makale, İstanbul'un kültür bileşim ortamının dinamizmi içinde, kadın bestecilerin konumunu, müzik üretiminin içerdiği politik boyutla bağlantılı olarak sorgulamaya yöneliktir.

### Kadınların Gölgede Kalan Tarihi

Tarih yazımı bir güç ilişkisi izdüşümüdür. Tarihi, galipler, üstünler, zenginler yazar. En güvenilir tarih yazımının, belgelerden yola çıkılarak yapıldığı genel olarak kabul görür. Nitekim tarih yazımının, gerçekliğe en yakın olan hâlini, ancak somut belgelere dayanarak yazabiliriz. Ancak belge bırakmak da büyük ölçüde ayrıcalıklı sınıfların bir özelliğidir. Yazı ve iktidar arasındaki ilişki, yazının bütün soy kütüğü boyunca izlenebilecek bir özelliktir. Her iktidar, olguyla değer farkının silindiği bir yazıyı üretir (Barthes, 1972: 22). Bu nedenle, yazı, doğası gereği politik bir alandır. Yazıya hükmedenler, onu tekellerinde tutabilenler, toplumların muktedirleri olarak kabul edildiğinde, belge bırakmanın aynı zamanda bir güç ifâdesi olduğunu vurgulayabiliriz. Bu durumda tarihin en eski, en derine inen ayrışmasının, tarih yazımında en çok rol oynayan olduğunu iddia etmek yanlış olmayacaktır: Cinsiyete dayalı güç ilişkisi, doğal bir olgu olarak meşrûlaştırılmasına yeterli bir muğlaklıkta geçmişin karanlık köklerine kadar uzanır. Tarih yazan muktedirler, aynı zamanda erkek egemen bir dünya tasavvurunu, bir toplum ve siyaset düzeni olarak yüceltenlerdir. Doğal olarak, yazılan tarih, kadınların sesini sistemli bir şekilde dışlamıştır. Ancak ataerkil tarih yazımı, yalnızca kadını belli meslekî, toplumsal, ekonomik, vb. kademelerden tarihin dışına atmakla yetinmez; bu silme işlemi sırasında ataerkil yapıların meşrûyetini sürekli olarak yeniden üretir (Bourdieu, 2002: 115). Bu açıdan değerlendirdiğimizde, her türlü tarih yazımının aslında bir erkek tarihi belgelendirilmesi olduğu görülebilir.

Tarih yazımı, bir kez yaşanıp geçmişe mâl olmuş olguların gerçekliğini, *birey-dışılaşmış*, *rasyonelleşmiş*, hatta *sistemleşmiş* bir düzlemde yeniden kurar (Aron, 1948: 77). Tarih, aslında bu genelleşmiş olgusalılıkların yeniden inşâ edilmesidir; o nedenle kolektif hayata egemen olan değer ve ideolojik bağlam büyük ölçüde onun anlatılaştırılmasına taşınır. Ataerkil bir dünyanın sorgulanmasının bile hayal edilmediği bir çağda kadınların, böyle bir tarih anlatısına dâhil olmamaları şaşkırtıcı değildir. Kadınlar, tarihin büyük dışlananlarıdır. Ancak kadınların tarih anlatısında görünmez kılınmaları kadar, onların olumsuzlayıcı bir söylemle kuşatılmaları da söz konusudur. Kadınlar, tarihin söylemselleştirilmesinde yalnızca konuşmamakla kalmazlar, haklarında kuşaklar boyunca yeniden üretilen bir *şer faili* olma söylemine mârûz kalırlar; üstelik bu konumlandırma cevap hakkı vermeyen, tâbi olanın sesini soğuran tek yönlü bir dili besler. Birçok siyâsî olayın, muktedirin gözünde olumsuz yönde seyretmesinin sorumluluğu, bu şer faili kadın figürüne yüklenir. Bu şeytânileştirme söylemini bütün zamanlara ve kültürlere yaymak mümkünse de yalnızca Osmanlı tarih anlatısındaki indirgeyici kadın düşmanı (misogyne) basmakalıp yargıların ve bunların uzantısı stereotiplerin yaygınlığı bile bu olguyu vurgulamak için yeterlidir.

Osmanlı Devleti'nin 17. yüzyılda gerilemeye başlamasını 'kadınlar saltanatı' olgusuna indirgeyen anlatı biçimi, Türkiye'de uzun yıllar muhafazakâr tarih tasavvurunun tercih ettiği, karşı-savlar ortaya bilimsel bir şekilde sunulsa bile, sıkı sıkıya sarılmaya devam ettiği bir *a priori* olmuştur. Aynı şekilde, Prut Savaşı'nın Osmanlı Devleti'nin çıkarlarını yeterince savunmayan bir antlaşmayla sonuçlanması, Baltacı Mehmet Paşa'nın, Rus Çarıçesi Katerina tarafından aklının çelinmesi olayıyla (böyle bir olay yoktur; Paşa'nın rakiplerinin iftiralılarının bir parçasıdır [Uzunçarşılı, 1982: 86]. Bu yaygın eril kurgu, yazarların cinsel sapkınlıkla milliyetçi fanteziyi buluşturan kurgularına delalet eder.) açıklayan muhafazakâr söylem, böylece hem olayların ardındaki sosyoekonomik bağlamı ve onun diyalektik evrimini kolayca göz ardı edebilmekte, bu şekilde tarihi, tesâdüfî olgusalılıklara indirgemekte, hem kadın figürünün ataerkil toplum örgütlenmesinde yerleşik, *âciz-ana/entrikacı-fahişe* zıt yönlü ikili işlevini pekiştirmektedir. Böylece tarih yazımı bir yandan ontolojik olarak kadınsız olmaya mahkûmdur, diğer yandan ideolojik olarak *fallus-merkezli* bir anlatıyı kurarak bugüne ilişkin bir söylemin süregitmesine destek olur. Fallus'un öznesi olmayan kadın, adlandırılmada da eksik kalır (Irigaray, 1997: 464). Bu açıdan, tarih anlatısı, geçmişten ziyâde mevcut toplumsal yapıyı yeniden üretmenin bir yoludur.

Tarih anlatısı, bazı öğeleri fazla vurgulayıp diğer bazılarını silerek, bir çeşit *devlet ideolojik aygıtı* olarak çalışır. Kadının tarih yazımından dışlanması, onun ideolojik ve yapısal anlamda tâbi oluşunu desteklemekle kalmaz. Kadınların özellikle erkek-egemen eylem alanlarında var olmaya çalıştığı nâdir durumlar, sistemli bir yok sayma, yok etme, silme, görmezden gelme, kayda geçirmeme yönündeki bir tarih anlatısı biçimiyle karşı-strateji üretilir. Hükümdar konumuna gelmiş kadınların bile, tarih yazımından adlarının silindiğine rastlanmaktadır. Bir iktidar boşluğunun sonucu da olsa barışçı bir dönemi mümkün kılarak hüküm süren (Afetinan, 1992: 104) Mısır kraliçesi Hatçepsut'un, ardılı III. Tutmosis tarafından adının yazıtlardan sildirilmesi (Reeves-Wilkinson, 1997: 91), bunun en çarpıcı örneklerinden biridir. Kadınlar, mevcut ataerkil düzenin içinde, kendilerine tanınmış dar varoluş alanının dışına çıkan etkinliklerin aktörleri olduğu zaman, ya bir erkeğin yedeğinde anılabilmekte ya önemli ölçüde silik bir imgeye dönüştürülmektedir.

Bilim ve sanat, diğer etkinlik alanları içinde, insan var oluşunun en incelenmiş bilgi ve pratiklerini içerdiği için, kadınların bu iki alandaki var oluşu, ataerkil yapı tarafından en sıkı şekilde baskılanır. Müzik tarihine eleştirel bakış, bu uzun sürecin içinde neden kadın besteciler olmadığı sorusunu sıklıkla gündeme getirir. Kadınların müzik üretimi aktörleri olarak tarihte ne kadar nâmevcut olduğunu bilmiyoruz. Ancak kadın besteci olmanın, peşinen müzik tarihinden dışlanmayı ya da erkek düzleminde soluk bir gölge olarak var olmak anlamına geldiğini belirtebiliriz.

### **Kadın Besteci Olmak**

Kadın besteci olmanın en temel güçlüğü, bizatihi kadın olmakta değil, 'kadın besteci' olarak işaret edilmenin kendisindedir. Nitekim, kadın olma deneyimi, her şeyden önce cinsiyetiyle ayırt edilebilir olmak anlamına gelir. Oysa ataerkil bir düzende bir erkeğin, bir meslek, konum, işlev, statü veya rolde 'erkek' olduğunun belirtilmesi gerekmez; toplumsal yapı, bu nedenle içkin bir erillğe sahiptir. Kadın besteci, böyle bir yapılandırılan yapının tâbi bileşeni olarak var olmaya çalışır; bu var oluş bir yandan *bedenselleştirilmiş* tâbiyeti, diğer yandan mevcut yapıya direniş biçimlerini içerir (Bourdieu, 2000: 289).

Hükmetmenin araçlarının ne kadar baskılayıcı ve tümel olduğuna bağlı olarak, kadın bestecinin, kanonlaşmış bir müzik üretim alanında varlık göstermesi yapısal olarak güçlük içerir. Bu güçlüğü birbiri tamamlayan iki boyutu olduğu iddia edilebilir. Öncelikle kadın olmak,

kurumsallaşmış 'besteci' imgesiyle uyumlu değildir. Besteci, duyguların alanını seslerle düzenleyen, ifâdeleri bir *ses mimarisi içinde inşâ eden* bir kişidir; ancak kurduğu anlam düzleminin, bir çeşit dışı karakter olarak nitelenebilecek *duygusal inceliğine* karşıt olarak, büyük bir iddia ortaya koyar. Bestecinin iddiası yalnızca yenilik, özgünlük, farklılık getiren estetik bir katkı değil, aynı zamanda insan irâdesinin sınırlarını (çoğu zaman bir ilahî irâdeye karşı çıkararak) göstermeye dayalıdır. Bu açıdan bakıldığında, bestecinin işi estetik özgünlük arayışı üzerinden kozmik bir meydan okuyuştur. Ataerkil bir yapının kadına en çok yasakladığı eylem tipi de büyük iddialar ortaya koyan böyle bir varoluşsal sorgulamaya dayalı olandır. Kadının müzikal olarak var olması, kendi müzik dilini üretmesi, aynı zamanda bir *var oluş duyurusudur* (Doğuş Varlı; 2019: 95). İkinci olarak, kadının dünyası, ataerkil bir iş bölümü düzeninde, ikincil, minör, tâlî, tamamlayıcı, çoğu zaman önemsiz ve temelde gündelik hayatın sıradanlığının yeniden üretimine dayalı bir nitelikte tezâhür eder.

Gündelik hayatın yeniden üretilmesi, diğer bir deyişle erkeklerin eylem alanlarının süregitmesi için gereken lojistik hizmetlerin sağlanması, kadının, üst düzey düşünsel etkinlikler için gereken toplumsallaşmadan ve zamansallıktan yoksun kalması anlamına gelir. Bestecilik gibi, sanat üretiminin özel bir zihinsel yoğunlaşma ve hayat ritmi düzenlemesi gerektirdiği bir etkinlik alanı, o nedenle kadının erişimine en çok kapalı olandır. İstisnâî kadın sanat üretiminin daha ziyâde icrâ düzeyinde kalmasının en önemli nedeni, küçük ve sıradan işlere dağılmış bir zihinle ses mimarisi tasarlanmanın olanaksızlığıdır. Ayrıca tasarlanmış müziği yazıya geçirmek bile büyük bir zaman yatırımı gerektirir; bir kadının ataerkil düzende yüklenmesi gereken 'işler' ise böyle bir zamansal yoğunlaşmaya yer açamaz. Kadın besteci olmanın en önemli engelleri bu kavramsal ve pratik boyutlar olarak tanımlanabilir. İnsanlığa ilişkin ve onun adına söz söyleme ayrıcalığı, ancak sistemin hâkimi olunduğu zaman mümkündür. Buna ayrıca, kadının kamusal alanda herhangi bir varlık göstermesi karşısında, belki çoğu zaman en başta kadınlar tarafından gösterilen ideolojik tepkinin, erkek alanına sızan kadına hem pratik hem düşünsel anlamda ket vurması eklenmelidir. Üstelik bu olgu tarihe mâl olmuş sayılamaz; eşitlikçi söylemlerin bile içerebildikleri *cinsiyetçi ikiyüzlülük*, kadınların toplumsal mücâdelesini önünde engel oluşturabilmektedir (Yaraman, 2020: 149). İşte bunca engellenmiş bir varoluş çerçevesi içinde, bu aykırı rolü üstlenmesi, bunda tutarlı ve sürekli bir varlık gösterebilmesi, özellikle bir erkeğin desteğini almadan



bunu yapabilmesinin çoklu yapısal zorluğu karşısında, kadın besteciyi, müzik üretimi ve bunun tarih anlatısında çok istisnâî bir figür hâline getirir. Kadın bestecinin erkek dünyasına nüfuz etmesindeki zorluğun bir benzeri siyâsî temsil konusunda da gözlemlenir. Kadınların siyâsî temsilde marjinallikten çıkabilmeleri, erkeklerin mutlak egemenliğindeki bir alanın içinde var olabilmeleri, birbirine bağlı birçok koşulun bir araya gelmesini gerektirir (Yaraman, 2015: 234-235).

Kozmik iddialar ortaya koymak, bir çeşit simgesel şiddeti de doğal olarak içerir. Oysa fallus-merkezli bir düzende 'eksik' bir varlık olarak kadın, böyle bir epistemik meydan okumada peşinen yenik sayılacaktır. Nitekim, özellikle tonal armoni koşullarında dışı olan son söz söyleyemez; o ancak ikincil konumda kalır; müziğin dilinde *dışı bitişler* yoktur (McClary, 1991: 16). Besteci kadın olarak var olmak, o nedenle, yalnızca yapısal ataerkil engellerin üstesinden gelmeye bağlı değildir; aynı zamanda, kendisini bir tarihsel *ersatz* ve *ironi* olarak konumlandıran *doxa*'ya, onun *ortodoksi* hâline gelmiş estetik kurumsallığına (Bourdieu, 1998: 306) karşı ideolojik bir mücadele vermek zorundadır. Müzik tarihinde kadın bestecinin adının bilinmesi, onun toplumsal konumunun içerdiği iktidarın mâhiyetini yansıtır. Bu nedenle pek azının adı bilinir olabilir.

Her çağda, egemen ataerkil ideoloji ve yapıların bütün ket vurmalarına karşın, kadın besteciler kadınların sesi olmak ve *iz bırakmak* için olağanüstü çabalar sarf etmişlerdir (McClary, 2015: 62). Geçmişte kadın besteci olmadığı için değil, adlarını yazamadıkları için, tarih anlatısı, herkesin gözünün önünde olan, ancak tam o yüzden görünmez hâle gelen kadın besteci olgusu konusunda büyük bir boşluk arz eder. İstanbul'un kadın bestecilerinin tarihine baktığımızda, görünmeyenler kadar adı unutulmuşlar da vardır.

### **Adı Yazılmayanlar, Eseri Silinenler: Doğu Roma'nın Çalkantı Döneminde Kasia**

İstanbul'un kadın bestecilerinin izini geriye doğru takip ettiğimiz zaman karşımıza çıkan en eski tarihli isim *Kasia*'dır. Bugün hâlâ Doğu Ortodoks Kilisesi'nde ilahileri söylenmeye devam eden Kasia 810 yılında İstanbul'da doğmuştur (farklı kaynaklarda 800, 805 tarihleri de verilmektedir). Adı Yunancada Kasiani (Κασσιανή) ya da İkasia (Εικασία, Ικασία) olarak da bilinir. Asil bir ailenin kızı olarak dünyaya gelen Kasia, bir Orta Çağ teokratik toplumunda alabileceği en üst düzey eğitime kavuşmuş istisnâî bir kadın olarak, elbette sıradan Bizanslı hemcinsle-

rinin taassup içinde geçen hayatlarından görece farklı bir güzergâha sahip olmuştur. Babasının, katı hiyerarşiyle bölünmüş Doğu Roma toplumunun küçük ayrıcalıklı sınıfına mensup olduğu, hatta saraya yakın bir zât olduğu tahmin edilmektedir. Bu seçkin konumu, Kasia'yı İmparator Teofilos'un (Θεόφιλος) eş seçme çevresine dâhil etmiştir.

Sarayın bir teâmülüne göre, İmparator evlenmek istediği zaman, seçkin ailelerin kızlarından oluşan bir toplulukla belli bir süre zaman geçirirdi. Bu topluluk hayatı, bolca edebiyat, şiir, müzik, felsefe tartışılan bir ortam olurdu. Böylece imparator, hem gelin adaylarını yakından tanıma olanağına kavuşur hem onlarla kuracağı iletişimin sağlıklı olup olamayacağını anlardı. Gözü, aralarındaki en güzel, en zeki ve en kişilikli olduğunu düşündüğü Kasia'da olan Teofilos, eş adayı genç kızlar grubuyla sohbetlerinden birinde, konu kadının doğasına gelmişti. Kudretli imparator, bütün siyâsî ve toplumsal meşrûyetini yasladığı ataerkil yapının verdiği sonsuz güvenle, kadının şeytânî potansiyelini imâ ederek “Kadınlar kuşkusuz bütün kötülüklerin kaynağıdır.” der. Teofilos bu sözüyle ilk günaha gönderme yapmaktadır. Ataerkil söylem, ilk günahın bütün sorumluluğunu merak ve dünyevî arzularına yenik düşen Havva'ya yüklemektedir. Kasia, kadınları günahkâr Havva'nın kızları olarak gören bu zihniyet karşısında susmaz; “Kuşkusuz bütün iyiliklerin de kaynağı kadınlardır efendimiz!” diyerek imparatoru alt eder. Böylece Kasia hem hükümdara, onun şahsında siyâsî erke ve bütün ataerkil düzene meydan okumakta hem aynı mantığı tersine çevirerek bir zekâ gösterisi sunmaktadır. Kasia, kadınların üretici ve iyilik kaynağı gücüne elbette bu şekilde Meryem Ana'ya bağlamaktadır. Dinsel bir dünya anlayışının baskın olduğu bir toplumda, mümkün olan en yüksek perdeden bir karşı çıkış! Teofilos, bu beklemediği cevabı aldıktan sonra, Kasia'nın imparatoriçe olma şansı da ebediyen ortadan kalkmıştır. Elindeki altın elmayı ise Teodora isimli bir başka genç kıza vermiştir. Nitekim ataerkil tarih yazımı, bundan sonraki süreçte Kasia'nın hayatını da sisli bir belirsizlik izleğine dönüştürmüştür. Kasia'nın bu olaydan sonra saraydan uzaklaştırıldığını biliyoruz; ancak ayrıntıların tamamı silinmiş görünmektedir.

Hayatı 830-843 yılları arasında karanlık (belgesiz, kayıtsız) bir dönem olan şâir, bu tarihten sonra karşımıza, öyle bir dünyada kadının sözüyle var olabileceği yegâne yerde, İstanbul'da bir manastırda çıkar. Özellikle kendini Tanrı'ya adadıktan sonra, Kasia, aralarında 49 ilahi, 47 troparion (τροπάρια, methiye niteliğinde kısa ilahi), 2 kanon (κανόνες, 8 kasıdelik ilahi döngüsü) bestelemiştir. Müziklerinden günümüze ula-

şamayanlar olması yüksek olasılıktır. Yine de eserlerinin zamanın silici etkisi ve erkek egemen müzik tarihi yazımının göz ardı edişlerine rağmen günümüze kadar yaşamış olması yalnızca bir tesadüf değildir; Kasia'nın güçlü kişiliği, kilisenin nüfuzlu çevreleriyle kurduğu ilişkiler, eserlerinin ve adının çağlar ötesine taşınabilmesine olanak sağlamıştır. Kasia'nın ayrıca 261 epigram (επίγραμμα, vecize) ve tek satırlık özlü söz mısraı kaleme aldığı da bilinmektedir. Bunların bir kısmı hicviye olarak nitelendirebileceğimiz içerik ve üslûpta kaleme alınmıştır. Kasia'nın dinî ağırlıklı bu eserlerindeki eleştirel boyutu, çağdaş anlamda feminist olarak nitelenmek doğru olamasa da imparatora karşı gelmesinden, şiir ve ilahilerindeki bilgece hicve kadar, onda çağının ona uygun gördüğü cinsiyet rolünü reddeden bir kadın figürü teşhis edilebilir. Doğu Roma'nın binyıldan fazla bir zamanı kaplayan tarihinde, ayrıcalıklı eğitim alabilen bir asilzâde sınıfının varlığı göz önüne alınırsa, özellikle Kasia gibi birçok kadın besteci yetişmiş olabileceğini varsayabiliriz. Ancak hiç şaşırtıcı olmayan bir şekilde, günümüze yalnızca yedi kadın bestecinin adı gelebilmiştir. Bu kadınların ortak noktasının, siyâsî gücün belirsizleştiği ya da istikrarsız hâle geldiği dönemlerde yaşamış olmalarıdır. Kadınlar ancak eril siyâsî iktidar zayıfladığı zamanlarda görünür olabilmişlerdir. Bununla birlikte, bunlar arasından yalnızca Kasia'nın hem eserleri hem adı yaşayabilmiştir; zîra diğer altı kadın besteciden beşinin yalnızca adları bilinmekte olup eserleri günümüze kadar var kalamamıştır. Bunlar; (1) Argos'lu Rahibe Martha (Μάρθα, 9. yüzyıl); (2) Kanona'larıyla tanınan Rahibe Tekla (Θέκλα, 9. yüzyıl sonları); (3) Azize Yoanna'ya adanmış bir şarkı besteleyen Teodosia (Θεοδοσία, 9. yüzyıl); (4) bir kadınlar korosunun şefi (domestikos, δομestikός) olan Kuvuklisena (Κουβουκλισένα); (5) Selânik'teki Azize Teodora Manastırını kuran Rahibe Paleologina (Παλεολογίνα, 14. ve 15. yüzyıllar). (6) Bunların dışında adı bilinmeyen, ancak önde gelen bir Bizans bestecisi olan Yanis Kladas'ın (Γιάννης Κλάδας) kızı olarak anılan, döneminin önde gelen bir hânende ve bestecisi olan kadın (14. yüzyıl sonu-15. yüzyıl başı) kayıtlarda yer almaktadır (Michelini, 1991: 20). Kasia, diğerlerine oranla daha şanslı olmuş, ataerkil tarihin silici etkisinden kısmen kurtulabilmiştir. Kasia'nın hakkında anlatılan hayat hikâyesinin ayrıntıları (özellikle imparatorla olan diyalogu) kesinlik arz etmekten uzaktır. Ancak bu bilgilerin doğruluğundan öte, Kasia'nın yaşadığı dönemin siyâsî ve toplumsal önemini altı çizilmelidir; zîra Kasia'nın hayatı ve günümüze intikal eden eserlerinin içeriği, ancak bu tarihsel bağlam gözetildiğinde önem kazanacaktır.

Kasia'nın yaşadığı çağ (9. yüzyıl), bir önceki yüzyılda başlamış olan büyük bir toplumsal-siyâsî çatışmanın yeniden alevlendiği bir sürece sahne olmaktadır. Soylu bir kökenden gelmeyen, feodal askerî güçlerin baskısıyla işbaşına gelen III. Leon, halk arasında çok yaygın olan ikona-perestlik, İsa ve din büyüklerinin resimleri aracılığıyla ibadet etme uygulamasını 730 yılında yasaklamıştır. Bu kararda, İlahî işaret olarak yorumlanan birkaç olayın üst üste gelmesi rol oynamış (bir yıl süren Arap kuşatması (717-718), 726'da bugünkü Santorini adası yakınlarında bir volkan patlaması vuku olması ve yeni bir adanın oluşumu), ancak temelde Leon'un, hükümdarlık kökenindeki gayrimeşrû konumu, siyâsî gücü yeni bir dinî meşrûiyet dayanağıyla telâfi etme arzusu, ikona-kırcı doktrininin asıl nedeni olmuştur. İkona-kırcılık (ikonaklazma) ile ikona-perestlik (ikonalaria) çatışması 843 yılına kadar dalgalı bir çatışma ortamı yaratmıştır (Herrin, 2008: 106-109).

Kasia'nın içine doğduğu toplumsal çevre bu büyük gerilimin sahnesiydi. Onun eserlerindeki barışçı yaklaşım, şiddet yanlılarını yeren söylem, bu çalkantı döneminin bir sanatçısı olmasından kaynaklanmıştır. Nitekim eserlerindeki eleştirel yaklaşımın asıl hedefinin Teofilos'un ikona-kırcı tutumu olduğu iddia edilebilir (Rochow, 1967: 11). Diğer yandan, Kasia'nın yüzyıllara ve eril tarih yazımına meydan okuyabilmiş olmasının da bir ölçüde bu çatışma ortamı sayesinde mümkün olduğu düşünülebilir; zîra Kasia genç yaşlarından itibaren, halk inancı olan ikona-perestliğe yakınlık duymuş, başlıca ikona-perestlerle işbirliği yapmıştır. Kasia, ayrıcalıklı toplumsal konumu, aykırı bir kadın duruşunu temsil etmesi ve böyle bir dönemin dinî kimlik edinmiş önemli bir halk inancı destekçisi olması nedeniyle, eril tarih yazımının sistemli yok ediciliğine direnebilmiştir. Diğer yandan, Kasia'nın yaşadığı 9. yüzyılda ilginç bir şekilde, diğer dönemlerden farklı olarak başka kadın bestecilerin de görünür olabildiklerini not etmek gerekir. Böylece kadın bestecinin tarih sahnesinde hem kendi zamanında hem gelecekte varlık gösterebilmesi, onu destekleyen siyâsî, ekonomik ve özel bazı koşulların bir bileşimini gerektirdiği iddia edilebilir. Nitekim benzer bir örnek, Brezilya'nın bağımsızlaşma ve birliğini sağlama sürecinin karmaşası, köleliğin lağvedilmesi etrafındaki siyâsî kutuplaşma, kadınların hâlâ ataerkil iş bölümüne göre yetiştirilmeleri gerektiğine dâir ahlâk anlayışının egemen olduğu koşullarda, bütün zorluklarla mücadele eden, dersler vererek ekonomik gücünü yaratan, dünyanın ikinci, Amerika'nın ilk kadın orkestra şefi olan besteci Chiquinha Gonzaga (1847-1935) gösterilebilir (Tonella Tüzün, 2019: 57). Antik Çağ'dan Bizans'a intikal eden

bir anlayışla, kadınların müzik yapması hafiflikle özdeşleştirildiği için, Bizans gibi mutaassıp bir toplumda kadın besteci imgesinin ideolojik çağrışımlarını kırmak kolay olmamış, ancak ataerkil baskının hafiflediği dönemlerde kadınlar varlık gösterebilmişlerdir. Üstelik kadınların sanat alanındaki bu kamusal görünmezliği yalnızca müzikle sınırlı kalmamış, diğer sanatlarda da gözlemlenmiştir. Bununla birlikte kadınlar, bütün sanat dallarında ataerkil yapıya rağmen mücâdeleyle belli bir varlık gösterebilmişlerdir (Maktal Canko, 2016: 128). Bu açıdan Kasia, birçok olumsuzluğu aşarak günümüze adı ve eserleriyle gelebilen, İstanbul'un tarihinde bildiğimiz en erken dönem kadın bestecidir.

### **Siyâsî Gerileme, Kültürel Uyanış: 17. Yüzyılda Kamusal Alanda Kadın Besteci**

Eserleriyle tanınan tek kadın besteci (Yanis Kladas'ın kızı olan bestecinin yalnızca bir eseri günümüze kadar var kalabilmiştir.) Kasia'nın ölümünden sonra, İstanbul'un müzik dünyasında kadın besteci figürünün yeniden görünür hâle gelmesi için 17. yüzyıla kadar beklemek gerekmiştir. Türkler'in Anadolu'ya gelişi, Doğu Roma'nın gerileyişi ve Osmanlı Devleti'nin kuruluşu, imparatorluk niteliğine bürünmesi ve İstanbul'un fethi gibi olayların fonundaki kültür hayatında, ne Rum Ortodoks ne Müslüman camialarında kadın bestecilere ilişkin bir kayda rastlanır. Bununla birlikte, kadın müzik icrâcısı, hânende ve sâzende figürlerinin hep var olduklarının altı çizilmelidir. Bunun ötesinde, Osmanlı gündelik hayatında, özellikle saraydan sıradan evlere kadar harem olgusunun varlığı, bir kadın iç-dünyasının şekillenmesine neden olmuştur. Bu kapsamda, yazılı ve görsel birçok belgede kadın müzisyenlerin etkin bir şekilde müzik hayatında var oldukları, gelişkin saray saz heyetleri ve sonrasında orkestralarında sanat icrâ ettikleri anlaşılmaktadır (Uluçay, 1985: 152). Büyük olasılıkla, böyle üretken bir müzik ortamında kadın besteciler de var olmuştur; ancak bunların adları bugün bilinmemektedir. Eserleri yaşamaya devam ediyorsa bile bunlar ya erkek bestecilere atfedilmiş ya bestecisi bilinmeyen olarak tasnif edilmiş olabilir. Her durumda 15. yüzyıldan 17. yüzyıla kadar İstanbul'da kayıtlara geçen kadın besteci bilinmemektedir.

Anadolu'ya göçen Türk boyları, uzun süre göçebe ya da yarı-göçebe hayat tarzına devam etmişlerdir. Bu süreçte kadınlar, görece eşit ve kamusal alanda etkin konumda olmuşlardır. Ata binen, savaştan, *erkek işi* olarak addedilen birçok görevi üstlenebilen kadınlar, *Bâciyân-Rum* gibi topluluklar hâlinde örgütlenmişlerdir (İnalçık, 2009: 29). Ancak, kadı-

nın bu kamusal varlığı ve müdâhilliği, devlet aygıtının kurumsallaşmasıyla birlikte hızla yok olmuştur. Bunun yerine harem hayatı sınırları içinde var olan, ikincil konumda bir kadın imgesiyle karşılaşırız. Kadın, bu taassup koşullarında bir yandan iç dünyaya kapanmış, diğer yandan bu kısıtlandığı çevrede zengin bir kültür hayatı, özellikle müzik pratiği üretmiştir. Böyle bir kültürel üretim ve paylaşım çevresinde kadın besteci figürlerinin var olmamış olması mümkün görünmemektedir. Ancak bir kez daha, tarihin, belge bırakanların diliyle yazıldığı, kadın bestecilerin görünmezliğinin bu kapsamda düşünülmesi gerektiği ortaya çıkmaktadır. Bununla birlikte, Osmanlı Devleti'nin fetih ve genişleme dönemi olarak nitelendirilebilecek 15. ve 16. yüzyıllarda, genel olarak müzik üretiminin, daha sonraki yüzyıllara oranla daha zayıf, en azından daha az kayda geçmiş olduğunun da altı çizilmelidir. Kayıtlarda 17. ve 18. yüzyıllarda toplam beş kadın bestecinin adına rastlanmıştır. Bu sayı 1800-1849 arasında 14'e çıkmıştır. Kadın bestecilerin eserleri erkek bestecilerinki gibi makamların genel dönüşümüne uyumlu olarak çağdan çağa farklılık göstermiş (Göher Vural, 2011: 82-83), bir anlamda dönemlerinin müzikal tanığı olmuşlardır.

Türk Makam Müziği tarihinde en eski tarihe konumlandırabildiğimiz kadın besteci *Reftar Kalfa*'dır. Onunki gibi, başka kadın bestecilerin adları da olabileceği değerlendirilen kayıtlara 17. yüzyıl içinde rastlanmaktadır. *Reftar Kalfa*'nın hayatı hakkında hiçbir bilgi bulunmamaktadır. Hatta böyle bir kişi olduğu, dolaylı bir şekilde, eserlere verilen adlardan çıkarsanarak tahmin edilmektedir. *Reftar Kalfa*'nın adı *Dimitrie Cantemir'in (Kantemiroğlu) (1673-1723)* 17. yüzyıl sonunda yayınladığı *Kitâb-ül İlmü'l Mûsikî alâ Vechü'l Hurûfat* kitabında geçmektedir. *Reftar Kalfa*'nın IV. Mehmet (Avcı) Dönemi'nde yaşamış olduğu düşünülse de buna dâir somut belge mevcut değildir. Bazı kaynaklarda 1700 yılı civarında öldüğü ifade edilmektedir; ancak buna dâir bir kanıt yoktur. *Reftar Kalfa* adına kayıtlı Rast, Hicaz, Nigâr, Şehnâzbüselik, Muhayyer-sünbüle, Arazbarzemzeme, Zirgüle makamlarında peşrev ve saz semâîleri vardır. Ayrıca Sabâ Peşrev ve Evcbüselik Saz Semâîsi bilinmektedir. *Reftar Kalfa*'ya ait Sabâ Peşrev, 17. yüzyılda önce bir esir, sonra bir gözlemci ve kültür insanı olarak, dönemin müzik hayatını kayda geçiren *Ali Ufkî'nin (1610-1680?) Mecmua-i Sâz-ü Söz* adlı eserinde yer alır. Ancak Ali Ufkî bu eseri Dilnuvaz başlığıyla kaydetmiş, *Reftar* adını zikretmemiştir. Daha sonraki kayıtlarda *Reftar* ismi, eserleriyle özdeşleştirerek kayda geçirilmiştir. Adı ve hayatına ilişkin ayrıntılar, *Reftar Kalfa*'ya oranla daha netlikle mevcut olan *Dilhayat Kalfa*'nın 1710-1780

tarihleri arasında yaşadığı tahmin edilmekte, III. Selim'in hocası olduğu, haremde önemli bir müzisyen ve besteci olarak, dönemine damga vurduğu bilinmektedir. Dilhayat Kalfa'ya ait olduğu tespit edilen eserler, Evcârâ Peşrev ve Saz Semâîsi, Rast ve Eviç murabba besteler, Segâh Semâî'dir (Beşiroğlu, 2011: 64-65).

III. Selim'in hükümdarlık süreci, büyük bir dönüşüm dönemidir. Batı Avrupa'da ciddî ivme almış olan Sanayi Devrimi, dünyanın çehresini köklü bir şekilde değiştirmekteydi. Osmanlı Devleti, Avrupa'nın bilim ve teknoloji ilerlemesine dayalı ticarî uygarlığının gelişmeye başladığı 16. yüzyıldan beri tedrici olarak gerilemekteydi; ancak 18. yüzyılda Avrupa'nın dönüşümü sanayi kapitalizminin büyük bir hız kazanmasına neden olmuş, eski tip askerî-tarımsal imparatorluk olan Osmanlı Devleti, bu süreçte hızla güç ve toprak kaybetmeye başlamıştır. Değişen dünyaya ayak uydurmak isteyen kimi padişah ve devlet yöneticileri, bu gerileme sürecinin yalnızca askerî teknoloji meselesi olmadığını farkına varıp reform programları devreye sokmak istemişlerse de varlıklarını devletin değişmemesinden alan çoğunluk yönetici kesimi tarafından engellenmişlerdir (Berkes, 1978: 30). III. Selim Dönemi'ne gelindiğinde, değişme gereksinimi direnilemez boyuta ulaşmıştır. O nedenle 18. yüzyıl sonundan itibaren bir dizi kurumsal ve siyâsî düzenlemenin yapılmaya başladığını görmekteyiz. Devletin gücü zayıflarken kültür hayatının zenginleşiyor olması ilginç bir karşıtlık sergiler. Nitekim, kadın bestecilerin kamusal görünürlüğünün artması, bu kültür hayatı değişmesiyle yakın ilişki içindedir. Siyâsî gücün arttığı ve merkezileştiği dönemlerde kadın besteciler görünmez olmuş, istikrarsızlık dönemlerinde ise kadınlar birçok alanda olduğu gibi müzik üretiminde de adlarını daha fazla duyurabilmişlerdir. Dilhayat Kalfa hakkında ayrıntılı biyografik bilgimiz olmasa da daha önceki dönemlerle karşılaştırıldığında somut ve yaşamış olduğu tespit edilebilen bir kişi olarak kayıtlarda yer alır. Oysa daha önceki dönemlerde kadın besteci bir hayâlî imge hâlinde, adını ve varlığını tarihe yazdıramamış bir figür özelliği arz eder. Kadının besteci olarak Türkiye'nin müzik tarihinde tam anlamıyla yer alabileceği dönem, birçok toplumsal ve siyâsî değişimin yaşandığı, "imparatorluğun en uzun yüzyılı" 19. yüzyıl olacaktır.

### **Yeni Bir Çağın Eşiğinde İstanbul Sahnesinde Kadın Besteciler**

Osmanlı devlet kurumları, 18. yüzyılın son çeyreğinden itibaren, sanayi uygarlığının ivmesini yakalamış olan Avrupa karşısındaki geri kalmışlığını telâfi etmeye yönelik düzenlemelerle yeni biçim ve işlev-

lere kavuşmaya başlamıştır. Ancak bu dönüşüm yalnızca kurumsal bir reformlar dizisinden oluşmaz. 18. yüzyıl başlarından itibaren, daha etkileşimsel, dünyayla daha fazla bağlantılı ve ticârî anlamda hareketli hâle gelen kentlerde görece dinamik bir toplum hayatı ortaya çıkmıştır. Kültür ortamı bu hareketlenmeye koşut olarak dönüşmüştür (Ortaylı, 2005).

Müzik hayatı, bu süreçten doğrudan etkilenen bir alan olmuştur. Diğer yandan hem kültür etkileşimi hem kurumsal düzenlemeler nedeniyle, Avrupa müziği dağarı, kuramı ve kurumsal yapıları Osmanlı toplumuna aşamalı bir şekilde nüfuz etmeye başlamıştır. 1827'den itibaren Muzika-yı Hümâyun'un bir çağdaş senfoni orkestrası yapısında kurulup örgütlenmesi, İstanbul'un müzik hayatında önemli bir değişme getirmiştir. Yalnızca devlet kurumları düzeyinde değil, aynı zamanda, özellikle dünya ekonomisiyle daha fazla ilişki içinde olan çevrelerde kadınların daha iyi eğitim almaları mümkün olmuştur. Kadınlara yönelik ortaöğretim kurumları Tanzimat sonrasında açılmış, azınlık bir kesimde de olsa, kadınlar iyi eğitim alarak kültür hayatında daha görünür ve iddialı olmaya başlamışlardır. Yüzyıl sonunda kadın hakları için dayanışma hareketleri ortaya çıkacak, Cumhuriyet sonrasındaki kazanımların altyapısını oluşturacaklardır. Osmanlı 19. yüzyıl kentli müzik ortamında adı ve eserleri tereddüde yer olmadan bilinen kadın bestecilerin yetişebildiği görülür. Yine bir siyâsî istikrarsızlık döneminde kadın bestecilerin daha görünür ve iz bırakabilir konumda oldukları saptanabilir. Egemen ataerkil düzen ne denli siyâsî-kurumsal düzeyde güçlenirse, kadınların kamusal görünürlüğü o denli azalmaktadır. Saray çevresi ve özel konaklarda kadınlardan kurulu saz heyetleri, Avrupa tipi orkestralar, Tanzimat sonrasındaki toplumsal dönüşümün kültürel sonuçlarındandır. Bu topluluklarda birçok kadın müzisyen sanat icrâ etmiştir. Ancak besteci olarak bu dönemde saptayabileceğimiz en önemli ismin, Leyla (Saz) Hanım (1850-1936) olduğunu belirtebiliriz. Babası sarayda hekimbaşı olarak görev yapan Leyla Hanım, döneminin en değerli müzisyenlerinden eğitim almıştır. Etkin bir şekilde sanat icrâ etmiş, bu kimliği saltanat makamı tarafından nişan takdimiyle ödüllendirilmiştir. Leyla Saz, yalnızca bir kadın olarak özgün bir duruş ve üretim sergilemekle kalmamış, ilk kez devletin tanıyıp onurlandırdığı bir figür olarak tarihsel anlamda simge niteliğine bürünmüştür. Leyla Saz'ın kişiliğinde, İstanbul'un ataerkil dünyasında ilk kez bir kadın sanatıyla kendini kabul ettirmiştir. Leyla Saz aynı zamanda iyi bir icrâci ve



edebiyatçıdır; döneminde, kendisinin de parçası olduğu İstanbul kadın müzik ortamlarını ayrıntılı olarak yazmış, yaşadığı toplum çevresinin tanığı olmuştur (Beşiroğlu, 2017: 161).

19. yüzyıl içinde saray çevresinde iyi eğitim alan, çoğu hânedan mensubu olan kadın besteciler yetişmiştir. Bizatihi Donizetti Paşa'nın öğrencisi olan *Dürr-i Nigâr Hanım* (doğum ve ölüm tarihleri bilinmemektedir), yalnızca makam müziği değil, Avrupa müziği alanında da yetkinleşmiş bir bestecidir; *Dürr-i Nigâr Hanım* piyano eğitimi almış, I. Abdülhamid Dönemi'nde saray orkestrasında keman çalmıştır. Piyano için dönemin moda dansları biçiminde (Polka, Vals, Mazurka) eserler bestelediği bilinen *Dürr-i Nigâr Hanım*, döneminin ünlü ve yetenekli birçok kadın müzisyenini yetiştirmiştir. *Dürr-i Nigâr Hanım*'ın çağdaşı sayılabilecek Esmâ Sultan (1778-1848), başta "Ey afitâb-ı bezm-i nur" isimli Bestenigâr şarkısıyla tanınan, birçok değerli beste yapmış bir kadın müzisyendir. Özellikle 19. yüzyılın ikinci yarısında yaşayan hânedan üyeleri kadınlar arasından çok yönlü birçok müzisyen yetiştiği bilinmektedir. Bunların çoğu aynı zamanda Avrupa ve makam müziklerine katkıda bulunmuş bestecilerdir. Bu kadınlar arasında Hatice Sultan (1870-1950), Fehime Sultan (1875-1929), Rukiyye Sultan (1885-1971), Ayşe Sultan (1886-1960), Fatma Ulviye Sultan (1892-1967), Arife Kadriye Sultan (1895-1933), Adile Sultan (1898-1926), Gevheri Sultan Fatma Osmanoğlu (1904-1980) isimleri zikredilebilir. Hânedan mensupları dışında, saray çevresinde bulunmuş, yine her iki müzik geleneği (makam ve Avrupa) kapsamında besteler yapmış önemli kadın besteciler vardır. Bunlar arasında, V. Mehmet (Mehmet Reşat) için bir marş besteleyen Fatma Nuri Hanım (?-1925) iz bırakan değerli müzisyenlerden biridir (Beşiroğlu, 2019: 297).

Osmanlı devletinin siyâsî anlamda nihâf çöküş aşamasına girdiği 20. yüzyılın ilk iki on yılında, aynı zamanda kültür hayatının geliştiği, bir yandan Avrupa müziğinin kurumsallaştığı, diğer yandan makam müziğini çağa uyarlama girişimlerinin ortaya çıktığı gözlemlenir. Birinci Dünya Savaşı'nın başlamasından kısa bir süre önce 1914 yılında kurulan Dârülbedayi, dönemin siyâsî koşullarından etkilenerek dalgalı bir seyir izleyerek etkinlik göstermiş, 1916'da önce Şark Mûsikisi şubesi kapatılmış, sonra Dârülelhan adı altında, Şark ve Garb mûsikisi şubeleri olan konservatuvar açılmıştır. İşgal yıllarında zorlukla etkinlik göstermeye çalışan Dârülelhan 1922'de kapatılmış, 1923'te tekrar açılmıştır.

Bu çalkantılı dönemde erkeklerin yanı sıra kadın öğrenciler de öğrenim görmüşlerdir. Müziğin kurumsal ve modern bir çerçevede öğretimi, bütün zorluklara rağmen önemli kadın müzisyenlerin yetişmesini sağlamıştır; bunlar arasından besteci kimliğiyle makam müziğine katkıda bulunanlar olmuştur. Dârüelhan eğitimi alarak besteler yapan kadınlar arasında Tanbûrî Faize Hanım (Ergin) (1894-1954), Bedriye Hanım (Şerbetçigil Hoşgör) (1896-1968) en önemli isimler olarak zikredilebilir. Aile olanaklarıyla özel müzik eğitimi alıp besteler yapan kadınlara örnek olarak da eserlerini E. R. rumuzuyla yayınlayan İhsan Raif Hanım (1877-1926) ve günümüze dört eseri kalabilmiş, Dârüelhan'da öğretmenlik yapan Kevser Hanım (1880?-1950?) verilebilir. Kevser Hanım'ın Nihâvend Longa ve Çanakkale Türküsü az ama öz olarak nitelendirilebilecek eserleridir. Özellikle Nihâvend Longa toplumsal belleğe nakşolmuş nitelikli bir eğlence müziği olarak geniş kesimlerce bilinmesine karşın, bu kadar yakın zamanda yaşamış bestecisinin doğum ve ölüm tarihleri hakkında belirsizlikler vardır. Bununla birlikte, Osmanlı Devleti'nin çöküş dönemi, kadın besteciler açısından bir canlanma ve kamusal görünürlük kazanma aşaması olmuştur.

Millî Mücadele'nin zaferle sonuçlanması ve Cumhuriyet'in ilânıyla başlayan dönem, kültür hayatında köklü değişiklikler yaşanan bir tarih sahnesine geçiştir. Ancak bu sahnede, bir kez daha siyâsî güç sağlamlaştıkça kadın bestecilerin kamusal görünürlüğü azalacaktır. Yeni rejim, kadınların haklarının korunması ve özgürlüklerinin sağlanması yolunda önemli çabalar sarf etmekte, bir enkazdan yepyeni ve dinamik bir toplum hayatına yön vermeye çalışmaktadır. Kadınlar, bu yeni toplum hayatına daha fazla müdâhil olmakta, bununla birlikte geleneksel cinsiyet rollerini de üstlenmek zorunda kalmaktadırlar. Her durumda toplum hayatının genelinde kadının hukuk ve fırsat eşitliği anlamında yadsınmaz kazanımlar elde ettiği bir döneme girilmiştir.

Cumhuriyet'in müzik anlayışı, makam müziğinden ziyâde Anadolu ses dağarını kaynak almayı ve bunu çağdaş orkestralama teknikleriyle buluşturmayı hedeflemiştir. Bu amaçla yetenekli gençlerin yurt dışı merkezlerde eğitim alıp Türkiye'ye dönmeleri, bu yeni müzik anlayışı doğrultusunda üretim yapmaları yönünde harekete geçilmiştir. Yeni kurulan müzik okullarında öğretmenlik yapan kadınlara rastlansa da Cumhuriyet'in ilk kuşak (hatta daha sonraki iki kuşak) bestecileri tamamen erkeklerden oluşur. Siyâsî güç yeniden tesis edilirken, modern-öncesi çağlardan farklı olarak, kadınlara belli bir kamusal varlık

alanı açılmakta, ancak ilginç bir şekilde, birçok meslekte var olmaya başlayan kadınlar, bestecilik alanında yeniden görünmez hâle geçmekteydiler. Cumhuriyet'in kuruluş döneminde bestecilik etkinliğinde görülebilen birkaç kadın, makam müziğiyle popüler müzik arasında özgün bileşimler yapan kısıtlı örnekler olarak İstanbul'un tarih sahnesinde yer almışlardır. Bu isimlerin başında kuşkusuz Neveser Kökdeş (1904-1962) gelir. Müzik kültürü gelişkin bir aile ortamında büyüyen Kökdeş, operetleriyle tanınmış besteci Muhlis Sabahattin Ezgi'nin (1889-1947) kardeşidir. Neveser Kökdeş, çocukluk ve gençlik yıllarında, bir kadının o dönemde alabileceği en iyi eğitime kavuşmuş, Notre Dame de Sion Lisesi'nden mezun olmuştur. Erken yaşta evlendiği subay eşi Mehmet Ali Bey, genç yaşta şehit olmuş, Neveser Kökdeş, müziğe sığınarak birçok beste yapmıştır. Bunlar daha ziyâde makam çeşnili vals ve tangolardan oluşur. Kökdeş, aynı zamanda İstanbul Radyosu'nda piyanist olarak görev yapmıştır. Sayısı 146'ya ulaşan bestelerini, ağabeyinin ölümüne kadar gizli tutmuş, ancak onun ardından ortaya çıkarabilmiştir. Buna rağmen eserleri radyoda çalınmamıştır. Son derece ironik bir şekilde, Neveser Kökdeş'in bir bestesinin radyoda ilk kez çalındığı tarih onun ölüm günüdür (8 Ağustos). Neveser Kökdeş gibi bir değer, kadın haklarının kurumsallaştığı ancak aynı zamanda ataerkil bir yapının modern bir görünümde yeniden örgütlendiği bir ortamda, yitik bir eşin boşluğu ile güçlü bir ağabeyin gölgesi arasına sıkışmış bir kadın imgesi olarak, İstanbul'un müzik dünyasını zenginleştirmiştir. Adı ve eserleriyle ataerkil tarih yazımına meydan okuyabilmişse de hayat güzergâhında karşılaştığı olaylar, bestecilik iddiasının erkeklere özgü olduğunu ona hatırlatmıştır. Buna rağmen Neveser Kökdeş, Cumhuriyet'in mümkün kıldığı toplumsal-hukukî düzlemin kazanımlarıyla direnebilmiş, makam müziğine yeni bir soluk getirebilmiştir.

Tam anlamıyla Cumhuriyet kuşağı olarak adlandırabilecek gençler arasından bu kez tam anlamıyla Avrupa müziği tekniğiyle çalışan ilk kadın bestecinin Nazife Güran (1921-1993) olduğu ifade edilebilir. Babasının Hariciye Vekâleti'ndeki görevi nedeniyle Viyana'da doğan Nazife Güran, özel müzik dersleri alarak yetişmiştir. Babasının görevi nedeniyle farklı dış merkezlerde bulunmuştur. İstanbul'da Işık Lisesi'nde eğitimine devam etmiş, bu sırada Cemal Reşit Rey'den dersler almıştır. Küçük yaşlardan itibaren beste yapmaya yönelmiş, yine babasının büyükelçilik için görevlendirildiği Berlin'de *Hochschule für Musik*'de yüksek eğitimini tamamlamıştır. Hekim olan eşiyle Diyarbakır'da bulunurken burada bir müzik topluluğu oluşturup konserler vermiştir.

Hayatı boyunca 1000 kadar müzik yazmış olan Nazife Güran, birçok kadın besteci gibi daha ziyâde, marş, lied, dinî nitelikli parçalar, çocuk şarkıları gibi küçük biçimlerde ürün vermiştir. Ayrıca sahne müzikleri de besteleyen Nazife Güran'ın, içinde bulunduğu bütün ayrıcalıklı koşullara rağmen büyük hacimli eserleri besteleyecek ne olanağı ne iddiası olabilmıştır. Büyük ölçekli eserler verebilmek, besteciye toplumsal olarak atfedilmiş ayrıcalıklı, sıra dışı ve gizil bir genel kabul olarak erkek sanatçı olabilmekle mümkündür. Bu ataerkil çerçeveleme, erkek besteciye, tüm zamanını başka küçük ev-içi işleriyle bölünmeden müzik yaratımı sürecine odaklanabilme olanağı gibi, özel bir hediyeyle ödüllendirir. O nedenle Avrupa'nın modernleşme sürecinde var olabilen ayrıcalıklı kadın besteciler bile, hem iyi niyetli erkeklerin (baba, koca) himâyesinden çıkamamışlar hem üretimleri küçük eser ölçeğinin dışına çıkamamıştır. Müziğinin dili eşininkinden daha ileriye yönelik olan Clara Schumann, ancak Robert Schumann'ın müzikal çevresi içinde var olabilmıştır. Alma Mahler ise, daha evliliklerinin başında eşi Gustav tarafından beste yapmaması konusunda sert bir şekilde uyarılmıştır (Monson, 1995: 56). Oysa Alma'nın müzik imgelemi, Gustav'inkinden daha fazla ton-dışılığa yakındı; kadınlık konumu, onun yaşam dünyasını içten yapılandırarak büyük besteci olmasını engellemiştir. Neveser Kökdeş ve Nazife Güran, ataerkil iktidar düzeneğinin kısıtlarına rağmen dirayetleriyle sanatsal varlıklarını kanıtlayabilmiş tarihsel figürlerdir. Onların mücadelesi, daha sonraki on yıllarda, kendi sesleriyle Türkiye'nin müzik dünyasını şekillendiren özerk kadın bestecilerin ortaya çıkabilmesini mümkün kılmıştır. İstanbul, kuşkusuz bu kadın özgürlüsimi sürecinin başlıca sahnesidir.

### **Çağdaş Müzik Dünyasında Çoklu Bir Kültür Figürü Olarak Kadın Besteci**

Cumhuriyet Dönemi müzik hayatı, uzun yıllar büyük ölçüde erkek egemen bir nitelik arz etmiştir. Kadın icrâcılar, dünya çapında virtüozlardan senfoni orkestrası (ya da makam müziği saz heyeti) çalgıcılığına kadar başarılı kariyer çizgileri kaydetmişlerdir. Bununla birlikte, 2000'li yıllara gelene kadar kadın besteci figürü, bir kez daha İstanbul'un tarih sahnesinde görünmez konumda olmuştur. Evin İlyasoğlu'nun 1989 basımı Yirmi Beş Türk Bestecisi başlıklı kitabında kurucular ve onların öğrencileri olan ikinci kuşak besteciler arasında hiçbir kadın yer almamıştır (İlyasoğlu, 1989). Oysa bu derlemenin genişletilmiş yeni basımı olan 71 Türk Bestecisi kitabında, 2007 yılı itibarıyla yedi kadın besteciye yer verilmiştir. İlyasoğlu'nun listesinde yetmiş bir besteci arasında, ilk ka-

dın besteci 1959 doğumlu ve kırk birincidir (İlyasoğlu, 2007: 233). Bugün Türkiye'nin müzik okullarında kompozisyon eğitimi alan, mezun olup besteci kariyerine devam edebilen birçok kadın vardır. İlyasoğlu'nun tasnifine göre, en erken dönemde besteci kimliğiyle var olan kadın Meliha Doğuduyal (d. 1959) olarak saptanabilir. Onu Sıdıka Özdil (d. 1960), Perihan Önder-Ridder (d. 1960), Deniz İnce (d. 1965), İpek Mine Sonakın (d. 1966), Ayşe Önder (d. 1973), Zeynep Gedizlioğlu (d. 1977) izlemektedir. Ortaya çıkan bu dönüşüm kuşkusuz olumlu bir eğilim arz etmektedir; ancak bu besteci kadınların, bazılarının yurt dışı merkezlerde eğitim aldıkları veya meslek icrâ ettikleri not edilmelidir. Ayrıca Türkiye'nin 2000'li yıllardan itibaren toplum ve kültür hayatını etkileyen siyâsî muhâfazakâr ideolojinin, kadının konumuna ilişkin hukukî, kurumsal hatta değerler düzeyinde ataerkil vurguyu artırıcı yönde politikalar benimsemesi, kadın besteci figürünün belli ölçüde basılanmasına da neden olmaktadır. Bununla birlikte, dünyada olduğu gibi Türkiye'de de bütün tepkisel, ilerleme karşıtı, kadını tâbileştirmeye yönelik politikaları savunan hareketlerin belli bir başarı kazanıyor gibi görünmesine karşın, kadınlar, engellenemez bir şekilde bütün erkek mevzilerine sızacak şekilde iyi eğitim almakta ve yükselmektedirler.

Geleneksel olarak iş hayatında ataerkil ideolojinin en çok yeniden üretildiği cerrahi tıp dalları, pilotaj, muharip askerî görev ve mevkiiler, kas gücü gerektirdiği varsayılan bazı meslekler (marangozluk, otomobil tamirciliği, TIR şoförlüğü, mermer işleme, vb.), mühendisliğin yakın zamanlara kadar *erkek kalesi* niteliğinde olan *sert* (maden, inşaat, makine, jeofizik, petrol) alanlarında kadınların söz sahibi olmaya başlamaları, bestecilik mesleğinde de belirgin bir şekilde gözlemlenmektedir. Diğer yandan kadınların meslek hayatında git gide daha fazla söz sahibi olmaları, onların, kendilerine atfedilmiş özelliklere uygun mesleklerden ziyâde güç ve otorite içerenleri, erkeklerden daha yüksek oranda değerli buldukları saptanmaktadır (Sunar, 2020: 54). Kadına atfedilen toplumsal rollerin gereklerinin sorgulanır hâle gelmesi, en azından belli bir kentsel ortamda görece iyi eğitim alabilen kadınların, kendilerine yüklenmiş tarihsel ataerkil çerçevelemeyi kabul etmemeye başlamaları, 1960'lı yıllardan beri kuramsal ve siyâsî eylem düzeyinde kadınların haklarını savunan feminist eleştirinin rolü, değişen ekonomik koşulların cinsiyet ayrımını aşamalı olarak önemsiz kılan etkisi gibi bir dizi etken nedeniyle, artık erkek tekelinde kalan bir meslek mevcut değildir.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Hatta tıbbın, konusu itibarıyla da en erkek alanı olan üroloji dalında dahi kadın uzmanlar yetişmektedir.

Kadının aşamalı ve salınımlarla ilerleyen özgürleşimi, günümüz Türkiye'sinde artık ilk kez siyâsî konjonktürün istikrarından bağımsızlaşmış görünmektedir. Kadın özgürleşimi; küresel kültür etkileşimi, Türkiye'nin, bütün aşındırmalara karşın, derin laik temellerinin direnmesi, dünyanın cinsiyetler arası eşitliğe doğru genel evrimi gibi etkenlerin ivmesiyle artık kendi dönüştürücü dinamiklerine kavuşmuş görünmektedir. Kadınların erkek mesleklerine hızla sızması, kız öğrencilerin orta ve yüksek öğretimde, erkeklere oranla belirgin olarak yüksek başarı düzeyi yakalamaları, kadın özgürleşimini engellenemez bir tarihsel süreç hâline getirmiştir. Bestecilik; tasarım, yaratım, iddia ortaya koyma, emek-yoğun bir sürece gereksinim duyma, kamusal alanda söz sahibi olma gibi, binyıllar boyunca erkek cinsiyetine atfedilmiş özelliklerin, artık kaçınılmaz bir şekilde dönüşme eğilimi içinde, kadınları içeren bir etkinlik alanı hâline gelmektedir. Bestecilik pratiğinde kadınları belirleyici aktörler hâline dönüştüren bu süreç, genel cinsiyet eşitlik mücadelesinin sonuçlarından bağımsız değildir. İstanbul, Türkiye'nin bu genel modernleşmesinin en billurlaşmış biçimlerinin yaşandığı bir ortam olarak, kadın bestecileri git gide daha fazla barındıran tarihsel bir sahne niteliğindedir. Ancak bestecilik eğitiminin olduğu her kurumda artık kadınların aşamalı olarak yükselen yadsınmaz bir mevcüdiyeti söz konusudur (Özkişi, 2012: 2112). Yüzyıllar boyunca yüklenmiş olduğu belirleyici kültür düzlemi işlevi devam etmekle birlikte, artık kadının özgürleşimi, yine bu küresel ve metropoliten koşulların desteğiyle gerçekleşerek, siyâsî yapının özelliklerinden bağımsız hâle gelmektedir. Kadın besteciler, artık gizli bir şekilde eser üreten, rumuzlarla ya da iyi niyetli erkeklerin ataerkil çerçevelerden taşmayan destekleriyle var olabilen, yalnızca siyâsî istikrarsızlık dönemlerinde adlarını ya da eserlerini, eğer çok şanslılarsa her ikisini birden bırakabildikleri konumların dışına çıkmış görünmektedirler. Kadın bestecilerin özgürleşimi, onların tam anlamıyla kamusal alanda varlık gösterebilmeleriyle mümkündür. İstanbul, bu özgürleşimin başlıca sahnesidir; ancak yegâne mekânı değildir. İstanbul, dalgalar hâlinde ve her toplumsal sınıftan kadını kuşatan özgürleşim mücadelesinin en yoğun şekilde verildiği tarih sahnesidir; içerdiği müzik üretim dünyası, aynı zamanda kadının özgürleşiminin işaretlerini barındırmaktadır.

### Sonuç

İstanbul, kurulduğu zamandan beri siyâsî ve ekonomik önemi haiz bir merkez olmuştur. Doğal olarak, böyle bir merkez, etkileşimlerin,

karşılaşmaların, hareketliliğin fazla olduğu bir mal ve düşünce alışveriş düzlemi olarak işlev görmüştür. Bunun sonucunda, İstanbul her çağda önemli bir kültür üretim ortamı sunmuştur. Sanatın yeni eğilimlerinin doğduğu, toplumun geneline yayılan kültür etkinliklerinin kökeni olan sahne büyük ölçüde İstanbul'dur. Müzik hayatının ana hatlarının biçimlendiği kültür ortamının da ağırlıklı olarak, bir mekân ve ortam olarak İstanbul olduğu ifade edilebilir. Ancak bu zengin kültür üretim alanı, insan uygarlığının geneline hâkim olan ataerkil ideolojiye uygun olarak, çağlar boyunca erkek egemen bir yapılanma içinde olmuştur. Müzik üretimi, bestecilik etkinliği, büyük ölçüde erkek sanatçıların tekelinde kalmıştır. Aslında her çağda kadın icracı müzisyenler, hatta kadın müzik ortamları gibi, kadın besteciler de var olmuştur. Ancak tarih yazımı egemenlerin dilinden ve onların bakış açısından yapılır. Erkek egemen bir dünyada kadınların kamusal var oluşları başlı başına bir mücadele konusu, tarihe kayıt düşülmeleri ayrıca büyük zorluklar içerip direnişlere mârûz kalır.

İstanbul gibi, her tarihsel dönemde ekonominin ve kültürün merkezi konumunda olan bir kentte, kadınların müzik üretimi dâima söz konusu olmuş, ancak kamusal görünürlükleri en az düzeyde seyretmiştir. Kadınların icracı sanatçı olabilmeleri ancak besteci konumuna gelmekte zorlanmaları, gelebilenlerin ise tarih yazımında yer alabilmeleri özel koşulların varlığı ve özel bir mücadele sayesinde olmuştur. Bununla birlikte, kadın bestecilerin tarih yazımında görünür hâle gelebildikleri dönemlerin, aynı zamanda siyâsî istikrarsızlık, belirsizlik ve çöküş dönemleri olduğunu saptamak olasıdır. Siyâsî iktidar, yalnızca belli bir devlet aygıtının kontrolü anlamına gelmez; aynı zamanda ataerkil yapıların yeniden üretimi için gerekli kaynakları seferber etme ayrıcalığıdır. Kadın besteciler, tarih yazımında, siyâsî iktidardaki çeşitli zayıflama dönemlerinde varlık gösterebilmişlerdir. Ataerkil sistemin zayıfladığı anlar, kadın bestecilerin kamusal görünürlüğe kavuştukları dönemlerdir. Modern-öncesi çağlarda, bu kadın besteci görünürlüğü, neredeyse istisnasız bir şekilde dinî bir kimlik ve üretimle mümkün olmuştur. Bu dönem ve toplumlarda, kadın besteci, ancak dinî bir kimlik altında kendini koruyabilmiş ve ifade edebilmiştir. İstanbul müzik ortamında tarihsel kayıtlardan saptayabildiğimiz ilk kadın besteci Kasia'dır. Bugün hâlâ eserleri Doğu Ortodoks Kilisesi'nde söylenmekte olan Kasia, adı, eserleri ve kısmen de olsa yaşam öyküsü bilinen tek kadın bestecidir. Yalnızca adı bilinen ya da eseri bilinip adı bilinmeyen kadın besteciler, Doğu Roma siyâsî erkinin istikrarsızlaştığı dönemlerde (9. yüzyıl ve 15.

yüzyıl) yaşamışlardır. Siyâsî güç bu kez Osmanlı hükümrânlığında yeniden tesis edilirken, kadınların görünmez hâle geldikleri gözlemlenir.

Kadın bestecilerin yeniden tarih yazımında yer alabilmeleri, bir siyâsî istikrarsızlık dönemi olan 17. yüzyıl içinde mümkün olmuştur. Reftar Kalfa'yla başlayan bu süreç, Dilhayat Kalfa'yla devam etmiş, 19. yüzyıl içindeyse birçok kadın bestecinin görünür hâle gelmesiyle anlamlı bir düzeye ulaşmıştır. Siyâsî güç geriledikçe kadın besteciler hem sayıca artmakta hem eser ve adlarıyla var olabilmektedirler. Cumhuriyet'in ilanı yeniden büyük bir siyâsî gücün tesisi anlamına gelir; bu dönemde kurucu kuşaklar içinde kadın besteci figürüne rastlanmaz. Makam müziği alanında üreten ya da iki müzik geleneğini bileştiren az sayıda kadın besteci, küçük biçimli eserler bestelemişlerdir. Neveser Kökdeş gibi istisnâî örnekler bile, yakın çevrelerindeki erkeklerin gölgesinde kalmaktan kaçınmamışlardır.

Küreselleşme sürecine 1980'lerden sonra etkin bir şekilde dâhil olmaya başlayan Türkiye'de kadınlar aşamalı olarak her etkinlik alanı ve meslekte varlık göstermeye başladıkça, kadın bestecilerin sayısı artmaya, üretimleri görünür olmaya başlamıştır. Özellikle 2000'li yıllardan itibaren, kadın bestecilerin sayısal artışı dikkat çekicidir. Bu dönüşümün, tarihte belki ilk kez siyâsî istikrarsızlıklarla doğrudan ilgili olmadan doğrusal bir şekilde ilerlediği iddia edilebilir; zîra kadın özgürleşimi, Türkiye'de, dünyanın genelinde olduğu gibi, engellenemez bir makro toplumsal süreç hâline gelmiştir. Kadın besteci sayı ve üretimi, genel kadın özgürleşiminin doğrudan göstergesidir.

## Kaynaklar

- Adorno, Theodor W., (2002). "Music, Language, and Composition", Richard Leppert (der.), *Essays on Music*, University of California Press, Berkeley içinde, ss. 113-126.
- Afetinan, A., (1992). *Eski Mısır Tarih ve Medeniyeti*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara.
- Aron, Raymond., (1948). *Introduction à la philosophie de l'histoire, Essai sur les limites de l'objectivité historique*, Librairie Gallimard, Paris.
- Barthes, Roland., (1972). *Le degré zéro de l'écriture, suivi de Nouveaux essais critiques*, Éditions du Seuil, Paris.
- Berkes, Niyazi., (1978). *Türkiye'de Çağdaşlaşma*, Doğu-Batı Yayınları, İstanbul.
- Beşiroğlu, Ş. Şehvar., (2011). "Osmanlı-Türk Musikisi'nde Kadının Müzikal Kimliği", Oğuz Elbaş, Mehmet Kalaklı, der. Okan Murat Öztürk, *Türkiye'de Müzik Kültürü*, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara içinde, ss. 57-67.



- Beşiroğlu, Ş. Şehvar., (2017). “Türk Müzik Geleneğinde Kadınlardan Kadınca Müzik”, der. Şeyma Ersoy Çak, Ş. Şehvar Beşiroğlu, *Kadın ve Müzik*, Milenyum Yayınları, İstanbul içinde, ss. 139-176.
- Beşiroğlu, Ş. Şehvar., (2019). “Osmanlı Müsikisi ve Kadın”, der. Feyzan Göher Vural, Timur Vural, *Türk Müsikisi Atlası, C. 1*, Yeni Türkiye Stratejik Araştırma Merkezi Yayınları, Ankara içinde, ss. 289-300.
- Bourdieu, Pierre., (1998). *Les règles de l'art, Genèse et structure du champ littéraire*, Éditions du Seuil, Paris.
- Bourdieu, Pierre., (2000). *Esquisse d'une théorie de la pratique*, Éditions du Seuil, Paris.
- Bourdieu, Pierre., (2002). *La domination masculine*, Éditions du Seuil, Paris.
- Braudel, Fernand (1990). *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II, 1. La part du milieu*, Armand Colin, Paris.
- Doğuş Varlı, Özlem., (2019). “Kadının müziğini, 'kadın'a özgü yapan nedir?”, der. Namık Sinan Turan, Şeyma Ersoy Çak, Şehvar Beşiroğlu'ya Armağan, Pan Yayıncılık, İstanbul içinde, ss. 91-111.
- Göher Vural, Feyzan., (2011). “XVII. Yüzyıldan Günümüze Türk Kadın Bestecilerinin Eserlerinde Geleneksel Türk Sanat Müziği Makamları”, *Türk Dünyası Araştırmaları*, 195, ss. 79-92.
- Herrin, Judith., (2008). *Byzantium, The Surprising Life of a Medieval Empire*, Penguin Books.
- Irigaray, Luce., (1997). “The Sex Which is Not One”, der. Lawrence Cahoone, *From Modernism to Postmodernism, An Anthology*, Blackwell Publishers, Malden.
- İlyasoğlu, Evin., (1989). *Yirmi Beş Türk Bestecisi/Twenty Five Turkish Composers*, Pan Yayıncılık, İstanbul.
- İlyasoğlu, Evin., (2007). *71 Türk Bestecisi/71 Turkish Composers*, Pan Yayıncılık, İstanbul.
- İnalçık, Halil., (2009). *Devlet-i 'Aliyye, Osmanlı İmparatorluğu Üzerine Araştırmalar – I, Klasik Dönem (1302-1606): Siyasal, Kurumsal ve Ekonomik Gelişim*, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul.
- Maktal Canko Dilek., (2016). “Bizans'ta Kadın Sanatçılar”, *Sanat Tarihi Dergisi*, 25(1), ss. 111-138.
- McClary, Susan., (1991). *Feminine Endings, Music, Gender, and Sexuality*, University of Minnesota Press, Minnesota.
- McClary, Susan., (2015). “Feminist Bir Müzik Eleştirisine Doğru”, *Partiyon, Müzik ve Düşünce Dergisi*, 4, ss. 53-64.
- Micheline, Ann N., (1991). “Women and Music in Greece and Rome”, Karin Pendle (der.), *Women & Music*, Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis.
- Monson, Karen., (1995). *Alma Mahler. Dâhilerin Esin Perisi*, Afa Yayınları, İstanbul.
- Ortaylı, İlber., (2005). *İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı*, İletişim Yayınları, İstanbul.

- Özkişi, Zeynep Gülçin., (2012). "Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Türkiye'de Kadınların Bestecilik Eğitimine Erişimi ve Bestecilik Kariyeri", *Turkish Studies*, 7(3), ss. 2105-2114.
- Reeves, Nicholas - Wilkinson, Richard H., (1997). *The Complete Valley of the Kings*, Thames and Hudson, Londra.
- Rochow, Ilse., (1967). *Studien zu der Person, den Werken und dem Nachleben der Dichterin Kasia*, Akademie Verlag, Berlin.
- Sunar, Lütfi., (2020). "Türkiye'de Mesleki İtibar: Dönüşen Çalışma Hayatı ve Mesleklerin Sosyal Konumu", *Journal of Economy, Culture and Society*, Meslekler Özel Sayısı, ss. 29-59.
- Tonella Tüzün, Lilian Maria., (2019). "Breaking of Chiquinha Gonzaga in the History of Music: Inclusion of the Female Creative Power", *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, 21, ss. 53-59.
- Touliatos-Banker, Diane., (1984). "Women Composers of Medieval Byzantine Chant", *College Music Symposium*, 24(1), ss. 62-80.
- Uluçay, Çağatay., (1985). *Harem II*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara.
- Uzunçarşılı, İsmail Hakkı., (1982). *Osmanlı Tarihi, IV. C. 1, Bölüm, Karlofça Anlaşmasından XVIII. Yüzyılın Sonlarına Kadar*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara.
- Yaraman, Ayşegül., (2015). *Türkiye'de Kadınların Siyasal Temsili, Dişiliksiz Siyaset*, Bağlam Yayınları, İstanbul.
- Yaraman, Ayşegül., (2020). *Cinsiyetçi İkiyüzlülük*, Bağlam Yayınları, İstanbul.

---

“Gölgeler”deki Renklerde ve Seslerde  
Yaşayan Şâir: Mehmet Âkif Ersoy

---

Doç. Dr. Bilen Işıktaş\*

\* İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Müzikoloji Bölümü.

Mehmet Âkif, son dönem Osmanlı/Türk düşünce tarihi içerisinde fikirleriyle yer almış bir münevver, özgün bir aydındır. Bu kimliğinin ve kamusal tanınırlığının gelişiminde ona katkıda bulunan en önemli tarafı şâirliğidir. Süleyman Nazif'in ve Cenab Şahabettin'in belirttiği gibi Osmanlı/Türk şiir geleneğinin en büyük destan yazarlarından biridir. Diğer önemli husûsiyeti yalnız düşünmekle ve fikirlerini anlatmakla kalmamasıdır. Aynı zamanda bunları yayımlar hâline dönüştürerek paylaşmıştır. Bir aydının hayatında fikirlerini yaymak, o fikirler hakkında insanları aydınlatmak 'doğrularını' savunmak çok önemlidir. Bu konuda da neşriyat yapıyor; dergiler çıkarıyor, konferanslar veriyor ve öğrenci yetiştiriyor. Âkif'in en önemli husûsiyetlerine baktığımızda şâirliği, düşünürlüğü ve yaşamı boyunca onu terk etmeyen muhalif kimliğinin vermiş olduğu yönüyle dergi-gazete yayıncılığı yapması, fikirlerini çevreye sunması, bir aydın sorumluluğunu üstlenmesi gibi noktaları sayabiliriz.

Usta şâir kalemile çağa ışık tutar. Eski ve yeni iki hayat ve toplum anlayışını karşılaştırırken tarafsız bir ruhla, her iki devir ve zihniyetin olumlu ve olumsuz taraflarını eleştiriden ve tahlilden çekinmez. Osmanlı İmparatorluğu'nun son yıllarıyla, Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş devrine tanıklık etmiş, şiirleriyle, mânevî aydınlık çizgisindeki İslâmî anlayışı ve millî mücâdeledeki birlik kavramına temas edışıyle etkili olmuş bir düşünürdür. M. Orhan Okay'ın belirttiği gibi Âkif, "... Fikir ve siyaset arenasındaki şâirlerin arasında, sanatkâr vasfını taşıyan tek insandır."<sup>1</sup> Doğma büyüme İstanbulludur Âkif. "1873'te Fatih Sarıgül'de doğmuş, geleneğin ve yüzyıllar içinden süzülüp gelen İstanbul görgüsünün yaşadığı bir çevrede büyümüştü. Bu tecrübenin üzerine bir de onun benzersiz dikkati, gözlem gücü ve yürüme zevki ilâve edilirse, büyük eseri *Safahat*'ın aynı zamanda İstanbul, daha genel mânâsında eski hayatımız için bulunmaz bir kaynak olduğu ortaya çıkar."<sup>2</sup>

<sup>1</sup> M. Orhan Okay, *Mehmet Âkif: Bir Karakter Heykelinin Anatomisi*, (Ankara: Akçağ Yayınları, 1989), s. 3.

<sup>2</sup> Beşir Ayvazoğlu, 1924, *Bir Fotoğrafın Uzun Hikâyesi*, (İstanbul: Kapı Yayınları, 2006), s. 161.

Bu hassasiyetlerle onun ruhunun derinliklerine inmek için manzum hikâyelerine, seyahat hâtıralarının da yer aldığı şiirlere, sanat kudretini gösteren vazgeçilmez başyapıtı *Safahat*'ta bakmak gerek. Tam bu noktada kaynakların söz birliği ettiği bir hususu hatırlatmakta yarar var. Mehmet Âkif'e İstiklâl Marşı şiirini niçin *Safahat*'a koymadığını sorduklarında: "O benim değil, milletimindir." der. Bu sözlerin toplumsal arka planına bir göz atalım.

### Memleketin Sesi: İstiklâl Marşı

1921'de Maarif Vekâleti tarafından İstiklâl Marşı için düzenlenen güfte yarışmasında Mehmet Âkif'in kaleme aldığı şiir birinci olur ve belirlenen beş yüz lira mükâfat bedeli kendisine verilmek istenir. Yaşamında hiç eksilmeyen ekonomik sıkıntıların içindeyken, 250 lira borcu varken yine de Âkif kabul etmez teklifi. Bu ikramiyeden bahsedene çok kızar. Neyzen Tevfik'in kardeşi Veteriner Şefik Kolaylı böyle bir durumdan dolayı dostu Âkif'ten azar bile işitir. Üstad, Ankara'da ceketle gezer. Paltosu yoktur. Çok soğuk günlerde Şefik Bey'in muşambasını ödünç alarak giyer. Bir gün: "Âkif Bey, şu mükâfatı reddetmeyip de bir muşamba yâhut palto alsaydın daha iyi olmaz mıydı?" der Şefik Bey ve Âkif'in hiddetinden kurtulamaz. Bunun üzerine tam iki ay konuşmazlar.<sup>3</sup>

İstiklâl mücâdelesinin en büyük şâheserlerinden biri kuşkusuz, Âkif'in, vatani için çarpan kalbinden taşan duyguların tezâhürü olan İstiklâl Marşı'dır. Türkiye'nin içinde bulunduğu zor koşullarda, bir edip, ilhamını topraktan alan bir şâir, hangi hislerle bu şiiri kaleme alır? Yalnız müzik ve edebiyat meclisleri değildir onun sanat ve fikir anlayışını ortaya koyan. Hamdullah Suphi [Tanrıöver], dönem hükümetinin ikinci maarif vekilidir. İstiklâl Savaşı'nda duyulan heyecanı bir sanatkârın kelimelerle ifâde etmesini arzulamaktadır. Bu sadece sonraki nesiller için değil, savaş zamanlarında yaşayanlar için de bir kuvvet kaynağı olacaktır. Bu fikrini o zamanlar Muvazene-i Umumiye Encümeni [Bütçe Komisyonu'na] söyler. Onlar da kabul ederler. Üyeleri Maarif vekilliğince tâyin edilecek jürinin birinci olarak kabul edeceği ve Türkiye Büyük Millet Meclisi'nin onaylayacağı esere '500' lira mükâfat belirlerler.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Eşref Edip, *Mehmet Âkif, Hayatı-Eserleri ve Yetmiş Muharririn Yazıları*, Birinci Cilt, (İstanbul: Sebülürreşâd Neşriyatı, 1962), s. 165.

<sup>4</sup> Hamdullah Suphi Bey'in 12 Mart 1921 günü öğleden sonra saat 16.45'te başlayan ve Mehmet Âkif Bey'in yazdığı şiirin İstiklâl Marşı olarak kabul edildiği TBMM Altıncı İçtima, İkinci Celse tutanaklarına yansıyan tarihi konuşması şu şekildedir: "Arkadaşlar! Bir hata üzerine, bir galat-

Maarif Vekilliği yarışmayı ve şartlarını ilân etmişti. Vekilin istediği marşı kim yazacaktı? “İstanbul’da kalan şâirler yazamazlardı: Anadolu’nun o zamanki heyecanı içinde bulunmadıkları için. Anadolu’da bulunanlar bu heyecanı duyuyorlar ve görüyorlardı ama gerçekten enerji ve kuvvet yaratacak bir eser ortaya koyacaklar mıydı? Bu şüpheli görülüyordu.” Fakat kısa denilebilecek bir zamanda vekilin eline 724 eser gelir.

Edebî zevki yüksek olan Hamdullah Suphi Bey, bunlardan hiçbirini yeterli görmeyecekti. Vekilin çok merak ettiği bir nokta vardı. Âkif’in bu yarışmaya katılmamasının sebebiydi neydi? Nihâyet, anlamıştı ki yarışmada birinciye para verilecekti. Âkif bu yüzden katılmıyordu. Hiç gecikmeden konuyla ilgili Âkif’e “Çok aziz ve muhterem efendim.” diye başlayan bir mektup kaleme alır. İstiklâl Marşı için açılan yarışmaya katılabilmesi için ne gerekiyorsa yapılabileceğini ve endişeye gerek olmadığından bahseder. Çünkü Âkif son çaredir memleketin direniş coşkusunun ritmini yükseltmek için. Vekil Hamdullah Suphi apaçık bunu hissedişor, bilişordu. Âkif mektubu alınca iki defa okur. “Kendi kendine, demek ki Maarif vekilince son çare benim yazmam imiş. Ben bir şey yazmazsam memleketi muhtaç olduğı telkin ve tehyiç vasıtasından mahrum etmiş olurmuşum; o hâlde bunu yazmak benim için bir vazifedir.” der ve odasına çekilerek İstiklâl Marşı’nı yazmaya koyulur. Bu yazıyı kafasında taslağıını hazırladığı sırada, oturduğı tekke odasının kapısı gürültü ile açılır. Âkif ortadaki mangalın üstündeki tarhana çorbasını karıştıırken içeriye Maarif Vekili’nin girdiğini fark edemez. Hamdullah Suphi, “Âkif Bey, bu ne dalgınlık?” der. Âkif âdeta uyanır gibi başını kaldırır. Maarif Vekili’ne “Dalmıştım da İstiklâl Marşı’na girecek kelimeleri arıyordum.” der ve sonra bazı mısraları kafasında ha-

---

rüyet üzerine dikkat-i âlmizi celp etmek isterim. Bilhassa para meselesi ile bu şiiirler arasında bir münasebet bulmak, gayet yanlış bir nokta-i nazardır. Memleketin kuvvâ-yı maddiyesi ve mânevîyesi vardır. İstihlâs-ı vatan mücâdelesini yapan milletin vekilleri, onun vekillerinin vekilleri halkın heyecanını ifâde etmek üzere memleketin şâirlerine müracaat etmiştir. Bu şâirler ilk defa şiiirlerini yazmıştır. Arkadaşlar, bize şiiirlerini yollayan şâirler seneler arasında bütün memleketin kederlerini, ıstıraplarını, bütün mefahirini [övtünülecek şeyler] söyleyen şiiirler yazmışlardır. Demek para mukabilinde şiiir mevzubahis değıildir. Biz halkın ruhunu heyecanını ifâde eden şiiirler yazmaları için şâirlerimize müracaat ettik. Hiçbirisi para hakkında bir şey söylememiştir. Geçen defa işaret ettiğim üzere nazar-ı dikkatinizi celp ediyorum: Mehmet Âkif Bey ki, bu şâirler arasında para meselesinden kaçınan arkadaşlarımızdan birisidir. Zaten senelerden beri en yüksek ve en ilâhî bir belâgatle yazmıştır. Yeniden yazmaktan çekinmesi; bazılarının hatırlarına para gelir diye korkmasındandır. Ve ona binâen yazmamıştır. Ben gelen şiiirleri okuduktan sonra bu işte vazifedir ettiğinin bir arkadaşınız sıfatıyla arzu ettim ki, bir kuvvetli şiiir daha bulunsun ve kendilerine müracaat ettim. Bunun üzerine kendileri de bir şiiir yazdılar gönderdiler...” *Mehmet Âkif Ersoy ve İstiklâl Marşı*, yay. haz. Orhan Özdil, Murat Babuçoğılu ve Sena Gürlek, (Ankara: T. C. Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Yayın No: 10, 2021), s. 231.

zırladığını ona söyler. Hamdullah Suphi'nin, Âkife müracaatı da onun bu yarışmaya katılacağı da Ankara'da çabucak yayılır. Dr. Hüseyin Suat ve o dönem Bursa Milletvekili olan Muhiddin Baha Pars yazdıkları manzumelerini geri alırlar. Jüri, gelen eserler arasında birinciyi seçer. Âkif'in jüriye verilen manzumesi imzasızdır ama bütün üyeler "Seçtiğimiz eser onundur." derler. Bu manzumenin vezninden, kafiyelerinden, mısralara yerleştirdiği kelimelerin mânâsı, sesi, kısacası her şeyiyle "Beni Âkif yazdı." der gibidir. Çünkü aynı eda ve mânâyla İstiklâl Marşı'nı başka kim yazabilirdi ki? Evet, İstiklâl Marşı'nı Âkif yazar, fakat Emin Erişirgil'in kesin olarak altını çizdiği noktayı burada belirtmek gerekir. Hamdullah Suphi Bey'de, üstad "Âkife karşı sevgi olmasaydı ve bu mektubu yazmasaydı, bu marş yazılmazdı. Âkifi sevenlerin Hamdullah Suphi Bey'e şükran hissi duymamaları kâbil değildir."<sup>5</sup>

Mehmet Âkif'in şiirle dile gelen milletin duyguları bu defa aynı heyecan içinde Osman Zeki Bey'in bestesi ile birleşir ve ulvî bir heyecanla İstiklâl Marşı ortaya çıkar. 1880 yılında Üsküdar'da doğan Zeki Bey, Meşrûtiyet'te ilk senfonik orkestrayı kurarak çok geniş bir repertuvarla dünya çapındaki eserlerin Türkiye'de tanınmasını sağlar. On bir yaşında saray mızıkasına yazdırılmış, Fransa'dan getirtilen ünlü viyolonist Vondra'nın eğitiminden geçerek solist olarak ve ayrıca bir kuartet kurarak Türkiye'de keman ve oda müziği repertuvarını genişletir. Birinci Dünya Savaşı'nda, orkestrası ile Orta Avrupa'da konserler verir. Brahms, Schubert, Mendelssohn gibi bestecilerin senfonilerini çaldırır. İstiklâl Marşı'nı bestelediği sırada saray orkestrası şefidir. Kendisini Ankara'ya çağırırlar. Atatürk, onun İstiklâl Marşı'nı bestelediği haberini alır ve dinlemek ister. Zeki Bey, orkestrasını alarak Ankara'ya gider. Böylece Mehmet Âkif'in güftesi Ata'nın huzurunda 'Osman Zeki Bey'in bestesi ile birleşerek al sancakla beraber şafaklarda dalgalanmaya' başlar.<sup>6</sup> 1924 yılında Müdafaa-i Millîye Vekâlet'inin teklifi üzerine müzik öğretmeni Osman Zeki Bey'e 500 lira para ödülü verilmesi hakkında kararname de imzalanır.<sup>7</sup> Türkiye Büyük Millet Meclisi'nin 12 Mart 1921 tarihli oturumunda kabul edilen şiir yıllar sonra Zeki Bey ile işlenir, orkestrasyonu ise Edgar Manas tarafından yapılır. Müzik ve şiir artık ölüm-

<sup>5</sup> Emin Erişirgil, *Ölümünün 50. Yılında İslamcı Bir Şairin Romanı*, yay. haz. Aykut Kazancıgil ve Cem Alpar, (Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1986), ss. 360-361.

<sup>6</sup> "Korkma Sönmez", *Hayat Mecmuası*, Sayı 73, 28 Şubat 1958. <https://core.ac.uk/download/pdf/80960265.pdf> erişim tarihi: 12.03.2021.

<sup>7</sup> BCA, 30.18.1.1/9.25.17, 14 Mayıs 1924.

süzleşir. Hemen belirtmek gerekir ki marş önce Ali Rifat Bey tarafından bestelenir ve 1 Nisan 1921'de Kadıköy Apollon Tiyatrosu'nda çalınır.<sup>8</sup> Aslında Ahmet Yekta Madran, Giriftzen Asım Bey, Hasan Basri Çantay, Hüseyin Sadettin Arel, İsmail Hakkı Bey, İsmail Zühtü Bey, Kâzım Uz, Lemi Atlı, Mustafa Sunar, Rauf Yekta ve Sadettin Kaynak gibi daha pek çok ünlü isim yarışmaya dâhil olmuş, eserlerini yollamışlardı.<sup>9</sup> Konuyla ilgili sosyolojik bir bakış açısını, tarihsel bir sürecin ideoloji ve siyaset eksenindeki ilişkisini İstiklâl Marşı üzerinden değerlendiren Ali Ergur'un fikirleri dönemin fotoğrafını çekmesi bakımından önemlidir.

*“Bu dağınık millî marş manzarası, besteciler arasında bir güç mücadelesini yansıtabilirse de temelde, henüz toprak hâkimiyetini tam olarak tesis edememiş bir siyasi gücün varlığına delalet eder. 1924 yılında toplanan değerlendirme kurulu Ali Rifat Çağatay'ın bestesini seçmiştir. Bu eser, yurdun çeşitli yerlerinde 1930'a kadar çalınıp söylenmeye devam etmiştir. Ancak bu arada, Osman Zeki Bey (Üngör) Kuvâyı Milliye'nin İzmir'e girişinden birkaç gün sonra yaptığı besteyi Viyana Konservatuvarı'na göndererek görüş istemiştir. Gelen değerlendirmede, eserin özgün ve bir millî marş karakterine yeterince sahip olduğu belirtilmiştir. Ali Rifat Çağatay'ın bestesi, çeşitli bölgelerde söylenmeye devam ederken, Zeki Üngör'ün bestesi devlet katında kabul görmüştür. Bunda Zâti Bey ve Zeki Bey'in ayrı olarak itirazlarının önemli rol oynadığı bilinmektedir. İtirazın temel gerekçeleri, Ali Rifat Bey'in bestesinin marş niteliği arz etmemesi ve kardeşi Samih Rifat Bey'in o sırada Maarif Vekili olmasıdır. Sonuçta 30 Ocak 1924'te resmî marş olarak kabul edilen Ali Rifat Çağatay'ın bestesinin bu niteliği sekiz ay sonra kaldırılmıştır; yerine Zeki Üngör'ün bestesi kesin olarak İstiklâl Marşı olarak kabul edilmiştir. Bununla birlikte, Ali Rifat Çağatay bestesi 1930'a kadar çeşitli*

<sup>8</sup> Millî Marşımızın ortaya çıkışı rahat ve kolay bir süreç içinde şekillenmemiştir. Gerek güfte, gerekse beste yarışmasının açıldığı ilk günlerden itibaren bu konu hararetle tartışılmıştır. Dar bir zamanda ve bir yarışma havasında gelişen Millî Marş, Meclis'te, kimi zaman gazete/dergi sütunlarında veya hemen hemen bütün kamuoyunda cereyan etmiş, Doğu ve Batı arasında diyebileceğimiz bir tartışma ekseninde can bulmaya çalışmıştır. Bu serüvenin notalarıyla, tarihsel arka planındaki belgeler ve siyasi ayağıyla ortaya koyan bir çalışma için bkz. Mehmet Altun, *Özgürlük Notaları, Millî Marş'ın Öyküsü*, (İstanbul: Tekfen Vakfı, 2008). Ayrıca konuyla ilgili geniş bir değerlendirme hakkında bkz. Hikmet Toker, “Ali Rifat Çağatay Evrakında Yer Alan İstiklâl Marşı İle Alakalı Belgelerden Hareketle İlk Resmî İstiklâl Marşı Bestemiz”, yay. haz. Nilgün Doğrusöz ve Ali Ergur, *Musikinin Asrî Prensi: Ali Rifat Çağatay*, (Ankara: Gece Kitaplığı, 2017), ss. 133-180.

<sup>9</sup> Zeki Sarıhan, *Vatan Türküsü, İstiklâl Marşı, Tarihi ve Anlamı*, (Ankara: Öğretmen Dünyası Yayınları, 1984), s. 65. Millî Mücadele dönemindeki coşkun ruh sadece tanınmış simaları beste sürecine dâhil etmemiştir. Bu heyecanlarla orta dereceli müzik öğretmenleri de yarışmaya ilgi göstermişlerdir. Örneğin, Konya'da bulunan müzik öğretmeni Edirneli Kemanî Elmas Mehmed'in İstiklâl Marşı için rast makamında bir beste yapmıştır. *Mehmet Âkif Ersoy ve İstiklâl Marşı*, yay. haz. Orhan Özgül, Murat Babuçoğlu ve Sena Gürlek, (Ankara: T.C. Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Yayın No: 10, 2021), s. 252.



*yerlerde millî marş olarak söylenmeye devam etmiştir. Bunda kişisel, siyasi nedenlerin yanı sıra, Cumhuriyet'in rejim ve toprak güvenliğinin o tarihe kadar tam olarak sağlanamamış olmasının da payı vardır. Millî marşın benimsenmesi, standartlaşması yalnızca idarî bir yeterlilik meselesi değildir; simgesel anlamı vardır: Toprağın (territory) bütünlüğünü ve ona tekabül eden ulus bilincini işaret eder.”<sup>10</sup>*

Bu zorlu şartlar güfte ve besteyi buluşturmuş, vatani tek bir tınıda birleştirerek İstiklâl Marşı'nı ortaya çıkarmıştır. Marş için düzenlenen yarışmayı yeniden hatırlayalım. Çok olumsuz koşullar altında varoluş mücadelesi veren bir devletin kuruluş yıllarında onca acı, felâket yaşanmışken, vatan sessiz yığınlara dönüşmüş, yoksulluk ateşi her yeri sarmışken nasıl alırdı ki o parayı Âkif, milletine ithaf ettiği eser için. Onun dünyası maddiyattan çok sanat, kültür ve edebiyatla zenginleşmişti. Peki, gerçek hayat öyle miydi? Bunalımlı zamanların içerisinde şiirsel anlatımla ve Türkçeyi kullanımındaki ustalığıyla dönemine damgasını vuran aydının yaşadıkları kolay üstesinden gelinebilecek türden şeyler değildir.

Babası öldüğünde 36 kuruşluk aylık bağlanan ailesinin durumu iç çekilesidir. Evine bakmak için Sargüzel'den her gün 16 saat çalışmak üzere çıkan Âkif, bazen üç-dört gün sonra dönüyordu. Sabah erken saatlerde Ziraat Nezareti'ndeki işine koşacak, akşam Halkalı'daki Ziraat Mektebi'ndeki hocalığına yetişecek, sonraki gün yine işten çıkıp bu defa Acıbadem'deki dönemin Hicaz Valisi Ahmet Ratip Paşa'nın, diğer akşam Suadiye'deki II. Abdülhamid'in mabeyincisi Sarıcazâde Ragıp Paşa'nın ve devam eden günlerde en yüksek askerî rütbeli subayların çocuklarına derse gidecekti. Bu mekânlardaki gençler kuşkusuz ki Âkifi “Memleketin Sesi” olarak dinliyorlardı. El ayak çekilince Namık Kemal'i okutuyordu gençlere. Âkif, içerisine girdiği makamlı sınıfların muhitlerinde, “Saray parçalarının yüksek tavanları altında küçülmüyordu.”<sup>11</sup>

Hamidiye rejiminin sıkıntıları içinde ekonomik zorluklarla geçen ancak sahip olduğu değerler ve yer aldığı sosyal muhit olarak son derece zengin bir çevrede biçimlenir Âkif'in hayatı. Bu ortamlar dost olarak, eğitmen olarak girdiği yüksek sınıfın evlerinde Osmanlı geleneğindeki var olduğu biçimiyle üdebâ, şuarâ, âlim ve sanatkârlarla yollarının ke-

<sup>10</sup> <https://www.sanattanyansimalar.com/yazarlar/ali-ergur/marssiz-istikl-l-marsi/2503/>, erişim tarihi: 01.04.2021.

<sup>11</sup> Mithat Cemal [Kuntay], *Ölümünün 50. Yılında Mehmet Âkif*, (Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1986), s. 43.

şişmesi, sıra dışı bir dost çevresine sahip olmasına katkı sağlamıştır. Farklı toplumsal katmanlar ve çevrelerden gelen portreleri buluşturan bu çevre Osmanlı meclis geleneğidir. Edebî, kültürel ve sanatsal mahfillerinin yanında, mûsikî meclisleri de yüksek bir sanat zevkinin aktarıldığı yerlerdir.

*“Mahfiller aslında bir yazar veya şairin edebiyatçı kimliğinin belirginleşmesinde, bu kimliğin kuruluş ve kurgusunda asla göz ardı edilemeyecek öneme sahiptir. Mahfil toplantıları, bir 'kimlik inşası mekânı'dır aynı zamanda. Buralara devam eden şair ve/veya yazar, mahfilin kurucu kişileri, üstadları, sözü geçen insanlarını tanır ve onların yaşadıkları zamana nasıl ve ne düzeyde hitap ettiklerini, kendilerini bir edebî güç ve otorite olarak nasıl ortaya koyduklarını ister istemez hisseder; onlarla yaptığı sohbetlerle, onlardan öğrendikleriyle bu otoritenin nasıl oluştuğuna —veya aksi de düşünüldüğünde oluşmadığına, onların kendileri için nasıl olumsuz bir örnek olduğuna— bizzat karar verir.”<sup>12</sup>*

Üstad ya da kendisini ispat peşindeki genç müzisyenlerin icrâ, üslûp ve repertuvar bilgileriyle göz doldurduğu bir çevrede yeni dostluklara atılan köprüler katılımcıların yaşamlarında iz bırakacak deneyimlerin ağlarını kurmaktadır. Mehmet Âkif'in birbirinden farklı platformlardan edindiği dostluklarda bu sanat mahfillerinin rolü inkâr edilemez. Âkif kimi zaman bir şâir olarak, kimi zamansa bir hoca olarak girip çıktığı bu meclislerde devrin önemli sanatkârlarını tanıma fırsatı yakalar.<sup>13</sup> Bu durum onda zaten var olan sanatsal hassasiyetin ve beğenin gelişmesine olanak sağlar. Yalnızca Türk müziği çevrelerinde boy göstermez. Onun dünyasında müziğimizin hazinelerine imza atmış bestekârlar ya da icrâlarıyla müziğe ruh veren sâzendeler yoktur. Bach ve Chopin gibi klasik müziğin büyük bestekârları da vardır. Sanata karşı taassupla yak-

<sup>12</sup> Turgay Anar, Ummana Dökülen Irmaklar, Mehmet Âkif Ersoy'un Dost Çevresi, *Edebi Hafızanın Mayalandığı Mekânlar, Mehmet Âkif'in Devam Ettiği Kültür, Sanat ve Edebiyat Mahfilleri*, (İstanbul: Pendik Belediyesi Yayınları), 2017, ss. 27-28.

<sup>13</sup> Mehmet Âkif, mûsikî meclislerinde yalnızca birbirinden yetenekli müzisyen dostlarını dinlemekle kalmamıştır. Aynı zamanda şiiirleriyle de onlara ilham oluşturmuştur. Âkif'in bestelenmiş şiiirleri için bkz. Kamil Büyüker, “Mehmet Âkif'in Türk Müziğinde Bestelenmiş Şiiirleri”, *İstiklâl Şairimiz Mehmet Âkif Ersoy*, Ed. Yusuf Çağlar, (İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş. Yayınları, 2011), ss. 115-141. “İstiklâl Marşı'nın dört bestesi yapıldı. Bugünkü hızlandırılmış şekli Osman Zeki Üngör'e aittir. 1930'lardan bu yana söylenen İstiklâl Marşı Zeki Üngör'ün bestesidir. Ondan önce, Ali Rifat Bey'in marşı söylenirdi. Ali Rifat Çağatay'dan başka İstiklâl Marşımız Ahmet Yekta Bey tarafından da bestelenmiştir. Hattâ Türk müzikî tarihinde en çok beste yapan Sadettin Kaynak bile, İstiklâl Marşı'nı besteleyenler arasındaydı.” Taha Toros, *Türk Edebiyatından Altı Renkli Portre*, (İstanbul: İsis Yayıncılık, 1998), s. 52. Daha geniş çerçevede, son dönemde Âkif'in güftelerinden bestelenmiş eserleri, yaşamı, edebî ve sanatsal tarafı hakkında bkz. Ahmet Hakkı Turabi, *Mehmet Âkif Ersoy, Hayatı, Musiki Yönü ve Bestelenmiş Şiiirleri*, (Kocaeli: Kocaeli Büyükşehir Belediyesi, Kültür ve Sosyal İşler Dairesi Başkanlığı Yayınları, 2018).

laşmayan hayatında tüm güzelliklere ve renklere yer açan Âkif, böylelikle yepyeni ilham kaynaklarına erişmiş oluyordu. Bu bakış müzik ve müzisyenler için çok değerli ve ayrıcalıklıydı. O yüzden ud ve viyolonsel virtüözü Şerif Muhiddin'in icrâsı sırasında konuşulması, bu zarif insanı olmadığı kadar hırçın ve tedirgin edebiliyordu.

### Çamlıca'daki 'Şerifler Köşkü'ndeki Mûsikî Ummanı

Çamlıca'nın geniş toprakları, engin korulu yamaçlar eteğinde, Asya kıtasındaki tepelerin küçük yokuşları üzerinde uzanan, deniz kıyısına kadar inen, kalabalık, çok eski kentin ahşap evleri ve minarelerin üstünden Boğaz'ın pırıltılı sularına egemendi. Yazın ağaçların serin gölgeğinde ya da yakınındaki çeşmeden su içen bir yolcuya sık sık rastlanabilirdi. Köşkün bahçe kapıları Arap geleneğindeki misafirperverliğe uygun olarak hiç kapatılmaz, yolcular büyük mutfaklarda ağırlanır ve bir kişi bile aç bırakılmazdı. Doğu'nun ve Batı'nın münevverleri, sanatkârları, devrin ekâbiri ve önemli siyâsî simaları bu köşkün müdâvimleri arasındaydı. Her zaman konuksever bir köşktür Çamlıca. Uluslararası şöhrete sahip öncü müzisyenlerin hemen hepsi İstanbul'a geldiklerinde buraya uğrarlar. Bir defasında Leopold Godowsky, Selamlık'ta birkaç gün kalmış ve salonda bir konser vermişti.<sup>14</sup> Köşk, başka sanatçıların içinde bulunmak isteyecekleri bir kültür mahfiline dönüşür.

*"Çarlık döneminde, İstanbul'a, Rus Yahudi'si bir ressam gelir. Adı Feldman'dır. Fransa'nın İstanbul'daki sefiri Bompar'ı, o dönemin şair-i âzâm hattâ dâhi-i âzâm olarak nitelendirdiği, Abdülhak Hamid'i, Osmanlı hânedanının musiki ve resim sahasındaki sivrilmiş şehzadesi Abdülmecid Efendi'yi ziyâret eder. Feldman bir portre ressamıdır ama müziğe tutkundur. Özellikle doğu musikisine. Sonunda Çamlıca'daki Mekke Emiri Ali Haydar'ın küçük oğullarından, dönemin musiki yıldızı olarak parlayan Şerif Muhiddin ile tanışılır."<sup>15</sup>*

Meclislerden ayrılmayan Feldman, güçlü fırçasıyla Çamlıca'daki gerek Abdülmecid Efendi'nin, gerek Şerif Muhiddin'in misafirlerinin portrelerini yapmaya devam eder. Köşkün vazgeçilmez müdâvimi Mehmet Âkif o dönemde sakalına aklar düşmemiş olarak yansır tuvale. Alın ve gözleri pırıl pırıldır. Âkif'in portresi bitince Mithat Cemal'e şöyle der: "Moskof beni güzel oturtmuş." Edebiyat akşamlarının, bilgi alışverişlerinin, konserlerin kısacası entelektüel bir mikro alan inşâ edilen bu ortamın havası sanatçılar için eşsiz bir nefes kaynağıdır.

<sup>14</sup>H. R. H. Princess Musbah Haidar, *Arabesque*, (London: Hutchinson & Co. Ltd, 1948), p. 18.

<sup>15</sup>Taha Toros, *Türk Edebiyatından Altı Renkli Portre*, (İstanbul: İsis Yayıncılık, 1998), s. 48.



Görsel 1: Âkifin, "Necid Çöllerinden Medine"ye adlı manzumesini ithaf ettiği Şerif Ali Haydar Paşa.

Dârülfünun'un İlahiyat Fakültesi'nde İslâm felsefesi ve tarihi hocası, âlim İsmail Hakkı İzmirli, Şerif Muhiddin'e ve kardeşi Şerif Abdülmecid'e özel ders vermek üzere her hafta bu köşke gidiyordu.<sup>16</sup> Bir gün Şerif Ali Haydar Paşa, Âkif'le görüşmeyi arzu ettiğini İzmirli'ye söyler. O da Âkifi alır ve köşke giderler. Üstelik o gece orada kalırlar. Şerif Muhiddin udunu alıp çalmaya başladığında Âkif kendinden geçer. O zamana kadar böyle bir ud dinlemeyen üstad, sazdaki yakıcı seslerle mest olur. Duydukları artık onu her Cumartesi Çamlıca'ya taşır. Âkif en gözde şiirlerini sunarken, Şerif Muhiddin ise uduyla karşılık verir. Çıkan kalbî melodiler üstadı derinden etkiler. Ona göre udun İlahî dili sesleniyordu ruhuna. Alanlarının iki zirve ismi ruhlarıyla âdeta birleşmiş, yekvücut olmuştu. Bu buluşmalar Âkif'e yaşamı boyunca kalbinde

<sup>16</sup> Ağabey Şerif Abdülmecid de Dârülfünun'da Mehmet Âkif'in öğrencisi olmuştur.

ve zihninde, memleketinde ya da gurbette bir an olsun bile belleğinden hiç çıkmayacak dostluğun kapılarını açacaktı. Şerif Muhiddin, Âkifin gönlüne mızrabından dökülen eşsiz nağmeleriyle değil, sözü sohbeti ve güçlü şahsiyetiyle de yer etmişti. Dârülfünun'da hoca-talebe ilişkisi zamanla öyle bir boyuta gelmişti ki bazen saatlerce bir arada bulunurlar ancak birkaç kelime konuşurlardı. Fakat ayrıldıklarında günlerce konuşmuş gibi kalpleri dolu olarak ayrılırlardı. Şerif Muhiddin çalardı, Âkif dinlerdi. Âkif okurdu Şerif Muhiddin ağlardı. Şerif Muhiddin için Âkif, “Anlaşılmaz bir yaratılış sırrıydı.”<sup>17</sup>



Görsel 2: Âkif Çamlıca'daki köşkte Şerif Cafer Paşa, Abdülhak Hamid, Şerif Muhiddin gibi yakın dostlarıyla.

Mehmet Âkif, mutluluğu bu köşkte bulur. Şerif Muhiddin'in udunu duyduğu sadece o anlarda kendini yaşamış sayması boşuna değildir.

<sup>17</sup> Eşref Edip, *Mehmet Âkif, Hayatı-Eserleri ve Yetmiş Muharririn Yazıları*, Birinci Cilt, (İstanbul: Sebülürreşâd Neşriyatı, 1962), s. 308.

Mızrap tele değdiği vakit kimsenin ses çıkarmasına müsaade etmez, biri öksürse hemen bakışlarıyla ona dikkat çeker ve köşkün mânevî havası içerisinde Peygamber’in torununun müziğindeki âleme doğru yol alırdı. Şerif Muhiddin’in biraderi Şerif Abdülmecid keman, diğer kardeşi Şerife Misbah piyano çalar, amcası Şerif Cafer Paşa özel atölyesinde ud yapardı. İşte böylesine seslerle örülü bir hayata tanıklık ederdi Âkif.<sup>18</sup>

Emin Âkif Ersoy anılarında, babasının Ankara’da milletvekilliğinden istifa ettikten sonra ailecek İstanbul’a döndüklerini, Çengelköy’le Beylerbeyi arasında Havuzbaşı’nda Çakaltepe’nin üstünde daha rahat ve geniş bir eve yerleştiklerini anlatır. Bu dönüş, Âkif’in dostlarıyla buluşması için olumlu bir fırsattır. Özellikle de Çamlıca’da oturan Şerif Muhiddin’i heyecanla ziyâret ettiklerini anlatır Âkif’in oğlu. Bu, Şerif Muhiddin’in Amerika’ya, Mehmet Âkif’in de Mısır’a gitmeden önce İstanbul’daki son buluşmaları arasında olsa gerektir.<sup>19</sup>

1 Nisan 1924’te yazmış olduğu mektubundan anlaşılan odur ki, ayrılık ateşi oldukça yakmıştır Âkifi. “*Ah sizi Garb’a doğru uçurmak isterken benim zavallı Şark’ımın mazhariyet-i elîmesini düşünüyorum da beynimin sarsıldığını hissediyorum. Ne olurdu, yurdun âfâkı nidâ-yı sanatı sedâlarla karşılayacak kısmet ve kabiliyette olaydı.*”<sup>20</sup>

Âkif’in, Şerif Muhiddin ile ilgili beklentileri çok yüksektir. Her fırsatta ruhunun ve bulunduğu dünyanın yaralarına mûcizevî bir merhem gibi derman olmasını ister dostunun. Ve şöyle seslenir: “*Zaman artık*

<sup>18</sup> Âkif, *Safahat*’ın ikinci baskısı Şerif Muhiddin’in amcasına “Şerif Cafer Paşa hazretlerinin huzur-ı sâimlerine takdime-i tazimidir.” diyerek imzalamıştır. İsmail Kara ve Fulya İbanoğlu, *Sessiz Yaşadım, Matbuatta Mehmet Âkif, 1936-1940*, (İstanbul: Zeytinburnu Belediyesi Yayınları, 2011), s. 178.

<sup>19</sup> Emin Âkif Ersoy, *Babam Mehmet Âkif, İstiklâl Harbi Hatıraları*, der. Yusuf Turan Günaydın, (Denizli: Denizli Belediyesi Kültür Yayınları, 2011), s. 104. Âkif’in Cumhuriyet Dönemi’nde “Mısır’a ilk gidişi Ekim 1923, ikinci gidişi 1924 sonu (kışın), dönüşü Haziran 1925, üçüncü ve son gidiş Ekim 1925, dönüşü Haziran 1936. Üç yıl gidip geliyor; burada nefes alamıyor, göçüyor, orada vatan hasretine tahammül edemiyor dönüyor.” İsmail Kara, “Âkiften Şerif Muhiddin’e İki Mektup”, *Kültür*, Ocak 2006, Sayı 2, s. 73. Âkif, ilk defa 1923 kışını Abbas Halim Paşa’yla birlikte geçirdiği Kahire’ye 1925 sonbaharında dönmek üzere gitmiş, 1936 ortalarına kadar orada yaşamıştı. “Bir vatan şâiri olarak yurdundan ve bir İstanbul çocuğu olarak İstanbul’dan bu kadar uzun bir süre ayrı kalmanın ona ne kadar acı verdiğini tahmin etmek zor değildir. Aslında Âkif, Mısır’da yaşamış sayılmaz; Hilvan’da on yıl sürecek bir inzivâya girmiştir, demek daha doğrudur. Yazları İstanbul’da geçirmeye devam eden koruyucusu Abbas Halim Paşa’ya yazdığı ve İstanbul hasretini bütün samimiyetiyle dile getirdiği “Bir Arıza” isimli manzumesinde, sabâ rüzgârından, yolu kuzeye düşerse Heybeli’ye de uğramasını rica eder.” Beşir Ayyazoğlu, *1924, Bir Fotoğrafın Uzun Hikâyesi*, (İstanbul: Kapı Yayınları, 2006), s. 157.

<sup>20</sup> İsmail Kara, *Aramakla Bulunmaz*, (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2014), s. 208.

senin... Gel sen de yükselt öyle bir vaha, bu ıssız çölde hâib [ümitsiz] inleyen binlerce ervaha [ruhlar].” Çevresinde harap ve bitap bir tablo vardır. Şerif Muhiddin’in, müziğiyle Şark’ı uyandırmasını ister Âkif; uzun bir müddet onu göremeyecek olmanın hüznünü taşıırken bile. Üstadlar, ebediyete intikal edeceklerinde arkalarında onları birleştiren ve anılmalarına vesile olacak eserleri sayesinde zaten hiç ayrılmayacaklardır.<sup>21</sup>

“Safahat’ın yedinci cildi olan ve Mısır’da tamamlanan *Gölgeler*’de Âkif, önceki devirlerine göre daha bedbindir. O eski mücadelecî hâli kalmamıştır. Görmeyi arzu ettiği iki hedefi vardı. Biri, vatanın düşmandan kurtulmasıydı. Bu uğurda rahatını, maaşını, ailesini, İstanbul’u terk etmiş, fiilen Millî Mücadele hareketine katılmıştı. İkinci hedefi ise İslâm idealinin gerçekleşmesiydi. İslâm’ın ayakta kalan son kalesi olarak Türkiye’yi biliyor, Türkiye’nin kurtulmasıyla da büyük İslâm idealinin gerçekleşeceğine inanıyordu. Birinci hedefin gerçekleşmesi onu bahtiyar etmişti. Fakat ikinci hedefi arzu ettiği noktaya erişemeyince bedbaht oldu. İhtiyarî bir sürgün gibi kendisini vatanından uzak yaşamaya mahkûm etmişti. Gurbet, ailesinden uzak kalış, hastalık, yaşlılık ve maddî sıkıntılar onu daha mistik ve münzevî yapmıştır. *Gölgeler*’deki şiirler bu sebeple önceki Safahat’lardan farklıdır.”<sup>22</sup>

Mehmet Âkif, ölümsüz eser *Safahat*’ın yedinci kitabı *Gölgeler*’i Şerif Muhiddin’e armağan eder. O da bu zarif davranışa karşılık verir.

Çocukluk çağlarında, henüz on üç yaşındayken birinci ve ikinci hânesini bitirdiği hüzzam saz semâîsini ileriki yaşlarında tamamladığında (1924) en yakın dostu Âkif’e ithaf eder. İncelikler bununla sınırlı kalmaz, benzer örnekler karşımıza çıkmaya devam eder bu dostluk ikliminde.

<sup>21</sup> Şerif Muhiddin ile olan bu dostluğun ve Âkif’in yaşamında silinmez izler bırakan Şerif Ali Haydar Paşa’nın ilişkilerine yönelik geniş bir değerlendirme hakkında bkz. Bilen Işıktaş, *Peygamber’in Dâhi Torunu*, Şerif Muhiddin Targan, Modernleşme, Bireyselleşme, Virtüözite, (İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2018); Bilen Işıktaş, *Harflerin ve Seslerin Ruhundaki Seyyahlar: Mehmet Âkif Ersoy ve Şerif Muhiddin Targan*, (İstanbul: Mehmet Âkif Ersoy Fikir ve Sanat Vakfı Yayınları, 2017).

<sup>22</sup> Orhan Okay, *Mehmet Âkif: Bir Karakter Heykelinin Anatomisi*, (Ankara: Akçağ Yayınları, 1989), ss. 24-25. “Gece”, “Hicran” ve “Secde”, yedinci bölümün içerisinde yer alan bu şiirlerin üçü de Okay’a göre “lirik dua şiiridir. Âkif’in şiiri için olduğu kadar, edebiyatımızda da kendi tarzının en güzel örnekleridir. Kitabına isim olarak verdiği *gölge* kavramı da bu üç şiir dikkate alınarak, tasavvufî mânâda değerlendirilmelidir. Gerçi, kitapta bulunan kıtalardan ikisinde geçen *gölge* kelimesiyle fotoğrafını kastetmektedir. Fakat netice olarak bu düşünce de kendisini ve kendisiyle beraber yaşadığı dünyayı bir gölge farz etmekten başka bir şey değildir. Kaynağını Eflatun’un mağara istiaresinden alan gölge motifi, aslı ideler dünyasında bulunan varlıkların, bu dünyadaki akisleri için kullanılır. Benzer şekilde İslâm tasavvufuna da geçmiştir.” Orhan Okay, *Mehmet Âkif: Bir Karakter Heykelinin Anatomisi*, (Ankara: Akçağ Yayınları, 1989), ss. 133-134.



Görsel 3: Şerif Muhiddin, babası son Mekke Emiri Şerif Ali Haydar Paşa ve aile üyesiyle.

Şimdi de iki güçlü kalem, iki edebî ve siyâsî portre, Mehmet Âkif ve Rıza Tevfik'in yolu Şerif Muhiddin ile nasıl kesişmiş ona bakalım. Onların yazdıklarına tesir eden, ilham veren ortak nokta, udun söyleyeceklerini yepyeni bir biçimde sunan ve kendilerini hayretler içerisinde bırakan Şerif Muhiddin'dir. Bu iki üstad, Şerif Muhiddin'e en derin muhabbetlerini şiirlerinde ithaf etmişlerdi. Mehmet Âkif için "Şark'ın yegâne dâhisi"dir Şerif Muhiddin, Rıza Tevfik'e göreyse "Lisan-ı gaybin dâhi şâiri"dir. Rıza Tevfik, bir gece Şerif Muhiddin'i dinlediğinde tıpkı Âkif gibi çok etkilenir ve mûsikîyi İlâhî coşkun bir denize benzetir. Şerif Muhiddin'e karşı hayranlığını, kalbinin derinlerinde yatan duyguları şu şekilde ifâde eder:

*"Dün gece vecd ile arşa yükseldim/Sihr ile yeniden dünyaya geldim.*

*Udunu dinlerken dona kalmıştım/Feyz-i vahye benzer bir zevk almıştım.*

*Ey cansız telleri söyleten dâhi/Gel bana ifşa et, sırr-ı mızrabı!"<sup>23</sup>*

Âkif nasıl içten hissediyorsa udun ses haznesinden taşanları, Rıza Tevfik de belki Âkif'in şiirinden etkilenerek veya sadece tellerin ilhamıyla benzer ruhsal hareketliliği yaşamıştır.

<sup>23</sup> Rıza Tevfik Bölükbaşı, *Serâb-ı Ömrüm ve Diğer Şiirleri*, haz. Abdullah Uçman, (İstanbul: Kitabevi, 2005), s. 67.



## Çamlıca'dan Diğer Buluşma Noktası Aliye'ye

1916'da Mekke Şerifi Hüseyin'in başkaldırmasından sonra, İttihat ve Terakki Komitesi Âkif'i 1917'de, özel bir görevle, Necid'deki Türk taraftarı Halil el-Reşid'i ziyaret etmeye gönderir. Âkif oraya Medine'de son bulan çöl yolundan geçerek varır. Bu seyahat ona ünlü bir şiir için esin verecektir. Âkif, Necid'deyken, Şeyhülislâmın dairesine bağlı bulunan, yeni kurulan Dârü'l-Hikmeti'l-İslâmiye dairesinin genel sekreterliğine (başkâtipliğine) atanır. Üstad, dönüş seyahatinde, Lübnan'ı ziyâret eder ve Aliye'ye gider.<sup>24</sup> İsmail Hakkı İzmirli, Âkif ve Şerif Ali Haydar Paşa'nın dostluğu her koşulda olduğu gibi burada da devam eder. Şerif Ali Haydar Paşa'nın konuğu olarak Aliye'de bir ay geçirir.

1918 yazı, Âkif'i Aliye'de Şahin otelinde Peygamber'in torunları arasında savaş yıllarının üzücü anlarından sıyrılarak bir gönül havası teneffüs eder. Şerif Abdülmecid ve Şerif Muhiddin'e, bu iki talebesine fotoğraflar çektirir ve onların arkalarına şiirler yazar. Hangi fotoğrafı kim çekmişse onun altına bir kıta kaydeder. Şerif Muhiddin'e: “*Bir canlı izin varsa yer üstünde silinmez/Ölsen seni sırtında taşır toprağın altı/Ey gölgeden ümmid-i vefa eyleyen insan/Kaç gün seni hatırlayacaktır şu karaltı!*” Şerif Abdülmecid'e ise: “*Toprakta gezen gölgeme toprak çekilince, Günler şu heyûlâyı da er, geç silecektir. Rahmetle anılmaktadır amma ebediyet. Sessiz yaşadım, kim beni nerden bilecektir?*” şeklinde başlayan dizeleri yazarak âni ölümsüzleştirir.<sup>25</sup> Fotoğrafların arkasına yazdığı bu önemli satırlar sadece orada kalmaz. Âkif şiirlere *Safahat*'ında, Gölgele cildinde “Resmim İçin” başlığıyla yer verir.

Hemen belirtmek gerek ki Lübnan'a yapılan bu seyahat, Âkif'i çok heyecanlandırıyordu. Çünkü aklına ille de Şerif Muhiddin'in udu geliyordu. Âkif, zaman zaman onun udunu dinledikçe, kendi kendine “Acaba derdi, ne vakte kadar içimizdeki değerleri Avrupalılar keşfetsinler diye bekleyeceğiz? Ne olur, bir defa da biz bulsak da onlar ansiklopedilerine koysalar.”<sup>26</sup> Âkif, Şerif Muhiddin'in babası Şerif Ali Haydar Paşa'ya hayranlığını çeşitli vesilelerle dile getirirken “Necid Çöllerinden Medine'ye” adlı manzumesini ona ithaf etmiştir.<sup>27</sup> Şerif Ali Haydar Pa-

<sup>24</sup> Fahir İz ve Ahmet Cevizci, Mehmet Âkif Ersoy-Bir Biyografi, *Erdem Dergisi*, 1988, Cilt 5, Sayı 11, ss. 325-338.

<sup>25</sup> Mithat Cemal [Kuntay], *Ölümünün 50. Yılında Mehmet Âkif*, (Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1986), s. 175.

<sup>26</sup> Emin Erişirgil, *Ölümünün 50. Yılında İslamcı Bir Şairin Romanı*, yay. haz. Aykut Kazancıgil ve Cem Alpar, (Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1986), s. 260.

<sup>27</sup> a.g.e., s. 260.

şa'ya ithaf edilmiş olan bu eserde, "Çöllere ve sıcaklar tasvir edilmiş, kervanların, hacıların dinî aşkları İslâm ufuklarının gülmesi için Allah'a yalvarma ve azmi Allah'tan bekleme gibi duygu ve düşüncelere Hz. Muhammed'e kavuşma arzusunun feryatları ve bir imam heyecanı ile ölen Sudanlı bir Arap'ın ölümü, bu parçaya trajik bir heybet verir."<sup>28</sup> Çantay'ın görüşleri de Sena'yı hatırlatır. "Üstadın en coşkulu iman kaynağından ilham alan bu âşıkane şiiri kanaatimce bir şâheserdir. Şâir kudreti tasvirini ve heyecanını ilk mısraından son mısraına kadar aynı muvaffakiyetle ve aynı derecede muhâfaza edebilmiştir."<sup>29</sup>

### Saz ü Söz Arasında

Yolculuklar yeni ilhamlar demektir. Âkif çok yönlü bir kişiliktir, hayata ait her nüans onun yaşamına dokunmaktadır. Âkif'in gerçek serveti halkın dostluğu, zevkiyse şüphesiz müziklidir. Gönül dünyasındaki her sanatkâr birer tahayyül durağı, merkezi gibiydi. Onların açtığı pencerelerden bakar, sesleri duyar ve yaşadıklarını sözcüklerle dile getirirdi. En çok sesi severdi. Geniş, kudretli ve hacimli sesleri. Sebepsiz değildir Bursalı Hâfız Emin ve Hâfız Kemal gibi isimlerden etkilenmesi, onlarla yakından dostluk kurması. Âkif, Edirne'de veterinerlik yaptığı sırada, Karaağaç'ta gezindiği bir gün Selimiye Camii'nin minaresinden yankılanan müstesnâ bir ezan sesi işitir. Üstad hemen gider, araştırır bu güçlü sesin sahibini bulur ve bir daha da bırakmaz. Öyle ki Bursalı Hâfız Emin, Âkif için artık "Bizim Bursalı"dır. Aralarındaki bu muhabbet üzerine Âkif mevlitlerde okunması için naatlar bile yazar. Mithat Cemal'in evine ziyârete gittikleri bir gün Hâfız Emin bir eser okur. Ev sahibi güfteyi çok beğenir ama Âkif'in beklediği bu değildir. Ses dururken güftenin beğenilmesi olur muydu hiç? Âkif, Mithat Cemal'e o sesin tesirini anlatabilmek için "Bu, Nefi'nin kasîdeleri gibi bir ses" diyecekti. Neyzen Tefvik'e durmadan ısrar ediyordu Âkif: "Şu deli Bursalıyı, kuzum Tefvik, kovana okut." Muhtemelen, bu sesin hatırı büyüktü onun için. Ancak kendisine düşkünlüğünün farkında olan "Bizim Bursalı", nazlanır, inat eder ve bir türlü kovana okumaz.<sup>30</sup>

<sup>28</sup> Cemil Sena Ongun, *Mehmet Âkif, Hayatı, Eserleri, Şahsiyet ve İdealleri*, (İstanbul: Tefeyyüz Kitabevi, 1947), s. 29.

<sup>29</sup> Balıkesirli Hasan Basri Çantay, *Âkifnâme, Mehmet Âkif*, (İstanbul: Erguvan Yayınevi, 2008), s. 235.

<sup>30</sup> Mithat Cemal, *Ölümünün 50. Yılında Mehmet Âkif*, (Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1986), s. 180.

Ancak Âkif hangi eseri, nerede, kime, ne şekilde okutacağı konusunda hassasiyetini dâima koruyor, ona göre davranıyordu. Hasan Basri Çantay'ın tanıklık ettiği bir olayı bu hususta fikir vermektedir. 1926 senesidir. Çantay, İstanbul'da, Karesi Oteli'nde misafirdir. Mehmet Âkif ve Ruhi Naci Bey ile birlikte otelin gazinosunda sohbet ederlerken yanlarına Neyzen Tevfik çıkagelir. "O samimi can arkadaşının, o koca üstadın" ellerini tutar, yüzüne ve gözüne sürer, öper, öper... Beş on dakika bile geçmemiştir ki Hâfız Sami gelir. Senelerden beri Âkif'e hasrettir. Hürmetle birbirlerine duydukları muhabbeti dile getirirler. Bu sırada gazino dolmuştur. Öyle ya, bir şâir, bir neyzen ve bir hânende toplanmışsa, olası bir fasıl için her şey hazırdır demektir. Çantay, Hâfız Sami'ye bir gazel okutmasını işaret eder. Âkif'in hatırını kimsenin kıramayacağını bilir Çantay. Ancak ortam kalabalıktır ve Âkif hayır der gibi kaşlarını kaldırır. Bu isteği Hâfız Sami'ye iletmez bile. Hâfız, Âkif'in ellerini öper ve onu 'gönlünden çıkarmamasını' niyaz ederek ayrılır meclisten.<sup>31</sup> Ancak Neyzen çıkarır torbasından ney'ini ve İlâhî nağmeler arasında coşar. Üstadın gözlerinden sessizce yaşlar akar dinledikçe Neyzen'i.<sup>32</sup>

Âkif'in son senelerinde Batı müziğine olan sevgisi gittikçe artar, hânende mûsikîsi yerine çalgı müziğini daha fazla tercih eder. Bu, 'mûsikîdeki tekâmülü idi.' Amerika'dan 1932 yılında dönen Şerif Muhiddin'e, orada tanıştığı Batı müziğindeki üstadları anlatıyor, hasretle dinliyordu. Bu müzik devleri bayrakların, dinlerin, milliyetlerin ötesindeydi Âkif için. Çünkü o, sanat vatandaşıydı. Cemil Sena Ongun'a göre "Şâirimizi bir muhâfazakâr saymak haksızlık olur. O ne fikirlerinde ne de sanatında muhâfazakârdır."<sup>33</sup>

### Sesin İzindeki Aşk

Ankara'da Tâceddin Dergâh'ında olduğu vakitlerde Âkif, Şeyh Efendi'nin akrabaları arasında yer alan bir Mevlevî Dede'yi ziyâret etmeyi çok severdi.<sup>34</sup> Dede'nin güzel ney üflemesi bunda etkiliydi tabii. Misa-

<sup>31</sup> Âkif'e hürmetini göstermek için her fırsatta ellerine sarılan Hâfız Sami'ye bir keresinde "Ben papaz değilim, öpüp takdis edecek şey, senin şu mübarek ağzındır." diyerek Hâfız Sami'nin çenesini okşar Âkif. Balıkesirli Hasan Basri Çantay, *Âkifnâme, Mehmet Âkif*, (İstanbul: Erguvan Yayınevi, 2008), s. 334.

<sup>32</sup> a.g.e., s. 107.

<sup>33</sup> Cemil Sena Ongun, *Mehmet Âkif, Hayatı, Eserleri, Şahsiyet ve İdealleri*, (İstanbul: Tefeyyüz Kitabevi, 1947), s. 4.

<sup>34</sup> Çantay anılarında Dergâh'tan şu şekilde söz eder: "Tâceddin Veli'nin defnedildiği bir daire içindedir ki hayli zaman evvel dergâhlıktan çıkmıştı. Husûsî iki odası vardı. Biri o velinin torunlarından Tâceddin Efendi tarafından Mehmet Âkif'e tahsis edilmişti. Balıkesirli Hasan Basri

firin olmadığı gece hemen gidip ney dinleme arzusundadır Âkif. Kendisine hediye edilen nısıfiye üstad için değerlidir. Yalnız kaldıklarında Âkif bu çalgıyı üfler durur. Meclislerine güzel sesli arkadaşlar katıldığında yerinde duramaz, mutlaka onlardan bir gazel, kasîde ya da şarkı okumalarını arzuları. Bir keresinde eski Balıkesir Milletvekili Hayreddin Bey gazel okur. ‘Tavanları çatlatacak kadar tiz ve latif olan sesini’ Âkif çok sever. 1922’de Bursa’nın Yunanlılar tarafından işgal edildiğini duyduğunda, isyanını dile getirdiği “Bülbül” şiirini, Şark Musikisi Cemiyeti Reisi Üdî Ali Rifat Çağatay besteler. Âkif, eseri Hayreddin Bey okuduğunda çok beğenir.<sup>35</sup> Ali Rifat Bey’in kardeşi Sâmih Rifat, Mehmet Âkifi bir gün evine davet eder. Sâmih Bey’in oğlu Tanburî Hatif ve arkadaşları besteyi Âkife dinletirler. Eseri çok beğenen üstadın keyfine diyecek yoktur o anlarda.<sup>36</sup> En yakın dostu Şerif Muhiddin’e, Ali Rifat Bey’e karşı minnettarlığını ve onun sanatına olan ilgisini mektubunda bildirir. Âkif: “Bülbül’ü Hatif’ten dinledim. Naçiz eserim hakkında Ali Rifat Beyefendi’nin gösterdiği iltifattan dolayı cidden kendilerinin minnettariyim. Husûsiyle bizim mûsikîmizde yepyeni bir beste ibdâ ettikleri [ortaya koydukları] için ahlafl [sonraki kuşaklar] sanatlarına karşı kıyamete kadar fazl-ı tekaddümü [öne geçmenin lütfunu] muhâfaza edeceklerdir.” der.<sup>37</sup>

Çantay, *Âkifnâme*, Mehmet Âkif, (İstanbul: Erguvan Yayınevi, 2008), s. 106.

<sup>35</sup> İsmail Kara ve Fulya İbanoğlu, *Mehmet Âkif Albümü: Elemim Bir Yüreğin Kârı Değil*, (İstanbul: Timaş Yayınları, 2013), s. 51. “Bülbül”, “Secde” şiirlerinde ise bir insan kalbinde kapanması mümkün olan fırtınaların en coşkunlarıyla karşılaştık. Âkif, yalnız bu iki manzumenin sahibi olsaydı, yine şanımda hiçbir eksiklik bulunmayacaktı. Bir şâir ruhunun ne engin kanatlı bir varlık olduğunu bu şiirlerde bütün ihtişamıyla gördük.” Hakkı Süha Gezgin, *Edebi Portreler*, haz. Beşir Ayvazoğlu, (İstanbul: Kapı Yayınları, 2013), s. 179. “Bülbül” manzumesini Balıkesir’deyken evinde misafir kaldığı Hasan Basri Bey’e, “Basri Bey oğlumuz” ifadesiyle ithaf eder Âkif. Ancak onu en çok beğenen Sâmih Rifat Bey olur ve hemen kardeşi Ali Rifat Bey’e mektup yazar. O da bu manzumeyi besteler. Günlerce çok sevdiği bu manzumenin bestesini Âkife dinletirler. Onun için ayrıca bir mutluluk vesilesi olur eser. Emin Erişirgil, *Ölümünün 50. Yılında İslamcı Bir Şairin Romanı*, yay. haz. Aykut Kazancıgil ve Cem Alpar, (Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1986), s. 355. “Bülbül” adlı eser Âkif’in vefatından uzun yıllar sonra 28 Aralık 1962’de Milliyetçiler Derneği İstanbul Şubesi’nin Eminönü Öğrenci Lokali’nde düzenlediği Mehmet Akif Ersoy’u anma törenine dair, İstanbul Emniyet Müdürlüğü’nün raporunda yer alır. Laika Karabey korusu tarafından eser seslendirilir. Toplantıda göze çarpan isimler arasında Hasan Basri Çantay, Tarık Buğra ve Nurettin Topçu bulunmaktadır. *Mehmet Âkif Ersoy ve İstiklâl Marşı*, yay. haz. Orhan Özdil, Murat Babuçoğlu ve Sena Gürlek, (Ankara: T.C. Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Yayın No: 10, 2021), s. 203.

<sup>36</sup> Balıkesirli Hasan Basri Çantay, *Âkifnâme*, Mehmet Âkif, (İstanbul: Erguvan Yayınevi, 2008), s. 106.

<sup>37</sup> Şevket Gürel, “Âkif’in Gün Işığına Çıkmamış Mektupları”, *Kültür*, Ocak 2006, Sayı 2, s. 71.



Görsel 4: İstiklâl Marşı bestekârlarından Üdi Ali Rifat Çağatay.

Ali Rifat Bey ile Âkif'in mûsikî bağı bununla sınırlı kalmaz. Millî Mücâdele'nin ilk zamanlarında yazılan “Yılmam ölümünden, yaradan, askerim/Orduma ‘gâzi’ dedi Peygamber'im” mısraıyla başlayan ve dönemin Genel Kurmay Başkanı Fevzi Çakmak tarafından ordunun bütün birimlerine gönderilen eser Ali Rifat Bey tarafından nihâvent makamında bir marş olarak bestelenmiştir. Dahası *Safahat*'ın birinci kitabında yer alan “Köse İmam” adlı uzun manzume bu büyük bestekârın elinde bir perdelik operet hâline dönüşmüştür.<sup>38</sup>

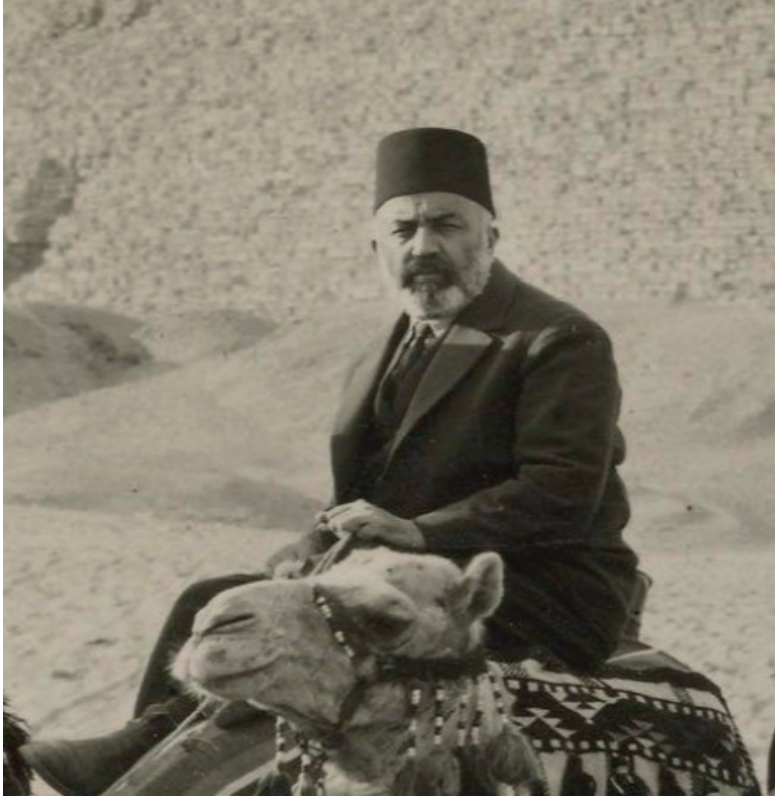
Sadece bu parça değildir zevkine hitap eden. Tanburî Aziz'in babası Tanburî Ali Efendi'ye ait olan “Şimşîr-i nigâhınla vuruldum ciğerimden” adlı güfteyi Âkif pek sever ve gazelini büyük bir zevkle dinler ve tekrar eder. Bu eseri Hilmi Bey ve Tanburî Aziz'den geçtiğinde mutluluğu gözlerinden okunurdu Âkif'in. Hicaz makamıyla coşar, hislenir, hüseyinî ve hüzzam ile gözyaşı dökerdi. Hâfız Kemal ile denk geldiği her meclisteyse “Gözüm kana boyandı, şarabı neyleyim, Ciğer ki odlara yandı kebapı neyleyim?” sözleriyle başlayan ilahiyi isteyecek ve dilinden hiç düşürmeyecekti.<sup>39</sup> Böyle bir mûsikî atmosferi Âkif'i yalınlıklar ve acılar içindeki bir dünyada ayakta tutarak o melâlli yalnızlıktan korur.

<sup>38</sup>Nuri Özcan, “Mehmet Âkif ve Musiki”, *Mehmet Âkif Ersoy*, Ed. M. İsmet Uzun, (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2011), s. 488.

<sup>39</sup>Mithat Cemal, *Ölümünün 50. Yılında Mehmet Âkif*, (Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1986), s. 190.

### Mısır'dan Amerika'ya Uzanan Sesler

Said Halim Paşa'nın kardeşi Abbas Halim Paşa'nın evinde düzenlenen sanat toplantılarında Âkif'in anlattıkları saygıyla dinlenir. Abbas Halim Paşa, çocuklarının hocası olan Âkife dostluğunu her adımda göstermeye çalışırdı. Kendisini Mısır'a da davet etmişti. Kur'ân-ı Kerim meâli için Mısır'da çalışmalarında bulunan Âkif, Boğaz'da yüzme yarışlarını kazanır, saatlerce kürek çeker, Çatalca'da güreş meydanlarından eksik kalmaz, kalem virtüözü olarak aruzun orkestrasyonunu bir taraftan yaparken, nısfıyesini Neyzen Tevfik'ten öğrendikleriyle tekrar ederek hüznüne ortak ederdi. Eşref Edip, Mısır'da Kahire'den uzak bir köyde, Hilvan'daki yaşayışını anlatırken Âkif ile birlikte Hâfız Şeyh Muhammed Rıfat'ı dinlediklerini ve ondan çok etkilendiklerine değinir. "Bir de buranın en meşhur muganniyesi Ümmü Gülsüm var, onu da bir gece sen gider, dinlersin" der.<sup>40</sup>



Görsel 5: Âkif Kahire'de.

<sup>40</sup> Eşref Edip, *Mehmet Âkif, Hayatı-Eserleri ve Yetmiş Muharririn Yazıları*, Birinci Cilt, (İstanbul: Sebülürreşâd Neşriyatı, 1962), s. 207.

Çöllere diyarında yalnızdır Âkif. Sükûnet zamanda ve mekânda onu düşündürür durur. Buranın sessizliğini yemekten sonra çalacağı gramofonlar değiştirir. İğne, plak üzerinde dolandıkça, ses kutusundan çıkanlar sanki vatanından geliyor gibidir. Öncelikle çok sevdiği dostunun, Şerif Muhiddin'in plağını dinliyordu huzur içinde. Sonra Tanburî Cemil Bey'in plaklarındaki saz semâîleri ve taksimleri mest ederdi üstadı. Hele Hâfız Kemal'in Âkif'e hediye ettiği kendi mevlit plakları yok mu, onu bambaşka mânevî hazlara ulaştırıyordu; tıpkı Şeyh Ali Mahmud'un "Ey sabâ rüzgârı" plağını dinlediğinde hissettiği duygular gibi. Mehmet Âkif, Hâfız Kemal'i Şerif Muhiddin ile tanıştırmıştı. Bir dostluk halkasıdır ki büyür gider. Çamlıca'daki köşklerinde nice geceler Hâfız Kemal okurken, Şerif Bey'in udundan süzülen nağmeler arşılâya varırdı.<sup>41</sup>

Şerif Muhiddin'in erdemli ve kültürlü oluşuna, müzikteki dehâsına tutkuyla bağlıydı Âkif. Yabancı ülkelerde kalışını hiç kabullenmezdi, üzüntü duyardı çok. Şerif Muhiddin Amerika'da kaldığında bile haberleşmeden duramazdı. Uduyla öncülüğünü yaptığı formlardaki maharetiyle "Kaprîs" (Şark'ın Sevgisi) ve "Koşan Çocuk" gibi yeni bestelerini hemen ona göndermişti Şerif Muhiddin. Merakı daha da artıyordu Mısır'daki Âkif'in. Nasıl geçecekti New York'ta, o meşhur Town Hall sahnesindeki konser? Acaba dinleyenler onu kendisi gibi anlayacak ve takdir edecekler miydi? Aslında bu soruların yanıtını Şerif Muhiddin içtenlikle vermektedir:

*"Amerika'da birinci konseri verip de oturduğum odaya döndüğüm zaman Mısır'dan gelen cevaplı bir telgraf buldum. Bunda Âkif, 'konser neticesini telefonla bildirilmesini' rica ediyordu. Âkif gurbette parasız yaşadığı bir zamanda bu cevaplı telgrafi çekmekten maksadı ne idi acaba? Bazılarının sandığı gibi asla sanat sevgisinin tesiri altında kalarak o telgrafi çekmemiştir. Böyle olsaydı mektupla neticeyi öğrenmeyi elbette tercih edecekti. Onun merak ettiği şu idi: Acaba Şerif Muhiddin Bey'in konseri Amerika'da iyi bir tesir yapmış da bu zengin memleket kendi vatanına ve sömürge hâlinde olan diğer İslâm diyarına yardım edecek mi? Bunu öğrenmek istiyordu. Onun vatansever yüreği böyle bir maksat için her türlü fedakârlığa katlanmaya müsait idi."<sup>42</sup>*

Şerif Muhiddin'in başarılı bir kariyere sahip olacağından zaten hiç şüphesi yoktur ve şöyle der mektubunda Âkif: "Bendeniz istikbaliniz-

<sup>41</sup> a.g.e., s. 363.

<sup>42</sup> Emin Erişirgil, *Ölümünün 50. Yılında İslamcı Bir Şairin Romani*, yay. haz. Aykut Kazancıgil ve Cem Alpar, (Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1986), s. 69.

den son derece emin ve mutmainim [inanmış]."<sup>43</sup> Âkif, Şerif Muhiddin'i anlattığı Sanatkâr<sup>44</sup> şiirinde konser havasını hikâyeye ederek gözünde şu şekilde canlandırır:

"Dehâmı gizlemenin artık ihtimâli mi var?/Bugünkü konseri hayretle dinleyen kafalar—Ki sanatın yaşayan belli başlı devleridir—

Ne manzaraydı: Nihâyet, eğildiler bir bir!

Zaman zaman kopan alkışların içinde, hele/Godowsky'nin seni tebrik edip de hürmetle;

'Emîr! O kudrete eş varsa, nerde, bilmiyorum/Ne muhteşem çalışıyorsun! Seninle mağrûrum.

Bütün senâların üstündesin, bugün.' demesi/O şâheser ki, tutulmuştu herkesin nefesi!"<sup>45</sup>

Uzak mesafeler yakınlaşıyordu onların düşlerinde. Brooklyn ile Manhattan'ı birbirine bağlayan köprü sanki Âkif'in hemen yakınındaki Nil Nehri üzerindeydi. Duyduğu füsunla harmanlanmış seslerin kaynağını daha derinlerde hissediyordu Âkif ve şöyle düşünüyordu: "Resûlullah'ın neslinde derlerdi ki feyiz var: Ben bunu anlamazdım. Fakat Muhiddin Bey'i dinleyince buna inandım. Bunda mutlaka ondan bir feyiz, bir şemmei nur [nur kokusu] var."<sup>46</sup> Kalplerde yaşayan bu iki dost seslerle birbirlerine çoktan bağlanmıştı.

### **Mızrap'tan Yay'a Bir Ayrılık Çalgısı Ney'e**

En yakın dostları arasında yer alan bir diğer isim çocukluk zamanlarından beri beraber oynayıp büyüdüğü Sarıyerli Hilmi Bey'dir. Türk mûsikîsinin klasik eserlerini, beste ve şarkılarını bilen Hilmi Bey, başkalarının yanında bu hünerlerini göstermekten kaçınsa da Âkif ile başa kaldığı anlarda mûsikî faslına başladardı. Bilmediği birçok eseri kendisiyle meşk etmişti. Onlara Tanburî Aziz de refâkat ederdi. Uzun bir

<sup>43</sup> İsmail Kara, *Aramakla Bulunmaz*, (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2014), s. 210.

<sup>44</sup> 1933'de Hilvan'da kaleme aldığı bu şiiri, dönemin Amerikan Başkanı Theodore Roosevelt'in oğlu Archibald Bullock Roosevelt'e (1918-1990) ithaf eder Mehmet Âkif. Gereğesini de şu şekilde not düşer: "Afrika'daki bir müzzeninin, böyle, Yeni Dünya evlâdından birine eser ithafına kalkışması garip görünmesin: Şerif Muhiddin Beyefendi New York'ta iken, bu asil genç kendisine karşı ihlâsın, mihmanperverliğin, biz Şarklıları bile hayran edecek derecesini gösterdi. Bunun için gıyabi minnetarıyım." Mehmet Âkif Ersoy, *Safahat*, haz. M. Ertuğrul Düzdağ, (İstanbul: Sütun Yayınları, 2007), s. 467.

<sup>45</sup> Mehmet Âkif Ersoy, *Safahat*, haz. M. Ertuğrul Düzdağ, (İstanbul: Sütun Yayınları, 2007), s. 469.

<sup>46</sup> Eşref Edip, *Mehmet Âkif, Hayatı-Eserleri ve Yetmiş Muharririn Yazıları*, Birinci Cilt, (İstanbul: Sebülürreşâd Neşriyatı, 1962), s. 219.



gurbetin ardından İstanbul'a dönünce, Âkif'in ilk sorduğu isim Hilmi Bey'dir. Eşref Edip [Fergan] onların karşılaşma anlarını şu şekilde aktarır: "Hilmi Bey'le görüştüğü zaman üstadın gözlerinden yaşlar dökülmüştü. Üstadın vefatından sonra Hilmi'nin âdeta beli büküldü. Şimdi ne vakit görsem Âkif için ağlar." Bu ikili arasındaki vefâkârlık Âkif'in dostlarıyla kurduğu samimi ilişkinin boyutları hakkında bizlere fikir verir. Âkif, Hâfız Emin ile tanıştıktan sonra kendi kendine "Mademki ben de hâfızım mademki güzel sese meraklıyım, nısıfiye mi olur, ud mu olur niye birini çalmayı öğrenmeyeyim?" diye düşünür.



Görsel 6: Âkif'i yalnız bırakmayan iki dost: Ney ve Tevfik.

Âkifin evlâdı gibi sevdiği bir diğer isim, yokluklar içinde kurumların yaratıldığı, büyük emeklerle işletildiği ve gelecek kuşakların daha iyi çalışmalarını için hazırlıkların başarıldığı bir dönemin öncülerinden olan Veteriner Şefik'tir [Kolaylı]. Onun okul eğitiminde ve alanında yetkinleşmesinde üstadın yardımı ve etkisi olmuştur. Kuşkusuz, ağabeyi Neyzen Tefvik de olduğu gibi kabiliyetini erkenden fark etmiştir Âkif. Sarıgözel'de Mevlevî Halit Bey'den ney dersi almaya başlayan Mehmet Âkif, birkaç ders sonrasında hocasından "Artık bana hacet kalmadı." cümlesini duyacaktır. Hâfız Emin, Neyzen Tefvik'i Mehmet Âkif'le tanıştırmış üstadın arzuladığı rüya, perdelerdeki o mûsikî aşkı nefesine güç verecekti. Gönlündeki sedâyı ortaya koymak için neyine çalışacaktı. Ziraat Nezareti'nde Veteriner Müfettişliği Başkâtibi olduğu sıradadır bu tanışma. Âkif, evinin müdâvimi hâline gelen Neyzen Tefvik'e Arapça Farsça ve Fransızca öğretmekte bunun karşılığında neyzenen dersler almaktaydı.

Bu süreç böyle devam ederken 1897 yılında nerdeyse her gün Fatih Şekerci Hanı'na giderek Neyzen Tefvik'le çalışıyordu. İki ayı geçen bir süreden sonra Neyzen Salim Bey'in hicaz peşrevini icrâ etmeye başlamıştı. Bununla birlikte iki ayın sonunda "fakat hicaz peşrevi ney'de çok güçmüş; insanın parmakları sara'ya tutulmuş gibi ney'in deliklerinde bükülecekmiş" sözleriyle hislerini ifâde ediyordu. "Hattâ ne vakit bu peşrevi çalmaya kalksa, Neyzen: 'Olmadı deyiveriyordu.' Bir ara 'Bende istidat yok, nafîle ısrar etmemeliyim.' diye düşündüyse de eski zamanlarındaki sıkıntıları anımsayarak kendini cesaretlendiriyordu."<sup>47</sup> Zor eserler yazan bir Arap şâirin külliyyatını anlamak için bütün bir Ramazan evine kapanmamış mıydı? O yıl da mûsikîye işte o türlü çalışacaktı. Nihâyet nota öğreniyordu. Fakat Salim Bey'in hicaz peşrevi ne âlemdeydi? Bu mûsikî sevdasından vazgeçmeli miydi? Bırakacak gibi oluyordu. Lakin Âkif güç olanı severdi, güçlüklerle mücâdeleden yılmayan bir kişiliği vardı. Bazen ümitsizliğe kapılsa da artan bir inatla yine mûsikînin peşinden koşuyordu. Sarıgözel'deki evinden her sabah Çukurçeşme'deki Ali Bey Hanı'na gidiyordu. Çünkü Neyzen Tefvik bu hana taşınmıştı. Âkif, ondan yine ney dersi alacaktı. Orada başka üstadlar da vardı. Aylar ayları kovalıyor, Âkif mûsikî deryasında kayboluyordu. Her sabah işe gitmeden önce hana uğruyor, hem Neyzen Tefvik'e hem

<sup>47</sup> Emin Erişirgil, *Ölümünün 50. Yılında İslamcı Bir Şâirin Romani*, yay. haz. Aykut Kazancıgil ve Cem Alpar, (Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1986), s. 62.

de Ahmet Bey ve Sait Beylere koşuyordu. Âkif'in azmi biter gibi olsa da nihâyet kendinden memnun olmaya başlıyordu. Birçok besteyi öğrenmiş; hattâ “devr-i kebîr” usûlünü de vuruyordu. Ama bilmek, bu demek değildi. Bilgisini kendisine saklıyor ve mûsikîdeki ufak kabiliyetini tek başına kaldığı zamanlar bir şeyler mırıldanmak için kullanıyordu Âkif. Başkalarının yanında yalnız birini dinleyecekti. Daha doğrusu Mithat Cemal'in dediği gibi “Yalnız başkasını: Şerif Muhiddin'i.”<sup>48</sup>

Mehmet Âkif, Neyzen'i dostlarına tanıtıyordu. Edirneli Kocabaş Arif, Tanburî Aziz, İzmirli Hâfız Ahmet, Karantina memuru Sait Bey, Beylikçi Nasır Bey, oğulları Haşim, Selahattin Beyler ve diğerleriyle. Mûsikîşinaslar birbirlerini bulmalıydı. Başka türlü fasılları geçmek zor olacaktı Âkif için. Veteriner Şefik Bey ve Neyzen Tevfik iki başka âlemin insanlarıydılar. Şefik Bey derslerine çalışıyor, Neyzen ise nerede sabah, orada akşam yüreğinin götürdüğü yere gidiyordu. Eşref Edib'e göre Neyzen, “Gittikçe kendini eğlenceye kaptırır, kitapları kapar, artık mûsikîden başka bir şey düşünmez.” Bunun sonucunda da üstad ona küser. O sırada Neyzen Mısır'a gider. Döndüğünde alışkanlıkları devam eder. Âkif, yakınları için hep kaygı duyardı. Daha iyi şartlarda olmalarını isterdi. Ancak hüzün, sevdiklerinden sanki ona bir armağandı. Bu durum Eşref Edip'in kaleminden şöyle yansiyordu:

*“Mütareke zamanında idi. Bir gün Sebilürreşad İdarehânesi'nde üstadla oturuyorduk. Neyzen Tevfik çıkageldi. Üst baş perişan, selâm vererek içeri girdi. Şöyle bir tarafa yıkıldı. Çok sarhoştı. Biraz geçtikten sonra rakı dolu mataradan birkaç yudum aldı. Fakat artık işba' hâline gelmiş, [doymuş] bir yudum bile içecek hâli kalmamıştı. Biraz sonra mataradaki rakıdan avucuna boşalttı. Kolonya gibi yüzüne gözüne, başına, saçlarına içirmeye savaştı. Nihayet neyini alarak üstadın oturduğu koltuğun önünde, üstadın dizi dibinde yere oturdu, üflemeğe başladı. O hâlde muhrık bir taksim yaptı. Baktık, üstadın gözlerinden sessiz sessiz yaşlar dökülüyordu. Neyzen bunu görünce ney'i bıraktı. Üstadın boynuna sarıldı. Sakalından, yanaklarından öpmeye başladı. Öptü, öptü... Biz bu manzara karşısında mebhut [şaşkın] kaldık. Üstad neye ağladı? Ney'in hazin sesine mi? Neyzenin bu hâline mi? Artık ne bizim sormamıza lüzum vardı, ne söylemesine!”*

Acı hâtıralar bununla sınırlı değildir. Neyzen, sarhoş ve perişan bir hâldedir. Çok özlediği Âkif'in elini öpmek ister. O da vermez. Dargındır çünkü. Neyzen ise üzgündür. Yalvarmaya başlar: “Üstad... Ben... Neyzen Tevfik... Tanımadınız mı? Niçin elini vermiyorsunuz? Mehmet Âkif

<sup>48</sup> Mithat Cemal, *Ölümünün 50. Yılında Mehmet Âkif*, (Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1986), s. 182.

sert bir biçimde cevap verir: ‘Hayır, sen Neyzen Tefvik değilsin. Ben Neyzen Tefvik’i gömeli çok oldu.’” Bunun üzerine bir kenara çekilerek başını kolunun üzerine koyar Neyzen ve hüngür hüngür ağlamaya başlar.<sup>49</sup> İki dostun bu ayrılmaz hâline şaşırmmamak gerek. Aynı dünyalar gibi görünseler de bir kalbin içerisinde misafir ederler birbirlerini. Ruhları mâneviyatın şâhikalarına bazen yükselir veya ayrılır. Bu muhabbetlerinin ötesinde başka anlamlar aramak, yüklemek beyhudedir. “Bugün büyük artist, eşsiz heccav ‘Neyzen Tefvik’i usûl cenderesine koyamazsınız. Zorlarsanız o büyük neyzenlik varlığından insilâh [ayrılır] eder. Hayır arkadaşlar! Bu adamlar, cemiyetin her formalitesine eğilecek bele değil, kendi âlemlerinin realitesine bükülecek boyuna sahip kimselerdir.”<sup>50</sup> İşte bu yorumlama biçimiyle üstadların sanat kudretleri ve ilişkileri irtibatlandırılabilir. Tabii ki Âkif, Neyzen Tefvik’ten etkilenir. Aynı ruhi muhitte ikamet ederler çünkü. Başka bir değerlendirme de şu şekilde yapılabilir. 1873’te doğan Mehmet Âkif’le 1879 de doğan Neyzen Tefvik arasındaki altı yıllık yaş farkı, bu iki şâirimizi aynı nesilden kabul etmemiz açısından bir sorun teşkil etmez. Tıpkı M. Orhan Okay’ın, Tefvik Fikret ve Mehmet Âkif örneğindeki gibi. Onlar içinde aynı durum geçerlidir. Okay’ın hocası Mehmet Kaplan’ın “Nesillerin Ruhı” adlı makalesinde belirttiği gibi, aynı toplumsal, siyasî ve ekonomik şartlarda yaşayan, aşağı yukarı aynı yaşta bulunan insanlar arasında ortak bir ruhun teşekkül etmesi gayet doğal bir hâdisedir.<sup>51</sup> Onun bu düşüncesine dayanarak ifâde edebiliriz ki aynı nesle mensup sayacağımız Fikret ve Âkif ya da Neyzen Tefvik ve Âkif, devri içinde tesiri altına alan ortak bir ruhtan beslenmektedirler.<sup>52</sup>

Ancak Âkif’in gönlü üzgündür Neyzen’den yana. Eğinli Hâfız’ın Kur’ân okuyuşu da üstadı kendinden geçirirdi. İstanbul’da büyük şö-

<sup>49</sup> Eşref Edip, *Mehmet Âkif, Hayatı-Eserleri ve Yetmiş Muharririn Yazıları*, Birinci Cilt, (İstanbul: Sebülürreşâd Neşriyatı, 1962), ss. 352-353.

<sup>50</sup> Ali Rıza Sağman, *Meşhur Hâfız Sâmî Merhum, Hayatı, Sesi, Tavrı, Aşkı, Karakteri, Okuyuşu*, (Ankara: Türk Diyanet Vakfı, 2014), s. 9.

<sup>51</sup> M. Orhan Okay, “Tarih-i Kadim Münakaşaları Dışında Tefvik Fikret ve Mehmet Âkif”, *Ölümünün 50. Yılında Mehmet Âkif Ersoy*, (İstanbul: Marmara Üniversitesi Yayınları, 1986), s. 67.

<sup>52</sup> Âkif portresini edebî üslûpla ve tarihsel değerlendirmelerle ele alan en önemli metinler arasında kuşkusuz Orhan Okay’ın çalışmaları gelir. Okay, Âkiften etkilendiği gibi onun yakın dostu Neyzen Tefvik’i duyduğunda da tesiri altına girer. Blumenthal ailesi tarafından Türkiye’de kurulan ilk plak şirketinin sanatçıları arasında yer alan Neyzen Tefvik’in “Orfeon rekord” anonsunun hemen arkasından başlayan bestenigâr taksimi hakkında Okay şunları aktaracaktır: “Taksimi ilk dinlediğimde sarsıldığımı, o sesin içimde bir yerleri rahneler [gedikler] açarak oyduğunu hatırlıyorum. O ne hârikülâde bir nefesti.” M. Orhan Okay, *Bir Başka İstanbul*, (İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı, 2002), s. 219.

ret kazanmış bu özel ses Mekke'ye gitmişti. Âkife göre “Eğinli Hoca mûsikî bilmezdi. Fakat onun sevki tabîî ile bazen hicaz'dan, bazen uşak'tan öyle okuyuşları vardı ki değme mûsikîşinas hâfız o mahareti, o sanatı gösteremezdi.”<sup>53</sup>

Onları mûsikînin dışında birbirine bağlayan ortak değer en büyük Fars şâirlerinden Sadi'dir. İran Edebiyatı'nın en önemli eserlerinden birisi olan Gülistan'ı çocukluklarından itibaren okur, severlerdi. Neyzen Tevfik, İzmir Mevlevihânesi'nde Fuzûlî'nin dîvanını okumuş, başka dîvanları ezberlemiş, küçüklüğünde başlayan şiir zevkini ve hevesini orada geliştirmiştir. Münir Süleyman Çapanoğlu'na göre “Tevfik'in asıl hocası Mehmet Âkiftir. İstanbul'a geldikten sonra ondan aruz öğrenmiştir. Bunun içindir ki, büyük Âkifi dâima rahmetle ve sevgiyle anar.” Birbirleri için şiirler yazmışlardır. Öyle ki Neyzen'e bir gün şöyle bir soru yöneltilir: “Hoca, kimlere ney çaldın? Bunların arasında hükümdarlar falan var mı?” Neyzen Tevfik bir 'top gibi gürlemiş' şu cevabı vermiştir: “Hükümdarlara mı? Bırak şu... Ben Tanburî Cemil'e, Mehmet Âkife, Ahmet Rasim'e çaldım... Öyle heriflere üfler miyim?” Neyzen Tevfik, müziğini en üst protokol mensupları yerine hayranı olduğu gönül dostlarına ulaştırmaktan mutluluk duyardı. Çünkü büyüklüğü sanatta arar, sanatkârda bulurdu.

### Mektuplardan, Anılardan Haberler

Mehmet Âkif'in en büyük kızı olan Cemile Hanım, babasından tevârüs eden şiir yeteneğine sahipti. Mektuplarında ailenin büyüğü olduğu için sorumluluk içeren, onun kardeşleri arasındaki toparlayıcı rolüne işaret eden mısraları alırdı büyük bir sevgiyle bağlı olduğu babasından. Şâir evlât Cemile Hanım'ın “İlk Acı” ve ikinci baskısına da “Ceylan” adını verdiği şiir kitabı bulunmaktadır.<sup>54</sup>

Amerika'dan döndüğünü, Âkife hangi ara haber verir Şerif Muhiddin, açıkçası pek bilinmez bu. Ancak 11 Mart 1933 tarihli, kızı Suad Hanım'a yazdığı mektupta bir teselliye andıran ifâdelerinin arasında yine yakın dostunu yâd eder:

“Evlâdım, kendini çok üzme, bizlerden binlerce derece beteri var. Bugün dünyanın hiçbir tarafında saadetten eser yok. Şerif Muhiddin Beyefendi Amerika'dan

<sup>53</sup> Eşref Edip, *Mehmet Âkif, Hayatı-Eserleri ve Yetmiş Muharririn Yazıları*, Birinci Cilt, (İstanbul: Sebülürreşâd Neşriyatı, 1962), s. 364.

<sup>54</sup> Tahsin Yıldırım, *Ummama Dökülen Irmaklar, Mehmet Âkif Ersoy'un Dost Çevresi, Dalgalı Bir Ömrün Hikâyesi: Mehmet Âkif ve Aile Efradı*, (İstanbul: Mehmet Âkif Ersoy Fikir ve Sanat Vakfı Yayınları, 2017), s. 45.

geldi. Orada buhran dolayısıyla gördüğü faciaları anlatıyor ki yürekler dayanmaz. En zengin bankalar iflas ediyor, ... işsizlikten milyonlarca halk sokaklara dökülmüş.”<sup>55</sup>

Buradan Suad Hanım’ın kendi geçim sıkıntısı hakkında babasına mâlûmat verdiği anlaşılıyor. Her konuyla yakinen ilgilenen bir babadır Âkif. Sanat ruha destek veren en güçlü araçlardan biridir. Bunu çok iyi bilir. Kızı Suad Hanım’a bu yönünü geliştirmesiyle ilgili tavsiyelerde bulunur. Türkiye’nin ilk kadın ressamı arasında yer alan, Fransa’da ve Berlin’de bu konudaki bilgisini geliştiren, güçlü bir fırça sahibi aynı zamanda şâir Nazım Hikmet’in annesi Celile Hanım’dan resim dersleri alır. Suad Hanım, babasının resimle olan ilişkisi hakkında Dündar Akünal’a şunları aktarır:

“Babam resim yapmazdı. Fakat bir yeri gördükten sonra orayı ya da konuştuğu bir kimseyi anlatmasını dinleseniz bunları görür gibi olurdunuz. O kadar ayrıntıları içine yerleştirdi. Ben küçük yaşta resme başlamışım. Babam sürekli özendiriyordu. Resim derslerini ise Nâzım Hikmet’in annesi Celile Hanım veriyordu. Paris’te resim çalışmış, açık fikirli bir hanımdı. Batı müziği ile keman derslerini yine Paris’te bulunmuş bir hanımdan aldım. Edebiyatı ise babam öğretiyordu. Zaman zaman da yaptıklarına bakar, eksiklerimi tutarsızlıklarımı bana buldurmaya çalışırdı. Sağdan soldan biraz beğeni alınca dışarıda resim çalışanlara özendim. Avrupa’ya gidecektim. Bir gün babama ‘Biraz daha ilerlersem beni resim çalışmalarım için Avrupa’ya gönderir misin?’ dedim. Düşündü, sonra gözlerinde, tatlı bir yumuşaklıkla ‘Bak eğer resim çalışmalarınla sen artık buradan bir şey alamayacak bir seviyeye gelersen o zaman resmini daha ilerletmen için seni Avrupa’ya gönderirim.’ dedi. Sonra alçak sesle kendi kendine söylenmeye başladı.”<sup>56</sup>

Âkifin, kızına gönderdiği bir mektupta “Keman çalmaya vakit buluyor musun?” ya da “Resim dersi hocalığını bu sene ifâ ediyor musun?” şeklindeki soruları, evlâdının güzel sanatlara olan ilgisine destek verir niteliktedir.<sup>57</sup> Yanıtını alamadığı soruları yinelemekten hiç kaçınmaz Âkif. Öğrenme arzusu içindedir çünkü durumu. Damadı Ahmet Bey’e yazdığı bir mektubunda “Suad’a resim hocalığı yapmalısın demiştim, cevap vermedi. Yine sordum, bakalım bu kez cevap vermek lütfunda

<sup>55</sup> Mehmet Âkif Ersoy, *Fırlıklı Nâmeler*, haz. Ömer Hakan Özalp, (İstanbul: Timaş Yayınları, 2011), s. 101.

<sup>56</sup> Dündar Akünal, “Suad Ersoy: Bizi kimseden başka türlü yaşatmadı”, *Gösteri*, sayı 73, Aralık 1986, s. 29.

<sup>57</sup> Mehmet Âkif Ersoy, *Fırlıklı Nâmeler*, haz. Ömer Hakan Özalp, (İstanbul: Timaş Yayınları, 2011), s. 85.

bulunacak mı?” der ve serzenişini dile getirir. Resimle birlikte, bir de yaşamışlıklar içinde yer alan “Türk mûsikîsi” ve “Batı müziği” vardır. Bununla ilgili Suad Hanım’ın görüşleri şu şekildedir:

“Bizim evde iki tür müzik de sevilirdi ve dinlenirdi. Yalnız babam bir tür alaturka müzikten hiç hoşlanmazdı. Evde ney vardı ama dururdu. Yani babamın üflemesini bildiği hâlde pek çaldığını görmedim. Her iki tür müzikle yapılan toplanılara sık giderdi. Ben çocukluğumda keman dersi almak istedim. Bunu babama söyledim. Bir süre sonra, herhâlde sözünü etmiş olacak ki, Şerif Muhiddin Bey bana bir keman armağan etti. Bu büyük müzisyen için, babamın taptığı adam desem yalan söylemiş olmam. Keman gelince babama bu sefer, ‘Ben alafranga keman çalacağım.’ dedim. Durdu. ‘Peki’ dedi, ‘Yalnız bir şartım var; devamlı, muntazam ve günde en az iki saat çalışacaksın, hiç bırakmayacaksın. Ben sana iyi bir hoca da tutarım, öğrenirsin. Şartım bu.’ Kevser Hanım adında Saray’dan bir hoca bulundu, ben derslere başladım. Keman hocasının gelmediği günler babam yelek cebinden köstekli saatini çıkarır, masaya koyar, çalışma süremi izlerdi. Bitirmemek, başarmamak onca bağışlanmaz bir suçtu.”<sup>58</sup>



Görsel 7: Piyanist Leopold Godowsy

Suad Hanım’ın kemana olan ilgisi, belki de babasının bu çalgıya ve edebiyatına olan merakıyla da ilgilidir. “Sanatkâr” şiirinde Şerif Muhiddin’i anarken bir mûsikî dehâsını ve üstünlüklerini söyleyerek değerini

<sup>58</sup>Dündar Akünal, “Mehmet Âkif ve Müzik Üzerine Düşünceleri”, *Gösteri*, Sayı 73, 1986, s. 29.

yüceltir. Şerif Muhiddin'e en büyük mânevî ödülü de zamanın büyük ve ünlü müzisyeninin (Godowsky) ağzından tebrik için söylediği sözlerle verir: "Ne muhteşem çalışıyorsunuz! Seninle mağrurum/Bütün semaların üstündesin bugün..." Âkif'in şiirin altında "Zamanının en büyük mûsikîşinaslarından olmakla beraber, piyano üzerinde en muazzam sanatkârdır" dediği Leopold Godowsky, Johann Sebastian Bach'ın bazı keman ve viyolonsel sonat ve sütünlerini piyanoya uyarlaması, kendine özgü bir duyarlık ve teknikle çalışmasıyla da ünlenmiştir. "Âkif'in Godowsky sevgisi, ona şiirlerinde yer vermek, yorumlarını ikinci elden dinlemekle platonik düzeyde kalsa da Bach hayranlığı somuttur. Türkiye'de de Bach çalanları izler."<sup>59</sup>



Görsel 8: Kemancı Karl Berger

Şerif Ali Haydar Paşa'nın köşkünde Berger'den daha bir hafta önce dinlediği Bach'ın Chaconne'ünü [şakon] bir daha lütfetmesini rica eder. Mithat Cemal, o anları şöyle anlatır kitabında: "Macarlı keman 'virtuose'unun gözleri hayretle açıldı. Nasıl! O kadar beste içinde bu Türk şairi, Bach'ın 'Chaconne'ünü mu beğeniyordu?"<sup>60</sup> Melodileri süsten ari

<sup>59</sup> a.g.e., s. 28.

<sup>60</sup> Âkif'i dinlediğinde duygulandıran, Karl Berger'i, icrâ ettiğinde etkileyen bu eser, Bach'ın solo keman için yazdığı sonatlardan BWV 1004 Re Minör *Partita*'nın son bölümüdür. Belirtmek gerek ki Chaconne en uzun ve en zorlu eserler arasında yer alır. Konuyla ilgili bir makalede Chaconne'un ve kemanın zaman içinde geçirdiği değişimlerden ve bu değişimlerin 21. yüzyılda yorumlanan Chaconne üzerindeki etkilerinden, teknik ve yoruma dayalı çalışma stillerinden



olan [arınmış], sanatı sadelikte olan, mimarisi abide olan parçaya mı?” Bir virtüöz ve bir şâirin dostluğu böylelikle başlamıştı. Zamanı biraz geri alalım.

“... Birinci Dünya Savaşı başlarında Mehmet Âkif Almanya’ya gönderilir. Berlin’de kalır. Bu ülkenin taşına, toprağına, insanlarına, hayran olur. Yolları, sokakları, dev sanayii içerisinde fabrikaları, otelleri, evleri, zamanı kısaltan deniz, kara ulaşım araçları, ‘şimendifer’leri, tertemiz kentleri büyülemiş gibidir Âkifî. ... ‘Berlin Hatıraları’nda, gördüğü her şeyi över. Ülkeyi, Alman ulusunu, bu ulusun bireylerini göklere çıkarır: Miskinlik içerisinde olmayan bir ulustur Alman ulusu. Her şeyin başının çalışmak olduğunu anlamıştır. Bu ülkede emek ürünü olmayan hiçbir şey yoktur. Oysa ‘Şark’: ‘Yolcusuz yollar... Tersiz alınlar, işlemez kollar; Düşünmez başlar... Emek mahrumu günler...’ olarak geçecektir şiirine.”<sup>61</sup>

Bu şiirde Doğu-Batı karşılaştırması ve bir yorum, öteki taraftan devam eden bir savaşın zaferle sonuçlanacağına dâir güçlü bir umut vardır. Almanya’nın dört bir yanında gelen sanayinin o gök gürültüsüne benzeyen sesleri yeninin bir habercisidir aynı zamanda. Sanatın sesleri ne ‘uyuşuk’ ne de ‘uyuşturucu’dur. Olsa olsa toplumsal hayatın yansımasındaki uyumdur ve oradan doğan canlı, hareketli bir müsikî fısıldar Âkif’in kulağına. “Hülâsa her çatının altı aynı sesle dolu” derken, Berlin’den kalan hâtıralarda saklıdır belki de Âkif’in Bach tutkusu.

### **Bir Ara Taksim: Kemanî Sadi Işlay Anlatıyor**

Mehmet Âkif ve birçok sanatçı arasında yaşananları genel hatlarıyla ele alırken, anılarda var olan ve pek de işlenmemiş önemli bir konunun ayrıntılarına dikkat çekmek gerekir. Sadi Işlay’ın tanıklığında gerçekleşen Âkif’li bir gece, dilden dile dolaşır. Ancak haberin kaynağı sadece şifâhîdir. Oysaki yazı “Sadi Işlay Anlatıyor” köşesinde yayınlanır.

Kemanî Sadi Işlay henüz yirmi yaşındadır —ki tarih 1919’da denk gelir— ve tekkeler henüz kapanmamıştır. Üsküdar, Toygar Tepesi’nde Rufai Tekkesi Şeyhi Hamza Efendi’nin vefatı dolayısıyla ruhuna kırk mevlidi yapılacaktır. Devrin ileri gelen edip ve sanatkârları bu dinî merasimde hazır bulunurlar. Bunların arasında Abdülhak Hamid, Mehmet Âkif, Celal Sahir, Ziya Gökalp de vardır. Işlay, Şeyh Efendi’nin torununa keman dersi verdiği için oradadır. Mevlidi, o devrin ünlü ‘bülbülleri’

bahsedilmektedir. Bu çalışmanın ayrıntıları için bkz. İmge Tilif, “Bach’ın BWV 1004 Chaconne İsimli Eserinin Keman Yorumuna Dayalı İncelemesi”, *Konservatoryum*, 2016, Cilt 3, Sayı 2, ss. 45-68.

<sup>61</sup> Dündar Akünal, “Mehmet Âkif’in Kızına Yazdığı Mektuplar”, *Tarih ve Toplum*, 1989, Cilt 11, Sayı 62, s. 14.

olan Hâfız Kemal, Hâfız Burhan, Hâfız Süleyman, Aksaray Camii müezzini Cemal ve daha birçok güzel ses, ilahiler, tevşihler okur. Bir yaz gecesinde başlayan bu tasavvuf meclisi sabaha karşı üçe kadar devam eder. Bu hislerin tesiriyle herkes üst kata Şeyh'in yanına çıkar. Yüksek bir tepede yer alan tekkeden bütün boğaz gözükmektedir. Kahveler içilir, güneşin doğmak üzere olduğu vakitlerdir. Sadi Işlay topluluk arasında fark edilir ve "Dinî merasim bitti. Aramızda Sadi var. Şimdi onun bir keman taksimini dinlesek ne kadar iyi olur" derler. Öğrencisinin kemanını getirirler. Kendi ruhu da dünyevî gerçeklikten kurtulmuş, bir coşkunluk hâline bürünmüş olan Sadi Bey, nasıl yaptığını bilemediğini söyleyerek, karşısındakilerin gözlerinden süzülen birer damla yaş fark eder. Bu durum daha büyük ilham verir Sadi Işlay'a ve kendisi de başlar ağlamaya. Bu kendinden geçmişlikle nihâyete erdirir taksimi. O sırada Mehmet Âkif, sigara paketinin arkasına hemen o an aklına gelen şu kıtayı yazarak Işlay'a verir:

*"Bütün eşya hüdâyı zikreden bir sırr-ı hikmettir,  
Kemanın bî-gümân, Allahü ekber'den ibarettir.  
Hulusümla seni tes'îd edersem çok mudur Sadi,  
Tecelli eyleyen kudret elinde başka hâlettir."*

Tekke'deki bu güzel toplantıdan az bir zaman geçmiştir. Âkif'in, Sadi Işlay'a böyle değerli bir edebî hediye sunması o günlerde sanat çevrelerinin ağzında dolaşmaktadır. Bir gün Sadi Işlay, o sırada yetmiş beş yaşında bulunan meşhur şâir ve bestekâr Leyla Hanım'ı evinde ziyâret eder. Leyla Hanım, laf arasında "Âkif Bey sana bir kıta yazmış Sadi. Okusan da bir dinlesek." der. Işlay, kıtayı okur. Bunun üzerine Leyla Hanım, "Âkif Bey çok güzel söylemiş. Ama bizim de senin hakkında düşüncelerimizi dile getiren bir kıtamız var. Acaba onu biliyor muydun?" diyerek Sadi Işlay'ın hâfızasında tazeliğini her an koruduğu o kıtayı okur:

*"Sâz-ı sinem ile ben nağmeler icat edeyim,  
Beni al sevdiğim âğuşâ, kemanın yerine,  
Bir zemin bulmuş olurdum dil-i didende senin,  
Girmiş olsaydım eğer râz-ı nihânın yerine."<sup>62</sup>*

Kemanlar, neyler ve utlar arasında böylece yaşayan Mehmet Âkif'in dertleştiği, mektuplarında ruh sahasına doğru açılmış yönlerini içten-

<sup>62</sup> Sadi Işlay, Mehmet Âkif ve Leyla Hanım'ın iltifatları. (1953, Eylül 19). *Vatan*, ss. 5-6.

likle paylaştığı gazeteci, yazar Eşref Edip'e, Şerif Muhiddin'in İstanbul'a döndüğünü ve onu dinlemelerini arzu ettiğinden söz eder. Mektup 27 Mayıs 1933 tarihlidir. Aradan sadece birkaç hafta geçer. Yazışmalar yine Eşref Bey'ledir. Bu kez 20 Haziran 1933'de Şerif Muhiddin'e, kendisine verilmek üzere bir mektup yolladığını söyler ve buluştuğlarında ona saygılarını sunmasını rica eder.<sup>63</sup> Dostu, şâir ve yazar Mahir İz'e Mısır'da güzel Kur'ân okuyanlar olduğundan söz eder bir başka mektubunda. Cuma Namazı'ndan bir saat evvel başlayıp ezan vaktine kadar Sûre-i Kehfi tilâvet eden Şeyh Muhammed Rifat'ın sesi, okuyuşu ve hâli epey tesir eder Âkif'e. Onu dinlemek için saatlerce sürecek yolculuklara hazırdır.<sup>64</sup> Âkif'in dost çevresinde yer alan bir diğer isim Kuşçubaşı Eşref Sencer'dir. Ona yazdığı bir mektubun satır aralarında "Şerif Muhiddin Bey'in altı yıldır New York'ta olduğundan haberiniz var mı?" diye sorar. Mektuplaştıklarından bahseder ve ona istinaden Şerif Bey'e bir selamı olup olmadığını bilmek ister. Farklı çevrelerden birçok isimle memleket hasretini gidermeye çalışır Âkif. Fuad Şemsi İnan'a yazdığı bir mektubunda küçük bir ricada bulunur. "Asım" adlı eserini ithaf ettiği Ressam Üsküdarlı Hoca Ali Rıza Bey'e hitaben: "Ressam Rıza Bey ağabeyimizi görürsen, hürmetlerimi tebliğ et." der.<sup>65</sup> Prenses Emine Abbas Halim Hanımefendi'yle olan yazışmalarındaysa (23 Şubat 1935) yakın dostunun çalışmalarını Mısır'dan nasıl takip ettiğini belirterek kaçırmaması gereken bir konser olduğuna dikkat çeker: "Bizim Şerif Muhiddin Beyefendi, zannederim şu günlerde, bir konser verecektir. Herhâlde Şark'ın bir nazirini [eşini] daha yetiştirmesine imkân tasavvur edemediğim bu muazzam dâhi-i sanatını dinlemek fırsatını fevt buyurmamalısınız."<sup>66</sup> Hilvan'da sessizlikler içinde ona ışık olan dostu Şerif Muhiddin'e gönderdiği bir fotoğrafın arkasında şu mısralar yazıyordu:

*"Beni rahmetle anarsın iştirsən bir gün,  
Şu sağır kubbede hâib sesimin dindiğini.*

*Bu heyülâya [korkunç hayal] da bir kerecik olsun bak ki  
Ebediyen duyayım kabrime nur indiğini."*

<sup>63</sup>"Âkif'in Mektupları", Karakter Âbidesi ve Bir Çılgık Olarak Mehmet Âkif Özel Sayısı, 2. baskı, Sayı 133, Hece, 2008, ss. 451-452.

<sup>64</sup>a.g.e., s. 457.

<sup>65</sup>a.g.e., ss. 477, 488.

<sup>66</sup>"Âkif'in Mektupları", Karakter Âbidesi ve Bir Çılgık Olarak Mehmet Âkif Özel Sayısı, 2. baskı, Sayı 133, Hece, 2008, s. 506.

Şiirin altına 6 Recep 1351, [1935] tarihini not düşerken kalbî bir mahlas kullanmayı da ihmal etmez Âkif. Dostuna olan özlemini ifade eden o anlamlı sözcüğü ilâştiriverir mektuba: "Müştakın."<sup>67</sup>



Görsel 9: Âkif'in hüzünlü dünyası.

### Evlâtlarının Gözünden Mehmet Âkif

Dostlar, yazılanlar veya aktarılanlar kuşkusuz ele alınan tarihî portrenin yaşadıklarını, onun anlam dünyasını ortaya koymak adına çok önemlidir. Belgelerin ışığında toplanan bilgiler yaşamın gerçekliğiyle ne kadar örtüşür, bu bazen bilinmez. Bilinse de gizlenebilir. Çünkü siyasal ve toplumsal bir öğretiyi oluşturan *ideoloji* kavramından bağımsız, objektif bir çerçevede gerçekleşecek anlatım, bunların etkisindeki zihinlerde inşa olunan politik veya dinî argümanlardan uzak olacağı için inandıcılığı kaybedebilir. Kuşkusuz herkesin kendi Âkif'i var, görmek, biçimlendirmek istediği. Ancak çalışmadaki özümüz Âkifi, bir de evlâtlarının gözünden, birincil kaynaklardan dinlemek fazla bilinmeyen yönlerinin de belirlenmesinde katkı sağlayacaktır.

<sup>67</sup> İsmail Kara ve Fulya İbanoğlu, *Sessiz Yaşadım, Matbuatta Mehmet Âkif, 1936-1940*, (İstanbul: Zeytinburnu Belediyesi Yayınları, 2011), s. 131.

Şimdiye kadar yapılan anlatımlarda resmedilen Mehmet Âkif, acaba çocuklarının anlattıklarıyla aynı mı? Şâir Dünder Akünal'ın Mehmet Âkif'in en küçük kızı Suad Ersoy ile gerçekleştirdiği röportaj üstadın tanınmayan ya da az bilenen yönlerini, kızının dilinden keşfetmek açısından önemlidir. Röportajda Akünal'ın Suad Ersoy'dan istediği şey babasının, edebî, toplumsal ve politik bir portre olarak tasviri değildir. Âkif'in müzik, şiir, resim gibi kültür ve sanat yönlerinden söz edilmesidir. Buradan öğrenildiğine göre evlerinde başköşeyi edebiyat alır. Yalnızca şiir değil, romanıyla, hikâyesiyle ve başka formlarıyla da edebiyat büyük şâirin mütevazı evinin ayrılmaz parçasıdır. Türk edebiyatı ve Fransız edebiyatının klasikleri, güncel eserleri evin kültürel dokusuna nüfuz etmiştir. Âkif, iyi bir okuyucudur ama çocuklarının da iyi birer okur olmasını istemektedir. Onları roman okumaları konusunda teşvik eder. Hattâ bazı romanları birlikte incelerler. Şiir ya da roman okuduklarında en ufak bir duraksama anında hemen sözlüğe bakma zorunluluklarını hatırlar Suad Hanım. Odalarında üst üste yığılmış Türkçe ve Fransızca sözlüklere babasının da sık sık baktığını belirtir:

*“Romanları ya da şiirleri dolayısıyla evde adları geçenler; Hugo, A. Daudet, A. France, Balzac, S. Benoit, en çok da Lamartine... gibi yazarlardı. Bunları genellikle Fransızcasından okur, çevrilenleri de asılları ile karşılaştırırdı. Aslında veya çevrisinde bir kelimeye takıldı mı buluncaya kadar sözlükle odanın içinde bir gidip bir gelirdi. Bazen ‘Nasıl olur?’ der, durur, bazen de sevinçle sayfa kenarına not ederdi. Pierre Benoit’in bir romanını birlikte okuduk. Eserin hele o zamanlara göre, oldukça açık yerleri de vardı. Fakat babamla rahatlıkla üzerinde durarak okuduk. Başkası olsa belki biraz sıkılma hissi duyacaktım. Demek istediğim, öyle sanıldığı gibi taassubu, falan da yoktu. Bilgide, öğrenimde, yükselme çabalarında yapmayacağı yardım, göstermeyeceği hoşgörü düşünülemez. Yalnız her edebiyat, sanat dalında topluma bir yarar getirilsin isterdi. Burada bir parantez içi olarak şunu da söylemeliyim ki: Babam dinine inanarak yaşadı, ömrünü de din adına işlenen yobazlıklar ve hurafelere karşı savaşmakla geçirdi. Bilirsiniz ‘Safahat’ bu alanda halkı aydınlatma çabaları ile doludur. Somut örnek istediniz diye söylüyorum. Bizi kimseden başka türlü yaşatmadı. Boğaz’da otururken denize girer, yüzerdik. Herkes nasılsa biz de öyle. Oldukça uzun yürüyüşler yapardık. Babam zihnin ve beden hareket hâlinde olmasına önem verirdi. Bunun için spor yapılırdı ve evde hareketsiz durulmazdı. Romanlardan şiirleri için bile çok yararlandığını söylerdi ama roman yazdığını bilmem ve sanmam da. Şiir yazdığına da başkalarının şiirini okurken de sözlükler elinden*

düşmezdi. Şiirin konusunu düşündüğü kadar kelimeleri incelerdi. Halkın diline çok dikkat eder, söyleyişini en inceliklerine kadar not ederdi. Sokakta, kahvede bir dülgeri, bakkalı, balıkçıyı konuşturur, dinlerken görürdünüz onu. Meselâ anememe sorardı: Eve gelen kadınlar nasıl diyor, 'Kibrit' mi, 'Kirbit' mi? diye. Sonra odasında uzun süren bir dalmışlık içerisinde şiirlerini yazardı. Odaya girenlerin farkına varmazdı. Başka ünlü şairleri yalnız okumakla kalmaz, bize de okutur, ezberletirdi de. Ünlü şairler kimlerdi? Meselâ Fikret? Başta Hâmid olmak üzere o devrin Tanzimat ve Servetifünun şairleri... Elbette Fikret! Babam çok severdi Fikret'in şiirlerini. Birçoklarını ezbere okurdu. Şu kadarını söylemekle yetineceğim: Benim ilk kızımın adı 'Ferdâ'dır ve babam koymuştur bu adı."<sup>68</sup>

Aralarındaki fikrî mücâdeleyle hatırlanan ve hep bir ihtilafın tarafları olarak sunulan Mehmet Âkif ve Tevfik Fikret'in ilişkisi Âkif'in kızı Suad Hanım'ın söyledikleri düşünüldüğünde farklı bir zeminde incelenebilir. Âkif'in torununa seçtiği isim Tevfik Fikret'in şiirlerinden birinin başlığıdır. Ferdâ, ismini torununa seçen Âkif, "üslûb-u beyân, aynîyle insan" sözünü hatırlatır bu davranışıyla. Edebiyattan, müzikte bir kültür havzası içerisinde şekillendirdiği yaşamında ayrılıklarla örülü inişler, çıkışlar, şüphesiz zamanın ruhu, onda bambaşka noktaların doğmasına sebebiyet vermiştir. Şimdi de oğlu Emin Âkif Ersoy'un yazdıklarına bakalım:

"Son zamanlarda çok bedbindi [kötümser]. Sebebi de Garp'ın dev adımlarla ilerleyişi ve yükselişi karşısında bizim sönük kalışımızdı. Bir kusuru vardı: Çok fazla itimat ederdi. Bu yüzden pek çok nankörlükler görmüş, kırılmıştır. Diyebilirim ki, ben, en sevdiği bir tane oğluna, fazla itimat etmesi, hayatta başarısızlığuma âmil olmuştur. Türkiye'den uzakta yaşamak onu çok üzüyordu. Bunu göstermek, belli etmek istemezdi. Ben çok yakınında olduğum için anlıyor, hissediyordum. Onun mükemmel bir sporcu olduğunu bilir misiniz? Çok küçük yaşından beri bana zorla İsveç usulü jimnastik yaptırmıştır. Güzel sesli kadınlara meftundu. Ümmü Gülsüm için, 'Bu kadının sesi, bir erkeği baştan çıkarmak için kâfidir.' derdi. Mütedeyyindi, fakat asla softa değildi. Dinin tabebet, [tıp] ziraat, iktisat gibi işlenecek, ilerlenecek tekâmül ettirilecek bir ilim şubesi olduğuna kaniydi. Yobazlardan nefret eder, kadınların çarşaf giymeye varan tesettürüne aleyhtar bulunurdu. Dinin birtakım softalar elinde şirazesinden çıktığını dâima söylerdi."<sup>69</sup>

<sup>68</sup> Dündar Akünal, "Mehmet Âkif ve Müzik Üzerine Düşünceleri", *Gösteri*, Sayı 73, 1986, ss. 28-29.

<sup>69</sup> Emin Âkif Ersoy, *Babam Mehmet Âkif, İstiklâl Harbi Hatıraları*, der. Yusuf Turan Günaydın, "Şair Mehmet Âkif'in Oğlu Şimdi Ne Yapıyor? Nusret Safa Coşkun, (Denizli: Denizli Belediyesi Kültür Yayınları, 2011), s. 111.

Mehmet Âkif'in sanata bakışı, onu anlama biçimi ve özellikle de müzikle kurduğu ilişki yaşamı boyunca bir merak unsuru, özgürlük alanı olarak karşısına çıkmıştır. Birçok konuda yetenekli olan üstadın, sesle kurduğu ilişki daha derinden hissettiği duygudur. Ses sanatçılarıyla, bestekârlarla ya da hâfızlarla yakın dostlukları esnasında tüm hislere kalbinde yer vermişti. Ancak o, çalgıların dünyasında yaşamayı seçmişti.<sup>70</sup>



Görsel 10: Hâfız Sadettin Kaynak

Bestekâr Hâfız Sadettin Kaynak da hastalığında üstadı birkaç defa ziyâret etmiş, ona hazin eserler okumuştur. Bir gün Hâfız Sadettin, Kadıasker (Kazasker) İzzet Efendi'ye atfedilen bir 'durak' okuyordu. İçli, etkileyici bu eser karşısında üstad mest olmuştu. Durak bittikten sonra

<sup>70</sup> Kaderinde müzisyenlerle bir arada olmak vardı Mehmet Âkif'in. Çok sevdiği kız kardeşi Nuriye Hanım kızı Hâlet Hanım, Münir Nureddin, Hamiyet Yüceses, Zeki Müren veya Safiye Ayla gibi dönemin en ünlü seslerine ve Yorgo Bacanos, Kemanî Sadi Işılây, Kemanî Nubar Tekyay gibi saz sanatçılarına refakat eden Piyanist Fevzi Aslangil ile 1933 senesinde evlenmiştir. "Aslangil, Âkif'in ölüm yıl dönümlerinde, gazetelere ilânlar vererek, onun ruhuna camilerde mevlit okutur, Âkif'in sevenlerini bu suretle bir araya getirirdi." Taha Toros, *Türk Edebiyatından Altı Renkli Portre*, (İstanbul: İsis Yayıncılık, 1998), s. 46. Akciğer kanserine yakalanan ünlü piyanist, Haydarpaşa Numune Hastanesi'nde vefat eder. Şişli Cami'nde kılınan cenaze namazının ardından Zincirlikuyu Mezarlığı'na defnedilir. Eşi Hâlet Hanım tarafından "büyük kaybımız" başlığıyla gazeteye ilân verilir (1965, Ağustos 24), *Cumhuriyet*, s. 2; Türk Musikisinin Güçlü Piyanisti Aslangil Öldü. (1965, Ağustos 24), *Milliyet*, s. 1.

konuşılmaya başlar. Kaynak, matla-i okumuştur. Üstad doğrusu matli-i olduğunu söyledi. Ve bu kelime üzerinde bir izahat verir. Yine bir başka gün Sadettin Kaynak güzel naatlar, kasıdeler okur. Asım'la beraber gelirler bu kez. Üstad sakin ve hazin bir şekilde dinlemektedir. Sadettin Kaynak bitirdikten sonra üstad çok memnun olduğunu beyan eder ve "Hâfız Bey oğlum, zannederim şevk-u tarab'dan olacak: 'Bir muazzam padişahsın.' diye bir ilahi var. Hatırınızda mı?" der. Kaynak, eseri derhâl okumaya başlar:

*"Bir muazzam padişahsın ki kulundur cümle şah,  
Kurb-i ev'ednada vaz'oldu senin'çün taht-gâh  
Nuh felek heft ü zemin ancak sana bir barigâh  
Emrine mahkûmdur âlem, her sözün bir vahiy-i ilâh."*

Üstad coşup kendin geçer ve ağlamaya başlar. Gözyaşları sakallarına dökülür. Onun bu hazin ağlayışı orada hazır bulunanlara da tesir ederek herkesi ağlatır. Bu ilahi mi veya o billur ses, Kaynak'ın o okuyuşu mu üstada tesir etmişti? Yoksa bu ilahi ona geçmişin derin sinesine gizlenen bazı hâtıraları mı canlandırmıştı? Sebebi bilinmese de o gün Âkif çok üzölmüştü.<sup>71</sup> Hâfız Sadettin Kaynak, vatan şâirini hiç unutmayacaktır. Âkif'in ölümünün ikinci yıl dönümünde merasimde hazır bulunacak, kabrin başında Kur'an ve bunu müteakip üstadın Çanakkale Şehitleri şiirinden segâh makamında bestelediği mersiye okuyacaktır.<sup>72</sup>

### **Mısır'dan Vatan Toprağına**

Âkif, seslerin, sözcüklerin ve renklerin dünyasında yaşamış hüznünlü gurbet yıllarından vatanına karaciğerindeki hastalık sebebiyle dönmüştü. Artık ruh ve beden çok yorgun ve bitkindi. Toprağına kavuşmak istiyordu bir an önce. Son zamanlarında o çok özlediği hakikatli, kadirşinas dostları onu yalnız bırakmayacaktı sayıları çok olmasa da. Gazeteci, yazar [Tahir] Akın Karaoğuz'un anlattıkları, İstanbul'daki acı günlerin tanıklığıyla ilgili önemli noktaları içermektedir. Karaoğuz, İstanbul'a gelip bir an önce Eşref Edip'i bulmanın peşindedir. Çünkü Âkif'in nerede olduğunu arar. Adres, İstiklal Caddesi'ndeki Mısır Apartmanı'dır. Yola koyulur ve dostunu bulur ama bin bir heyecanla çarpan kalbi Âkifi görünce sükûna erir. Kapıya ilk adımını attığında, biraz ilerde

<sup>71</sup> İsmail Kara ve Fulya İbanoğlu, *Sessiz Yaşadım, Matbuatta Mehmet Âkif, 1936-1940*, (İstanbul: Zeytinburnu Belediyesi Yayınları, 2011), ss. 328-329.

<sup>72</sup> "M. Âkif'in Ölümünün İkinci Yıl Dönümü", *Yeni Sabah*, 29 Kânunuevvel 1938, ss. 1,7; "Büyük Şair Âkif İçin Dün Yapılan Törenler", *Son Posta*, 29 Birincikânun 1938, ss. 1, 11.



ıstırabı belli olan Âkif'in yer yatağında zayıf başıyla kendisine baktığını duyulanarak anlatır. Ancak Âkif'in 'eski ateşle yanan gözlerini' gördüğünde kendisini bambaşka bir âlemin ışığıyla sarılmış hâlde hisseder. Uzun yılların biriktirdiği bir hasret duygusuyla ellerini öper Âkif'in. Millî mücâdelenin unutulmaz hâtıralarını nasıl da hatırlıyordu hasta yatağında Âkif. Bu oldukça hayranlık vericiydi. Söz konusu ziyâretin en etkileyici tarafı ise Şerif Muhiddin'in de orada olmasıdır. Karaoğuz, kendisiyle epey bir sohbet etmektedir. "Şark'ın tek mûsikî dâhisi, genç, fakat çok büyük bir kudrettir. Bizim müzik inkılabımızda sanatından çok istifâde edebileceğimiz bir üstad." şeklinde tanımlıyordu Şerif Muhiddin'i ve İstanbul gazetelerinin böyle önemli bir isimden yeterince bahsetmediğinden şikâyet ediyordu.<sup>73</sup> Tahir Karaoğuz'un İstiklâl Marşı şâirimiz Mehmet Âkif ile bir başka görüşmesi daha olur. Zonguldak'tan İstanbul'a gelerek Hidiv Palas'ta ziyâret eder. Hasta yatan Âkif'in ellerine sarılır yine. Bu defa yanında damadı Ömer Rıza Doğrul ve "o zaman siyah saçlı bir genç olan Şerif Muhiddin" vardır.<sup>74</sup> Şerif Muhiddin Amerika'da, Âkif ise Mısır'da sonsuz hasreti yaşamışlardı. Sadece sanat aşkıyla açıklanamayacak kadar derinlikteydi hissettikleri. Veda ediyordu sanki Şerif Muhiddin çok sevdiği dostuna. Mektuplarda yer alan bu bilgiler gösteriyor ki zamani kalpte birleştirmişti üstadlar. Özleme son vermek içindi her şey. Yine yan yanaydılar tıpkı Çamlıca'daki gibi...



Görsel 11: Âkif hasta, yatağında...<sup>75</sup>

<sup>73</sup> Bahkesirli Hasan Basri Çantay, *Âkifnâme, Mehmet Âkif*, (İstanbul: Erguvan Yayınevi, 2008), s. 589.

<sup>74</sup> İsmail Kara ve Fulya İbanoğlu, *Sessiz Yaşadım, Matbuatta Mehmet Âkif, 1936-1940*, (İstanbul: Zeytinburnu Belediyesi Yayınları, 2011), s. 708.

<sup>75</sup> *Yarım Ay*, 1 Şubat 1937, Sayı 48, s. 2. Aynı görsel ilk kez *Yarım Ay* mecmuasının 15 Temmuz 1936 tarihli nüshasında yayımlanmıştır.

Âkif Mısır'dan dönüşünde özlemini çektiği İstanbul'un ne yazık ki bir hastanesinde, Teşvikiye Sağlık Yurdu'nda geçirmek zorunda kalacaktı. Âkif'in sevdiği hâfızlardan biri Hâfız İdris'ti. Hasta günlerinde o da üstadı ziyâret eder, hazin ve etkileyici okuyuşuyla üstadı vect içinde bırakırdı. Âkif anlamını bildiği o dünya içerisinde bir başına gezer, ağlardı. Laleli Camii İmamı Hâfız Necati de ölünceye kadar hemen her gün, bazen gün aşırı Âkif'in yanına gelir, Kur'ân okur. En sıkıntılı dakikalarında onun yanından ayrılmaz ve onu yalnız bırakmaz. Eskiden tanımadığı hâlde büyük dostluk, vefakârlık gösterir. Üstadın ruhunu mânevî neşelerle doldurdu.<sup>76</sup> Hâfız Necati okurken Âkif şöyle diyordu: "Ben bu zâtı dinlerken Kur'ân yeni nazil oluyormuş [inmek] gibi geliyor bana. Bu, ne müeddep okuyuş! Bu, ne muhrik [yakıcı] sedâ! Sonra her şey yerli yerinde. Bu adam Allah'ın vermiş olduğu nimeti ilimle de tezyin etmiş [süslemek]."<sup>77</sup> Hâfız Asım da önceleri olduğu gibi ayrılık günlerinde de üstadın yanı başındaydı. Küçüklüğünden itibaren Kur'ân'ın her âyeti ile her kelimesi, hattâ harfleriyle haftalarca, yıllarca uğraşan Âkif için hâfızların tilâvetleri ruhunun derinliklerine işliyordu. Son gün gelmişti. Âdeta dakika dakika sönmekteydi o koca Âkif. Mısır Apartmanı'ndaki odasında kızı Cemile ve damadı Ömer Rıza Bey bir köşede ağlıyorlardı. Mithat Cemal şöyle diyordu: "Buruşuk, boş karyola... Yerde tabut... Diz çökerek tabutta ölüyü öpen siyah giyinmiş kadın... Ayağa kalkınca kadını tanıdım: Her gün beyazlar içinde görmeye alıştığım hasta bakıcı."<sup>78</sup> Eşref Edip, bütün tedavi döneminde Âkif'e tam bir hastabakıcı vazifesini gören Rus mültecilerinden Mari'nin [Mañçenko] yardımlarının ve fedâkârlıklarının şükranla anılmasını gerekliliğinin altını çiziyordu. Hattâ Âkif'e büyük bir hisle bağlanan hemşirenin, hastanın ıstıraplarında bir anne şefkatiyle çırpındığına şahit olur. Mezarında herkesten çok fazla gözyaşı dökenin de Kur'ânlar okutanın o olduğunu zikretmeden geçemez. Çünkü Mehmet Âkif'i herkesten çok Mari'nin tanıdığını düşünüyordu Eşref Edip.<sup>79</sup> Velhâsıl-ı kelâm 1936 ayrılık yılı olacaktı onlar için. Âkif'in ebediyete intikalinin ardından (27 Aralık 1936) Şerif Muhiddin kendini sık sık Âkif'in kabri başında bulacaktı; otuz seneyi aşkın bir süre onsuz kalacağını bilmeden.

<sup>76</sup> Hâfız Necati, Âkif öldüğü gün de en son vazifesini yerine getirir. Hasta olduğu hâlde, havanın çok soğuk ve fırtınalı olmasına rağmen, cenazesinin yanından ayrılmaz. Üstelik herkes çekilip gittikten sonra da kabri başında kalır, ona Kur'ân okur. *a.g.e.*, s. 326.

<sup>77</sup> İsmail Kara ve Fulya İbanoğlu, *Sessiz Yaşadım, Matbuatta Mehmet Âkif, 1936-1940*, (İstanbul: Zeytinburnu Belediyesi Yayınları, 2011), s. 327.

<sup>78</sup> *a.g.e.*, s. 489.

<sup>79</sup> *a.g.e.*, s. 334.

## Kubbeden Sonsuza Uzanan Sedâ

Güzel sesin asaletini arıyordu her yerde Âkif. Kurduğu dostluklarda bunun farkını çok iyi biliyordu. Başka türlü nasıl geçilebilirdi ki başka âlemlere, hüznün deryalarına. Hem vatanında hem de uzaklarda Âkif'in anlam dünyasında yer etmişti sesler, mûsikîdeki renkler. Yaşadığı anları özlüyordu üzerinden geçmese de uzun bir zaman. Dostları, çevresi onun vataniyle kurduğu güçlü bağıydı. Fikrî, ilhamı ve sezişi onu en çok 'iki gözüm, beyim, efendim' dediği Şerif Muhiddin'e yakınlaştırıyordu. Ona olan duygularını şöyle dile getiriyordu: "Beni maskat-ı re'sime bağlayan [insanın doğduğu yer] rabitaların en asili, en şerifi şüphe yok ki sizsiniz. Sizi tanımış olmaktan duyduğum saadeti meğer âhir vaktimde felek burnumdan getirecek imiş! Ne yapayım? Kaderin cilveleri önünde boyun kesmekten başka bir hareket kâbil değil."<sup>80</sup> Şerif Muhiddin ve Mehmet Âkif sevgisinde bir başka nokta da babasından intikal eden bir dostluktur. Bu mânevî bir bağ kurulmasını sağlamıştır. Çünkü Âkif ile Şerif Muhiddin arasındaki yaş farkı on dokuzdur. Elbette birbirlerinin yaptıkları işlere âşıktırlar ancak bir baba-oğul sevgisi, şefkati sanki dostluklarıyla "çepçevre bir bahar içinde bir yerde" onları buluşturmuştur. Âkif sadece sanata değil, sanatkâra âşık olmuştur. Sazda, sözde veya renkte onu heyecanlandıranlara tutkuyla bağlanmıştır. İç dünyasındaki isyanları belki yumuşak güç olarak sanatı kullanarak hafifletiyordu. Ondand aldığı ilhamın kanatlarıyla da ebediyete yükseliyordu.

Nurettin Topçu'ya göre böyle ihtiyacı hissedenler "Hayattan kaçıp sonsuzluğu arayanlardır. Ve talihin, kaderin sevkiyle değil psikolojik zaruretlerle bütün büyük sanatkârlar isimlerini bu sahnede bulanlardır. Bütün dâhileri, biz bu sonsuzluğun yolcuları olarak görüyoruz. Sinan, Yunus, Fuzûlî gibi, Âkif de işte bu sonsuzluğun yolcusu olan sanatkârlardandır. Varlığını tamamıyla kendisine hasrettiği sanatı sonsuzluğa sığınmakla kurtuluşunu buldu. Bu kurtuluş ideali, onun kendi ruhî zaruretleri ile uğraştığı âlemde. Orada kendini kurtardı."<sup>81</sup>

<sup>80</sup> İsmail Kara, *Aramakla Bulunmaz*, (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2014), s. 209. Mektup zarfının üstünde adres olarak şu yazılıdır: "İstanbul'da Çamlıca'da Millet Bahçesi'nin karşısında Şerif Ali Haydar Paşa'nın mahdum-ı sâmileri Şerif Muhyiddin Beyefendi hazretlerine takdim. Constantinople-Turquie." Zarfın arkasındaki yazıysa Âkif'in Mısır'daki adresi veya adreslerinden biri olarak dikkat çekmekte: "Sultan muhami Sâdiye Hanı, Odabaşı (Çavuş)." İsmail Kara, "Âkif'ten Şerif Muhiddin'e İki Mektup", *Kültür*, Ocak 2006, Sayı 2, s. 73.

<sup>81</sup> Nurettin Topçu, *Bütün Eserleri 10, Mehmet Âkif*, yay. haz. Ezel Erverdi ve İsmail Kara, (İstanbul: Dergâh Yayınları, 1998), s. 22.

Türkiye'de ciddi toplumsal dönüşümlerin yaşandığı, buhranlı fer-yatların olduğu bir dönemde sanatın yansımalarının tanıklığında geç-mişti Âkif'in yılları. Böyle bir hissedişle şâir duymuş, kaleme almış ve inandığı gibi yaşamıştır. Samimi gözyaşları veya yakınmaları onun bi-ricikliğine işaret eder. Hiciv ve mizah şâiri olarak tanınan İsmail Yaşar Şâdi'nin, Hutût-i Meşâhir'ine bugünün diliyle hâtıra defterine yazdığı dizelerin sonunda şöyle der Âkif: "Yoktur elemimden şu sağır kubbede bir iz; İler *Safahat*'imdaki hüsrân bile sessiz!"<sup>82</sup> Âkif kalabalıklar içinde yalnız yaşamış bir aydındır. Ona yalnızlığını unutturan şey ise müzik ve müzisyen dostları olmuştur.<sup>83</sup> Kubbede bıraktığı sonsuza uzanan sedâ-da onların onun zihninde yarattığı ilhamın da rolü vardır. Hakkı Süha Gezgin'in dediği gibi "Mehmet Âkif, kuyruklu yıldızlar gibi asırda bir doğan, fakat tek başına bütün bir ufku dolduran bir bahtiyardı."<sup>84</sup>

<sup>82</sup> Yaşar Şâdi Efendi, *Hutût-i Meşâhir (1920-1923) Bir Devre Şahitlik*, haz. Süleyman Berk, (İstan-bul: Ketebe Yayınları, 2021), s. 147. Âkif'in, Yaşar Şâdi'nin defterine yazdığı bu dizeler *Safa-hat*'ın *Gölgeler*'inde, "Hüsrân" adlı şiirde yer almaktadır.

<sup>83</sup> Âkif'in yaşamı boyunca müzisyen dostlarıyla olan diyalogu, bağlılığı o öldükten sonra da mü-zisyenlerin, bestekârların ona olan ilgisindeki süreklilikte bir başka boyuta geçmiştir. Nitekim aralarında Şerif İçli, Rüştü Eriç, Yıldırım Gürses gibi Türk musikisinin değerli bestekârların bu-lunduğu birçok isim çok çeşitli makamlarda Âkif'in farklı güftelerini bestelemiş ve Türk müziği repertuvarına kazandırmışlardır. Böylelikle Âkif şiirleriyle de bestecilerin ilhamları üzerinden müzikseverlerle ve müzik dünyasında var olabilmıştır. Konuyla ilgili bir çalışma için bkz. Kamil Büyüker, "Mehmet Âkif'in Türk Müziğinde Bestelenmiş Şiirleri", ed. Yusuf Çağlar, (İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş. Yayınları, 2011), ss. 115-141.

<sup>84</sup> Hakkı Süha Gezgin, *Edebi Portreler*, haz. Beşir Ayvazoğlu, (İstanbul: Kapı Yayınları, 2013), s. 179.

---

## 20. Yüzyılın İlk Yarısında İstanbul'daki Bestekâr Neyzenler

---

Prof. Dr. Ali Tüfekçi\*

\* İTÜ Türk Müsiksi Devlet Konservatuarı.

Mûsikî kùltürümüzün oluşumunda tarihin dönemleri içinde her biri kendi sahasında bir üslûp ortaya koyan nice sâzende, hânende, hâfız, bestekâr, teorisyen ve sanatkâr ruhlu insanların olduğunu görürüz. Şüphesiz ki bu değerli katkıların içinde, makamlarımızdan, makamlarımızın yüzyıllar içerisindeki gelişiminden, buna bağlı olarak Türk mûsikîsi repertuarımızın gelişiminden ve icrâ kimliğimizin oluşumundan bahsedebiliriz. Bu anlamda bestekârların bestelerinde, sâzendelerin de çalgılarındaki icrâlarıyla ortaya koyduğu makamsal seslerin, insanımızın ortak duygu, düşünce dünyasının inşâsında önemli bir görev üstlendiği görülmektedir. Sanat ve kùltür tarihimizde bir nevi köprü görevi üstlenerek *kubbede hoş sadâ* düsturunu da çağrıştıran makamsal seslerimiz bu itibarla geçmişten günümüze dönemleri birbirine bağlayan etkileşim ve sürekliliğin yansımaları olarak da nitelendirilebilir.

Bu noktada, Mevlevîlik ile gelişen Mevlevî mûsikisiyle birlikte dönemin konservatuarları olarak görülen Mevlevîhanelerin de önemli birer konum görevi üstlendiklerini ifade etmek yerinde olacaktır. Tarihsel süreç içerisinde, Osmanlı padişahlarının maddî-mânevî teşvikleri neticesinde, devletin sınırlarının ulaştığı her köşeye tahminen altmış bir merkezin üstünde (Erguner, 2003), belki de yüze varan bir sayı ile (Ünver, 1964) Mevlevîhâneler açılmış ve gitgide artan Mevlevîhânelerle birlikte neyzenbaşı ve neyzenlerin temsiliyetleri, hizmetleri artmış, böylelikle neyzenlerin icrâ geleneğine olduğu gibi bestecilik alanına etkileri de hissedilmiştir.

19. yüzyılın sonları özellikle Tanbûrî Cemil Bey'in çalgı icrâsına yeni bir ufuk kattığı dönem olarak ilerideki yılları, hatta yüzyılları da etkileyecek bir anlayışın doğmasına vesile olmuştur. "*Tanburî Cemil Bey geçen yüzyılın 2. yarısında (1871'de) doğdu. Ama sadece 19. yüzyılın değil, bütün 20. yüzyılın Türk mûsikîsine, hükmetmiş olan bu ademi —Âkif'in deyimiyle— 'ancak ebediyetler istiyab' edebilecektir. Bu bakımdan, 21. yüzyıldan bakacağımız 20. yüzyıl Türk mûsikîsini, zaman sınırlarımıza da uymaya ça-*

*lışarak, en az 19. yüzyıldan gelen uzantıları ile ele almak durumundayız.”* (Tanrıkorur, 2013).

İstanbul’un kültür sanat iklimi içerisinde icrâcılar, bestekârlar kendi müzikal dünyalarını şekillendirmeye çalışmış ve peşrev, kâr, saz semâti, ilahi, şarkı gibi formlar bestekârlar tarafından olduğu gibi neyzenlerin de bestecilik dünyalarında 20. yüzyılda işlenmeye devam etmiştir. Ortaylı’nın asrın başındaki İstanbul’u nitelendirmesi, bu etkileşimden bahseder; “... İstanbul bu özgün profiliyle ve fizik dokusuyla asrımızın başında Corbusier’yi hayran bırakıp, ilham vermiştir. İstanbul’a ister havadan, ister denizden bakın, ister sokaklarında yürüyün; her an her yerde büyülenirsiniz. İstanbul güzeldir. Doğanın ve tarihin yarattığı bu güngörmüş dünya başkenti, yüzyıllar boyu iki imparatorluğun dâhi mimar ve sanatçıları tarafından süslenmiştir...” (Ortaylı, 1986).

Neyzenlerin üslûp, ton, nüans, yorum gibi bireysel icrâyı geliştirici çalışmalarının günümüz Neyzenlik kültürü içinde önemli bir yer teşkil ettiğini görürüz. Bu suretle neyzenlerin bestelerinde icrâ kimliklerinin yansımaları görülebilir. Bestekâr neyzenlerin bestelerinde, bilhassa uzun ses anlayışıyla kullandıkları makamsal cümlelere, 4’lü ve 5’lilere ve şarkıyı Ney’de solistlik vasfıyla okur edasıyla bestelerini kaleme aldıklarına rastlayabiliriz. Rauf Yekta bu durumu “Türk Müsikîsi” adlı yazısında şu şekilde aktarmıştır: “... Ney bir kamıştır, fakat nağme veren bir kamış ve çok basit olan tabii şekliyle nefesli sazların en tekâmül etmiştir. Armoniklerinin zenginliğine ulaşacak bir başka çalgı yoktur. Gerçekten fevkalâde ses rengini, armoniklerinin zenginliğine borçlu olup, hafif puslu olan bu renk az çok fakat bâriz bir şekilde insan sesini hatırlatır...” (Yekta, 1986). Bu anlayış şüphesiz ki neyzenlerin saz eserleri formlarındaki bestelerinde de geçerliliğini korumakta ve neyin karakteristik icrâ yapısını eserlerinde hissettirmektedir.

Diğer taraftan müsikî kültürümüz içinde tarihin ilerleyen dönemlerinde kendine has bir ekol olarak da adlandırılacak “İstanbul Tavrı” ifâdesi elbet ki makam müsikîmizin icrâsını etkilemiş ve nice nesillere olduğu gibi besteci gözüyle sâzendelere de ilham kaynağı olmuştur. Dolayısıyla bu iklimin içinde müsikîyle, sanatla geçirilecek her dönem tarihsel bir değeri de beraberinde yaşatmaktadır. Ezanı, Salâsı, Naat’ı, Teşvih’leri, Bayram Tekbirleri, Salat-ı Ümmiye’siyle hayatımızın her safhasında insan sesi veya çalgısıyla iç dünyamıza seslenen bu ulvî makamsal ifâdeler, cümleler aslında yüzyıllar öncesinden gelen bir sadânın

günümüz İstanbul'undaki hâlâ yaşayan, daha doğrusu yaşatılmaya çalışılan formları, terennümleridir diyebiliriz.

Çalışmamızın konusunu oluşturan 20. yüzyılın ilk yarısındaki bestekâr neyzenlerine baktığımızda tarihsel kronolojiyle Neyzen Aziz Dede, Giriftzen Asım Bey, Rauf Yekta Bey, Neyzen Tevfik, Neyzen Emin Dede, Süleyman Erguner (Dede), Gavsı Baykara, Halil Can, Burhaneddin Ökte, Ulvi Erguner, Niyazi Sayın ve Aka Gündüz Kutbay gibi üstadlarımızın isimlerini bestelerine nakşettiğini görüyoruz. Bu itibarla neyzen büyüklerimizden bazılarının bestekârlık sıfatlarını öne çıkararak eserler kazandırdıklarını, bazılarının ise Neyzenliklerinin yanında beste yaparak bu alana kazandırdıkları eserlerinin olduğunu söyleyebiliriz.

Neyzen Salim Bey'in talebesi olan Aziz Dede, İstanbul Üsküdar'da doğmuştur. İbnülemin'e göre genç yaşında Kahire'ye giderek Kahire Mevlevihânesi'nde neyiyle hizmet ettiği (Ayvazoğlu, 2007) ve Neyzen Nakşi Dede'den istifâde ettiği söylenmektedir. Neyden çok güzel ve kuvvetli ses çıkartan Aziz Dede için Hatırat-ı Ömer Vasfi'de şu bilgi bulunmaktadır: "... Aziz Dede, Üsküdar'da mukim ve Üsküdar, Beyoğlu, Bahariye Mevlevihâneleri neyzenbaşısı olup on ademin üflediği sesi orta boyu ve şişman karnı ile bir üflerdi ki, sâmiin (dinleyiciler) bir mislini görmüş değildir." (Erguner, 202, s. 278).



Görsel 1: Neyzen Aziz Dede (v. 1935)



Hocası Salim Bey'in en büyük zevklerinden birinin bestelediği eserleri Aziz Dede'ye çaldırıp dinlemesi olduğu bilinmektedir (Ayvazoğlu, 2007). Eserlerinden, Hicaz Peşrevi, Uşşak, Sabâ, Yegâh Saz Semâfleri neyzenlerce sıklıkla icrâ edilmektedir. Diğer eserleri, sultanisegâh, suzidil, suznak, tarz-ı nevin saz semâfleridir. Özellikle Uşşak Saz Semâfleri bir neyzenin üflemekten keyif alacağı kalıpları içermekte olup, bu durum da bizlere Aziz Dede'nin eseri bestelerken neydeki icracı kimliğini yansıttığını göstermektedir. Eserin girişindeki *uşşaklı* motifler gitgide açılarak neva perdesine ve sonrasında teslimde, icrâyâ bir ivme getiren düğâh-acem atlamasıyla yaklaşık olarak bir oktav ses sahasında birbirini takip eden makam sesleriyle karar vermektedir. Diğer hânelerde neva hicaz ve *gerdaniye*de buselik çeşnileri göze çarpmakta, dördüncü hânedeki yürük semâf usûlunun makam içerisinde birbirine son derece uyumlu, âhenkli perdelerle kademeli olarak karara bağlandığı görülmektedir. Neyzenlik kimliğinin yansımalarının hissedildiği eser, neyzenler tarafından olduğu gibi diğer sazendeler tarafından da sıklıkla icrâ edildiği bilinmektedir.

Şeyh Mehmed Atâullah Efendi'nin daveti üzerine Galata Mevlevîhânesi neyzenbaşılığı görevi ile İstanbul'a gelen Neyzen Aziz Dede, sonraları Üsküdar ve Bahariye Mevlevîhâneleri neyzenbaşılığı görevine atanmış ve üç Mevlevîhânedeki vazifesini vefatına kadar sürdürmüştür. Hayatının son yıllarında zamanını Üsküdar Ahmediye semtinde açtığı bir attar dükkânında geçirdiği söylenmektedir (Özcan, TDV, Aziz Dede mad.).



Görsel 2: Giriftzen Asım Bey (1851-1929)

Giriftzen Asım Bey'in, Neyzen Yusuf Paşa'nın talebesi neyzen Hasan Efendi'yle meşk ettiği, daha sonralarında ise Neyzen Salim Bey'den ders alarak neyini ilerlettiği söylenmektedir. Taşınması kolay olduğu için Neyzen Salim Bey kendisine girift hediye ettiği söylenir. Bu tarihten itibaren girift üflemeye devam ederek iyi bir giriftzen olduğu ve günümüze ulaşan beş peşrev, beş saz semâisi, kırk dört şarkı olmak üzere toplam elli dört eseri bulunmaktadır (Özcan, TDV İslâm Ansiklopedisi, C. 3: s. 473).

Asım Bey'in İstanbul'a geliş hikâyesi şu şekilde geçmektedir: "... Ak-saray'da bir oda tuttum. Koska'da bir tekke vardı. Oraya bir gün Neyzen Salim Bey gelmişti. Çaldık, kemal-i dikkat ve hazla dinledi. Sonunda 'Üsküdar da Sultantepe de bizim ev, teşrif edin meşk ederiz.' dedi. O zamanların İstanbul'unda Zekai Dede, Hacı Arif Bey, Yusuf Paşa, Tanbûrî Ali Efendi, Medeni Aziz Efendi, Bolahenk Nuri Bey, Santuri Ethem Efendi gibi ünlülerle arkadaşlık etti. Bunlarla birlikte musiki meclislerinde bulunarak, yararlandı. Bu gibi toplantılara giriftle katılırdı. Kısa sürede ünü yaygınlaşarak her musiki meclisinde aranan bir sanatkâr olmuştu. Evini bir musiki okulu yaparak hayli öğrenci yetiştirdi." (Özalp, 2000).

Asım Bey'in farklı makamlarda bestelediği şarkı formundaki eserleriyle birlikte Hüseyinî, Hüzam, Sabâ makamlarında peşrev ve rast makamında bir saz semâisi bulunmaktadır. Eserlerinin arasında, *Hâb-gâhı-ı yâre girdim arz için ahvâlimi* adlı rast şarkısıyla, *Cânâ rakibi handân edersin* Uşşak Şarkısı daha bir rağbet görmüş, dillerde yer etmiştir. Curcuna usûlündeki uşşak şarkısının nağmeleri, makam dizi sesleri içinde birbiriyle olan uyumu ve sade ama ifâde derinliği olarak bir o kadar geniş olan cümlelerin tesiri eser içerisinde kendini göstermektedir.

Neyzen Rauf Yekta Bey, İstanbul'da doğmuş Mevlevî âyinlerinin ve ney sesinin etkisinde kalarak neyzen olmaya heves etmiştir. İlk ney hocalarının Galata Mevlevîhânesi neyzenleri Sabri ve Hacı Ali Dede olduğu söylenmektedir. Daha sonra Yenikapı Mevlevîhânesi'nde Neyzen Cemal Dede'den meşk eden Rauf Yekta Bey, ilerleyen zamanlarda Hüseyin Fahreddin Dede ve Neyzen Aziz Dede'den istifâde etmiştir.

Rauf Yekta Bey'in İstanbul'da yaşadığı bir hâtırasına binaen şöyle bir anekdotu paylaşmak istedik ki; Yekta, bir akşam İstanbul Sirkeci Postahânesi'nin bulunduğu binanın üst katında faaliyet gösteren İstanbul Radyosu'nun yanında Darü't Talim-i Musiki Heyeti'nin icrâ ettiği Sipîhr Faslında, Zeki Arif Bey'in eserlerini dinler, beğenir ve üstelik biraz da

şaşırır. Çünkü, daha müzikde pek yeni olan Zeki Arif için bu gerçekten olağanüstü bir başarıdır. Ertesi gün Beylerbeyi'nden Üsküdar'a giden vapurda Zeki Arif'i görünce tebrik eder ve Sipihir gibi seyri zor bir makamdan yaptığı bu eserleri bir de kendi sesinden dinlemek ricasında bulunur. Güftesi, İbnülemin Mahmud Kemal İnal'ın Ağır Aksak "Cuy-i bâre döndü eşkim hasretinle çağlıyor" ve curcuna "Gönül avare kaldı" mısraî ile başlayan eserlerini okuması üzerine; "... yahu siz Bolahenk Nuri Bey gibi şarkılar besteliyorsunuz, sizi tebrik ederim oğlum, babanız sizin çocukluğunuzda Tanbûrî Zeki Mehmed Ağa'yı istihlaf edeceğinizi söyledi. Siz, üstad-ı istihlaf Zeki Arif Bey nâmi ile mühim bir bestekâr oldunuz." demiştir (Yavaşca, Kök Mecmuası/Erguner: Yekta, 2013).



Görsel 3: Rauf Yekta Bey (1871-1935)

Çeşitli formlarda Mahur, Neva, Yegâh, Suzidilara, Segâh, Rast, Hüseyinî, Hicaz, Eviç, Bayâtîaraban, Arazbar Buselik makamlarında eserleri bulunmaktadır. Özellikle Mahur Peşrevi Mahur makamı takım icrâlarının başında sıkça geçilmekte ve keza "Beyâtî Arabân" peşrevi de yarattığı aynı tesiriyle neyzenlerce sıklıkla üflenmektedir. 1922 yılında, Yenikapı Mevlevîhânesi neyzenbaşısı Hilmi Dede'nin vefatı üzerine kendisi bu Mevlevîhâne'ye neyzen başı tâyin edilmiş, 1925 yılında tekkeler kapatılıncaya kadar bu görevini sürdürmüş, Yenikapı Mevlevîhânesi'nin son neyzenbaşısı olmuştur.



Görsel 4: Neyzen Tevfik (1879-1953)

Neyzen Tevfik, Neyzen Aziz Dede'nin talebesi olmuş Hâfız Sami Efendi'ye hürmet etmiş meşklerine katılıp kendisini ziyâret ettiği söylenmektedir (Erguner, 2002: 285). Paraya, şöhrete rağbet etmeyen kişiliğiyle dikkat çeken Neyzen Tevfik, hayata dâir hakikat anlayışını neyine de yansıtmış, yorum sahibi olmuştur. Çeşitli formlarda Bestenigâr, Nihâvent, Hicaz, Neveser, Suzinak, Şehnaz Buselik ve Uşşak makamlarında eserleri ve farklı makamlarda yapmış olduğu taksimleri bulunmaktadır. Bu eserler arasında Nihâvent Saz Semâî neyzenlerce sıklıkla üflenmekte olup, eser teknik ve özgün yapısı, atlamalı sesleriyle bir anlamda Neyzen Tevfik'in nefesinde yaşattığı özgür ruh hâlini, yapısını da içinde hissettirmektedir.



Görsel 5: Emin Dede (1883-1945)

Neyzen Emin Dede (1883-1945) İstanbul doğumlu olup Galata Mevlevîhânesi neyzenbaşısı Hakkı Dede'den ney meşkederek Hakkı Dede'nin vefatı üzerine Galata Mevlevîhânesi'ne neyzenbaşısı oldu.

Ney hocası Neyzen Aziz Dede, ilk mûsikî hocası ise Hâfız Haşim Efendi'dir. Galata Mevlevîhânesi neyzenbaşısı Hakkı Dede ile çalışarak neyini ilerletti ve Hakkı Dede'nin vefatı üzerine neyzenbaşısı oldu.

Emin Dede neyzenliğinin yanında aynı zamanda hâfızasına aldığı binlerce eseri kendisinden sonrakilere aktarmak suretiyle, son derece kritik bir dönemde, geleneğin kırılmaya uğramadan devam etmesini ve bugünlere ulaşmasını sağlayan üç beş kişi arasında yer aldığı nakledilmektedir (Ayvazoğlu, 2007).

Kendisi 20. yüzyılın kudretli bestekârı Sadettin Kaynak'ın hocalığını yapmış birisi olarak şüphesiz bestecilik maharetlerini de talebesi Kaynak'a meşk etmiş ve yüzyılın Türk mûsikîsi kültürü ve repertuvarına damga vurmuş bir bestecinin yetişmesine de vesile olmuştur.

Kaynak, hocası Emin Dede hakkındaki duygularını şu şekilde ifâde etmiştir:

*“... Emin Dede feyiz bir çağlayandır. İlminin, sanatının nurunu bulutsuz bir güneş cömertliği ile teşekkür bile kabul etmeden verir. Onun için bu himmet, bir sünnet-i Mevlâna'dır. İstanbul'un dört bir köşesinden, hatta bazen uzak yerlerden istidatlar, nağme âşıkları gelirler. O âsitanın mihmanı olurlar, kapı herkese açıktır. Oradan kimse çevrilmez...”* (Şen, 2003).

Birçok ney öğrencisi yetiştiren Emin Dede'nin başta gelen öğrencileri arasında Süleyman Erguner (Dede), Muhiddin Erev, Halil Dikmen, Halil Can, Emin Kılıç Kale, Hicabi, Hakkı Süha Gezgin, Cafer Bey, Bahriyeli İbrahim Bey'leri sayabiliriz. Hamparsum notası ile yazdığı notaların çoğunu Neyzen Halil Can'a bıraktığı bilinmektedir.

Hamparsum notasını Neyzen Rauf Yekta Bey'den öğrenmiştir. Süleyman Erguner (Dede), Halil Dikmen, Muhiddin Erev, Halil Can, Emin Kılıçkale, Hicabi, Hakkı Süha Gezgin, Cafer Bey gibi birçok ney talebesi yetiştiren Emin Dede'nin, Bayâtî, Irak, Neva, Sabâ Zemzeme, Şehnaz Buselik, Tebriz makamlarında peşrev ve saz semâileri bulunmaktadır.

Özellikle Bayâtî peşrevi, başta Ney eğitimi repertuvarında olmak üzere neredeyse bütün neyzenlerce ve mûsikîşinaslar tarafından bayâtî takımların, Mevlevî âyinlerinin başında geçilmektedir.



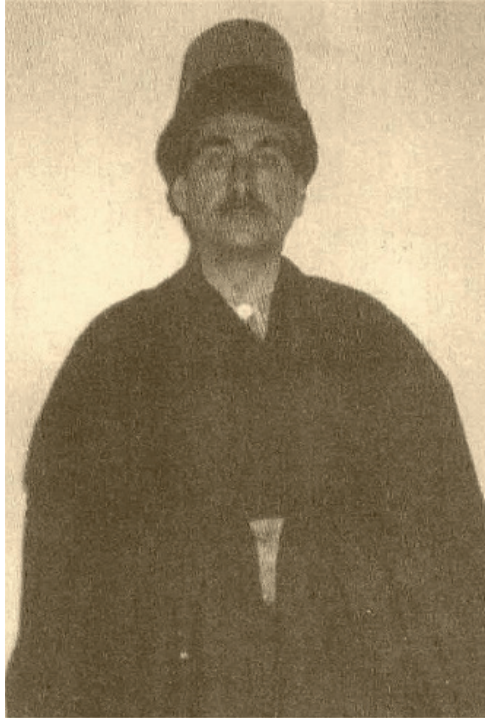
Görsel 6: Süleyman Erguner (Dede – 1902-1953)

Süleyman Erguner (Dede) 2 Ağustos 1902 tarihinde İstanbul Selimiye’de dünyaya gelmiştir. Sultan Selim Camii müezzini Hâfız Hasan Efendi’nin oğludur. İstanbul’da ve özellikle yetiştiği çevrede bulunan tekke ve Mevlevihânelerde mûsikî öğrenimine devam etmiştir. İlk gençliği, çocukluk günleri mûsikî ilhamını aldığı mekânlardan biri de Âşık Paşa’daki “Tahir Ağa Tekkesi”dir. Galata ve Yenikapı Mevlevihâneleriyle birlikte gittiği tekkelerde, bütün incelikleriyle dinî, klasik mûsikîyi dinliyor ve meşk ediyordu (Erguner, 2005). O tarihte babadan oğula geçen müezzinlik ve sesinin güzelliğiyle tanınan Erguner, Sultan Selim Camii’nin müezzini olmuştur. İstanbul’un o dönem kültür sanat iklimi içerisinde bilhassa gençlik yıllarında Bestenigar Ziya Bey ve talebelerinden Hâfız Cemal Efendi’den yararlanmış Hâfız Sami ve Hâfız Hüseyin Bey’lerin etkisinde kaldığı söylenmektedir. Sadeddin Kaynak ve Mecit Gürses’le ortak çalışmalar yapan Erguner, devin neyzenbaşısı Emin Efendi’nin etkisinde kalarak, onun teşviki ile on altı yaşında ney üflemeye başlamış, ilerleyen yıllarda memuriyeti dolayısıyla gittiği Anadolu ve bilhassa Kütahya’daki mûsikî topluluklarında çalışmalarını

devam ettirmiş, sanatını ve ney üfleyişini kendine has bir üslûpla geliştirmiştir. Devrinin kudretli neyzeni olarak İstanbul'a dönen Erguner 1944 yılında İstanbul Radyosu'nun ilk deneme yayınlarında ve 1950 yılında hizmete giren İstanbul Radyosu'nun yayınlarına neyi ile katılmıştır. Böylelikle ney'in radyolarda ilk defa icrâ edilmesi gerçekleşmiş ve sonrasında ney'in radyodaki Türk Müziği icrâ topluluklarında temsili neyzenlerce devam etmiştir.

28 Kasım 1953 günü, vefatından üç gün önce, İstanbul Radyosu'nda katıldığı son program, daha doğrusu son koro, Mesut Cemil Bey'in Klasik Korosu idi. Nikriz makamında yaptığı taksim, üstadın son taksim olmuştur (Erguner, 2005).

Birçok neyzen yetiştirmiştir. Oğlu Ulvi Erguner, Niyazi Sayın, Ahmet Yakuboğlu ve Selami Bertuğ isimlerini söyleyebiliriz. Bilhassa neyzenlerce sıkça üflenen ve tüm mûsikî camiasına mal olmuş “Ömrün şu biten neşvesi tam olsun erenler” adlı Uşşak makamındaki bestesi ve “Derviş bağı taş gerek” adlı Müstear İlahi, “Amenna söyledik, ikrar eyledik” adlı Dügâh ilahisi gibi birçok ilahi, peşrev, saz eseri ve saz semâileri mevcuttur (Tüfekçi, 2011).



Görsel 7: Gavsî Baykara (1902-1967)

Gavsi Baykara, Yenikapı Mevlevihânesi şeyhlerinden Mehmed Celaleddin Dede'nin torunu ve Abdülbaki Dede'nin oğlu olup, Yenikapı Mevlevihânesi'nde doğmuştur Neyzen Halid Dede'nin talebesidir. Ancak, esas ney derslerini ve mûsikî bilgisini Yenikapı Dergâhı'nın neyzenbaşısı Rauf Yekta Bey'den almıştır. İstanbul Belediye Konservatuvarı, Türk Musikisi İcra Heyeti'nde neyzen ve kudümzen olarak emekli olana kadar (1964) çalışmıştır (Yekta, Musiki Mecmua, s. 27, Erguner, *a.g.e.*, s. 268). Bestekârlık sahasında Kürdîli Hicazkâr ve Suzinak makamlarında şarkıları bulunan üstadın, farklı makamlarda saz eseri repertuvarımıza kazandırdığı eserler de bulunmaktadır. Eserlerinin arasında Suzinak "*Dokunma kalbime zira çok incedir kırılır*" adlı eseri Suzinak takımlarda mutat olarak yerini korurken, naif dokusuyla mûsikîşinaslar tarafından da sıkça geçilmektedir.



Görsel 8: Halil Can (1905-1973)

İstanbul'da doğan Neyzenbaşı Halil Can'ın Ney hocası Neyzen Emin Dede'dir. Henüz çok genç ve acemi bir ney talebesiyken kendisine öncelikle bir saz eseri öğretildiğini hâtıratında nakleder. Halil Can, nota okumasını henüz öğrenmemişken ve ney üfleme teknikleri konusunda bile henüz pek tecrübesizken hocası neyzen ve hattat Emin Dede'nin kendisine sadece parmak pozisyonlarını göstererek Osman Bey'in Sabâ



peşrevini meşkettiğini anlatır (Behar, 2015). Diğer hocaları, Bestenigâr Ziya Bey, Arap Cemal Bey, Rauf Yekta Bey, Ahmed Avni Konuk'tur. Devrikebir usûlünde Bayâtî Buselik ve Hisar Buselik makamlarında iki peşrevi vardır. Konya'da Mevlânâ törenlerinin yapılmasında büyük hizmetleri geçmiştir (Erguner, 2002, s. 269).



Görsel 9: Neyzen Burhaneddin Ökte (1905-1973)

Burhaneddin Ökte, üdî bestekâr Nail Ökte'nin oğlu, tanbûrî İzzeddin Ökte'nin ağabeyidir, ilk ney nocası Neyzenbaşı Hilmi Dededir. Daha sonra neyzen Halid Dede'nin talebesi olmuştur. 1920'li yılların başında kendi ifâdesiyle şöyledir:

*“Ney’e ilk başladığım zaman hocam Yenikapı Mevlevîhânesi neyzenbaşı rahmetli Hilmi Dede idi. Ben tâ Kadıköyünden Topkapıya ders almaya giderdim. Dede: Fakir bugün fazla yemek yedim, bugün git de yarın gel der, mesafeyi hiç hesaba katmazdı. Dede bu derslerini hiçbir menfaat karşılığı olmadan verdiği için bize de eyvallah demekten başka yapılacak iş kalmazdı.”* (Behar, 2006).

Ökte, derslerinde kendisinden ileride bulunan Hayri Tümer'den cesaret ve onun icrâsına kendine örnek aldığını da ifâde eder (Behar, 2005). Rahmetli, neyiyle Yenikapı Mevlevîhânesi'ne devam etmiş, Üsküdar Musiki Cemiyeti'nde de meşklere katılarak görev almıştır.



Görsel 10: Ulvi Erguner (1924-1974)

Süleyman Erguner'in (Dede) oğlu Ulvi Erguner İstanbul'da dünyaya gelmiştir. Üstad, babası, neyzen, hâfız ve müezzin Süleyman Erguner'den derslerini almıştır. Müsikîye olan kabiliyeti, babasıyla yaptığı bu ilk meşklerde çok yararlı olmuştur. Çocukluğundan beri müsikî ve neyle iç içe geçen hayatında çocukluğu, babası Süleyman Erguner'in memuriyeti sebebiyle Anadolu'da geçmiş, 1964 yılında yarbay rütbesinden emekli olduktan sonra TRT İstanbul Radyosu'na Müdür olarak görevlendirilmiştir. TRT Türk Tasavvuf Musikisi İstanbul'daki ilk radyo programlarını gerçekleştiren Ulvi Erguner, ailesinden gelen Neyzenlik geleneğini devam ettirmiş, 'Erguner' ekolünün bir devamı olarak uzun, gür seslere önem vermiş, dem seslerle akıcı nağme anlayışını devam ettirmiştir.

Emekliliğinden sonra İstanbul'da özlediği müsikî hayatını bulur ve müsikî çalışmalarına başlar. Klasik, tasavvuf ve dinî müsikî, tarihî Türk müsikîsi gibi çeşitli dallarda, geleneksel tavırdan hiç ödün vermeden, aslına uygun icrâlardan yana olan Ulvi Erguner, bunun yanı sıra yenilikçi çalışmalara da sırtını dönmemiştir (Erguner, 2005). Erguner'in; arşiv, plak, kasetlerde birçok taksiminin yanı sıra, neyzenlerce sıklıkla geçilen ve takımların başında icrâ edilen Beyâtî Araban makamında peşrev ve saz semâîsi bestelemiştir.

Abdülkadir Meragî, Fârâbî, Kâtip Çelebi gibi bestekârların eserlerini mûsikîmize kazandırmış, İstanbul Radyosu'nda ilk olarak kurduğu ve yönettiği Klasik Türk Musikisi Erkekler Korusu'nun bant kayıtlarını yapmıştır (Erguner, 2002: 21).

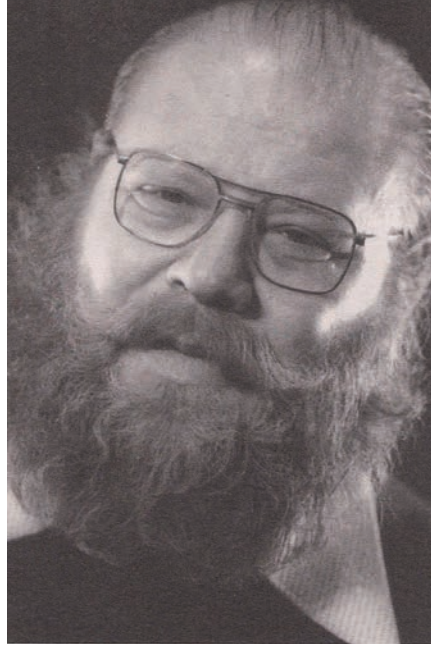


Görsel 11: Niyazi Sayın (d. 1927)

12 Şubat 1927'de İstanbul'da doğan Niyazi Sayın Hoca, Üsküdar Musiki Cemiyeti'ne devam etmiştir. Neyzen Gavsî Baykara'dan birkaç ders aldıysa da kendi ifâdesiyle asıl *ney* hocası, Cumhuriyet Dönemi'nin çok değerli neyzenlerinden, neyzen ve ressam Halil Dikmen'dir. Dikmen'den aldığı *ney* dersleri takriben on beş yıl sürmüştür. İstanbul Belediye Konservatuarı'nı bitirerek Hamparsum notasının iki şeklini de öğrenmiş, ebru sanatının başlıca ustalarından Mustafa Düzgünman ile saray müezzinlerinden Muzikalı Muhiddin Efendi'den dinî, Zekai Dede'nin öğrencilerinden üdf Hüseyin Fahri Tanık (ö. 1953), Dr. Hamid Hüsnü Bey (ö. 1952) ve üdf Vahit Bey'den de pek çok din dışı eser meşk etmiştir. 1950 yılında Üsküdar Musiki Cemiyeti'ne devam ederken neyzen Süleyman Erguner'in (Dede) teklifi ile İstanbul Radyosu'ndaki saz eserleri programına katılmıştır. Aynı yıl İstanbul Radyosu'na girerek 1951-52 yayın döneminde Mesut Cemil yönetimindeki Klasik Koro'nun radyo konserlerinde *ney* üflemeye başlamıştır. Mesut Cemil'in

vefatından sonra İstanbul Radyosu Klasik Türk Musikisi Korosu şefliğine getirilen Nevzat Atlığ zamanında da koroda *ney* üflemeye devam etti. 1956'dan 1976'ya kadar Münir Nurettin Selçuk yönetimindeki Belediye Konservatuvarı İcra Heyeti'ne katılmıştır. 1976'da açılan İTÜ Türk Müsıkîsi Devlet Konservatuvarı'nda *ney* hocası olarak ders vermeye başlamış, birçok öğrenciye yol göstermiş, yetiştirmiştir. Her yıl Aralık ayında Konya'da düzenlenen "Mevlânâ'yı Anma" haftalarında okunan Mevlvî âyinlerinde yıllarca neyzenbaşı olarak görev almıştır.

Üstad, Devr-i Hindi usûlünde bestelediği *Müptelayı derdi aşkınla çâk oldum gönül* adlı Şehnaz şarkısıyla, güftesi Necmeddin Okyay'a ait ağır aksak usûlündeki *Güllerin karşısında her an solmadan* adlı Şevkefza şarkıları mûsikîmiz repertuvarına kazandırmıştır.



Görsel 12: Aka Gündüz Kutbay (1934-1979)

Akagündüz Kutbay, İstanbul'un Halıcioğlu semtinde dünyaya geldi. Hocası Gavsî Baykara'dan *ney* dersleri aldı. Radife Erten'in evinde kurduğu koroya katıldı ve burada kendisini geliştirdi. Askerlik görevini yerine getirdikten sonra Laika Karabey'in yönettiği koroda çalışmalarına devam ederek Üsküdar Musiki Cemiyeti'nde Emin Ongan'dan istifâde etmiştir. 1960 senesinde İstanbul Radyosu'nun açtığı imtihanı kazanarak radyo sanatçısı oldu İstanbul Türk Musikîsi Devlet Konservatuva-

rının açılışında ney öğretmeni olarak atanmıştır. Uzun yıllar neyzen olarak katıldığı “Mevlânâ’yı Anma” törenlerinde Halil Can’ın vefatından sonra neyzenbaşılık görevinde bulunmuştur. Türk müsikisinde ve ney icrâcılığında dâima yenilik taraflısı olan Aka Gündüz, ayrıca caz topluluklarına da katılarak çalışmalar yapmıştır. 27 Ağustos 1979’da İstanbul’da radyo programı için yapılan hazırlıklar esnasında hayata gözlerini yummuştur (Sezgin, ss. 16-20, Öngör, ss. 6-7). Rahmetli Kutbay’ın, Mahur makamında *Ulu Tanrı’m budur senden dileğim aman yahu* adlı sofyan usûlünde bestelediği bir ilahisi bilinmektedir.

Sonuç olarak, hayat hikâyelerinde karşımıza çıktığı gibi, neyzen büyüklerimizin 1900’lü yılların ilk yarısındaki İstanbul’un kültür sanat ikliminden, neyzen kimliklerinin bestelerine yansımalarından ve hocalarının meşk kültürü içerisindeki hayata bakış açılarından, yaklaşımlarından, yönlendirmelerinden çokça etkilendiklerini ifade edebiliriz. Belirtmekte fayda göreceğimiz bir diğer önemli husus ise, Mevlevîlik kültürünün neyzenlik geleneğindeki yeri ve anlamca pek derin kıymetidir.

13. yüzyılda Hz. Pîr Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî’nin ney ile semâ etmesi ve *Mesnevî*’sinde neye yer vererek İnsan-ı Kâmil’le ilişkilendirmeyle Mevlevîlik çatısı altında Anadolu topraklarından Asya ve Afrika’ya gitgide yayılıp büyüyen bu kültür zinciri içinde neyzenler önemli bir yer teşkil etmiştir (Tüfekçi, 2011). Bu önem neyin, nây-ı şerif adıyla anılmasını da beraberinde getirmiştir. Bu itibarla 20. yüzyılın başlarında da birçok üstadın, Galata, Üsküdar, Yenikapı, Bahariye Mevlevîhânelerinde neyzenbaşı veya neyzen olarak hizmet ettikleri, Mevlevî âyin mukabeleleriyle meşklere katılarak talebelerine de bu meşk zincirini aşıladıkları, kültürel aktarımı devam ettirdikleri görülmektedir. Bu anlayış çerçevesinde de İstanbul; ne mutlu ki bu dokuya ev sahipliği yapan kültürler başkenti olarak besteleri, makam seslerini sinesinde yaşamış ve neyzenlere, bestekârlara, sanatkârlara, müsikîşinaslara da feyiz vererek sinelerinde yaşatmıştır. Bu duygularla, sanat ve zarâfetle taçlanan bu dokunun İstanbul’umuzda nesiller boyu sürmesini ve nefeslerde yaşamasını diliyor, tarihsel süreç içerisinde rahmete intikal etmiş neyzen dedelerimizi, büyüklerimizi, üstadları, müsikîşinaslarımızı hürmet ve rahmetle anıyoruz.

## Kaynaklar

- Ayvazoğlu, B., (2007). *Ney'in Sırrı, Deneme*, İstanbul.
- Behar, C., (2005). *Musikiden Müziğe, Osmanlı/Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik*, YKY, İstanbul.
- Behar, C., (2006). *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz*, YKY, İstanbul.
- Behar, C., (2015). *Osmanlı Türk Musikisinin Kısa Tarihi*, YKY, İstanbul.
- Erguner S., (2002). *Ney Metod*, İstanbul.
- Erguner, S., (2003). *Rauf Yektâ Bey*, Kitabevi, İstanbul.
- Erguner, S., (2005). "Neyzen" *Süleyman-Ulvi Erguner*, Erguner Müzik, İstanbul.
- Ortaylı, İ., (1986). *İstanbul'dan Sayfalar*, Hil Yayın, İstanbul.
- Özalp, N., (2000). *Türk Musikisi Tarihi*, Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul.
- Özcan, N., TDV *İslâm Ansiklopedisi*, c.3: 473.
- Özeke, Ahmet, D., (2000). *Neyzenler Kahvesi*, Pan Yayıncılık, İstanbul.
- Şen, O. H., (2003). *Sadeddin Kaynak*, TRT, Ankara.
- Tanrıkorur, Ç., *Türk Musikisi için 20. Yüzyılın Önemi*, *Türk Yurdu Dergisi*, Ekim 2013, Sayı 314.
- Tüfekçi, (2011). *A. Coğrafi Yayılım ve Kültür Medeniyet Etkileşimleri Çerçevesinde Ney*, Doktora Tezi, İTÜ SBE Müzikoloji, İstanbul.
- Ünver, S., (2005). *Osmanlı İmparatorluğu Mevlevihâneleri ve Son Şeyhleri*, Mevlana Gül Destesi, Konya.
- Yekta, R., (1986). *Türk Musikisi*, Pan Yayıncılık, İstanbul.



# IV. SAZLAR VE SÂZENDELER





---

# İstanbul'un Sazları

---

Fikret E. Karakaya

## Giriş

Bu yazının başlığı *Osmanlı-Türk Sazları* olsaydı bile çok büyük ölçüde aynı şeyleri yazardım. Çünkü İstanbul müsikîsi ile Osmanlı-Türk müsikîsi nerdeyse özdeştir.

İnceleme alanı müsikî âletleri olan organolojinin, bağımsız bir bilim dalı olarak yaklaşık 100 yıllık bir tarihi vardır. Ne yazık ki, bugüne kadar, bizde organolojiye giriş niteliğinde bile tek kitap yayımlanmadı. Bu yüzden, kendimi, makalemin başlangıcında organolojinin temel kavramlarını açıklamak zorunda hissettim.

Organolojinin birikimi, 20. yüzyılda iletişim ve ulaşım araçlarının gösterdiği büyük gelişme sayesinde çok genişlemiştir. Dünyanın muhter çalgı müzelerinde, yeryüzünün her bölgesinden toplanmış çeşit çeşit çalgılar teşhir edilir. İnsanoğlu öteden beri, her tür varlık gibi, çalgıları da değişik bakış açılarına göre sınıflamıştır. Çalgılar için hâlâ yeni sınıflama teklifleri yapılmaktadır. Ama yaklaşık 100 yıldır çalgı müzelerinin katalogları veya çalgılardan bahseden kitaplar, genellikle Sachs-Hornbostel sınıflamasına dayanır. Bu sınıflamanın kökeninde geleneksel Hint sınıflaması vardır.

Hintliler, daha 4. yüzyılda çalgıları dört kategoriye ayırmıştır:

1. *Tata vadya* (gerilmiş telli çalgılar),
2. *Susira vadya* (içi boş çalgılar),
3. *Annaddha/anaddah vadya* (kaplanmış/kapatılmış çalgılar),
4. *Ghana vadya* (sağlam, sert, dayanıklı çalgılar).

Belçikalı Victor-Charles Mahillon (1841-1924), Brüksel Kraliyet Konservatuvarı'nın çalgı müzesindeki müsikî âletlerinin katalogunu hazırlamakla görevlendirilince, Hint sınıflamasından esinlenerek dörtlü bir sınıflama vazetti (1882):

1. Telliler (kordofonlar),
2. Havalılar (aeorofonlar),
3. Derililer (mambrofonlar),
4. Kendi sesliler (otofonlar).

Avrupa'da Mahillon'a kadar, Eski Yunanlıların üçlü sınıflaması (1. Telliler, 2. Nefesliler, 3. Vurmalılar) geçerliydi. Batı konservatuvarları-

nın çalgı eğitim bölümlerindeki —antik sınıflamaya dayalı— örgütlenme bugün de yaşamaktadır. Çünkü senfonik orkestranın çalgıları bu üç kategoriye bölünmüştür.

Çalgılar, Avrupa’da çalma eylemine (vurma, üfleme vs.), çalma aracına (yay, mızrap vs.) veya çalgıların parçalarına (klavye, körük vs.) göre de muhtelif sınıflamalara tâbi tutulmuştu. İlk defa Mahillon, sınıflamaya, çalgıda sesi oluşturan ilk titreşimin kaynağını temel aldı. Telli bir çalgıda ses, tel titreştirilerek oluşturulur. Bu titreşim kemanda yayla, klasik gitarda tınakla, tanburda mızrapla meydana getirilir. Havalı bir çalgıda, çalgının içindeki hava sütunu veya çevresindeki hava titreştirilir. Klarinet veya flütte hava sütununun, böğürteç (*bull roarer*) denilen ilkel çalgıda ise çevredeki havanın titreşimi sese dönüşür. Derililerde ise, çalgıya ait sesin kaynağı, elle veya tokmakla vurarak yâhut bir cisim sürterek deride oluşturulan titreşimdir. Otofonlar (*autophone*’lar), içinde boşluk olsun veya olmasın, gövdesindeki titreşimlerle ses veren çalgılardır. Metal bir disk olan halile (zil, *cymbale*), tek veya çift olarak kullanılabilir. Tek ise bir çubukla vurulur; çift ise, birbirine çarpılır. Üzerindeki çentiklere sert bir cisim sürtülen bir tahta parçası gibi, küçük bir su kabağının içine sert tohumlar (veya saçma taneleri) konarak yapılan ve sallanarak çalınan marakas da birer ofofondur.

Curt Sachs ve Erich Moritz von Hornbostel’in 1911’de yayımlanan ortak makalelerinde, Mahillon’un sınıflaması, pek çok alt kategori eklenerek geliştirildi ve kategorilerden birinin adı değiştirildi:

1. Telliler (kordofonlar),
2. Havalılar (aerofonlar),
3. Derililer (mambronofonlar),
4. İdyofonlar.

Bunlara 20. yüzyılın ikinci yarısında beşinci kategori eklendi: Elektrofönlar.

Tabii ki bu beş kategori, farklı tiplerde ve türlerde çalgıları kapsar. Burada, belki en zengin kategori olan telliler sınıfındaki başlıca çalgı tiplerinden söz etmeyi gerekli görüyorum. Çünkü İstanbul sazlarının çoğu telliler kategorisindedir.

i. *Gövde* veya *tekne* adı da verilen bir ses kutusu (rezonatör), *göğüs* veya *kapak* adı da verilen bir ses tablası ile —ses tablasının düzleminde kalan— bir saptan (ve elbette tellerden) oluşan çalgılara **lavta** denir.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Sap, birçok lavtada, geriye doğru bir-iki derecelik bir aç oluşturur. Ama bu ihmal edilebilir.

Sap için *kol* terimi de kullanılır. Teller, —tanburda olduğu gibi— gövdenin kenarındaki bir *tel takozu*'ndan veya —udda olduğu gibi— göğse yapıştırılmış *ana eşik*'ten çıkıp sap boyunca uzandıktan sonra, sapın ucundaki burgulara sarılır. 'Akort burgusu' anlamında *kulak* terimi de kullanılır. Lavtalarda, skalanın sesleri, sol elin parmaklarıyla tellerin üzerine basılarak elde edilir.

Başlıca iki tür lavta vardır: **1.** Uzun saplı lavta, **2.** Kısa saplı lavta. Türk ve Uygur tanburu ve Hint sitarı, tipik uzun saplı lavtalardır. Ud, onun türevi olan Avrupa lavtası ve Çin pipası ise kısa saplı lavtaların tipik örnekleridir. Uzun saplı lavtalarda, hemen hemen bütün nağmeler en alttaki telde çalınır (bu tel tek veya çift olabilir). Yani sap boyunca pek çok sol el pozisyonu uygulanır. Diğer teller nağme icrâsında nadiren kullanılır. Asıl işlevleri çalgının rezonansını artırmaktır. Kısa saplı lavtalarda ise her tel en fazla beş perde için kullanılır. Bir oktavı aşan cümlelerde çalgının iki veya üç telinde perde basmak gerekir. Bu, her telin ses alanının dört veya beş perdeyi kapsadığı anlamına gelir. İstanbul lavtası ise yapı bakımından olduğu gibi tip ve çalınış bakımından da uzun ve kısa saplı lavtalar, yani ud ve tanbur arasında kalır. Çünkü en alttaki telinde, tanburda olduğu gibi en az bir oktavlık ses alanı vardır.<sup>2</sup>

Belirtmek gerekir ki, lavtalar bir makamdan başkasına geçme konusunda sorun çıkarmaz. Çünkü lavtaların sapı üzerinde her makamın her perdesini bulma imkânı vardır. Sapına tampere aralıklarla metal fretler kakılmış gitar (ve ona benzer çalgılar) elbette bunun dışındadır. Sapında perde bağları olmayan bir lavta, mikro aralıklar bakımından, sâzendenin yeteneğine bağlı olarak, nerdeyse bir hânendenin hançeresi kadar sonsuz bir aralık yelpazesi sunar.

**ii.** Genellikle kasa biçiminde bir ses kutusu, bunu üstten kapatan —çoğunlukla— ahşap bir göğüs ve göğsünkine paralel bir düzlemde yer alan çok sayıda telden oluşan çalgılara **kısara** (*kithara*) denir. Kısarlarda teller kısıdan uzuna doğru sıralanır. Lavtalarda bir telden birden fazla ses alınırken, kısarlarda her telden skalanın tek bir sesi elde edilir. Ses kutusu boru biçiminde olan kısaralar da vardır. Bunun en tipik örneği Madagaskar çalgısı *valiha*'dır. Kısaralar, —kanunda olduğu gibi— mızrapla veya —santurda olduğu gibi— tokmakla çalınabilir. Mikroaralıkların elde edilmesini sağlayan bir sistem eklense de kısarala-

<sup>2</sup> Lavtada neva telinden daha tiz, sözgelimi bir gerdaniye teli olsaydı o da ud gibi tam bir kısa saplı lavta olurdu.

rın çoğu diyatonik çalgılardır. Yani her tel, bir makamın perdelerinden birini verir. İlk örnekleri Avrupa'da yapılan kromatik santurlar, tampere seslerin kullanıldığı müziklere uygun olmakla birlikte makam ve nağme müziklerinin bütün ihtiyaçlarına cevap veremez. Nitekim 19. yüzyılın sonlarında Santurî Edhem Efendi'nin etkisiyle Türkiye'de itibarı yeniden artan santur, Ziya Santur'un bir dizi ıslah çabasına rağmen terk edilmiştir.<sup>3</sup>

**iii.** Bir tarafı ses kutusu işlevi görececek biçimde yapılmış bir çerçeve ile bunun iki kenarı arasına gerilmiş aşağı yukarı aynı boydaki tellerden oluşan çalgılara **lir** denir. Lirlerde tel sayısı kisaralardakinden daha azdır. Ama lirlerin de her teli skalanın bir perdesine karşılıktır. Lirlerin tarih sahnesine kisaralardan daha önce çıktığı söylenebilir. İnsanoğlu bu kadim çalgıyı henüz tamamen terk etmemiştir ama bugün lir kullanılan topluluk veya bölge çok değildir.

**iv.** Biri ses kutusu işlevi görececek biçimde yapılmış iki veya üç elemanlı bir çerçeveden ve iki eleman arasına gerilmiş tellerden oluşan çalgıya **arp** denir. Arplar, tel sayısının çokluğu ve tellerin uzundan kısaya doğru sıralanması bakımından kisaraları, tellerin arkasında bir ses tablası olmaması ve tel düzleminin düşey olması bakımından da lirleri andırır. En eski arplar yay biçimindeydi. Bu *yay arp*'lar, kavisli bir ağaç dalı kısmen oyulup içi boşaltılarak yapılırdı. Oyulan kısım deriyle kapatılır, deriden çıkan teller yayın diğer yarısındaki burgulara sarılırdı. Eski Mısır arpları böyleydi. Asurlular, üçgen biçiminde *köşeli arp*'lar yaptı. Organoloji, yay arplar gibi köşeli arpları da *açık arp* sayar. Çünkü bunlarda, en dıştaki (en uzun) telin karşısında, üçgeni tamamlayan (yani kapatan) bir eleman yoktur. Tarihte ilk *kapalı arp*'ı Fenikeliler yapmıştır. Modern Avrupa arpı, Fenike arpının geliştirilmiş biçimidir. İstanbul çenginin atası ise Asur arpıdır. Arplar da kisaralar gibi diyatonik çalgılardır; makam değişince bazı tellerin akordunu değiştirmek gerekir. Bunun tek istisnası modern Avrupa arpıdır. 18. yüzyılda Avrupa'da modülyasyona imkân tanımayan arp terk edilme tehlikesiyle yüz yüze kaldı. İtalyanlar, telleri çapraz iki sıra oluşturan bir arp (*arpa doppia*) yaparak buna engel olmaya çalıştı. Ama bu çalgı yeni teknik güçlükler getirmişti. Arp, orkestradaki yerini, 19. yüzyılda çalgıya eklenen döner disk ve pedal sistemi sayesinde korumuştur.

<sup>3</sup>20. yüzyılın sonunda Ümit Mutlu, santura, kanundakine benzer bir mandal sistemi ekleyerek sazı bütün kusurlarından kurtarmayı hedeflemiştir.

Açık arplar, daha doğrusu köşeli arplar, 13. yüzyıldan itibaren bütün dünyada terk edilmiştir. İstanbul çengi, terk edilen açık arpların sonuncusudur. Günümüzde kesintisiz biçimde yüzyıllardan beri kullanılan tek açık arp, bir tür yay arp olan Birmanya *saung gawk*'udur. Eklemek gerekir ki, Orta Çağ'da İran çengini *kung hu* adıyla kullanmaya başlayan ve 13. yüzyılda terk eden Çinliler, son yıllarda millî eğitim ve kültür bakanlıklarının da desteğiyle, bu çalgıyı geleneksel müziklerine yeniden kazandırmaya çalışmaktadır.

İslâm dünyası Eski Yunanlıların çalgı sınıflamasını benimsedi. Müsikî âletleri hakkında geniş bilgi veren ilk Müslüman müellif Abdülkadir Merâgî'dir. Telliler gibi nefeslileri de *mutlakât* ve *mukayyedât* olmak üzere iki alt kategoride ele alan Merâgî, bu kavramlarla antik sınıflamayı geliştirdi. Mutlakât, akordu değiştirilmezse sadece bir makamın perdelerini veren çeng, kanun, santur gibi sabit sesli tellileri ve müsikâr gibi nefeslileri kapsar. Mukayyedât ise, ud, kopuz, ney gibi, her an bütün makamların bütün perdelerini vermeye elverişli âletlerin kategorisidir. Ahmedoğlu Şükrullah ise mutlakât kategorisinden çalgıları 'eksik sazlar', mukayyedât kategorisinden olanları da 'kâmil sazlar' diye adlandırmıştır.

### Osmanlı Dünyasında Müsikî Âletlerine Genel Bir Bakış

Osmanlılar, 18. yüzyıl sonlarına kadar İran, Orta Asya, Anadolu veya İstanbul kökenli müsikî âletleri kullandılar. Osmanlı saz heyetine katılan ilk Avrupa kökenli çalgı —İtalyanca adıyla— *viola d'amore*'dir (sine-kemanı). Osmanlı müsikîciler çok geçmeden *violino*'yu<sup>4</sup> da benimsedi. Yüzyıllarca tek yaylı saz olarak kullanılan keman (veya kemânçe) artık din dışı müsikîde rağbet görmez olmuştu. Aynı saza Mevlevîler *rebab* diyordu. 18. yüzyılın sonlarında terk edilen kemanın münhal kalan adı bu yeni Avrupa çalgısına (*violino*) verildi. Daha sonra geleneksel sazların arasına başta klarinet ve viyolonsel olmak üzere başka Avrupa çalgıları da katıldı.

İran veya Orta Asya kökenli geleneksel Osmanlı sazları, Orta Çağ çalgılarıdır. Bunlar neredeyse hiçbir değişiklik yapılmadan, eksiklikleri veya kusurları giderilmeden yüzyıllarca aynı yapıyla kullanılmıştır. Nitekim Alman asıllı Danimarkalı coğrafyacı ve kâşif Carsten Niebuhr, "[Müslümanların] Sazlarının gerek basit yapısı, gerekse daha başka

<sup>4</sup> *Violino*, bugün *keman* adıyla kullandığımız Avrupa sazının İtalyanca adıdır. Bu terimin Fransızca karşılığı *violon*, İngilizce karşılığı ise *violin*'dir.

özellikleri, bu sazların çok eski bir kökeni olduğu, bunların önemli bir değişikliğe uğramadan günümüze kadar geldiği fikrini uyandırıyor.” demiştir.<sup>5</sup>

Yazılı kaynaklarda pek çok çalgı adına rastlanır. Bunların bazıları belli bir dönemde revaç bulduktan sonra gözden düşüp kaybolmuşlardır. Terk edilen çalgıların yerini, komşu kültür çevrelerine ait olan veya halk müziklerinde kullanılan çalgılar almıştır.

Uda sonradan altıncı telin eklenmesi bir tarafa bırakılırsa, Osmanlı sazları içinde yalnız kanun ve tanbur değişmiş ve gelişmiştir.

Burada kısaca değinmek gerekirse, kanun 17. yüzyılın son çeyreğine kadar tamamen ahşap göğüslü ve metal telli idi. Muhtemelen Suriye’de göğsün bir kısmına deri gerilmiş ve eşğin ayakları buraya bastırılmıştır. Bu önemli değişiklik, büyük ihtimalle sazın sesini yükseltmek ve metal yerine bağırsak tel takmak için yapılmıştır. Bağırsak tel ise, daha yumuşak ve tatlı bir ses almak için tercih edilmiştir. Göğsü tamamen ahşap olan bir kanunda bağırsak tellerden yüksek ses alınamazdı. 20. yüzyılda kanuna, yarım tondan daha küçük aralıkları elde etmeyi sağlayan bir mandal sistemi eklenmiştir. Başlangıçta bir tam ikili içinde bir veya iki mandal kullanılıyordu. Bu sayı bugün bazı özel kanunlarda 15’i bulmuştur. Böylece nerdeyse 19. yüzyılın sonlarına kadar diyatonik (*mutlak* ve *‘eksik’*) bir çalgı olan kanun, kâmil (*mukayyed*) sazlar arasına girmiştir.

Osmanlı tanburu, çok eskiden, Uygurların ve Özbeklerin hâlâ aynı adla kullandığı uzun saplı çalgı gibi, armudî bir gövdeye sahipti. Bilinmeyen bir gerekçeyle gövdenin şekli değiştirildi. Muhtemelen 16. yüzyılda tanbur armudî biçiminden önemli ölçüde sıyrılmış, bugünkü yarım elma biçimini kazanmaya başlamıştı.<sup>6</sup> Ama 18. yüzyılın başlarında hâlâ tanburun göğsünün iki yanında, ud ve şehrudda olduğu gibi ardıç yanaklar vardı. Daha ince bir göğüs yapabilmek için bu yanaklardan vazgeçildiği düşünülebilir.

### Osmanlı dünyasında saz müziklerine genel bir bakış

Katemir, fasıl türleri arasında *sâzende faslı*’nı anmasaydı, çalgıların tek işlevinin insan sesine eşlik etmek olduğunu sanacaktık. Meğer icrâya hem hânendelerin hem de sâzenlelerin katıldığı *hânende faslı* dışında

<sup>5</sup> Carsten Niebuhr (1733-1815), Mısır, Anadolu ve Hindistan’da gezerek incelemeler yapmış, İstanbul’da da bulunmuştur.

<sup>6</sup> Gelibolulu Mustafa Âlî’nin (1541-1600) *Mevâidü’n-Nefâis fi Kavâidü’l-Mecâlis* adlı ünlü eserinde rastladığımız “yuvarlak kılıç” anlamındaki “tanbur bütüklü” deyimini bunun kanıtı sayılabilir.

—sadece saz eserlerinin icrâ edildiği— bir *sâzende faslı* da varmış. Bu ne zaman kayboldu bilinmiyor. Sâzende faslının artık yapılmaz olması, çok kudretli hânendelerin yetişmesi ve bunun sonucu olarak insan sesinin daha fazla önem kazanması kadar, çok büyük sözlü eser bestekârlarının yetişmesiyle de ilgili olsa gerek. Bu döneme geçişi Hâfız Post ve İtrî gibi dahi bestekârlar hazırlamış olabilir.

Sâzende fasıllarının Ali Ufkî Bey (1610?-1675?) zamanında da yapılmış olduğu tahmin edilebilir. Bu tahmini destekleyen iki önemli olgu vardır: 1. Ali Ufkî Bey'in *Mecmûa*'sındaki peşrev ve sâzende-semâîlerinin sözlü eserlerden katbekat uzun olması. 2. *Mecmûa*'da peşrev ve sâzende-semâîlerinin sayıca çok fazla olması.<sup>7</sup>

Yeryüzündeki bütün mûsikî geleneklerinde her sâzende, kişisel yeteneği ve sazının imkânları ölçüsünde, tarz ve üslûbunu tercih ettiği bir hânendeyi taklit eder. Osmanlı mûsikî geleneği, tarihinin hiçbir döneminde bunun dışında kalmış olmasa gerek. Bizi sâzende fasıllarından haberdar eden Kantemir'in, tanbur hakkında "Sazların en mükemmeli tanburdur. Çünkü yalnız o insan hançeresindeki bütün sesleri verebilir." demesi, bağımsız bir saz mûsikîsinin geliştiği dönemlerde bile sâzendelerin mûsikîyi hânendeler gibi icrâ etmeye çalıştıklarına bir kanıttır. Çalgıların o kadar bağımsızlık kazandığı Batı mûsikîsinde bile bu kural geçerlidir. İtalyan bestekâr Tartini, "İyi çalmak için iyi şarkı söylemek gerekir." derken bunu kastetmiştir.<sup>8</sup>

18. yüzyıl Osmanlı mûsikîsi hakkındaki bilgimizin, 17. yüzyıl mûsikîsi hakkında bildiklerimizin yanında esâmîsi okunmaz. Kantemir'den sonraki dönemde saz mûsikîsinin durumu hakkında hüküm verebilecek durumdu değiliz. Ama 19. yüzyıl mûsikîsinin çok büyük ölçüde insan sesine dayalı olduğunu söyleyebiliriz. Saz mûsikîsinin ikinci parlak dönemi ancak Tanburî Cemil Bey ile başlamıştır.

### Sazlar hakkında bilgi veren yazılı kaynaklar

Osmanlı mûsikîsinin erken döneminde<sup>9</sup> kullanılan sazlar ve sâzendeler hakkında bilgi bulabileceğimiz başlıca yazılı kaynaklar kronolojik sırayla şunlardır:

<sup>7</sup> *Mecmûa*'daki eserlerin türlere dağılımı şöyledir: 160 peşrev, 104 türktî, 84 murabba, 47 sâzende-semâîsi, 47 varsağı, 39 hânende-semâîsi, 18 tesbih, 15 ilahi, 8 raksıyye, 5 şarkı (birinin sadece güftesi var), 4 yelteme, 3 nakş, 2 tekerleme, 1 savt, 1 tevhid, 5 belirsiz.

<sup>8</sup> İtalyancası: *Per ben suonare bisogna ben cantare.*

<sup>9</sup> Osmanlı musikîsinin, İranî mûsikî geleneğinin büyük etkisinden henüz tamamen sıyrılmadığı 15., 16. ve 17. yüzyılları, "Erken dönem" olarak adlandırıyorum.



- Abdülkadir Merâgî'nin (1360?-1435) Farsça eserleri olan *Câ-miü'l-Elhân* ve *Makâsîdü'l-Elhân*,
- Hasan Kâşânî'nin Farsça eseri *Kenzü't-Tuhaf* (14. yüzyıl),
- Abdülaziz bin Kemaleddin Abdülkadir'in *Nekâvetü'l-Edvâr*'ı (15. yüzyıl),
- Dursun Bey'in 15. yüzyıl sonunda yazdığı *Târîh-i Ebu'l-Feth* adlı eseri,
- *Behçetü't-Tevârih* müellifi Amasyalı Şükrullah'ın (ö. 1488) Safiyüddin Urmevî'nin meşhur eseri üzerine yazdığı *Şerhü'l-Kitâbü'l-Edvâr* adlı eseri,
- Seydî'nin mûsikî nazariyâtına dâir 1504'te yazdığı *el-Matlâ* adlı eseri,
- Gelibolulu Mustafa Âlî'nin (1541-1600) *Mevâidü'n-Nefâis fî Kavâidü'l-Mecâlis* adlı eseri,
- Cafer Çelebi'nin *Risâle-i Mimâriyye*'si (17. yüzyıl),
- Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin bir mûsikîşinaslar tezkiresi olan *At-rabü'l-Âsâr* adlı eseri (18. yüzyıl ortaları),
- Kemanî Hızır Ağa'nın mûsikî nazariyâtı üzerine yazdığı *Tefhî-mü'l-Makâmât fî Tevlîdi'n-Nagamât* adlı eseri (1750 civarı) [bu yazma, içindeki renkli resimlerle resimli kaynaklar arasında da zikredilebilir],
- Saray masraflarının günü gününe ve bütün tafsilâtıyla yazıldığı mesârif-i şehriyârî defterleri,
- İsmail Hakkı Uzunçarşılı'nın "Osmanlılar Zamanında Saraylarda Musiki Hayatı" başlıklı son derecede değerli makalesi (Türk Tarih Kurumu'nca yayımlanan *Bulleten* adlı derginin 1977 tarihli 161'inci sayısının 79'dan 114. sayfasına kadar).

### **Mûsikî âletleri bakımından önem taşıyan resimli kaynaklar**

Birtakım yazmalarda veya albümlerde rastladığımız minyatürlerdeki mûsikî âletlerinin teşhis edilmesi başlı başına bir sorundur. Minyatürlerde çalgılar, özellikle boyut, biçim, burguların ve tellerin sayısı bakımından gerçekçi bir tutumla resmedilmemiş olabilir. Nakkaşlar sık sık kendilerinden önce yapılmış bazı minyatürleri kopya etmiştir. Bu kopyalarda, zaten gerçekçi anlayışla çizilmemiş mûsikî âletleri gerçeklikten biraz daha uzaklaştırılmış olabilir. Minyatürlerden organolojik belgeler olarak yararlanmaya çalışan araştırmacılara, çoğu zaman minyatürün süslediği metin de yardım etmez. Çünkü, nakkaşlar her zaman

süsledikleri metne tamamen riâyet etme endişesi duymamışlardır. Minyatürlerdeki çalgılar, Merâğî'ninki gibi ayrıntılı tanımlar veya tasvirler bulduğumuz metinlerin desteğiyle teşhis edilebilir ancak. Yine de minyatürlerde, adını kesinlikle bilemeyeceğimiz çalgılar kalabilir.

Aşağıdaki liste, çok sayıda çalgılı minyatür bulunan yazmaları kapsar:<sup>10</sup>

- Ârifî'nin *Süleyman-nâme*'si (1560'lar),
- Nakkaş Osman ve ekibinin resimlediği *Şehinşâh-nâme* (1581),
- Nakkaş Osman ve ekibinin resimlediği *Sur-nâme* (1582),
- Nakkaş Osman ve ekibinin resimlediği *Hüner-nâme* (1588),
- Levnî'nin resimlediği bir nüshası dışında İbrahim adlı bir nakkaşın resimlerinin bulunduğu bir nüshası daha olan *Sur-nâme-i Vehbî* (1720).

### Eski kaynaklarda zikredilen çalgılar

Abdülkadir Merâğî şu sazların adını ve târifini vermiştir: Ud-ı kadîm, ûd-ı kâmil, tarabû'l-feth, şeştây, tarab-rûd, kemânçe, gijek, tanbûr-ı Şirvâniyân, tanbûre-i Türkî, ozan, rûh-efzâ, kopuz-ı Rûmî, nây-ı tanbûr, rebab, rûd-ı Hânî, yektây-ı Hânî, yektây-ı Arab, terentây-ı Rûmî, tuhfetü'l-ud, şidirgu, pipa, şâh-ı rûd, künkere, çeng, eğri, kanun, yatugan, sâz-ı dolab, sâz-ı murassâ-i Gaybî, mugnî, nây-ı sefid, zemr-i siyeh nây, nây-ı balaban, nây-ı câver, surna, burgu, bak, nefir, nây-ı hıyk, mûsikâr, çapçak, erganun.

*Kenzü't-Tuhafta* şu sazların şemaları ve târifleri vardır: Ud, mizmâr, mugnî, çeng, bîşe, kanun, gışek, rebab.

Ahmedoğlu Şükrullah'ın târifini ve çizimini verdiği çalgılar şunlardır: Ud, mizmâr, mugnî, çeng, nüzhe, pîşe, kanun, ıklığı, rebab.

Evlîyâ Çelebi'nin *Seyahatnâme*'sinde şu çalgıların adı geçer: Kös, zurna, davul, daire, rebab, ney, mûsikâr, çeng, kudüm, dübelek, tanbur, kanun, çârtây, şeştâr, kopuz, çeşde, yankar, mugnî, barbut, kemânçe, âsâfî zurna, Acemî zurna, şarkı, balaban, kaval-ı çoban, yelli düdük, çığırtma düdük, mehter düdüğü, dankiyo düdüğü, Eyyub borusu, şişe boru, santur, ud, ravza, şeşhâne, çögür, karadüzen, yelteme, tanbura, tel tanbura, ıklık, sunder, kaba zurna, cura zurna, Arabî zurna, şehâbî zurna, nefir, kaba düdük, Arabî düdük, Macar düdüğü, mizmer düdüğü, tulum düdüğü, dervîşân borusu, trompete borusu, Efrâsiyâb borusu, loturyan borusu, erganun borusu, cam dünbeleği, Yemen dübeleği,

<sup>10</sup> Bu yazmaların hangi kütüphane veya arşivde olduğu, bibliyografya bölümünde bildirilmiştir.

tabl-ı bâr, filcân-ı sâz, kemiş mizmâr, pirinçden mehter borusu, İngiliz borusu, demirden ağır tanbur, Eyyub dübeleş, makrefe dübeleş, çifte, çâr-pâre, çâr-pâre-i rakkâsân, şâne zümmâr, nefere kın, kerre-nây, firanda, ağır tanburası borusu, çömlek dübelek, tarak mizmâr, sığır, sığır bülbül.

### Unutulmuş sazlar

*Seyahatnâme*'de zikredilen çalgıların çoğu hakkında hiçbir fikrimiz yoktur. Evliyâ Çelebi'nin çalgılar üzerine verdiği bilgilerin bir kısmı gerçekle uyuşmuyor.<sup>11</sup> Adına yalnız onun eserinde rastladığımız çalgılar hakkında söyledikleri ise ne derecede doğrudur bilinmez. Çelebi bütün bu çalgıları görüp dinledi mi, yoksa verdiği bilgileri başka bir müelliften (veya müelliflerden) mi aldı, hüküm vermek zor. Kaynak olarak faydalandığını söylediği Nihânî Çelebi'nin *Saz-nâme*'si ne yazık ki günümüze ulaşabilmiş değil. Hezarfen Ahmed Çelebi gibi, bu *Saz-nâme* de yalnız Evliyâ Çelebi sayesinde varlığından haberdar olduğumuz bir fenomen. Yukarıda sıraladığım çalgı isimlerinden bir kısmı, günümüzde başka adlarla kullanılan çalgıları belirtiyor olabilir. Evliyâ Çelebi'nin çalgı listesi o kadar geniştir ki şehrûd ve —Şükrullah'ın tanıttığı— pîşe hâriç, Osmanlı kaynaklarında adı geçen hiçbir çalgı onun listesi dışında kalmamıştır.<sup>12</sup> Onun zikrettiği çalgılar içinde şunları tanıyoruz: Kös, zurna, davul, daire, rebab, ney, mûsikâr, çeng, kudüm, dübelek (veya dümbelek), tanbur, kanun, kopuz, mugnî, barbut (veya barbat), kemânçe, balaban, kaval-ı çoban, santur, ud, şeştâr, şeşhâne, çögür, ıklık, kaba zurna, cura zurna, nefir, tulum düdüğü (bir tür gayda olsa gerek), filcân (Merâğî'nin *kâsât*'ı olabilir), pirinçten mehter borusu, çifte, çâr-pâre, kerrenây, çömlek dübelek. Bunların çoğu günümüzde de aynı adla kullanılan çalgılardır. Bu son listedeki terk edilmiş çalgılar

<sup>11</sup> Evliyâ Çelebi, Sâzendegân-ı kopuzcıyân bahsinde "Müellifi Hersek oğlu Ahmed Paşa'dır. Bu saz Bosna ve Budin ve Kanlıca ve Eğre ve Timışvar serhadlerine mahsusdur. Anadolu'da asla görmedik." demektedir. Bu çalgı, Türklerin Orta Asya'da iken kullandığı kopuz ise, Anadolu'da rastlanmaması çok yadırganacak bir olgudur. Aynı şekilde, ağır *tanburası borusu*'nın Leh vilayetinde peyda olduğunu yazmıştır. Verdiği tariftten, Orta Asya'da *temir komuz*, *demir gobuz* gibi adlar altında hâlâ kullanılan ağır tanburasını kastettiği anlaşılıyor. Bu iddia da gerçeğe aykırıdır. Yine Sâzendegân-ı barbutcıyân bahsinde "Menteşe Muğla'sında peydâ olmuş..." demektedir. Bu da çok eski bir Sâsânî çalgısı olan barbat hakkında bildiklerimize uymamaktadır.

<sup>12</sup> *Kenzü't-Tuhaf*taki ve Şükrullah'ın *Kitâbü'l-Edvâr* şerhindeki *mizmâr* ve *pîşe* çizimlerine bakarak, *mizmâr*'ın bugün Anadolu'da *mey*, Azerbaycan'da *balaban* adı verilen çalgı, *pîşe*'nin ise günümüzdeki *ney* benzeri bir çalgı olduğuna hükmedilebilir. Belirtmek gerekir ki, sonradan *mizmâr* terimi, Araplar tarafından Türklerin ve İranlıların *ney* adını verdiği çalgı için kullanılır olmuştur.

ise şunlardır: Mûsikâr, şehrûd, çeng, kopuz, mugnî, barbat, şeştâr, şeş-hâne, ıklık,<sup>13</sup> nefir, filcân, çâr-pâre, kerrenây. Bunlara, bugünkünden az veya çok farklı yapıda olan eski kanun, eski santur, eski ud ve eski tanburu da eklemek yerinde olur.

### Türk mûsikisinde erken dönemin sazları

Orta Çağ İslâm mûsikisinde en önemli saz ud idi. Teorik açıklamalar da udun sapı üzerinde gösterilirdi. Herat, Tebriz, Bağdat gibi merkezlerde yoğurulan İslâm mûsikisinin bir uzantısı olan erken Osmanlı mûsikisinde bu ud hâkimiyeti devam etti. Ama bir Türk zevki de yavaş yavaş belirmeye başlıyordu. Sazlar planında bunu kopuz temsil ediyordu. Gerçi Türk zevkini yansıtan asıl saz tanburdu.<sup>14</sup> Ama erken dönemin başlarında tanbur henüz geri plandaydı. 17. yüzyılın ortalarında tanburun tek lavta hâline gelmesi, Osmanlı mûsikisinin Orta Çağ (İran) etkisinden büyük ölçüde sıyrıldığına da bir göstergesiydi.

Erken dönem boyunca Osmanlı orkestrası hep aynı sazlardan oluşuyordu. Denebilir ki her elli yılda, orkestra kısmen veya tamamen değişiyordu. Birtakım sazların gözden düşüp terk edilmesi, sazların, — teknik bakımdan— değişen mûsikî zevkine cevap veremeyişi ile ilgili olduğu gibi, moda ile de ilgili olabilir. Sebebi ne olursa olsun erken dönem boyunca, tıpkı Avrupa'da olduğu gibi, birçok saz kullanımdan düşmüş, yerlerini icat edilen, komşu kültürlerden veya halk kültüründen alınan 'yeni' sazlara bırakmışlardır. Ama Osmanlılar, Avrupalıların tersine, —terk ettikleri her nesne gibi— artık kullanmak istemedikleri sazları da mutlak bir yokluğa mahkûm etmişler, geçmişin izlerini yaşatma hassasiyetini göstermemişlerdir. Bu yüzden, erken sazlar aynı zamanda 'kayıp sazlardır.' Bu kayıp sazların birçoğu, yazılı veya görsel kaynaklarda hiçbir iz bırakmadan sırra kadem basmışlardır. Yazılı ve görsel kaynaklarda izlerine rastladığımız sazlar hakkında bildiklerimiz ise, bilmediklerimizden azdır. Çünkü eski müellifler önemli pek çok ayrıntıyı ihmal etmişler, nakkaşlar ise minyatürlerinde gerçekçi ressamların titizliğini göstermemişlerdir. Yine de mûsikî tarihi verileriyle birleştirilmiş genel organoloji kültüründen güç alarak, eski kaynaklardan erken sazlar konusunda epeyce bilgi çıkarmak mümkündür.

<sup>13</sup> Günümüzdeki *kabak kemâne*, *ıklık*'in yaşayan bir benzeridir.

<sup>14</sup> Türkler, dâima uzun saplı lâvtaları tercih etmiştir. Bu, hemen hemen bütün melodiyi tek tel üzerinde çalabilmek, böylece —kısa saplı lâvtalarda olduğu gibi— telden tele geçmenin yol açacağı tını farkından kurtulmak içindir.

Erken Osmanlı müsikîsinin sazları hakkında bilgi edinebileceğimiz kaynakların en önemlilerini sayayım: Hasan Kâşânî'nin *Kenzü't-Tuhaf* adlı Farsça eseri (14. yüzyıl); Abdülkadir Merâgî'nin —İstanbul kütüphanelerinde çeşitli nüshaları bulunan— *Câmiu'l-Elhân*, *Makâsîdü'l-Elhân* ve *Fevâid-i Aşere* adlı kitapları; Ahmedoğlu Şükru'llah'ın Türkçe *Kitâbü'l-Edvâr*<sup>15</sup> şerhi; 15. yüzyıl Türk şâiri Ahmed-i Dâî'nin *Çeng-nâme* adlı mesnevîsi; Gelibolulu Âlî'nin *Mevâidü'n-nefâis fî kavâidü'l-mecâlis* başlıklı eseri; Nakkaş Osman yönetimindeki Saray nakkaşhânesinde hazırlanmış, müsikîcileri âletlerini çalarken gösteren minyatürler bakımından en zengin kaynak olan *Sur-nâme-i Hümayûn* (1582); Ali Ufkî Bey'in Topkapı Sarayı'ndaki hayatı anlattığı —İtalyanca kaleme alınmış— *Serai Enderun* adlı eseri; Evliyâ Çelebi'nin (1611-1684) *Seyahat-nâme*'si; Hızır Ağa'nın *Tefhîmü'l-Makâmât fî tevlîdü'n-nagamât* başlıklı eseri (18. yüzyıl ortaları). Bu kaynaklardan sadece Çeng-nâme, *Mevâidü'n-nefâis*, *Seyahat-nâme* ve *Tefhîmü'l-Makâmât* yeni Türk harfleriyle yayımlanmıştır. Anılan diğer metinlerden, ancak iyi derecede Arapça, Farsça ve Osmanlıca bilenler yararlanabilir. Bunların günümüz Türkçesine çevirileri henüz yapılmamıştır.

Türkiye'de henüz bir müzik ve çalgı müzesi de kurulmamıştır. Bazı müzelerde eski sazlar sergilenmektedir. Ama hiçbir müzenin zengin —modern müzeciliğin gereklerine göre— düzenlenmiş ve korunan bir çalgı koleksiyonu yoktur. Kişisel ve kurumsal koleksiyonlardaki sazların çoğu 19. yüzyılın sonlarına veya 20. yüzyılın başlarına aittir. 18. yüzyıldan kalma birkaç saz ya çıkar ya çıkmaz. Erken sazların hiçbir örneği günümüze ulaşmamıştır. Bu kayıtsızlık, karşımıza bilgisizlik olarak da çıkar. O kadar ki, bu sazlar hakkında, Rauf Yekta Bey gibi mütebbahhir bir yazar bile hemen hemen hiçbir şey bilmiyordu.<sup>16</sup>

## Erken Dönemin Telli Sazları

### Erken Dönemin Lavtaları

#### 1. Ud

Organolojideki 'kısa saplı lavtalar'ın tipik örneğidir. *Lavta* terimi, biri 20. yüzyılın ilk çeyreğine kadar Türk müsikîsinde, diğeri özellikle Rönesans Dönemi'nde Batı Avrupa'da kullanılmış iki ayrı sazın ortak

<sup>15</sup> *Kitâbü'l-Edvâr*, büyük teorisyen Safiyüddin Urmevî'nin Arapça yazdığı ünlü eseridir.

<sup>16</sup> Henry George Farmer, Evliyâ Çelebi *Seyahatnâme*'sinin sazlarla ilgili bölümünü yayma hazırladığı sırada (1930'lar), Rauf Yekta Bey'e, Çelebi'nin zikrettiği sazlar hakkında ne bildiğini sormuş ama o, sazların büyük çoğunluğu hakkında hiçbir şey bilmediğini yazmıştır.

adı olduğu gibi, organolojide, bir gövdesi ve sapı olan, telleri (veya teli) hem sapa hem de göğse paralel bir düzlemde yer alan, sol elin parmaklarıyla tel boyu kısaltılıp uzatılarak farklı sesler elde edilen çalgıların genel adıdır. Kısa saplı lavtalar, genellikle ikiden çok teli olan, telleri dörtlü veya beşli aralıklarla akortlanan, her telinde tek pozisyon uygulanan mûsikî âletleridir ve en iyi bilinen örneği uddur. Rönesans lavtası da udun bir türevi olarak, yukarıdaki kısa saplı lavta tanımına uyar. İstanbul lavtası ise, yine uddan türemiş bir saz olmakla birlikte, sapının daha uzun olması ve en tiz telinde (*neva*) en az yedi pozisyon kullanılması bakımından uddan ayrılır.<sup>17</sup>

Ud, Türk mûsikîsinin erken döneminde, kopuzla birlikte en çok rağbet gören iki sazdı. Bu, Kanûnî Sultan Süleyman Dönemi'ne ait, saray masraflarının kaydedildiği bir defterden<sup>18</sup> anlaşılmaktadır. Bu defterde, saray mûsikîcileri içinde en yüksek günlük ücreti üdîlerin ve kopuzcuların aldığı kayıtlıdır. Ud, 17. yüzyılın ortalarına kadar kullanıldıktan sonra terk edilen sazlar arasına karıştı; yaklaşık iki asır sonra, 19. yüzyılın ortalarında Türk mûsikîsinin başlıca sazları arasına girdi. İstanbul'da ikinci kez sahneye çıktığında ud, göğsünün iki yanındaki ardıç yanaklarını kaybetmiş, buna karşılık fazladan bir tel kazanmıştı.

Udun tarihi ve yapısı hakkındaki daha ayrıntılı açıklamaları, bütünlüğü bozmamak düşüncesiyle, makalemin *Türk Mûsikîsinde Modern Dönemin Sazları* başlıklı bölümüne bırakıyorum.

## 2. Kopuz

Organolojinin 'kısa saplı lavtalar' arasında incelediği sazlardandır. Çok eskiden beri Orta Asya'da 'mûsikî âleti' anlamında kullanılan *kopuz* terimi, günümüzde de Türkçenin lehçelerinden birini konuşan çeşitli topluluklarda, *komis*, *kobuz*, *kobız*, *kubuz*, *homis* gibi varyantlarıyla birbirine benzeyen veya benzemeyen sazlar için kullanılmaktadır. Orta Çağ'da İran ve çevresinde *rebab* diye adlandırılan bir saz, *kopuz* adıyla en geç 15. yüzyılda Osmanlı saray mûsikîsinde kullanılmaya başlamıştır. Bu sazın Kanûnî Sultan Süleyman Dönemi'nde en sevilen mûsikî âleti olduğu, 1525 tarihli saray masrafları belgesinden anlaşılmaktadır.<sup>19</sup>

<sup>17</sup> İstanbul lâvtası ile ud arasında, yapı bakımından başka farklar da vardır: Lâvtanın gövdesi daha küçüktür, göğsünde üç yerine iki kafes vardır, sapında perdeler bulunur.

<sup>18</sup> İsmail Hakkı Uzunçarşılı'nın, Türk Tarih Kurumu'nun yayın organı olan *Belleten*'in 161. Sayısında (Ocak 1977) yayımladığı "Osmanlılar Zamanında Saraylarda Musiki Hayatı" başlıklı yazısı, büyük ölçüde 1525 tarihli bu belgeye dayalıdır.

<sup>19</sup> İsmail Hakkı Uzunçarşılı'nın 1977 yılında *Belleten*'de (XLI, 161) yayımlanan "Osmanlılar Za-

İranlıların *rebab* veya *rûd* adını verdiği, birçok Hint-Moğol minyatüründe de karşılaştığımız, Çinlilerin adını *huopusu*<sup>20</sup> biçiminde yazdığı mûsikî âleti, gövdesi armut biçiminde, sapı uzunca, göğsünün yarısı deri, yarısı ahşap olan bir sazdır.<sup>21</sup> Çeşitli İran minyatürlerinde ve Selçuklu tabaklarında bu yapıda bir sazın resmedildiği görülüyor. Hatta bazı İran minyatürlerinde bu sazın çok büyük çizildiği dikkat çekiyor. Bu, bir sekizli pest akortlanan bir saz olsa gerek. Evliyâ Çelebi'nin kopuz için kullandığı “şeshânenin yavrusudur” ifâdesine<sup>22</sup> dayanarak, bu iri sazın Osmanlılar tarafından *şeshâne* diye adlandırıldığına hükmedebiliriz. *Sur-nâme-i Hümâyûn*'dan (1582)<sup>23</sup> iki ayrı kopuz modeli olduğunu anlıyoruz. İkisi arasındaki başlıca fark burguluktur. Birinci modelde burguluk orak biçimindedir. Bu, dönemin bütün kısa saplı çalgılarında rastladığımız burguluk tipidir. İkinci modelin burguluğu isi, baklava dilimi biçimindedir. Minyatürden anlaşıldığına göre bu kopuz modelinde burgular yandan girmektedir. İran minyatürlerindeki saz ile Osmanlı minyatürlerindeki kopuz arasındaki en önemli fark, göğsün deri kısmındadır. İran rebabının derisi daire biçimindedir. Kopuzun derisi ise D biçimindedir. Yapım bakımından, rebabda olduğu gibi, göğsün deri ve ahşap kısımlarını yay biçiminde bir bölmeye ayırmak oldukça güçtü. Osmanlılar bu güçlüğü aşmak için, deriyle ahşabı düz bir hatta birleştirmeyi düşünmüşlerdir. Evliyâ Çelebi, kopuzun “üç telli” (üç telli) olduğunu yazmışsa da minyatürler bu sazın her iki modeline de dört çift tel takıldığını göstermektedir. Sapında perde bulunmayan kopuz, tanburunkine benzer sert bir mızrapla çalınıyordu.

Her ne kadar ‘kısa telli lavta’ türünden bir saz sayılıyorsa da kopuzun sapı, udunkinden bir hayli uzundur (bu özelliğiyle sonraki dönemin İstanbul lavtasına benzer). Tarihî kaynaklarda kopuzun nasıl akortlandığı konusunda bir ipucu yoktur. Bezmârâ için Sacit Gürel'e yaptırdığım kopuzu, dörtlü aralıklarla akortlamak gerektiğine hükmetmiştim. Kopuz beşli aralıkla akortlansaydı, sapı uzun olduğu için icrâ çok güçleşecekti. Tarihteki akordu bilinmeyen eski bir saza bir akort seçilir-

manında Saraylarda Musiki Hayatı” başlıklı yazısı, büyük ölçüde bu belgeye dayalıdır.

<sup>20</sup> Bu sözcüğün, Türkçe *kopuz*'un bir varyantı olduğu açıktır.

<sup>21</sup> İran, Afganistan, Hindistan ve Pakistan'da, göğsünün yarısı deri, yarısı ahşap olan çeşitli telli sazlar kullanılır. Bunların başlıcaları Afgan *rubab*'ı, Hint ve Pakistan *sarod*'udur. Bu tipte bir saz da Yemen'de kullanılan *kanbus*'tur. Bu Yemen sazının adının, Türkçe *kopuz*'un bozulmuş biçimi olduğu çok açık.

<sup>22</sup> *Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi*, I. Kitap, s. 304, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1996.

<sup>23</sup> Topkapı Sarayı Müzesi, Hazine kitapları, no. 1344.

ken üzerinde düşünülmesi gereken bir nokta da en tiz telin hangi sese akortlanacağıdır. Klasik Türk müzikisinin referans sesi *neva* olduğuna ve her telli sazda bir *neva* (veya onun oktavı *yegâh*) teli bulunduğuna göre en tiz tel, ya *neva* ya onun üst dörtlüsü olan *gerdaniye* veya onun da üst dörtlüsü olan *tiz çargâh* sesine akortlanacaktır. Bir tiz çargâh teli olması imkânsızdır. Çünkü, daha kısa saplı olan udda bile tiz çargâh teli yoktur.<sup>24</sup> Gerdaniye teli olması da son derecede düşük bir ihtimaldir. Çünkü, gerdaniye teli, sapın gövdeyle birleştiği yerde tiz gerdaniye sesi verir. Oysa 16. yüzyıl müzikinde tiz nevedan sonraki sesler çok nâdir olarak kullanılmaktadır. O hâlde kopuzun en tiz teli *neva* olmalıdır. Bu hükmü destekleyen bir başka dayanak da İstanbul lavtasının, 20. yüzyılda bile en tiz telinin *neva* olarak kalmasıdır.

Bezmârâ'nın ilk kopuzcusu olan Birol Yayla, sazın en pest telini *kaba buselik* değil *kaba düğâh* sesine akortlamıştır. Yayla'nın bu tercihinin sebebi, bu akortla sazın rezonansının artmasıdır. Kopuzu Yayla'dan devralan Furkan Resuloğlu da aynı akordu uygun bulmuştur.

### 3. Şehrud

Organolojinin 'kısa saplı lavtalar' arasında incelediği sazlardandır. *Şehrud* teriminin kökeni Farsça *şâh-ı rûd*'dur ve 'büyük rûd' anlamına gelir. Fârâbî'nin (ö. 950) *Kitâbü'l-Musiki* başlıklı eserindeki *şâhrûd* çiziminden, tanımlanmak istenen sazın yapısal özelliklerini anlamak çok güçtür. Şu kadarını belirtmek gerek ki, bu eski *şâhrûd*, birkaç asır sonraya ait İran minyatürlerinde sık sık karşılaştığımız büyük ud biçimindeki şehruddan tamamen farklıdır. Öyle anlaşılıyor ki, eski bir sazın adı, zamanla yeni ve farklı bir saza ad olmuş (bu, yalnız Doğu'da değil Batı'da da sık karşılaşılan bir durumdur).

İran ve Osmanlı minyatürlerinde en çok tasvir edilmiş müzikî âletlerinden biri olan şehrud, genellikle aşırı büyük çizilmiştir. Bu bakımdan minyatürlerin gerçekçi olmadığı açıktır. Bazı minyatürlerdeki ud benzeri sazın ise ud mu şehrud mu olduğu anlaşılmıyor. Çünkü ud için büyük, şehrud için —diğer minyatürlerdekinden— küçük çizilmiştir.

Eski ud gibi beş telli olan ama bir sekizli pest olarak akortlanan şehrud, kopuz ve şeşhane ikilisini de göz önünde tuttuğumuzda, Eski Doğu'da, bazı sazların bir sekizli daha pest ses veren iri benzerlerinin yapıldığını ve bunlarla melodinin, bir sekizli alttan duble edildiğini düşünüyoruz.

<sup>24</sup> Son zamanlarda özellikle Irak'ta tiz çargâh teli takılan udlar yapılmıştır.



İran ve Osmanlı şehrudları arasında, yapı bakımından önemli bir fark görülüyor. Ama minyatürlerden, İran'da sapı aşağıya doğru eğilerek, Osmanlılarda ise tersine, yukarı kaldırılarak çalındığı görülüyor.

Birçok yapımcı ile konuştuktan sonra, Bezmârâ için bir şehrud tasarlamaya başladığımda, uzun mülâhazalardan ve mukavvadan yaptığım maketleri denedikten sonra, günümüzdeki uddan %50 daha büyük bir sazın, hem kucakta tutmaya ve çalmaya engel olmayacağına hem de akustik bakımdan bir sekizli daha pest akordu kaldırabileceğine kanaat getirdim. Hazırladığım şablonları ve belirlediğim ölçüleri Sacit Gürel'e devrettim. Sacit Gürel'in yaptığı şehrud, gerek çalan Osman Kırklıkçı, gerekse başka müzisyenler tarafından, Bezmârâ için yapılan en iyi üç sazdan biri (diğer ikisi çeng ve kopuz) olarak nitelendi.

#### 4. Tanbur

Organolojinin 'uzun saplı lavtalar' kategorisinde ele aldığı sazların tipik örneğidir. Modern biçimiyle yalnız Türkiye'de kullanılan tanburun, Türk ve İslâm dünyasında kullanılan diğer tanburlarla ne gibi bir akrabalık ilişkisi içinde olduğunu anlamamızı sağlayacak yazılı ve görsel belgelerden şimdilik mahrumuz. Söyleyebileceğimiz tek kesin şey, erken dönemdeki tanburun, Orta Asya'da ve İran'da hâlâ kullanılan tanburlar gibi armudî bir gövdesi olduğudur. Türkiye tanburunun, bu armudî gövdeden ne zaman kurtulduğu karanlıktadır. 15. ve 16. yüzyıllarda ud ve kopuz gibi lavtaların gölgesinde kalan tanburun yıldızı, 17. yüzyılın başlarında parlamaya başladı. Kantemiroğlu (1673–1723) zamanında tanbur, Türk müzikisinin tek lavtası durumundaydı ve ney ile birlikte itibarı en yüksek sazdı. Daha sonra da itibarı hiç eksilmeyen tanbur, günümüzün en önemli sazlarındandır.

Tanburun tarihi ve yapısı hakkındaki daha ayrıntılı açıklamaları, bütünlüğü bozmamak düşüncesiyle, makalemizin *Türk Müzikisinde Modern Dönemin Sazları* başlıklı bölümünde vereceğiz.

#### 5. Şeştâr

Biçimi ve çalınış tekniğiyle ilgili kesin bilgilere sahip olmadığımızdan, Osmanlı minyatürlerinde tasvir edilip edilmediğini bilemediğimiz şeştârın, Sultan IV. Murad'ın Irak'tan getirdiği müzîkçilerden olan Şeştârî Murad Ağa'dan (1610?-1673) önce de Türk müzikisinde kullanıldığı anlaşılıyor. Çünkü, ilk Türkçe teori kitaplarından birinin yazarı olan Seydî (15. yüzyıl), *El-Matla*'da şeştârın nasıl akortlandığını târif

etmiştir. Sazın adını *şestây* biçiminde yazan Abdülkadir Merâğî'nin yazdıkları da bu düşüncemizi teyit ediyor: “Üç değişik *şestây* vardır. Birinci tip *şestây*ın biçimi armut gibidir ve teknesi udunkine benzer. Altı tel takılır ve bunlar çiftler çiftler akort edilir. Sapı perdelidir. Ama perdesiz olanı daha makbuldür. İkinci çeşit *şestây*ın teknesi ve göğsü yine udunki gibidir. Fakat sapı daha uzundur. Telleri yine üç çifttir. Üçüncü gruba giren *şestây* ise, ikinci tipe benzer. Ama bunda göğüs üzerinde 15 çift tel daha vardır. Özellikle Anadolu'da kullanılır.” Merâğî'nin sözünü ettiği Anadolu *şestây*'ı Seydî'nin *şestâr*'ı mıdır? Bu soruya kesin bir cevap verilemez. *Şestârî* Murad Ağa'nın çağdaşı olan Ali Ufkî'nin *şestâr* hakkında söyledikleri büsbütün kafa karıştırıcıdır: “Pirinçten üç tel takılı küçük bir lavta olan tanbur veya *şestâr*ın hayli uzun olan sapında ana ve ara sesler için bağlanmış çok sayıda perde bulunur. Bu sazın telleri parmaklarla değil, kaplumbağa kabuğundan bir mızrapla veya bir telekle titreştirilir.” Ali Ufkî'nin, *şestâr*ı tanburla özdeşleştirmesine karşılık, aynı dönemde Evliyâ Çelebi, *şestâr*ın, *çarta*'ya benzediğini, altı telli, perdeli ve etkileyici sesli bir saz olduğunu yazar, tanınmış *şestâr*cuların adlarını sıralar.

Elimizdeki bu yetersiz bilgiler, *şestâr*ın bir süre daha bir meçhul olarak kalacağını gösteriyor.

## 6. Şeşhane

Bir oktav pest akortlanan büyük kopuz. Adına yalnız Evliyâ Çelebi'nin (1611–1684) *Seyahatnâme*'sinde rastladığımız bu saz, 15. yüzyıl İran minyatürlerinde ve —Sultan III. Murad'ın oğlunun sünnet düğününü anlatan— *Sur-nâme-i Hümâyûn*'daki (1582) bazı minyatürlerde de karşımıza çıkmasaydı, yalnız Çelebi'nin hayalhânesinde var olan bir müzik aleti sayılabilirdi. Yazılı belgeler değilse bile, ikonografik belgeler, İranlıların *rûd* veya *rebab*, Türklerinse *kopuz* adını verdiği sazın büyüğünün ve bir oktav pest seslisinin yapılp kullanıldığını gösteriyor. Muhtemelen İran'da bu sazın adı *şâh-ı rûd* (büyük *rûd*) idi. Türkler *şâh-ı rûd* (*şehrud*) adını udun büyüğüne verdikleri için, kopuzun büyüğü için bu adı seçmiş olsalar gerek. Sazın adındaki *şes* (altı) kelimesiyle tel sayısı arasında bir ilişki var mıydı? Bu, üç çift telli bir saz mıydı? Bu sorulara kesin cevaplar bulmak şimdilik mümkün değildir. Kanaatimce *şeşhane* de kopuz gibi dört telliydi. Bunların alttaki ikisi çift, diğer ikisi tekti.

Evliyâ Çelebi'nin kopuz hakkında kullandığı “şeshanenin yavrusudur” ifâdesinde zikrettiği şeshane, 17. yüzyılın sonlarına kadar kullanılmış mıdır? Yoksa Çelebi, eski kaynaklarda adı geçen ama onun zamanında artık kullanılmayan başka birtakım sazlar gibi şeshaneyi de mâlûmatfuruşluk olsun diye mi anmıştır? Bunlar da cevapsız sorulardandır.

### 7. Çöğür

Erken dönemde, Ali Ufkî Bey'in pek çok örneğini notaya aldığı *türki*, *varsığı* gibi folklorik eserlerin seslendirilmesinde kullanılmış uzun saplı lavtalardan biri. Hem Evliyâ Çelebi'nin hem de Ali Ufkî Bey'in adlarını andığı halk sazlarından biri olan *çöğür*'ün karakteristikleri ne idi? *Tanbura*, *teltanburası*, *bozuk* gibi başka halk sazlarıyla arasında ne gibi farklar vardı? Bunlara cevap verebilecek durumda değiliz. Günümüzde *çöğür*, Anadolu'nun bazı yörelerinde, *bağlama* ailesinden sazların en büyüğünün adıdır. Bazı yörelerde aynı büyüklükte bağlama için *dîvan sazı* adı kullanılır. Muhtemelen erken dönemde kullanılan *çöğür* de gezici halk şâirleri olan *ozan*'ların açık hava sazıydı ve güçlü bir sesi vardı.

### 8. Bozuk

Erken dönemin folklorik lavtalarından biri. Daha çok, *Mecmûa-i Sâz ü Söz*'de birçok örneği bulunan *türki*, *varsığı* gibi folklorik eserlerin seslendirilmesinde kullanılmıştır. Bozuk'un Saray'da, 18. yüzyılda da kullanıldığı, hem minyatürcü Abdullah Buharî'nin bir resminden hem de Hızır Ağa'nın *Tefhîmü'l-Makâmât*'ına bir bozuk resmi koymasından anlaşılıyor. Hızır Ağa'nın 18. yüzyılın ortalarında yazdığı kabul edilen eserindeki oldukça gerçekçi bozuk resmi, *sine-kemanı* ile aynı sayfada yer alıyor. Yan yana duran iki saz, ölçüler bakımından orantılı olarak mı çizilmiştir? Buna kesin bir cevap verilemez. Ama Buharî'nin resmi, sazın boyutları hakkında fikir veriyor: Bozuk, küçük, zarif bir sazdır. *Bozuk* teriminin 'büyük' anlamındaki Farsça *bozorg*'dan geldiğini savunanlar vardır. Küçük bir saza bu ismin verilmiş olabileceğini kabul etmek güçtür. Muhtemelen *bozuk* adı, sazın akordunun makam gereği sık sık değiştirilmesiyle (bozulmasıyla) ilgiliydi.

Yunan sazı *buzuki*'nin *bozuk*'un bir türevi olduğu söylenir. Buzuki'nin bugünkü biçimine ve yapısına bakarak buna hak vermek mümkün değildir. Ama “*buzuki* adının kökeni *bozuk*'tur” iddiasına itiraz edilemez.

## 9. Kemânçe/Rebab

Organolojinin ‘ayaklı kemâne’ler arasında incelediği mûsikî âletlerindendir. *Ayaklı kemâne* terimi, İran *kemânçe*’sinde, Azeri ve Ermeni *kemança*’sında olduğu gibi iri, *kabak kemâne*’de olduğu gibi görece küçük bir kesik küre; Çin *huqin*’inde olduğu gibi silindir, Çin *erhu*’sunda olduğu gibi altıgen prizma biçiminde bir gövde ile uzunca bir saptan oluşan; sapı, gövdenin üstünden girip altından çıkan bir mil aracılığıyla gövdesine takılan ve düşey konumda çalınan çeşitli yaylı sazların ortak adıdır.

*Kemânçe*, köken bakımından ‘küçük yay’ anlamına gelen Farsça bir kelimedir ama daha çok ‘küçük yaylı saz’ anlamında kullanılır. Eski İran kemânçesi, İran mûsikîsine ait pek çok unsurla birlikte, daha başlangıcında İslâm mûsikîsine geçmiştir. Kesik küre biçimindeki gövdesi, genellikle Hindistan cevizi kabuğundan ve göğsü yayın balığı derisinden (veya sığır yüreği zarından) yapılan kemânçenin tarihte iki ve üç telli türleri kullanılmıştır. Eski kaynaklarda bu yolda açık bir ifâdeye rastlanmamışsa da sapı görece uzun olan kemânçelere *keman* dendiğini tahmin edebiliriz.<sup>25</sup> Geçmişte kemânçeye at kılı demetinden veya ibrişimden teller takılmıştır. Bu tellerin hangi perdelere akortlandığını gösteren en eski kaynak, Hızır Ağa’nın *Tefhîmü’l-Makâmât fî Tevlî-di’n-Nagamât* başlıklı eseridir. Genellikle 1750’lerde yazıldığı kabul edilen bu değerli yazmadaki kemân[çe] resimlerinde burguların yanına tellerin akortlandığı perde adları da yazılmıştır. Üç telli kemânçede bu perdeler, sırasıyla *yegâh*, *dügâh*, *neva* ve iki telli kemânçede *dügâh* ve *neva*’dır. 1746–1753 arasında İstanbul’da yaşayan Fransız Charles Fonton’un 18. Yüzyılda Türk Müziği adıyla Türkçeye çevrilen, *Essai sur la musique orientale comparée à la musique européenne* (Doğu Müziği Üzerine Avrupa Müziğiyle Karşılaştırmalı Deneme) başlıklı yazma eserinde de<sup>26</sup> kemân[çe] üç telli olarak gösterilir ve Hızır Ağa’nın kitabındaki gibi akortlandığı belirtilir. Bazı makamların icrâsını kolaylaştırmak amacıyla ortadaki telin zaman zaman *rast* perdesine akortlandığını tahmin ede-

<sup>25</sup> Hızır Ağa’nın *Tefhîmü’l-Makâmât*’ındaki saz resimlerinden ikisinde, yukarıdaki tanıma uygun bir saz görülür. Bu resimlerin yanında, sazın adının *keman* olduğu yazılıdır. Eski güfte mecmualarında veya musikiyle ilgili kaynaklarda geçen *kemanî* sözcüğü, bugünkü *rebabî* sözcüğünün anlamdaşdır. Buna karşılık 19. ve 20. yüzyıllara ait yazılı kaynaklardaki *kemanî* kelimesi ise, ‘Avrupa kemanı çalan musikici’ anlamındadır.

<sup>26</sup> Fonton, Charles, *Essai sur la musique orientale comparée à musique européenne*, Bibliothèque nationale, Fransız yazmaları, N. A. 4023. Orijinali hâlâ yazma hâlinde olan eserin ilk basımı Türkçedir.

biliriz. Ama en pest ve en tiz tellerin çok eskiden beri hep *yegâh* ve *neva* seslerine akortlandığını ileri sürmek yanlış olmaz.

Kemânçenin burguluğu, silindirik sapının uzantısıdır. Burguluk, sapı imal eden tornacının yaptığı bilezik biçimindeki kabartıyla saptan ayrılır. Teller, bu kabartıda açılmış çentiklerden geçer. İri, ahşap burgular da tornada yapılır. Çok değişik biçimlerde burgular yapılmıştır. Burguluğun —aynı zamanda sapın— ucunda, tespih imamesine veya Mevlevî sikkesine benzer bir figür bulunur. Sap, gövdeye üstten girip alttan çıkar. Sapın, gövdeden çıkan uzantısı, bir tür ‘dayama çubuğu’dur. Bu dayama çubuğunun madenî olduğu kemânçelerde sap, gövdeyle birleştiği yerde sona erer, gövdenin içinden, sapın uzantısı durumundaki madenî çubuk geçer.

Çalınması zaten hayli zor olan rebabın sapı, 18. yüzyıldan sonra daha da uzatılmış ve akordu da değiştirilmiştir. Sazı daha da güç çalınır hâle getiren ve imkânlarını daraltan bu değişikliğin neden yapıldığını anlamak kolay değildir. 20. yüzyıl başlarında rebabiler, üç telli rebaba at kılından tek tel takar, diğer ikisi için gümüş sargılı ibrişim kullanırlardı. At kılından teli genellikle rast veya *yegâh* sesine akortlarlar, bütün melodiyi bu tek tel üzerinde çalarlardı. Gümüş sargılı teller, icrâ sırasında, nâdiren melodinin pest perdelerini seslendirmeye yarar; daha çok da burdon teli olarak kullanılırdı. Yani ya sol elin başparmağıyla *pizzicato* yapılır ya da yay iki tele birden çekilirdi. İki telli rebablarda ikinci tel de at kılındandı. Ama kıl sayısı diğer teldekinden daha fazlaydı. Her dönemde iki diz arasında, sapı yere dik olacak biçimde tutularak çalınan rebabın boğuk, etkileyici bir sesi vardır.

18. yüzyıla kadar Türk müsikîsinin tek yaylı sazı olan kemânçe, din dışı müsikîde olduğu gibi dinî-tasavvufî müsikîde de büyük rağbetle kullanılmıştır. Hatta, *rebab* adıyla kullanıldığı Mevlevî dergâhlarında bu saza bir tür kutsallık bile izafe edilmiştir. 18. yüzyılın ikinci yarısında Avrupa’dan gelen *sine-kemani*’nın, din dışı müsikîde büyük rağbet görmesi üzerine gözden düşen ve terk edilen *kemânçe*, daha sonra sadece Mevlevî müsikîsinde kullanıldı. Hatta bu saza geçmişte *kemân* veya *kemânçe* dendiği bile unutuldu; Mevlevîler arasındaki adı olan *rebab*, her dönemdeki ve her çevredeki adı sanılır oldu. 19. ve 20. yüzyılda bazı Mevlevî müsikîciler, din dışı müsikîde rebabın yeniden kullanılması için gayret gösterdiler ama bu, sonuç vermedi. Eyyubî Mustafa Sunar (1881–1961) ve öğrencisi Sabahattin Volkan (1909–1989), sapı

kısaltılıp viyolonsel sapına benzetilerek dört telli hâle getirilmiş metal telli bir rebab çaldılar.<sup>27</sup> Rahmi Oruç Güvenç (1948-2017), uzun saplı, üç telli (biri at kılından, diğer ikisi bakır sargılı suni ipekten) bir rebabın, geçmişte kullanılan rebab olduğunu savunmuştur. En tiz tel olan kıl demetini *yegâh*, diğer ikisini ise sırasıyla *kaba rast* (veya *kaba düğâh*) ve *kaba yegâh* seslerine akortlayan Rahmi Oruç Güvenç, hemen hemen sadece *yegâh* telinde melodi çalmıştır. Bu akort, hiç şüphe yok, tarihte, bazı âyinlerin icrâsı sırasında Mevlevî dergâhlarında kullanılmıştır. Rebab böyle akortlandığında icrâyâ bir sekizli alttan katılmıştır. Ama din dışı müzikde, kemânçenin bir bas sazı gibi kullanıldığını söylemek mümkündür.

Günümüzde Mehmet Refik Kaya da birçok yapısal özelliği dolayısıyla rebab sayılması gereken bir sazı, bas sazı gibi kullanmaktadır. Mehmet Refik Kaya'nın rebabı, geleneksel rebab gövdesine oldukça uzun, geleneksel rebabda olduğu gibi silindirik ama üzerinde ince perde bağları bulunan bir sapın eklenmesiyle ve metal sargılı ipek tellerin takılmasıyla elde edilmiştir. M. R. Kaya, bu sazı dizlerinin arasında tutmak yerine, viyolonselinkini andıran bir pikle yere dayamayı tercih etmiştir.

Bezmârâ'da Kemal Caba'nın çaldığı *kemânçe*'nin üç teli de birer demet at kılıdır ve bunlar Hızır Ağa'nın kitabındaki gibi akortlanmaktadır. Bezmârâ için yaptığım iki kemânçenin de gövdesi Hindistan cevizi kabuğundan, göğsü sığır yüreği zarındandır.

## Erken Dönemin Kısaları

### 1. Kanun

Organolojinin 'kasa kısalar' kategorisinde incelediği sazlardandır. Türkiye'de en erken dönemlerden beri kullanıldığı bilinen kanun, tahminen 17. yüzyılın son çeyreğine kadar bütünüyle ahşap göğüslü ve metal (bronz) telliydi. Daha sonra bağirsak teller takılan sazın göğsünün bir bölümü deriyle kapatıldı ve eşik bu deri bölmeler üzerine kondu. Sazın yalnız sonoritesi değil, tekniği de değişti. Bronz teller uzun uzun çınladığı için mızrap tane tane vurularak çalınan kanun, derili ve bağirsak telli bir saz olduktan sonra, ajiliteye çok iyi cevap veren bir saza dönüştü. Kanun her zaman Türk ve İslâm dünyasının en itibarlı iki kisasındandı (diğeri santurdur). 17. yüzyıldan önceki yazılı ve gör-

<sup>27</sup> Viyola gibi akortlanan bu tür rebabın, Hüseyin Sadettin Arel'in önerisi üzerine yapıldığı söylenir.

sel belgelerde santura görece daha nâdir olarak rastlandığına bakılarak, kanunun erken dönemin en sevilen kisasarı olduğuna hükmedilebilir. 18. yüzyılda ve 19. yüzyılın ilk yarısında gözden düşen kanun, udla birlikte, Mısırlı ve Suriyeli profesyoneller tarafından Türk fasıl mûsikîsine yeniden kazandırıldı. İstanbul'da rağbet görmeye başladığı bu ikinci dönemde kanun, —az sayıda da olsa— ara sesleri daha kolay elde etmeyi sağlayan *mandal*'larla donatılmıştı. 20. yüzyıl boyunca bu mandalların sayısı durmadan artmıştır.

Kanunun tarihi ve yapısı hakkındaki daha ayrıntılı açıklamaları, bütünlüğü bozmamak düşüncesiyle, makalemizin *Türk Musikisinde Modern Dönemin Sazları* başlıklı bölümünde vereceğiz.

## 2. Santur

Organolojideki 'kasa kisalarlar' kategorisini oluşturan sazlardandır. Kasa kisalarlar, çalınış biçimlerine göre sınıflandığında santur, 'vurmalı kisara' kategorisine girer. Vurmalı kisalarların, 'mızraplı' kisalarlardan sonra kullanılmaya başladığı kabul edilir. Türk mûsikîsinin en önemli kaynaklarından biri olan *Mecmûa-i Sâz ü Söz*'ü Santurî Ali Bey olarak imzalayan Ali Ufkî'ninki dışında, erken dönemde santurun kullanıldığını gösteren bir Osmanlı belgesi yoktur. Ama Viyana'daki bir kütüphânedeki bulunan bir 16. yüzyıl kodeksinde bir kadın santurî gravürü vardır.<sup>28</sup> Erken dönemde kanun kadar öne çıkmış bir kisara olmadığı anlaşılan santurun Türk mûsikîsi tarihindeki en itibarlı dönemi III. Selim ve II. Mahmud'un saltanat yıllarıdır (18. yüzyılın sonları ve 19. yüzyılın ilk çeyreği).

Santurun tarihi ve yapısı hakkındaki daha ayrıntılı açıklamaları, bütünlüğü bozmamak düşüncesiyle, makalemizin *Türk Musikisinde Modern Dönemin Sazları* başlıklı bölümünde vereceğiz.

## Erken Dönemin Arpa

### Çeng

Organolojinin 'açık arplar' arasında incelediği sazlardandır. Açık arplar, 'yay arp' ve 'köşeli arp' olmak üzere iki türe ayrılır. Çeng, ikinci türdür.

'Yay arplar', burguluk ve rezonatörün aynı ağaç parçasından yapıldığı, bir yay oluşturan bu ikisinin arasına tellerin gerildiği en ilkel arp-

<sup>28</sup> Tuğlacı, Pars, *Osmanlı Saray Kadınları*, 1985, İstanbul, Cem Yayınevi.

lardır. Bilinen ilk örnekleri Mezopotamya uygarlıklarına ait olan yay arpların geçmişi 5000 yıl öncesine uzanır. 'Köşeli arplar' ise, daha sonraki çağlarda yine Mezopotamya'da kullanılmaya başlamıştır. Bu tür arplarda düz veya kavisli olan rezonatör ile burguluk yaklaşık 70°'lik bir açı yapar. Bazı tasvirlerdeki arplarda, bu açının 90°'ye kadar çıktığı görülebilir.

Yaklaşık 2500 yıl boyunca yalnız Orta Doğu'da değil, Orta Asya ve Uzak Doğu'da da kullanılan köşeli arpların tarih sahnesinden en son çekileni Osmanlı çengidir.

Dîvan şiirinde bir mazmun olan ve sevgilinin cefasıyla beli bükül-müş âşığı simgeleyen Osmanlı çenginin atası, İran çengidir. Ama saz, biçim bakımından İstanbul'da bazı özellikler kazanmıştır. Safiyüddin Urmevî (ö. 1294), Abdülkadir Merâgî (ö. 1435) gibi müellifler çeng hakkında ayrıntılı bilgiler vermişlerdir. *Kenzü't-Tuhaf* adlı, 14. yüzyıldan kalma Farsça yazmada da çengle ilgili bir hayli bilgi vardır. Bu saz üzerine bilgi bulabileceğimiz bir başka önemli yazılı kaynak da Ahmedoğlu Şükrullah'ın (15. yüzyıl) *Kitâbü'l-Edvâr*<sup>29</sup> şerhidir. Ama 15. yüzyıl şâiri Ahmed-i Dâî'nin *Çeng-nâme* adlı mesnevisi, çenge diğer Osmanlı sazları arasında çok ayrıcalıklı bir yer kazandırır. Çünkü başka hiçbir Osmanlı sazı için —manzum veya mensur— böyle bir eser yazılmamıştır. *Çeng-nâme*'de, sazın tel sayısı ve akordu ile olduğu gibi, yapımında kullanılan malzemelerle de ilgili bilgiler bulunabilir. Bütün bu kaynaklar tarandığında çengin 17–24 telli bir köşeli arp olduğu, her telin tek bir perdeye tekabül ettiği, burguluğu yere paralel olmak üzere, rezonatörünün sol koltuk altına alınarak her iki elin parmaklarıyla çalındığı, tellerinin ibrişim veya bağırsaktan olduğu, diyatonik olarak (yani bir sekizlide sekiz tel bulunacak biçimde) akortlandığı için, makam değişince, sazın bazı tellerinin yeniden akortlanması gerektiği anlaşılmaktadır. Evliyâ Çelebi'nin çengden 40 telli olarak söz etmesi inandırıcı görünmemektedir. Çünkü diyatonik olarak akortlanacak 40 telli bir çenge takılacak ibrişim veya bağırsaktan pest tellerin çok kalın olması gerekir. Bu çok kalın tellerin çengde müzikal ses vermesi mümkün değildir. Ama bu sayı gerçeği yansıtıyorsa, Çelebi zamanında çengin akordunun diyatonik olmadığını (yani bemollü veya diyezli ara sesler için de tel bulunduğunu) kabul etmek gerekir.

<sup>29</sup> *Kitâbü'l-Edvâr*, Safiyüddin Urmevî'nin çok önemli iki nazariyat kitabından biridir ve Arapçadır.



Daha çok Avrupalı gezginler için, Saray nakkaşhânesi dışında, halktan ressamların yaptığı, bugün çoğu Avrupa müzelerinde bulunan — Prof. Dr. Metin And'ın verdiği adla— ‘çarşı resimleri’ dışında, *Şehinşah-nâme*, *Süleyman-nâme*, I. *Ahmed Albümü* ve *Sûr-nâme-i Hümâyûn* gibi minyatürlü albümlerde, birçok diğer mûsikî âletinin yanı sıra çengin de tasvir edildiği pek çok minyatür vardır. Bunlar dikkatle incelendiğinde şu özellikler saptanacaktır:

1. Çeng, erkekler kadar kadınlar tarafından da çalınan bir sazdır.
2. Çengli minyatürlerin çoğu, bir eğlence sahnesinden çok, şâir veya bilginlerle yapılan sohbetleri tasvir eder.
3. Çeng için standart bir boydan söz etmek güç olmakla birlikte başlıca iki boy çeng olduğu anlaşılmaktadır: Birincisi görece küçük olan ve kapalı mekânlarda, oturularak çalınan *kucak çengi*; ikincisi ise bir hayli büyük olan ve ayakta çalınan *açık hava çengi*'dir. Kucak çengi, burguluğu, oturan sâzendenin sol dizi üzerine konularak; açık hava çengi ise, uzun ayağı iki bacak arasında sıkıştırılarak ve gövdesinin (yani rezonatörünün) alt kısmından geçirilen bir kuşakla bele bağlanarak çalınır.
4. Çengin rezonatörü kavisli ve düz olmak üzere iki biçimde yapılmıştır. Kavisli rezonatöre, İran, Arap, Uygur, Çin, hatta Japon minyatürlerinde de rastlandığı hâlde, düz rezonatör sadece Osmanlı minyatürlerinde görülür. Buna dayanarak Osmanlı çenginin genellikle kavisli değil, düz olarak yapıldığını kabul edebiliriz. Bu, yapımı kolaylaştırmak için olabileceği gibi, kullanılan malzemeyi azaltmak için de tercih edilmiş olabilir.

17. yüzyılın son çeyreğine kadar kullanıldığı anlaşılan çeng, gerek Osmanlı mûsikîsi üzerindeki İran etkisinin adamakıllı zayıflayıp yeni bir mûsikî zevkinin oluşmaya başlaması, gerekse tanbur ve santur gibi telli sazlara gösterilen rağbetin artması üzerine tarih sahnesinden çekilmiştir. Hızır Ağa'nın, tarihçilerce genellikle 1750'lerde yazıldığı kabul edilen *Tefhîmü'l-Makâmât fi Tevlîdi'n-Nagamât* başlıklı önemli eserindeki çeng resmi, yukarıda özellikleri belirtilen Osmanlı çengine hiç benzemez. Söz konusu resim, kapalı arp türünden bir saza aittir. Açık arplarda, teller burgulukla rezonatör arasına gerilir. En uzun (ve en pest) telin önünde hiçbir şey yoktur. Kapalı arplarda ise, bir açı oluşturan burguluk ve rezonatörün iki ucunu birleştiren bir üçüncü parça vardır. Bu parça, modern Batı arpında olduğu gibi, genellikle en uzun telin

önündedir ve ona paraleldir. Bu yapı özelliğinden dolayı kapalı arplara *üçgen arplar* da denir. Hızır Ağa'nın eserindeki çeng de bu türden bir arptır. Buna benzer bir çeng, Saray nakkaşhânesinden çıkmış hiçbir minyatürde görülmez. Ama, Hızır Ağa'ninkine benzer bir çeng çalan kadın sâzendeleri gösteren birkaç çarşı resmi vardır. Yaşadığı dönemde çeng artık kullanılmadığına göre, Hızır Ağa, resimdeki gibi bir çengi ya bir evde gördü ya da sadece çarşı ressamlarından etkilenecek çengi böyle tasvir etti. Zaten Hızır Ağa'nın eserinde, Osmanlı sarayından ziyâde, Pera evlerinde kullanıldığına inanmak gereken *klavsen*, *mandola* gibi bazı Avrupa sazlarının da resimleri vardır.

Belki de Osmanlılar, İran'dan gelen çengi benimserken, Bizans Dönemi'nde, atası Fenike arpi olan bir kapalı arp türü kullanılıyordu ve İran kökenli Osmanlı çengi terk edildikten sonra, İstanbul'un özellikle de Pera semtindeki bazı evlerde, yukarıda sözü edilen üçgen arp kullanılıyordu. Osmanlı Sarayı'nda hiç kullanılmadığını ileri sürebileceğimiz bu saza çarşı resimlerinde, saray kıyafeti giymiş kadınların elinde rastlanması, açıklanması güç olmayan bir olgudur. Çarşı ressamı, genellikle, saray nakkaşları kadar saray hayatını yakından tanıyan kişiler değildi. Bu sebeple, pek çok çarşı resminde, saraya ait olmayan unsurlarla ait olanlar birbirine karıştırılmıştır.

## Erken Dönemin Havalı Sazları

### 1. Ney

Kamıştan, basit yapılı bir aerofon olan ney, erken dönemin mûsikîsinde, miskal ile birlikte veya tek başına kullanılmıştır. 17. yüzyılın ortalarında itibarı artan ney, Mevlevîlerin ona kutsallık atfetmesinin de etkisiyle, Mevlevîliğin çok güçlü olduğu 18. ve 19. yüzyıllarda, tanburla birlikte, din dışı Türk mûsikîsinin en önemli iki sazından biri sayılmış, 20. yüzyılda da radyo programlarının ve salon konserlerinin en aranan sazlarından biri olmuştur.

Neyin tarihi ve yapısı hakkındaki daha ayrıntılı açıklamalar için lütfen makalemizin *Türk Musikisinde Modern Dönemin Sazları* başlıklı bölümüne bakınız.

### 2. Mıskal/Mûsikar

Organolojinin 'çok borulu flütler' arasında incelediği mûsikî âletlerindendir. Çok borulu flütler, uzunluğu (ve genellikle çapı) farklı olan

çok sayıda kamış veya bambu borunun çeşitli biçimlerde bir araya getirilmesinden oluşan ve her borusu skaladaki belli bir sese tekabül eden üflemeli sazlardır. İnsanoğlunun icat ettiği en eski müzikî âletlerinden olan çok borulu flütler, bir zamanlar yeryüzünün hemen hemen bütün bölgelerinde kullanılmıştır. Organologların *Pan flütü* diye de adlandırdığı çok borulu flütlerin büyük çoğunluğunda boruların alt tarafı kapalıdır. Günümüzde Romanya’da, Kore’de ve Güney Amerika ülkelerinde farklı biçimleri yaygındır. Kore’ye Çin’den geçen ve *so* adını alan saz, tıpkı Çin *pai xiao*’suna bezer.<sup>30</sup> Tek sıra hâlinde ve üstten bakıldığında bir hilâl oluşturacak biçimde birleştirilen bambu boruların en uzunları iki baştadır; ortaya doğru boyları derece derece kısalmır. Güney Amerika’da, Kolomb öncesi uygarlıklardan kalan, şaşırtıcı derecede uzun boruları, çoğunlukla iki sıra hâlinde birleştirilmiş Pan flütleri kullanılır. Güney Amerika sazlarında borular, yapıştırılmak yerine, ikisi önde, ikisi arkada olmak üzere dört yassı çubuğa bağlanmak suretiyle birleştirilir. Klavsen benzeri sazlardaki klavyelerden birinin üstte, diğerinin altta olduğu gibi, Güney Amerika Pan flütlerinde de boru sıralarından biri altta, diğeri üsttedir. Üstteki sıra genellikle daha pest seslere aittir.

Romanya’da eskiden *muscala*, günümüzde ise *nai* veya *naiu* adlarıyla kullanılan Pan flütü, kamıştan boruların uzundan kısaya doğru, tek sıra hâlinde, yukarıdan bakıldığında bir hilâl oluşturacak biçimde birbirine yapıştırılmasıyla elde edilmiş bir sazdır. Bu yapısal özellikleriyle Osmanlı *miskal*’inden farksız olan *nai*’nin, Romanya’ya Osmanlılardan geçtiğine inananlar vardır. Onlar için bunun en sağlam kanıtı da *nai*’nin eski adı olan *muscala*’nın kökeninin Osmanlıca *miskal* olmasıdır. Fakat ünlü virtüöz Zamfir’in de ısrarla vurguladığı gibi *nai*, Romanya’da daha Antik Çağ’da kullanılan bir sazdı. Osmanlılar zamanında Romanya’ya sazın kendisi değil, sadece adı gitmiştir.

Osmanlıca *miskal* terimi, Farsça *mûsîkar* kelimesinin bozulmuş biçimidir. Birçok başka saz gibi *miskal* de Osmanlılara İran’dan gelmiştir. Yapı bakımından Rumen *nai*’sinden farksız olan *miskal*, Türk müziklerinde 18. yüzyılın ortalarına kadar büyük rağbetle kullanılmış, sonra terk edilmiştir. *Miskalin* 18-22 borusu, genellikle rast makamının seslerine akortlanırdı. En pest ses, mansur akordun *yegâh*’ıydı.<sup>31</sup> Sadece kamışların boylarıyla değil, dibine konup sıkıştırılan balmumu miktarıyla

<sup>30</sup> *Pai xiao*, bugün Çin’de yalnız Konfüçyüs tapınaklarında kullanılmaktadır.

<sup>31</sup> Fonton, Charles, *18. Yüzyılda Türk Müziği*, çev. Cem Behar, Pan Yayınları, İstanbul, 1987.

da akortlanan sazda *hicaz*, *hisar* gibi ara sesler için boru bulunmazdı. Bunlar, bir önceki borunun sesi tizleştirilerek veya bir sonrakinin sesi pestleştirilerek elde edilirdi. Bir borudan, daha pest bir ses almak için sazın alt tarafını aşağı doğru eğmek, daha tiz bir ses almak için ise yukarı doğru hafifçe kaldırmak gerekirdi. İçinde arıza olmayan eserlerin icrâsı için, belli boruların dibine nohut, fasulye gibi taneler konarak sazın belli bir makama akortlanması büyük bir kolaylık sağlardı.

Mıskalın iki boyu vardı. Büyük olana *şah mansur*, küçük olana ise *küçük mansur* denirdi. Daha çok din dışı müzikte kullanılan miskal, kapalı mekânlarda tek üflemeli saz olarak veya ney ile bir arada çalındığı gibi açık hava şenliklerinde zurnanın yanında da yer almıştır.

Bugün Türkiye'de, ikisi de Topkapı Sarayı'nda olmak üzere, sadece iki tarihî miskal vardır. Bunların biri iyi durumda, diğeri dağılmak üzeredir. Günümüzde miskal kullanan tek topluluk olan Bezmârâ'da Tugay Başar'ın çaldığı miskali, söz konusu miskalleri inceleyerek yaptım.

### 3. Zurna

Türk halk müzikisinde ve mehter müzikisinde kullanılan aerofon. Fonetik olarak bu ada benzeyen veya bütünüyle farklı adlar altında, dünyanın hemen hemen her yerinde bu tip sazlara rastlanır: Çin'de *sona*, Hindistan'da *şânay*, İran'da *sûrnây*, Fas ve Cezayir'de *gayta*, Libya ve Tunus'ta *zukra*, Mısır'da *sibs*, Arabistan'da *mizmâr*.

Bilinen en eski örneğine Eski Mısır sazları arasında rastlanan zurna Türklerde, Müslümanlık öncesi dönemde *yorağ* (veya *yurağ*) diye adlandırılmıştı. Daha sonra, düğün neyi anlamındaki Farsça *sûrnây*'in değişmiş biçimi olan *zurna* adı benimsendi.

Zurna tahta bir gövdeyle kamıştan yapılan *sipsi* veya *cukcuk*'tan oluşur. Gövde erik, kayısı, şimşir, kayın, ardıç, kızılçık veya dişbudak ağacından yapılmış, alt yanında bir kalağı bulunan basit bir borudur. Üstünde, yedisi önde, biri arkada olmak üzere sekiz delik vardır. Perdeler (notalar) öndeki deliklerin açılıp kapanmasıyla elde edilir. Anadolu'nun bazı yörelerinde kalakta da iki veya üç küçük delik açılır. 'Cin deliği' veya 'şeytan deliği' denen ve uğur getirdiğine inanılan bu deliklerin perdeler üzerinde hiçbir etkisi yoktur.

Sipsi, suda bekletilip yumuşatıldıktan sonra ağıza alınan ucu inceltirilip yassılaştırılmış bir kamıştır ve metal veya ahşap *lüle* aracılığıyla gövdeye takılır. Gövdenin üst ucuna, lülenin çatlamaması için, neydeki parazvaneye benzeyen bir bilezik geçirilir.

Burundan soluk alınıp verilerek ve ağızda hava yedeklenerek kesintisiz çalınabilen zurnanın tiz, keskin, genizsi ve son derecede gür bir sesi vardır. Kapalı yerlerde pek çalınmaz.

*Cura* (küçük) *zurna* ve *kaba* (büyük) *zurna* denen daha tiz ve daha pest sesli çeşitleri de bulunan ve yaklaşık iki oktavlık bir ses alanı olan zurna, Türk halk müzikisinde davulla birlikte ayrılmaz bir ikili oluşturur. Ama Anadolu'nun bazı yörelerinde yerini, *gırnata* denen klarinete bırakmıştır.

## Erken Dönemin Derili Sazları

### 1. Daire

Organolojinin 'def' veya 'kasnaklı davul' kategorisinde ele aldığı sazların tipik örneklerindedir. 30–40 cm çapında, enli ahşap bir kasnağın tek tarafına deri gerilerek yapılır. Kasnakta açılmış yarıklara, ortalarından geçen millere tutturulmuş 8–10 cm çapında bronz diskler, ikişerli olarak takılır. Dairede genellikle beş çift disk bulunur. Deriye vurulduğunda bu diskler de şingirdar. Bu yüzden daire hem derililer hem de idyofonlar sınıfında ele alınır. Disklerin daha fazla şingirdaması istenirse, vuruşlar kasnağa yakın yapılır. Kuvvetli zamanlar derinin orta kısmına, zayıf zamanlar ise kasnağa yakın kısmına vurulur. Kudümde iki elle birden yapılan *tâ hek* vuruşu dairede yoktur. Din dışı Türk müzikisinin yüzyıllarca başlıca ritm sazı olmuştur. Dairenin daha küçük çaplı olanına *zilli def* denir.

### 2. Kös

Yarım küre biçiminde çok büyük, bakırdan bir gövdeye deri gerilerek yapılır. Belirsiz ses veren derililerdendir. Genellikle deve derisi gerilir. Çoğu zaman çift olarak kullanılır. Bir çift iri tokmakla çalınır. İki kös arasında bir tam dörtlü kadar akort farkı bulunur. Daha kalın derili ve daha pest sesli olan sağdakine kuvvetli zamanlar, soldakine ise zayıf zamanlar vurulur.

Değişik boyutlarda kösler yapılmıştır. Çapı 130 cm'yi bulan en büyük boy köslere 'fil kösü' denirdi. Ordunun yürüyüşü sırasında büyük kösler develerle, daha küçükleri ise at veya katırlarla taşınırdı. Barış zamanlarındaki *nevbet*'lerde<sup>32</sup> kösler yere konur, köşçü ayakta dururdu.

<sup>32</sup> *Nevbet*, Mehter takımının barış zamanında şehrin belli yerlerinde verdiği konserlerden her biri. Günde beş nevbet vardı. Bunlar, namaz vakitlerine tekâbül ederdi.

Erken dönemden beri kullanılan diğer derili sazlar için makalemizin *Türk Musikisinde Modern Dönemin Sazları* başlıklı bölümüne bakınız.

## Erken Dönemin İdyofonları

### 1. Çârpâre/Çalpara

Terim, 'dört' anlamındaki Farsça *çâr* ve 'parça' anlamındaki *pâre* kelimelerinden oluşmuştur. Eğlence mûsikisine mahsus, abanoz, şimşir gibi sert ve tannan tahtalardan yapılan, her elde bir çifti tutulup çifter çifter birbirine vurularak çalınan ritm sazı. Daha çok rakkasların dans ederken çaldıkları bir sazdı. 18. yüzyıldan sonra pek kullanılmamıştır. Halk mûsikisinde de kullanılmıştır. Burada *çârpâre* terimi *çalpara* hâlini almış, bu saza ad olmak üzere halk dilinde *şakşak* adı da yapılmıştır.

### 2. Çevgân

Dört bir yanından çeşit çeşit çingiraklar sarkan bir çemberin veya bir hilâlin çok uzun bir sapa tutturulmasıyla oluşturulan, tepesinde çoğu zaman tuğ bulunan askerî mûsikî sazı. Ordu yürüyüş hâlindeyken mehter takımının en önünde taşınan çevgân, sapı yere vurularak veya sallanarak çalınır; hem yürüyüşün hem de mûsikînin temposunu belirtirdi. Asya şamanlarının asâsından türediği sanılan çevgân, 16. yüzyıldan sonra Avrupa bandolarına da girmiştir.

### 3. Çegâne/Çağana

Eğlence mûsikisine özgü, bir veya iki metal çubuğa takılmış metal disklerden ve bir saptan oluşan ritm sazı (*sistrum*). Mehter mûsikisinde kullanılan *çevgân*'ın küçüğüdü. Zaten *çevgân* ve *çegâne* kelimelerinin kökenleri aynı gibi görünüyor. Rakkaslar, raks sırasında sallayarak veya diğer elleriyle vurarak çalarlardı. Halk mûsikisinde de kullanılmış, adı *çağana* hâlini almıştır. Letonya'da kullanılan bir idyofonun da adının *çagana* olması ilginçtir.

Erken dönemden beri kullanılan diğer idyofonlar için makalemizin *Türk Musikisinde Modern Dönemin Sazları* başlıklı bölümüne bakınız.

## Türk Mûsikisinde Modern Dönemin Sazları

Klasik Türk mûsikisinin tarihindeki en büyük dönüşüm 18. yüzyıldadır: Usûller genişlemiş ve ağırlaşmış; bunun da etkisiyle mûsikî cümleleri uzamış ve ağıdalanmış; söz mûsikîsinin önemi artmış; sözlü beste türleri uzamış; yeni beste türleri ortaya çıkmış; önceki yüzyılın sonuna

doğru tizleşmeye başlayan segâh, hicaz, evc, ırak gibi perdeler daha da tizleşmiş; geçkiye verilen önem artmış ve makamlar daha karmaşık bir yapı kazanmıştır. Önceki yüzyılın sonlarında itibarı çok artan tanbur ve ney 18. yüzyılın başlarında da en önemli iki sazdı. Mıskal henüz kullanımdan düşmemişti. Kemânçe hâlâ tek yaylı sazdı. İki kisara, — modern kanunun atası olan— bağırsak telli ve derili kanun ile santur, belli bir rağbeti paylaşıyordu. Saray'daki mûsikî heyeti, hânende/ler/ den ve eşlik eden tanburî, neyzen, miskalî, kanunî, santurî, kemânçevî ve dairezenden oluşuyordu. Denizde veya karada düzenlenen açık hava şenliklerinde, yukarıda anılan sazlar da kullanılıyordu. Ama asıl açık hava sazları zurna, boru gibi nefesliler ile davul, daire ve nakkare (kudüm) gibi vurmalıları. Şenliklerde rakkaseler şakşak, çengi zili gibi idyofonlar çalıyordu.

Zurna, mıskal, santur, çârpâre, daire ve nakkareden oluşan ve *meh-ter-i bîrûn* (halk orkestrası) adı verilen birtakım (heyet) daha vardı. Bu takım daha çok, açık hava şenliklerinde veya düğünlerde *çengi* ve *köçek* adı verilen dansçılara eşlik ederdi.

18. yüzyılın sonuna doğru Saray fasıllarında kullanılmaya başlayan barok *viola d'amore*, çalınmış biçiminden dolayı *sine-kemanı* diye adlandırıldı.<sup>33</sup> Bir süre birlikte kullanıldıktan sonra din dışı mûsikîde kemânçenin yerini sine-kemanı aldı. Avrupa'da miadını doldurmak üzere olan *viola d'amore*'nin yıldızı Osmanlı başkentinde parlamaya başladı. Bu yüzyıl dolmadan bu itibara bir ortak çıktı: Avrupa'da ikbali sınır tanımayan *violin*. Bu saz o kadar sevildi ki, Osmanlı, yüzyıllardır tek yaylı saz olarak kullandığı sazın adını bu yeni Avrupa sazına vermekte tereddüt etmedi: *Keman*. 20. yüzyılın ortalarına doğru *viola d'amore*, nerdeyse hiçbir iz bırakmadan Türk mûsikîsi dünyasından çekilirken, keman (*violin*), tabii ki sahip olduğu imkânlar sayesinde, yerini günden güne güçlendirecektir.

19. yüzyılın ikinci yarısında İstanbul'da çalgılı kahveler yaygınlaştı. Bunlar daha çok, eski İstanbul'un başlıca eğlence merkezlerinden olan Direklerarası'nın da yer aldığı Şehzâdebaşı semtindeydi. Çalgılı kahvelerin bazıları, dönemin en usta hânende ve sâzendelerinin icrâ ettiği fasıllarıyla ünlenmişti. 20. yüzyılın ilk çeyreğinde, başta Şehzâdebaşı'ndaki Fevziye Kiraathânesi olmak üzere, Vezneciler'deki Şems Kiraathâ-

<sup>33</sup> Daha önceki dönemin tek yaylı sazı olan *kemânçe* için *keman* adı da çok yaygındı. Eski *keman* yere dayanarak veya dizler arasında tutularak çalınıyordu. *Viola d'amore*'nin tutuluş biçimi Doğu'ya yabancıydı. Bu saza sine-kemanı denmesi, çalınırken göğse (sineye) dayanmasındandı.

nesi, Divanyolu'ndaki (Cağaloğlu) Ârif'in Kiraathânesi ve Beyazıd'daki Merkez Kiraathânesi fasılseverlerin başlıca uğrak yerleriydi. Kahvelerdeki *incesaz* fasıllarının vazgeçilmez sazları ud, kanun, keman ve daireydi. Yaklaşık bir asırdır fasıl heyetinde yer almayan kanun daha çok bir kadın sazı olarak İstanbul'daki varlığını sürdürüyordu. Ama ud, 17. yüzyılın ortalarından beri ortalarda yoktu. İstanbul'da kahve ve gazino fasıllarının yaygınlaşmaya başladığı 19. yüzyılın son çeyreğinde, Mısırlı veya Suriyeli profesyoneller tarafından fasıl heyetine yeniden kazandırıldı. Her *incesaz* takımında olmamakla birlikte, *incesaz*'a 19. yüzyılın ortalarında katılmış olan kemençe ve lavta da fasılların aranan sazlarıydı. İncesaz fasıllarında ney ve tanbur çok ender olarak görülürdü. 19. yüzyılın ikinci yarısında bir Avrupa sazı daha, klarinet, fasıl heyetine katıldı. Klarinet, İbrahim'den sonra Şükrü Tunar, bu sazın Türk müzikisinde kesin bir yer kazanmasını sağladı.

Peki *kabasaz* neydi? Bu açıkça telaffuz edilen bir adlandırma değildi. *İncesaz* terimi, "müzikînin inceliklerine vâkıf ve bunları uygulayabilen müzîkîcilerin, belli bir gelişmişlik seviyesini temsil eden sazlarla kurduğu takım"ı belirtiyorsa, *kabasaz* da hem sazların pek gelişmemiş olduğunu hem de onları kullananların yeterince eğitilmiş olmadığını anlatıyordu ve sınırları kesin olarak çizilmemişti. Sözelimi 19. yüzyılın ortalarından önce, düğün ve şenliklerde müzikî icrâ eden lavta — *lyra* (sonraki kemençe)— daire üçlüsü bir *kabasaz* takımındı. Ama açık hava eğlencilerinin vazgeçilmez unsuru olan davul-zurna ikilisi de öyleydi. 19. yüzyıl sonlarında *kabasaz* terimi, Direklerarası'nda kantoculara eşlik eden orkestra için kullanılır oldu. Bu orkestrada keman, piyano, akordeon, viyolonsel, klarinet, trompet, trombon, gitar gibi sazlar yer alıyordu. Bütün bu sazlar belki de insanoğlunun yaptığı en gelişmiş sazlardı. Ama bu orkestralarda gitar, piyano, akordeon gibi sazların yapısından olduğu kadar icrâcılarının donanımsızlıklarından da kaynaklanan bir eksiklik vardı: Türk müzikîsinin geleneksel perdeleri. Bu eksikliğe, kanto müzikîsinin 'gürültülü' oluşu, kantocuların şarkılarını 'müstehcen' sözler ve hareketlerle cazip kılmaya çalışması da eklenince, bu orkestraların neden *kabasaz* sayıldığı kolayca anlaşılır.

Rauf Yekta Bey, *incesaz* takımları hakkındaki bir yazısında,<sup>34</sup> dönemin en iyi *incesaz* takımını oluşturan müzikîcileri sayar: Kemanî Memduh, Kemençeci Vasil, Kemanî Tatyos, Tanburî Ovakim, Lavtacı Andon,

<sup>34</sup> *İkdam Gazetesi*, 24 Teşrin-i sani 1899.



hânende ve dairezen Karakaş, hânende Mirasyedi Ahmed. Ruşen Kam, aynı konudaki yazısında<sup>35</sup> son önemli incesaz takımının Dârü't-tâlîm-i Mûsikî Hey'eti olduğunu yazar. Üdî Fahri Kopuz, kemanî Cevdet Çağla, kanunî Hasan Ferit Alnar, nısıfiyezen İhsan Aziz Bey, hânende ve dairezen Mustafa Zeki Çağlarman, hânende ve hâfız Celal (Tokses), hâfız ve hânende Memduh (İmre) ve hânende Naim Hanım'dan kurulu bu takım, kurucusu Fahri Kopuz'un yönetiminde, 20 yıldan uzun bir süre, İstanbul'un çeşitli mekânlarında benzersiz bir titizliği ve çalışma disiplini yansıtan konserler verdi; başarısını pek çok plakla pekiştirdi. Fahri Kopuz 1939'da Ankara Radyosu'nda görev alınca Dârü't-tâlîm-i Mûsikî Hey'eti dağıldı.

Dârü't-tâlîm-i Mûsikî ile hemen hemen aynı tarihlerde kurulan Şark Mûsikî Cemiyeti'nin şefi üdî ve çellist Ali Rifat Çağatay, frak giyip elinde bagetle yönettiği konserlerinde geleneksel sazlara piyano, viyolonsel ve yan flüt gibi Avrupa sazlarını da ekledi. Gerçi piyano ile yaklaşık yarım asırdır Türk evlerinde Hacı Arif beylerin, Rifat beylerin şarkıları çalınıyordu ve Tanburî Cemil Bey, viyolonselle yalnız fasıl şarkıları değil köçekçeler bile çalmıştı. Ama —flütün değilse bile— piyano ve viyolonsel Türk mûsikisinde belli bir yer edinmesi Ali Rifat Çağatay'dan sonradır.

Tanburî Cemil Bey'in oğlu Mesut Cemil, tanbur kadar viyolonselle de bağlıydı. Onun radyo müdürlüğü döneminde viyolonsel, Türk mûsikîsi yayınlarında nerdeyse keman kadar gerekli görülüyordu. Piyano viyolonsel kadar geniş bir kabul görmedi. Ama udun yanı sıra piyano da çalan Yorgo Bacanos (1900–1977) ve Feyzi Arslangil (1910–1965), gazino fasıllarında piyano çalarak bu tampere sazı dinleyiciye sevdirdiler. Arslangil'in ölümüyle piyanonun parlak günleri sona erdi. Günümüzde radyo yayınlarında piyano kullanılmıyorsa da pazar için yapılan kayıtlarda piyanoya hâlâ belli bir fonksiyon yüklenmektedir.

Son olarak bir sazdan daha söz etmek gerekiyor: Yüzyıllarca eğlence mûsikîsinin bir unsuru olarak kaldıktan sonra, 19. yüzyılın sonlarında, ud ve kanunla birlikte, Mısırlı veya Suriyeli sâzendeler tarafından fasıl mûsikîsine sokulan ve o gün bugündür 'klasik koro' programları dışında bütün radyo yayınlarına musallat olan, pazar için yapılan kayıtlarda ise ölçüsüzce kullanılan *darbuka*.

<sup>35</sup> *Radyo Dergisi*, 15 İkinci Teşrin 1942.

## Modern Dönemin Telli Sazları

### Modern Dönemin Lavtaları

#### 1. Tanbur

Klasik Türk müziklerinin en önemli telli ve mızraplı sazıdır. Aslı Arapça 'tunbur' olan kelimenin, Sümer dilinde yine yarı küremsi gövdeli ve uzun saplı bir telli müzik aletinin adı olan 'pantur'dan geldiği kabul edilir. Kelime sonraları İran'da ve Orta Asya'da, daha çok bağlamaya benzeyen armudî gövdeli, uzun saplı sazların adı olarak kullanılmıştır. Asya Türkleri'nin bugün de kullandıkları benzer sazlar *tambura*, *dombra* gibi adlar taşır. Özellikle Avrupalı gezginlerin (Örneğin; Charles Fonton ve Toderini), sapındaki perde bağları dolayısıyla Türk müziklerinin perdelerini gözle görülür biçimde yansıttığını yazdıkları tanbur, günümüzde yalnız Türkiye'de kullanılan belki de tek müzik aletidir.<sup>36</sup>

**Yapı:** Tanburun gövdesi, ahşap dilimlerin yan yana yapıştırılmasıyla elde edilen bir yarım küre biçimindedir ve çapı 35 cm kadardır. Yaklaşık 104 cm olan sap, bir takoza gömülerek gövdeyle birleşir. Sapının boyu 98, 100, 102, hatta 108 cm olan tanburlar yapılmıştır. Burguluk sapın uzantısıdır. Gövdenin kenarındaki delikli tel takozundan çıkan tellerin her biri, köprüyü (eşiği) aştıktan ve sap boyunca uzandıktan sonra, genellikle kemikten yapılan ve sapa kakılan çentikli baş eşiği ve bitişindeki —yine kemikten yapıp sapa kakılan— delikli eşiği geçip burgusuna bağlanır. Genellikle ardıç ağacından yapılan köprü, oldukça ince bir çam (genellikle ladin) levha olan göğse basar. Tellerin basıncı, köprünün altına rastlayan bölümünde göğsün çukurlaşmasına yol açar. Sapın altı yuvarlak, üstü düzdür. Perde bağları eskiden bağırsak kiriten yapılırdı. Günümüzde, hemen hemen bütün tanburiler, perdelerini naylon telle bağlatmaktadır. Tanburun perde sayısı 45–55 arasında değişir. Necdet Yaşar gibi bazı tanburiler 64, hatta 65 perde bağlayarak, bazı makamların birçok perde üzerine taşınmasını (transpoze edilmesini) kolaylaştırmak istemiştir.

Günümüzde tanbura genellikle yedi tel takılmaktadır. Ama 18. ve 19. yüzyıl tanburlarında sekiz tel vardı. Son yıllarda bazı tanburiler sekiz telli tanburlar yaptırmaktadır. Alttan birinci, ikinci, beşinci ve altıncı teller (çelik) yegâh (*re*) perdesine, üçüncü ve dördüncü teller (pirinç) *kaba düğâh* veya *kaba rast* perdelerine akortlanır. Çalınacak eserlerin

<sup>36</sup> Son yıllarda Yunanistan'da, kemençe, lavta ve uddan sonra ney ve tanbur da belli bir yaygınlık kazanma eğilimi göstermektedir. Araçlar arasında da tanbur sevgisi filizlenmeye başlamıştır.

makamı göz önünde tutularak bu teller *kaba acem-aşîran*, *kaba irak* veya *kaba segâh* perdelerine de akortlanabilir. En üstteki yedinci tel ise (pirinç) *kaba yegâh* perdesine akortlanır. Tanburun toplam ses alanı üç oktavsa da bunun en çok iki buçuk oktavı kullanılır. En pest taraftaki yarım oktavdan çok seyrek olarak yararlanılır. En alttaki iki tel çalğının ana ses alanını oluşturur. Bu tellerde *yegâh*'tan *tiz neva*'ya kadar iki oktav vardır.

Tanbur mızrabı çoğunlukla kaplumbağa kabuğundan yapılır. Yaklaşık 12 cm uzunluğunda, 9-10 mm eninde ve 1,5-2 mm kalınlığında esnemez bir çubuk olan mızrabın iki ucu da kullanılır. Ama iki uç, farklı tınlar elde edebilmek amacıyla birbirinden biraz farklı yapılır. Sağ elin baş, işaret ve orta parmakları ile tutulan mızrap, tellere geniş yüzüyle değil, diklemesine dar yüzüyle vurulur. Bu vuruş, çalğının tok ses vermesini sağlar. 16. yüzyılın sonlarına kadar Osmanlı saray müsikisinde ayrıcalıklı bir yer tutan kopuz dışında, günümüzde mızrabı böyle tutulan başka saz yoktur.

**Tarih:** Tanburun gelişim ve değişim tarihi bir bakıma son derecede yalın, bir bakıma ise içinden çıkılmayacak kadar karmaşıktır.

Yalındır; çünkü, *tanbur* terimi, —köneni ne olursa olsun— *domb-ra*, *dumra* gibi varyantlarıyla birlikte, Türk ve İslâm dünyasında dâima uzun saplı lavtaların adı olmuştur. Şu kadarını biliyoruz ki, tanbur, tahminen 17. yüzyıla kadar bugünkü *bağlama*'ya benzer, armudî gövdeli, uzun saplı, sapında perdeler bulunan bir sazdı. Tahminen 17. yüzyılın sonlarında biçimi değişmeye başlayan tanbur, 18. yüzyılda yeryüzünde bir benzeri daha bulunmayan bir müsikî âleti oldu.

Karmaşıktır; çünkü, bütün diğer tanburlar armudî tekneli olduğu hâlde, bugün yalnız Türkiye'de kullanılan yarım elma biçiminde teknesi olan tanburun ne zaman ve hangi dönüşümlerle bu şekli aldığını aydınlığa çıkaracak ipuçlarından mahrumuz. İlk olarak Levnî'nin (ö. 1732) minyatürlerinde, tanburun modern biçimiyle tasvir edildiğini görüyoruz. Gerçi Levnî'nin *Sûr-nâme-i Vehbî* (1720) adıyla tanınan şenlik albümünde yer alan minyatürlerinde tanbur, henüz armudî biçimden tam olarak kurtulmamış ve —ud, şehrud gibi kadim lavtalarda olduğu üzere— yanaklı olarak tasvir edilmiştir. Ama bu sazın, incecik ve upuzun sapıyla ve çalınış biçimiyle (sert, uzun mızrabının tutuluş tarzıyla) tanbur olduğu kuşkusuzdur. Oysa daha önceki yüzyıllara ait minyatürlerde ne böyle bir saz görülür ne de uzun saplı lavtalardan hangisinin

tanbur olduğu kestirilebilir. Kesin olan şudur: Önce 16. yüzyıl sonlarında kopuz ve şehrudun, 17. yüzyılın ortalarında ise udun kullanımından çıkması üzerine, 17. yüzyılın ikinci yarısında çeşitli lavtalardan boşalan yeri tek başına tanbur doldurmuş; âdetâ Türk zevkinin<sup>37</sup> bir simgesi olan bu saza gösterilen itibar durmadan artmıştır.

Tanburun tarihinde iki isim öne çıkar: Tanburî İzak ve Tanburî Cemil. Sultan III. Selim'in tanbur hocası olan İzak (1745 veya 1746–1814), klasik tanbur tekniğinin pîridir. Bu tekniğin son temsilcisi ise, Oskiyam Efendi'nin öğrencisi Suphi Ezgi'dir (1869–1962). Klasik tanbur tekniği, olabildiğince az mızrap vuruşu ile çalmaya, hatta tek mızrap vuruşu ile birden fazla ses elde etmeye dayalıydı. Uzun süreli sesler için mızrap vurulduktan sonra sazın sapı sallanır, böylece rezonansın uzaması sağlanırdı. Cemil Bey (1871–1916), o dönemin bütün sazlarından unsurlar içeren yepyeni tanbur tekniğiyle, çok geniş bir kitlenin hayranlığını kazandı. Bu teknik, eskisinin tersine, sağ elin çok sayıda ve çok hızlı mızrap vurmasına ve sol elin sap üzerinde buna cevap verebilen şaşırtıcı çabukluğuna dayanıyordu. Cemil Bey'in şöhreti, Batı'da icat edilmişinden hemen sonra Türkiye'ye getirilen fonograf ve gramofon sayesinde Osmanlı İmparatorluğu'nun her köşesine ulaştı. Aralarında büyük bestekâr Tanburî Ali Efendi'nin de bulunduğu birçok eski teknik temsilcisi, Cemil Bey'in virtüözitesini onayladı. Ama Suphi Ezgi, Cemil Bey'in, tanbur geleneğini yıkmaya uğraşan, kural tanımaz bir asi olduğunu ilân ederek gazete yazılarıyla bir mücadele yürüttü. Ne var ki, Cemil Bey'e duyulan büyük hayranlık karşısında onun sesini hemen hemen hiç kimse duymadı. Tanburu babasından değil, onun öğrencisi Kadı Fuad Efendi'den öğrenen Mesut Cemil, 1920'lerde, klasik tekniği öğrenmek üzere Suphi Ezgi'ye başvurdu. Onun Cemil Bey'in oğlu olduğunu öğrenen Ezgi, ders talebini geri çevirdi; ama öğrencisi Kemal Batanay'ın (1893–1981), kendisine klasik tekniği öğretebileceği cevabı-

<sup>37</sup> Türkler, daima uzun saplı lavtaları tercih etmiştir. Bu, hemen hemen bütün melodiyi tek tel üzerinde çalabilmek, böylece –kısa saplı lavtalarda olduğu gibi– telden tele geçmenin yol açacağı tını farkından kurtulmak içindir. Tanburî Cemil Bey'in tanbur çalışına hayran olan ünlü ud virtüözü Cinuçen Tannıkorur (1938–2000) udu, tanbur gibi çalarak, yani ileri pozisyonlar kullanmak suretiyle bir motifi sonuna kadar aynı telde çalarak, ud tekniğinde yenilikler yaptı. Onun tekniğindeki yenilik, hânendelerin ve yaylı saz çalanların kolaylıkla yaptıkları, –ama perdeli bir saz olduğu için tanburda yapılamayan– küçük veya büyük glissandoları da kapsıyordu. Kanaatimce, udu Türk müzikisine en uygun tarzda çalan ilk udî Cinuçen Tannıkorur'dur. Gerçi, ondan önceki büyük udî Yorgo Bacanos'un çalışı da Tanburî Cemil Bey'in tanbur çalışına benziyordu. Ama, ondaki benzerlik vibratosuz-glissandosuz çalıştan ve Cemil Bey'inkini andıran nağmelerden ileri geliyordu; Yorgo Bacanos'un çalışında, tek tel üzerindeki icrâ lezzeti yoktu.

nı verdi. Mesut Cemil Kemal Batanay'dan bazı klasik unsurları öğrendi. Ama, Mesut Cemil'in Cemilvâri çalışına hayran kalan Kemal Batanay Ezgi'den öğrendiklerini bir tarafa bırakarak Mesut Cemil gibi çalmaya yöneldi. Nitekim, bir 'harika çocuk' olan oğlu Ercüment Batanay'a (1927–2004), ilk dersleri kendisi verdikten sonra Mesut Cemil'den ders aldırıştır.

Dîvan şiirinde, sesiyle 'gönüllerdeki acı dolu iniltileri' simgeleyen bir mazmun olan tanbur hakkında Rauf Yekta Bey şunları yazmıştır: "Peşrev, kâr, nakış, murabba, semâî gibi eserleri en güzel şekilde icrâ edecek saz tanburdur. Zaten tanburun kendine özgü olan çalma üslûbu, mûsikîmizin genel üslûbu üzerinde o kadar etkili olmuştur ki, yukarıda anılan eserlerin tamamına 'tanbur mûsikîsi' dense yeridir." Kemeñçe virtüözü, mûsikî tarihçisi ve koro şefi Ruşen Kam (1902-1981), çok yaygın olan bu düşünceye karşı çıkmıştır: "Merhum üstadımızın bu bakış açısı, saz mûsikîmize ait eserleri besteleyen birçok tanburî düşünülerek kısmen kabul edilse bile, ses mûsikîmiz hakkında pek de geçerli olamaz. Çünkü, yukarıda da söylediğimiz gibi, tanburun, Cemil Bey'den önceki yerleşik klasik üslûbunun hedefi, gırtlak nağmelerini taklit etmek ve kâr, murabba, semâî gibi sözlü eserlere o şekilde eşlik etmektir. O hâlde mûsikîmizin genel üslûbu üzerinde önemli etkisi olması gereken âletin yine hançere olması gerekir. Yukarıda adları geçen ve tamamen ses ile icrâ edilmek için bestelenmiş olan eserlerin tamamına 'ses mûsikîsi' demek daha uygun olur kanaatindeyiz." Kantemiroğlu'nun, ilk bakışta Rauf Yekta Bey'i teyit ediyor gibi görünen şu cümleleri, gerçekte tanbur üslûbunu değil, tanburun, —model aldığı— hânende üslûbunu taklit etmekte gösterdiği yeteneği övmektedir: "Tanbur sazların en mükemmeli ve eksiksizidir. Çünkü, onunla, insan hançeresinden çıkan bütün sesler ve nağmeler hatasız ve eksiksiz olarak icrâ edilebilir." Bu ifade Ruşen Kam'ın iddiasına hak verir. Gerçekten Türk mûsikîsinin tarihi boyunca sazlar, bütün geleneksel mûsikîlerde olduğu gibi, imkânları ölçüsünde, insan hançeresini taklit etmeye çalışmıştır. Nitekim, son asırda kemeñçeye gösterilen itibarın artması, insan hançeresini taklit konusunda kemeñcenin bütün sazlardan daha yetenekli olmasıyla ilgilidir. Büyük neyzen Niyazi Sayın da öğrencilerine, dâima, insan hançeresini taklit etmeyi, taş plaklarda kayıtları bulunan hânendeleri ve hâfızları dikkatle dinlemeyi tavsiye etmiştir.

## 2. Yaylı tanbur

Büyük virtüöz Tanburî Cemil Bey'in, mızraplı tanburu düşey konumda tutup yayla çalarak ortaya çıkardığı saz. Cemil Bey çoğunlukla mızrapla çaldığı tanburunu yayla çalmak istediğinde, en alttaki tel çiftini, eşiğin üstüne bir kibrit parçası koyarak yükseltiyor, böylece yayın yalnız bu tellere değmesini sağlıyordu. Plaklara —kompozisyon bakımından kusursuz— taksimler yaptığı bu sazın sesi, Cemil Bey'in kemençesi veya viyolonsel kadar tatminkâr değildi. Ama, arayışı sınırlanmayan Cemil Bey, bu sazda farklı bir tat buluyordu besbelli. Daha sonra İzzettin Ökte (1911–1990), yayla çalmak üzere özel bir tanbur yaptırdı. Bu sazın eşiği de farklıydı. Ökte'nin yaylı tanburu Cemil Bey'inkinden daha tannan idi. Bu sazla radyoda yaptığı sololar yaylı tanbura büyük popülerite kazandırdı. Ökte'den sonra Ercüment Bata-nay, *cümbüş*'ten<sup>38</sup> esinlenerek, deri göğüslü yeni bir yaylı tanbur tasarladı ve yaptırdı; çok gür sesli bu yeni yaylı tanbur sayesinde —özellikle gazino müsikisinde— yaylı tanburun yerini sağlamlaştırdı. Derin makam ve geçki bilgisinden olduğu kadar taksim yeteneğinden de güç alan Fahrettin Çimenli (1934–2018), yaylı tanburu, itibarlı bir radyo sazi hâline getirdi.

**Tarih:** Belki Cemil Bey'in haberi yoktu ama yaylı tanbur yüzyıllar önce de kullanılmış bir sazdı. Söylemeye gerek yok ki, eski yaylı tanbur, biçim ve yapı bakımından modern yaylı tanburdan farklıydı. Abdülkadir Meragî *Câmtu'l-Elhân* adlı kitabında *nây-i tanbur* adlı bir yaylı tanburdan bahseder ve şunları söyler: "*Tanbûr-i şîrvânîyân*'ın<sup>39</sup> veya

<sup>38</sup> CÜMBÜŞ: Bançonunkine benzer yuvarlak, alüminyumdan bir gövdesi, udunkini andıran perdesiz, genişçe bir sapı vardır. Ud gibi on bir tellidir. En alttaki bam teli hâriç, diğerleri ikişer ikişer akortlanır. Tellerin titreşen uzunluğu udunkiyle aynıdır. Bu yüzden, sapı, görünüşte oldukça uzun olmakla birlikte, ud pozisyonları ile çalınır. Cümbüşün başlangıçta deri, sonradan sentetik bir zardan yapılan göğüsü, bançoda olduğu gibi, metal germe vidaları ve bir kasnak aracılığıyla gövdeye tutturulur. Ud gibi, esnek, uzun bir mızrapla çalınır. Melodi sazi olarak kullanılabilir. Ama, eskiden lâtâcıların yaptığı gibi, aynı anda pek çok tele ritmik mızraplar vurularak ritm sazi gibi de çalınabilir. 1930'a doğru piyasaya çıkan bu gür sesli sazi, hoparlör ve amplifikatörün yaygınlaşmadığı yıllarda pek çok profesyonel udî, müzikhol ve açık hava sazi olarak tercih etti. Cümbüş gövdesine tanbur veya bağlama sapı takılarak *cümbüş tanbur* ve *cümbüş bağlama* adı verilen melez çalgılar da yapıldı. Kısa zamanda bütün Anadolu'ya yayılan cümbüş, klarinet ve darbuka ile birlikte ayrılmaz bir üçlü oluşturdu. Şehir ve kasaba düğünlerinde çalan bu üçlüye zaman zaman keman da eklendi. Hızlı bir sosyokültürel değişimin yaşandığı son yirmi yılda, kapalı mekânlarda yerini önce *elektro bağlama*'ya, sonra da *elektro org*'a bıraktı. Günümüzde cümbüş çalanlar bir hayli azalmıştır. Türkiye dışında, mucidi Cemal Cümbüş'ün doğum yeri olan Makedonya'da da Romanlar ve Türkler arasında aynı adla kullanılan bu saz, 1950'lerden sonra Makedon çalgıya topluluklarında da girmiştir.

<sup>39</sup> TANBUR-İ ŞİRVÂNÎYÂN: Abdülkadir Meragî'ye göre, "Teknesi armut biçimindedir. İki tel bağlanır. Altındaki tel ile üstteki arasında büyük ikili aralık vardır."

*tanbûre-i Türkî*'nin<sup>40</sup> yayla çalınması caizdir. Başka şekilde bir saz da yapılabilir. Bu saza iki veya daha çok tel bağlarlar ve yayla çalarlar.”

### 3. Ud

Kısa saplı lavta cinsinden iri gövdeli, telli bir saz olan ud, Türkiye'nin yanı sıra, Tunus, Fas ve Cezayir de dâhil olmak üzere bütün Arap ülkelerinde, İran'da ve Ermenistan'da aynı adla kullanılır (İran'da *barbat* adıyla da bilinir). Son yıllarda *uti* adıyla Yunanistan'da da yaygınlaşmaya başlamıştır.

**Tarih:** İnsanoğlunun yaptığı en eski telli sazlardan olan udun atası sayılabilecek ilk müzikî âletlerinin, Eski Mısır'da 19. ve 20. sülaleler döneminde (İÖ 1320-1085) yapıldığı sanılıyor. Çünkü, bu dönemden kalma kilden kabartmalardan birinde uda benzer bir müzikî âleti tasvir edilmiştir. İÖ 8. yüzyıla tarihlenen kilden bir Elam tabletinde de benzer bir saz vardır. Udun, yüzyıllar sonra Müslüman Orta Doğu'da yeniden ortaya çıkıncaya kadar serüveni pek bilinmiyor. Muhtemelen, antik ud gibi bu yeni ud da tek bir ağaç parçasından oyularak yapılıyordu ve gövdesi bugünkü udunkinden daha küçüktü; göğsü ise deriden-di. Sâsânîler bu âlete *barbat* adını vermişlerdir. Ud, belki de barbatın, Araplar elinde gelişmiş biçimidir. Ud ile Sâsânî barbatı arasındaki en önemli fark, barbatın tek parça ve deri göğüslü olmasına karşılık udun gövdesinin, hilâl biçimindeki ahşap dilimlerin yan yana yapıştırılmasıyla yapılması ve daha büyük olması, bu yüzden de deri değil ahşap bir göğüs takılmasıdır. Ünlü Arap müzikî uzmanı H. G. Farmer da bu saza *ud* adının, bu ahşap göğüs dolayısıyla verildiğini yazmıştır: Arapça'da *ud*, 'ağaç' ve 'öd ağacı' anlamlarına gelir; muhtemelen ilk udların göğsü öd ağacından yapılmıştır.

*Ud* kelimesi ilk kez 7. yüzyıla ait Arapça metinlerde geçer. Ama sonraki İran ve Arap metinlerinde *barbat*, *ud* ve *tunbur* (*tanbur*) terimleri birbirine karışmıştır. Fârâbî'nin ud çaldığı ve sazda bazı değişiklikler yaptığı bilinir. Bunların en önemlisi, udun, dörtlü aralıklarla akortlanan dört teline eklediği beşinci teldir.

Udun sapındaki, Fârâbî Dönemi'nde de korunmuş perdeler, 10. yüzyılın sonuna doğru terk edildi. En pest tel olan bam telinin ise ne

<sup>40</sup> TANBÛRE-İ TÜRKİ: Abdülkadir Meragî'ye göre, "Teknesi ve göğsü *tanbûr-i şirvânîyân*'ninkinden daha küçük, sapı ise daha uzundur. Göğsü düzdür. Alışılmış akordunda üstteki tel, alttakinden bir dörtlü daha pesttir. Bu saza bazıları iki, bazıları üç tel bağlar. Tel sayısı çalanın isteğine tâbidir."

zaman ve kim tarafından eklendiği bilinmez. 20. yüzyılın ilk çeyreğine kadar bu tel, en tiz telin altında yer alıyordu. Bu, tizden peste doğru sıra ile bağlanan öbür tellerin düzenini bozuyordu. Bam telinin en üste alınmasıyla bu durum düzeltildi.

Ud, önceleri tahtadan bir mızrapla çalınırdı. Endülüslü ünlü müzikçi Ziryab (9. yüzyıl), bunun yerine kartal teleğinden mızrabı yaygınlaştırdı. Günümüzde ise, genellikle esnek plastikten mızraplar kullanılmaktadır.

Avrupa lavtası, yalnız biçimini değil, Batı dillerindeki adlarını da uddan almıştır. Ama bu lavtayı, muhtemelen yine uddan türemiş olan İstanbul lavtası ile karıştırmamak gerekir.

**Yapı:** Bugün Türkiye’de kullanılan udun, diğer ülkelerdeki udlardan hemen hiçbir yapısal farkı yoktur. Ama şunu da belirtmek gerekir ki, Arap udlarının gövdeleri genellikle biraz daha iridir; göğüslerinde de çoğunlukla, iki küçük bir büyük delik yerine tek büyük delik vardır. Türk, Arap, İran, Ermeni ve Yunan (*uti*) udlarında, bu dairesel göğüs delikleri birer *gül* ile süslenir. Göğüs deliklerini süsleyen ve *kafes* adıyla da anılan oymaların, 19. yüzyılda sedef, fildişi, bağa gibi değerli maddelerden imal edilmiş çok sanatlı örnekleri yapılmıştır. Son yıllarda Arap ülkelerinde, kafessiz ud tercih eden üdiler artmaktadır.

Ud, bugünkü yapısını, bir iki küçük değişiklik dışında, yaklaşık bin yıldır korumaktadır. Sazın insan kucağını dolduran büyük armudî gövdesini, 20 kadar hilâl biçimli ahşap dilim oluşturur. Kısa, yassı sap, bir takoz aracılığıyla gövdeye takılır. Burguluğa doğru daralan sapın, gövde ile birleştiği yerdeki genişliği yaklaşık dört parmandır. Sapla yaklaşık 45°lik bir açı yapan burguluk, belli belirsiz bir S çizer; burgular buna yandan girer. Bam teli dışındaki beş tel çifttir. En alttaki iki çift, eskiden bağırsaktan yapılırdı günümüzde misina kullanılmaktadır. Öbür teller, ipek üstüne gümüş veya bakır sargılıdır. Bu teller, en yaygın olarak, tizden peste doğru *re*<sup>2</sup> (*gerdaniye*) - *la*<sup>1</sup> (*neva*) - *mi*<sup>1</sup> (*dügâh*) - *si* (*hüseynîaşîran*) - *la* (*yegâh*) - *mi* (*kaba dügâh*) sırasıyla akortlanır. *Re*<sup>2</sup> (*gerdaniye*) - *la*<sup>1</sup> (*neva*) - *mi*<sup>1</sup> (*dügâh*) - *si* (*hüseynîaşîran*) - *fa* # (*kaba buselik*) - *do* # (*kaba geveşt*) biçimindeki akort da oldukça yaygındır. Her tel, doğrudan göğse yapışık tel takozundan (udda bu aynı zamanda ana eşiktir) çıkar, burgulukla sapın birleştiği yerdeki baş eşikten aşarak kendi burgusuna sarılır. Udun göğsü, yaklaşık 1 mm kalınlığında, ladin ağacından düzgün elyafı bir levhadır. Göğsü alttan destekleyen çitalara *balkon* denir.



Balkonların yerleştirilme düzeni, çalgının sonoritesiyle yakından ilgilidir.

Oturularak kucağa alınan udun gövdesi, üstten sağ kolla, alttan ise sağ bacakla sıkıştırılır, sağ eldeki mızrapla çalınır; tellere ise sol elin parmaklarıyla basılır.

Daha önce de çeşitli dönemlerde kullanılmış olmakla birlikte, asıl 19. yüzyılın ikinci yarısında kesin olarak klasik Türk müsikîsi çalgıları arasına giren ud, günümüze kadar birçok virtüöz tarafından değişik üslûplarla çalınmıştır. Bunlar arasında, çok fazla mızrap vuruşuyla çalan ve oldukça yumuşak bir tını elde eden Üdî Nevres Bey (Nevres Orhon), gelenekçi çevrelerce beğenilmeyen ama Bağdat Konservatuvarı'ndaki öğretmenliği sırasında Cemil ve Münir Beşir kardeşler gibi büyük virtüözler yetiştiren ve ud için (gerçekte herhangi bir Türk müsikîsi sazı için) ilk kez özel besteler yapan Şerif Muhiddin Targan, büyük bir sağ ve sol el tekniğini, sınırsız bir melodi yaratıcılığıyla birleştiren Yorgo Bacanos, az mızrap kullanan ve uddan tanburunkine yakın tok bir tını elde eden Cinuçen Tanrıkorur anılabilir.

#### 4. Lavta

Türkçe *lavta* kelimesi, biri, özellikle Rönesans ve erken Barok dönemlerinde Batı Avrupa'da büyük rağbetle kullanılmış, diğeri ise 19. yüzyılın ortalarında İstanbul fasıl müsikîsine girmiş iki farklı sazın adıdır.

Türkçedeki *lavta* teriminin kökeni Rumca *laouto*'dur. Bazı eski metinlerde *lavta* yerine *lauta* veya *lağuta* kelimeleri de kullanılmıştır. Eski Yunancadaki *lavta* kelimesi, 'erkek ebe' anlamındadır ve *laouto* kelimesiyle eşkökenli değildir. Rumca veya Yunanca *laouto* kelimesi muhtemelen Almanca *laute*'den veya İtalyanca *liuto*'dan gelir. Almanca *laute* kelimesinin kökeni ise Arapça *el-'ud*'un İspanyolca karşılığı *laud*'dur.

Yunanca *laouto* kelimesi, başlangıçta, bugünkü Yunan *laouto*'su için değil ud için kullanılmış olmalı. Ud, dönüşüme uğramış ve *laouto* ortaya çıkmıştır.

**Yapı:** Her iki *lavta* da organolojinin 'kısa saplı lavtalar' genel başlığı altında incelediği sazlardandır. Avrupa'ya Endülüs yoluyla girmiş ve sapına perdeler bağlanmış bir tür ud olan Batı *lavtası*, ud gibi iri gövdeli ve kısacık saplı bir müsikî âletidir. Yan yana yapıştırılan ahşap dilimler daha geniş olduğundan, Batı *lavtasının* gövdesinde dilimlerin birleşme yerleri köşelidir. Sap daha yassı ve daha geniştir. Udda teller çift bağla-

nır, Batı lavtasında ise tek tek. Göğüsteki delik, udun tersine, sonradan bir kafesle kapatılmaz; kafes göğüs ağacı oyularak yapılır. Daha çok *İstanbul lavtası* adıyla ayırt edilen fasıl lavtası ise, uda ve Batı lavtasına oranla küçük ve sığ gövdelidir. Buna karşılık sapı ince ve uzuncadır.

Gerçekte lavta, —kopuz gibi— uzun saplı lavtalar ile kısa saplı lavtalar arasında geçişi oluşturur. Çünkü lavtada da kopuzda da bütün teller melodi teli olarak kullanılır (udda olduğu gibi) ve ancak en tiz telinde 7., 8., hatta 9. pozisyon kullanılarak eserlerdeki en tiz sesler elde edilebilir (uzun saplı lavtaların en tipik örneği olan tanburda olduğu gibi). İstanbul lavtasının, üçü çift olmak üzere dört teli vardır. Bunlar, genellikle dörtlü aralıklarla akortlanır. En alttaki —en tiz— tel çifti neva (A), ikinci çift düğâh (E) veya rast (D), üçüncü çift yegâh (A) veya kaba çargâh (C), en üstteki —genellikle tek takılan— tel ise kaba düğâh (E) veya kaba rast (D) perdelerine akortlanır. Ses alanı üç sekizli kadardır. Lavtayı uddan ayıran en önemli fark, sapında tanburunkileri andıran perdelerin bulunmasıdır. Gövdesi, udunki gibi ince ahşap dilimlerin yan yana yapıştırılmasıyla oluşturulan lavtanın düzgün ve sıkça elyaflı ladininden yapılan göğsünde yuvarlak, büyük tek bir delik vardır (udda genellikle iki küçük, bir büyük göğüs deliği bulunur). Bu delik, çoğu zaman bir fildişi veya boynuz plakasından oyulmuş bir *kafes* ile kapatılır. Genellikle iki ucunda birer kuş başı kabartması bulunan eşik, göğse yapışıktır ve aynı zamanda tel takozu işlevi görür. Göğse, mızrabın tellere vurulduğu bölgede, mızrabın göğsü zedelememesi için, özel bir biçimde kesilmiş, ince bağa plakasından bir mızraplık yapıştırılır. Udunki gibi esnek bir maddeden yapılan mızrap, dar ve oldukça uzundur. Eskiden kartal teleği sapı veya bağadan yapılan mızraplar da kullanılırdı. Udda olduğu gibi, baş parmakla işaret parmağı arasında tutulan mızrap, tellere bazen alttan, bazen üstten vurulur. Burguluk, udunkine benzer ama daha küçüktür; sonunda da ağaçtan oyulmuş bir kuş başı figürü bulunur.

Yapısal bakımdan olduğu gibi tını bakımından da ud ile tanbur arasında yer alan lavta için, *ince saz*'a girdikten sonra belli usüllere özgü belli mızrap vuruşları geliştirildi. Özellikle gazinolardaki ve çalgılı kahvelerdeki fasılların aranan sazı durumuna gelen lavtayı, daha çok Rum müzisyenler çalardı. Üdîlerin de kullandığı, lavtacılara özgü mızrap vuruşları, bu geleneğin son temsilcisi olan üdî Yorgo Bacanos'tan sonra unutuldu. 1980'lerin ortalarında bazı topluluklarda lavtaya yeniden yer vermeye başlandı.

Başta Topkapı Sarayı Müzesi olmak üzere, İstanbul'daki bazı müzelerde ve özel koleksiyonlarda, perdeliği, hatta dilimleri bağa, fildişi, sedef gibi değerli maddelerle süslenmiş ve göğüs kafesleri fildişi veya sedeften oyulmuş çok değerli lavtalar vardır.

**Tarih:** Lavtanın erken geçmişini udunkinden ayırmak doğru değildir. Çünkü Avrupa lavtası gibi, İstanbul lavtası da udun bir türevidir. Orta Çağ'da Doğu'da udun yanı sıra kullanılan bir lavtanın mevcut olduğunu gösteren bir belge yoktur.

Hiçbir Osmanlı minyatüründe veya çarşı resminde, görür görmez teşhis edilebilecek biçimde çizilmiş bir lavtaya rastlanmaz. Evliyâ Çelebi (1611-1684), *Seyahatnâme*'sinde çok sayıda müzikî âletinin adını anar. Bunların birçoğunun, o dönemde İstanbul'da kullanıldığı şüphelidir. Çelebi'nin zikrettiği sazlar arasında lavta yoktur. Burada adı geçen telli-saplı sazlardan birinin lavtanın kendisi veya atası olduğunu söylemek imkânsızdır.

Lavtanın bilinen en eski resmi, Enderûnî Fâzıl'a ait, 1793 tarihli *Hübân-nâme ve Zenân-nâme* adlı eserdir. Buradaki renkli bir resimde lavta ve *lyra* (bugünkü kemençe) çalan iki müzisyenin bir dansçıya eşlik ettiği görülüyor. Dansçı ve müzisyenlerin Rum oldukları, kıyafetlerinden anlaşılmaktadır. Lavtanın en eski ve en gerçekçi resmi, İstanbul'daki İngiliz Sefareti rahibi Robert Walsh'a ait *İstanbul ve Küçük Asya'da Yedi Kilise Görünümleri* (Constantinople and the Scenery of the Seven Churches of Asia Minor, 1838); Léon Galibert'e ait *Eski ve Yeni İstanbul* (Constantinople ancienne et moderne, 1838) ve *Türkiye ve İtalya'da Karakterler ve Giysiler* (Character and Costume in Turkey and Italy, 1840) adlı kitaplardaki gravürlerin ressamı olan İngiliz Thomas Allom (1804–1872) tarafından çizilmiştir. Gerçi Allom'un gravüründeki lavtanın göğüs deliği (*göl*) sapa yakın çizilmiş, saptaki perdeler tam olması gereken yerde değil ve burguluk belli belirsiz bir S çizecek yerde zigzaglı olarak resmedilmiş ama gravürdeki saraylı kadının çaldığı sazın lavtadan başka bir saz olduğuna ihtimal verilemez. Ünlü İstanbul ressamı İtalyan Amadeo Preziosi'nin de (1816–1882) bir lavtacıyı tasvir eden bir tablosu vardır. Gerek Allom'un gravüründe, gerek Preziosi'nin tablosunda görülen lavtalar, yapı ve biçim bakımından, çalınır hâlde günümüze intikal etmiş lavtalardan farksızdır.

Franciscus à Mesgnien Meninski'nin (1623-1698) *Theausaurus Linguarum Orientalium Turcicae, Arabicae, Persicae* adlı büyük sözlüğünde,

daha çok öd ağacıyla ilgili açıklamaların bulunduğu *ud* maddesinden başka bir de *laut* maddesi vardır. Gelgelelim bu *laut*'un *ud*'dan farklı bir sazın adı olduğuna dâir bir ipucu yoktur. Ama Şemseddin Sami'nin (1850-1904) *Kâmûs-i Türkî* adlı sözlüğünde *lauta* maddesi vardır ve orada kelimenin Arapça *el 'ud*'dan geldiği belirtilmekte, şu kısa tanım verilmektedir: “Bir nevi telli çalgı.”

Lavta, 19. yüzyıldaki biçimini Orta Çağ sonlarında Batı Avrupa'da kazandıktan sonra İstanbul'a kadar yayılmış mıdır? Daha yakın tarihlerde, çeşitli yerel *ud* türevlerinin kullanıldığı Balkanlar'da yeni bir *ud* türevi olarak mı ortaya çıkmıştır? İstanbul'un fethinden önce veya sonra, bir *ud* türevi olarak İstanbul ve çevresinde mi doğmuştur? Bu sorulara kesin cevaplar vermek şimdilik mümkün değildir. Orta Çağ'dan kalma Yunan kaynaklarında *ud* benzeri bir müzikî âletin resmi görülmektedir. Ama bu sazın lavtanın kendisi veya atası olduğunu söylemek çok güçtür. Bugün Yunanistan'da *laouto* adıyla kullanılan iki tür saz vardır. İkisi de *ud* gibi büyük, armudî bir gövdesi ve kısa, perdeli bir sapı olan sazlardır. İkisine de metal (çelik üzerine bakır veya gümüş sargı bulunan) teller takılır. Modern Yunan *laouto*'larının İstanbul lavtası ile ne gibi bir akrabalığı olduğunu kestirmek kolay değildir. Lavtanın yakın benzerlerine Batı Avrupa'da da Balkanlarda da rastlanmadığı göz önüne alınırsa, bu sazın İstanbullu lütiyeler tarafından şekillendirilmiş bir saz olduğuna hükmetmek yanlış olmaz.

Paradoksal görünse de lavtanın İstanbul'daki tarihi, —hiçbir biçim ve çalınış benzerliği olmayan— kemençeninkiyle birleşir. Çünkü fasıl müzikisine girmeden önce de bugün *kemençe* dediğimiz sazın atası (*lyra*) ile birlikte, daha çok eğlence (taverna) müzikisinde kullanılıyordu. Lavta bu dönemde, hatta fasıl müzikisine girdikten sonra da daha çok bir ritm sazi gibi çalınıyordu. Yani *lyra* veya diğer sazlar melodiyi çalarken, lavtacısı, sazının bütün tellerine ama belli bir teknikle ritmik mızraplar atıyordu. Lavta için, daha önce de kullanılan ritmik mızrap vuruşları, *inc saz*'a girdikten sonra belli üstillere göre yeniden düzenlendi. Özellikle gazinolardaki ve çalgılı kahvelerdeki fasılların aranan sazi durumuna gelen lavtayla, daha çok Rum müzisyenler çalardı. Andon ve Civan gibi lavtacılardan dinleyip heves eden Tanburî Cemil Bey (1871-1916), hem [kendi] tanburununkine yakın bir ton elde ettiği hem de büyük bir kıvraklıkla çaldığı lavtayla bir taksim sazına dönüştürdü.

Rauf Yekta Bey (1871-1935), Lavignac'ın ünlü ansiklopedisine<sup>41</sup> yazdığı *La musique turque* başlıklı monografisinde lavta ile ilgili olarak şunları söylemektedir: “Sapındaki perdeler o şekilde bağlanmıştır ki bunlardan —sözgelimi gitarda olduğu gibi— Batıların tampere gamına yakın bir dizi elde edilmektedir. Bu şu anlama gelir: *Lavta*, bir bas çalgısı olarak özellikle *kemençe*'ye eşlik etmek ve Doğu müsikisinde uyumlu sayılan akorları basmak için kullanılır. Bu yüzden, klasik Türk eserleri *lavta* ile icrâ edilirse bunların kendilerine özgü tatları kaybolur. *Lavta*, Doğu müsikisini hatasız şekilde icrâ edebilecek klasik saz topluluklarına alınmamıştır. *Lavta*'nın *incesaz*'a dâhil edilmiş olması, bu toplulukların artık gerçek Türk müsikisi icrâ edemediğinin bir kanıtıdır.” Rauf Yekta Bey'in, lavtayı bu derecede Türk müsikisine aykırı bulması, başlangıçta sapındaki perde sayısının az (bir oktavda 12 perde) olmasıdır. Muhtemelen ilk olarak Cemil Bey, sazın sapındaki perdelerin sayısını tanburunkine denk (bir oktavda 17 perde) hâle getirmiştir. Zaten böyle bir değişiklik olmaksızın lavta ile taksim yapmak mümkün olamazdı. Nitekim onun ölümünden sonra, ona denk bir ustalıklı lavta çalan sâzende yetişmedi ve bu saz da böylece terk edilen sazlar arasına karıştı. Üdîlerin de kullandığı, lavtacılara özgü mızrap vuruşları, bu geleneğin son temsilcisi olan üdî Yorgo Bacanos'tan sonra unutuldu. 1980'lerin ortalarında bazı topluluklarda lavtaya yeniden yer verilmeye başlandı.

### 5. Sine-kemanı

Gerçekte, 18. yüzyılın ortalarına kadar Batı Avrupa'da büyük rağbetle kullanılan *viol* ailesinden bir sazdır ve hemen hemen bütün Avrupa ülkelerinde, İtalyancada 'aşk kemani' anlamına gelen *viola d'amore* adıyla anılmıştır. Organoloji terimleriyle tanımlamak gerekirse *viola d'amore*, kısa saplı bir yaylı lavtadır. Yine *viol* ailesinden olan ve bacaklar arasında sıkıştırılarak çalınan *viola da gamba*'nın sapında perdeler olduğu hâlde, *viola d'amore*'nin sapı perdesizdir.

*Viola d'amore*, 18. yüzyılın ortalarında, Avrupa'da artık gözden düşmeye başladığı bir dönemde, büyük ihtimalle Avrupalı diplomatlar aracılığıyla İstanbul'a tanıtıldı. O zamana kadar Türk müsikisinin tek yaylı sazı kemân (veya kemânçe) idi. *Viola d'amore* göğse (yani sineye) dayanarak çalındığı için Türkler bu saza *sine-kemanı* adını verdiler.

<sup>41</sup> *Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire* (Müzik Ansiklopedisi ve Konservatuar Sözlüğü), Alexandre Jean Albert Lavignac (1846-1916) yönetiminde hazırlanmış, 11 büyük cilt olarak 1913-1931 arasında Paris'te yayımlanmıştır.

Kısa zamanda revaç bulan sine-kemanı, Rum asıllı Corci ve Moldovyalı Miron gibi virtüözler sayesinde, din dışı mûsikîde kemânçenin yerini aldı. Osmanlı mûsikîsinin altın çağı olan III. Selim Dönemi'nin en gözde yaylı sazı sine-kemanıydı. 19. yüzyılda Avrupa kemanının (*violon*), Türk mûsikîsi çevrelerinde yaygınlaşmasıyla gözden düşen sine-kemanı, 20. yüzyıla kadar, sayıları bir elin parmaklarını geçmeyen müzisyenler tarafından yaşatıldı. Son sine-kemanı icrâcısı Nuri Duyguer'di (1877-1963). Sine-kemanının kullanıldığı dönemlerin eserlerini seslendirirken yaylı saz olarak yalnız sine-kemanı kullanmayı ilke edinen Bezmârâ topluluğunda bu sazı Kemal Caba çalmaktadır.

16. ve 18. yüzyıllar arasında Avrupa oda müziğinde yaygın olarak kullanılan *viola d'amore*'nin gövdesi kemanınkini andırır. Ama daha iridir. Göğüs delikleri genellikle alev biçimindedir. Göğsünde ayrıca yuvarlak bir delik daha bulunabilir ve bu delik bir *kafes* [gül] ile kapatılabilir. Gövdesinin uzunluğu 35-43 cm arasındadır. Yanlıkların yüksekliği, 4 ilâ 7 cm'dir. Sazın 7 (ender olarak 6) melodi teli, 7 de âhenk teli vardır. Âhenk tellerinin bir ucu, kuyruk vidasının yanındaki özel pinlere takılır, ahşap kordiyenin altından, eşikteki küçük deliklerden ve tuşun altından geçerek burguluğun ucundaki burgularına ulaşır. Hem melodi teli çok olduğundan hem de aynı sayıda âhenk teli bulunduğundan *viola d'amore*'nin burguluğu kemanınkinden bir hayli uzundur. Yay, melodi tellerinden birine veya ikisine çekildiğinde titreşen âhenk telleri, saza özgü, berrak ve tatlı tınıyı oluşturur. Günümüzde telleri genellikle D majör veya D minöre göre (yani A-D-A-D<sup>1</sup>-F#<sup>1</sup> [veya F<sup>1</sup>]-A<sup>1</sup>-D<sup>2</sup> sırasıyla) akortlanıyorsa da eskiden çeşitli akortlar kullanılmıştır. Âhenk telleri, ya melodi telleriyle ünison olarak veya bazı kromatik derecelere akortlanır. *Viola d'amore* adını, ilk kez John Evelyn, 1679'da günlüğünde kullandı. Büyük virtüöz Carl Philipp Stamitz'in (1745-1801) ölümünden sonra terk edilen saz, Chrétien Auerhahn Urhan, Louis van Waefelghem, H. Casadeus ve Paul Hindemith gibi besteciler sayesinde 20. yüzyılda yeniden Batı'daki mûsikî hayatına döndü.

## 6. Keman

Sine-kemanının Türk mûsikîsinde kullanılmaya başlamasından kısa bir süre sonra Batı *violin*'i de Osmanlı saraylarında kullanılır oldu. *Keman* veya *kemânçe* adıyla yüzyıllarca tek yaylı çalgı olarak kullanılmış olan saz, din dışı mûsikîde yerini sine-kemanına bırakarak *rebab* adıyla Mevlevîhânelere çekilmiş, böylece *keman* terimiyle adlandırılan bir saz

kalmamıştı. Bu münhal ad, Batı'dan yeni gelen saza verildi. Avrupaî keman çalan mûsikîciler, sine-kemancılarının da benimsediği kemânçe üslûbunu almakta gecikmediler. Bu, gerçekte hânendelerin üslûbu-  
du. Türk kemancılar sazın akordunda bazı değişiklikler yaptılar. *Sol-re-la-mi* biçimindeki standart violin akordu, İstanbul'da *la-re-la-re* veya *sol-re-la-re* hâline getirildi. 19. yüzyılın ortalarında armudî kemençe fasıl mûsikîsine girdiğinde, kemençeciler bu kez kemancıların üslûbu-  
nu aldılar. Bu gerçekten haberi olmayan bazı kemençe hayranları, 19. yüzyılın sonlarına veya 20. yüzyılın başlarına ait taş plaklardaki keman taksimlerini dinleyince, o dönemde kemancıların (Kemanî İhsan Bey, Kemanî Memduh Bey ve son büyük 'alaturka' keman virtüözü Nubar Tekyay) da sazlarını kemençe gibi çaldıklarını sandılar; eski kayıtlarda-  
ki keman sesinin kemençe sesine benzemesini, o dönemde kemanda da bağrısak tellerin kullanılmasına bağladılar. Oysa bu benzerlik, bü-  
yük ölçüde üslûp benzerliğinden kaynaklanıyordu. 20. yüzyıl boyunca kemancılar, eski üslûptan gitgide uzaklaştılar. 2020'lere gelindiğinde, devlet radyolarındaki birkaç kemancı dışında, kemana geleneksel üs-  
lûpla çalan mûsikîci kalmamıştı. Pazar için yapılan kayıtlarda —genel-  
likle yaylılar grubunun bir üyesi olarak— çalan kemancıların çoğu za-  
man zaman 'arabesk' diye nitelenen tarzda, zaman zaman da Avrupaî bir stilde çalmaktadır.

## 7. Kemençe

Günümüzde biri klasik Türk mûsikîsinde, diğeri Kuzey Anadolu halk mûsikîsinde kullanılan iki ayrı yaylı sazın ortak adı. Klasik Türk mûsikîsi kemençesi için yüzyılımızın ortalarına kadar kullanılan 'armudî kemençe', 'fasıl kemençesi' gibi adlar yerini artık 'klasik kemençe' adına bırakmış görünüyor. Bu yeni adın yanı sıra 'İstanbul kemençesi' adı da yaygınlaşmaya başlamıştır. Halk sazı ise, ayırmak gerektiğinde 'Karadeniz kemençesi' diye anılır.

**Yapı:** Klasik kemençe, 40-41 cm boyunda, 14-15 cm genişliğinde küçük bir sazdır. Yarım armudu andıran gövdesi, elips biçimindeki burguluğu ('kafa') ve sapı ('boyun') tek bir ağaç parçasından yontularak ve oyularak yapılır. Göğsünde, yuvarlak kenarları dışarda kalmak üzere D biçiminde iki iri delik (40 mm boyunda, 27-30 mm eninde) bulunur. Delikler birbirinden yaklaşık 25 mm uzaklıktadır. Eşik, bir ucu candi-  
reğine, diğeri ucu göğse basacak biçimde bu iki deliğin arasına yerleştirilir. Sazın arka tarafında bir 'sırt oluğu' vardır. Bu oluk, boynun uzan-

tısı olan ve kafanın ortalarına kadar uzanan üçgen çıkıntının ('mihrap') ucundan başlayıp ortada genişler ve 'kuyruk takozu'nun yakınında sivri bir uçla son bulur. Gövdenin alt ucundaki özel çıkıntıya ('kuyruk takozu') takılan giriş veya metal 'kuyruğa' bağlanan tellerden her biri, eşiğin üzerinden geçip kendi burgusuna sarılır. Tellerin titreşen uzunluklarını eşitleyen bir baş eşik yoktur. Üç tel, sırasıyla *yegâh*, *rast* ve *neva* seslerine akortlanır. Bütün teller bağırsaktadır. Yalnız *yegâh* telinin üzerinde gümüş sargı bulunur. Günümüzde sentetik raket telleri, alüminyum sargılı bağırsak veya suni ipek teller veya krom sargılı çelik keman telleri kullanan müzisyenler de vardır. 14-15 cm uzunluğunda olan ve icrâ sırasında göğse dayanan burgular, kafada bir üçgenin köşelerini oluşturur. Çünkü orta tel, iki yandaki telden 37-40 mm daha uzundur. Kısa tellerin titreşen (yani eşik ile burgu arasında kalan) uzunlukları 25,5-26 cm kadardır. Tellerin titreşimini sazın sırtına ileten candireği, —neva telinin altına gelecek biçimde— eşik ile sırt arasına yerleştirilir. Sırtta, tam eşiğin altına rastlayacak yerde 3-4 mm çapında bir delik açılır.

Eskiden kemençenin kafası, boynu ve sırt oluşu genellikle fildişi, sedef veya bağa kakmalı yapıldı. Saray veya konaklar için Büyük İzmitli veya Baron gibi büyük ustaların elinden çıkan bazı kemençelerin bütün sırtı (hatta göğüs deliklerinin çevresi) sedef, fildişi veya bağa plakalarla veya oyma-kakma motiflerle süslenmiştir. Denebilir ki, en fazla süslenmiş Türk sazı kemençedir.

Çalınırken kuyruk takozu sol dize, burguları göğse yaslanarak düşey konumda tutulan veya ve iki diz arasına konan kemençenin telleri, tuştan 7-10 mm yüksektedir. Çünkü sesler, telli sazların çoğunda olduğu gibi tellerin üstüne parmak uçlarıyla basılarak değil, teller tırnakla yandan hafifçe itilerek bulunur. Dördüncü pozisyondan (*muhayyer* perdesinden) sonra aralıklar çok küçüldüğünden, falso ihtimali çok yüksektir. Yaklaşık 60 cm uzunluğunda olan ve avuç içi yukarı bakan biçimde tutulan yayın kılları, icrâ sırasında sağ elin orta parmağıyla gerilip gevşetilebilir.

**Tarih:** *Kemençe* teriminin kökeni olan ve Farsça'da 'küçük yay' veya 'küçük yaylı çalgı' anlamına gelen *kemânçe* kelimesi, 19. yüzyıldan önce, bugün *rebab* denilen *ayaklı kemâne* için kullanılıyordu ('ayaklı kemâne' terimi, mûsikî âletlerini inceleyen organolojide, silindirik uzun bir sapı ve genellikle kesik küre biçiminde bir gövdesi olan, sapı gövdesinin üstünden girip altından çıkan ve düşey olarak tutulup çalınan yaylı sazların ortak adıdır). *Kemân* da denilen kemânçe, 18. yüzyılın sonlarına



kadar klasik Türk müsikisinde kullanılan tek yaylı sazdı. Kemânçenin yerini, önce sine-kemanı, daha sonra da Avrupa kemani aldı. Armudî kemençe, fasıl topluluğuna 19. yüzyılın ortasına doğru girmiştir.

Armudî kemençenin fasıl topluluğuna girmeden önceki adı *lira* (*lyra*) idi (nitekim, son yıllarda çok rağbet görmeye başladığı Yunanistan'da, 'Şehir lirası' veya 'İstanbul lirası' anlamında *politiki lira* adıyla anılmaktadır). *Lira*, daha 10. yüzyılda Bizanslıların kullandığı bir sazdır. Arap tarihçi El-Mes'udî'nin (ö. 957), "Bizans lirası, Arap rebabıdır." demesi buna kesin kanıttır. Ayrıca 11. yüzyılda yazılmış *Glossarium Latino-Arabicum* adlı Arapça-Latince sözlükte *rebab* için *lyra dicta* karşılığı verilmiştir. İbn Hurdazbih'in (ö. 912) "Rebabın en makbulü, armut biçiminde olandır." yolundaki ifâdesine, El-Mes'udî'nin sözleri ve anılan sözlükteki bilgi de eklenince, armudî kemençenin en geç 10. yüzyılın başlarında Araplar arasında da kullanıldığına hükmetmek gerekiyor. Hatta, Abdülkadir Merâgî'nin rebab benzeri yaylı saz için *kemânçe-i Oğuz*, armudî kemençe için ise *kemânçe-i Rumî* demesi, bizi, liranın, en erken 15. yüzyıl başlarına kadar, yalnız Araplarca değil, İranlılar ve Türklerce de kullanıldığını düşünmeye zorluyor. Ne var ki, yalnız İran veya Arap minyatürlerinde değil, Osmanlı minyatürlerinde de kemençeye benzer bir saz görülmez. 15. ve 19. yüzyıllar arasındaki yazılı kaynaklarda da armudî kemençeden söz edilmez. Sazın bilinen en eski resmi, Blainville'in kitabındadır (1767). Üstünde "üç telli lira" yazılı bu resim, 1774'te Niebuhr'un verdiği resim kadar gerçekçi görünmüyor. Laborde'un Niebuhr'dan aynen aktardığı bu resimdeki lira, küçük göğüs delikleri ve uzun boynu ile günümüzde İtalya'nın güneyinde (Calabria), Ege adalarında (özellikle Girit'te), Balkanlarda ve Türkiye'nin bazı köy ve kasabalarında (Cide, Azdavay, Fethiye) rastlanan halk sazının tam bir benzeridir.

Armudî kemençeye benzer yaylı sazlar, 10. yüzyıldan itibaren Avrupa'da da kullanılmıştır. Organologlar, genel olarak *rebek* denilen bu çalgıların ya Bizans lirasından veya Mağrip rebabından türediğini kabul ederler (*Rebek* adının kökeni *rebab*'dir).

Hornbostel ve Sachs'ın 1914'te yaptığı, —günümüzde de geçerliğini büyük ölçüde koruyan— çalgı sınıflamasında bir 'yaylı lavta' sayılan rebeklerin adı gibi, biçimi, boyutları ve tel sayısı da Orta Çağ boyunca değişmiştir. Tel sayısı genellikle üç olmakla birlikte, tek telli veya 2, 4, 5 hatta 6 telli rebekler de kullanılmış, tellerin çift takıldığı da olmuştur.

1300'den önce bile, âhenk telleri için sapın yan tarafında burgular bulunan rebekler yapılmıştır. Baştan beri rebek ailesinden sazlar, Güney Avrupa'da ve Kuzey Afrika'da dize dayanarak ve yayları avuç içi yukarı bakacak biçimde tutularak çalınmıştır. Kuzey Avrupa'da ise bu türden sazlar çoğunlukla göğse (veya omuza) dayanarak çalınıyordu. Tabii, diz üstü konumda teller yandan tırnaklarla itiliyor, göğse dayandığında ise tellerin üzerine parmak uçlarıyla basılıyordu. Yalnız Orta Çağ'da ve Rönesans Dönemi'nde saraylarda veya soyluların evlerinde kullanılan rebekler, 18. yüzyıla kadar Batı ve Kuzey Avrupa'da köy çalgısı olarak yaşamıştır. Günümüzde *lira* adıyla Güney İtalya'da, *liyera* veya *liyerit-sa* adlarıyla Hırvatistan'da (özellikle Dalmaçya'da), *gusla* veya *gadulka* adıyla Bulgaristan'da (özellikle Rodoplar'da), *lira* adıyla Trakya'da (*lira trakyoiki*) ve Ege adalarında (özellikle Girit'te [*kritiki lira*]) varlığını sürdürmektedir. Türkiye'de de halk çalgısı olarak *kemâne* (Kastamonu), *tırnak kemânesi* (Azdavay) veya *tırnak kemençesi* (Fethiye) gibi adlar taşır.

Enderunî Fâzıl'ın 1793 tarihli *Hûban-nâme* ve *Zenan-nâme*'sindeki bir albüm resmi, kemençenin, Nikolaki ve Vasilaki (1845-1907) sayesinde fasıl topluluğuna girmeden önce, yine bir Bizans sazı olan lavta ile birlikte, özellikle Pera tavernalarında kullanıldığına sağlam bir kanıttır. İsmail Hakkı Uzunçarşılı'nın yayımladığı bir saray belgesi, kemençenin, lavta ile birlikte 19. yüzyıl ortasına doğru, fasıl topluluklarından önce, Harem'deki câriyeler tarafından kullanıldığını gösteriyor.<sup>42</sup> Kemençenin, bugünkü olağanüstü zarif çizgilerine en geç 19. yüzyılın ortasına doğru kavuştuğu anlaşılıyor. 1867 Paris Sergisi'ndeki Osmanlı pavyonundan Londra'daki South Kensington Müzesi için satın alınan kemençenin, Carl Engel tarafından 1869'da yayımlanan katalogdaki resmi bunu gösterir. Bu resimdeki, çok ince bir zevki yansıtan, kakmalarla süslü kemençe, ya hânedandan bir amatör veya Saray'da çalan bir üstad için yapılmış olsa gerek. Vasil'den kemençe öğrenen ve kısa zamanda virtüözlük seviyesine erişen Tanburî Cemil Bey (1871-1916), bu sazı, fasıl mûsikîsinin vazgeçilmez bir unsuru hâline getirdi. Öyle ki, daha yüzyıl kadar önce meyhanelerde, tavernalarda kullanılan kemençe, 20. yüzyılın ortasına gelmeden, tanbur ve ney ile birlikte Türk mûsikîsinin en 'asil' sazlarından biri sayılır oldu. Bunda, hiç şüphe yok, kemençe

<sup>42</sup> Uzunçarşılı, İsmail Hakkı, "Osmanlılar Zamanında Saraylarda Musiki Hayatı", *Bellekten*, XLI (161), 1977, ss. 79-114.

sesinin, 20. yüzyılın başlarında büsbütün duygusal ve hüzünlü hâle gelen Türk müsikisine kemanınkinden daha uygun olması rol oynamıştır.

Reformist Hüseyin Sadettin Arel (1880-1955), tasarladığı çoksesli Türk müsikisini icrâ edecek orkestrada ağırlığı, ‘kemençe beşlemesi’ne verecekti. Soprano, alto, tenor, bariton ve bas olmak üzere beş ayrı boyda, dörder telli, tel boyları eşitlenmiş beş kemençenin prototiplerini 1933’te yaptırdı. Bunlar için özel parçalar besteledi, besteletti. Ama çok geçmeden bu sazlar terk edildi. 1976’da açılan İstanbul Türk Müsikisi Devlet Konservatuarı’nın kemençe hocaları arasında yer alan Cüneyd Orhon, Arel’in —keman gibi akortlanan— soprano kemençesini öğretmeyi tercih etti. Bugün bu okulda, üç telli geleneksel kemençe ile dört telli Arel kemençesi ayrı ayrı öğretilmektedir. Açılışından beri konservatuvarda kemençe hocalığı yapan İhsan Özgen (1942-2021), daha kariyerinin başında (1960’lar), Tanburî Cemil Bey’in tonunu yakalamak amacıyla, artık hiçbir kemençecinin kullanmadığı bağırsak telleri tercih etti; bu sayede elde ettiği zengin tını kadar, taksim türündeki başarısıyla da genç kuşağı etkiledi. Bugün İhsan Özgen’in üslubunu ve tekniğini, kızı Neva Özgen ve öğrencisi Derya Türkan temsil etmektedir.

## Modern Dönemin Kısarıları

### 1. Kanun

Türkiye’nin yanı sıra, Kuzey Afrika ve Orta Doğu ülkelerinde, İran, Özbekistan, Ermenistan, Makedonya, Kosova ve Yunanistan’da da kullanılan kısara cinsinden müsikî âleti. *Kısara* terimi müsikî âletlerini sınıflayıp inceleyen organolojide, bir kasa üzerine uzundan kısaya doğru sıralanıp gerilmiş tellerin ‘açık’ olarak titreştirilmesiyle ses veren sazların ortak adıdır. Türkiye, İran ve bütün Arap ülkelerinde kullanılan *kanun* adı, diğer ülkelerde yerini ya Arapçasının veya Yunancasının türevi olan bir ada bırakmıştır (Ermenistan’da *kanon*, Yunanistan’da *kanonaki*, Özbekistan’da *konon*).

**Yapı:** Uzun geçmişi boyunca birçok değişiklik geçiren kanunun temel yapısal özellikleri, günümüzde bütün ülkelerde aynıdır. Üzerine tellerin gerildiği, rezonans kutusu işlevi gören ahşap kasa, bir yanı dik açılı bir yamuk biçimindedir. Yamuğun dik kenarına komşu, deri gerilmiş bir bölüm vardır. Üstünden tellerin geçtiği uzun köprünün ayakları, bu deriye basar. Tellerin çoğu üçlü, pest taraftaki birkaçı ise ikilidir. Kasanın eğik kenarı karşısındaki kenarını oluşturan tel tahtasından çı-

kan ve köprüyü aşan her tel, eğik kenar boyunca uzanan *mızgılık*'taki özel çentiğinden (veya yarığında) geçerek bir akort burgusuna sarılır. Üç sıra oluşturan burgular, mızgılığa paralel olan burguluğa üstten girer. Üst uçları kesik piramit biçiminde olan burgular, özel metal akort anahtarıyla döndürülür. Bağırsak teller, günümüzde yerini naylon tellere bırakmıştır. Türk kanununda ikişer veya üçer telli 24, 25 veya 26 tel takımı bulunur (genellikle toplam 75 tel). Teller, bemollü olarak akortlanır. *Mızgılık*'tan hemen sonra tellerin altına yerleştirilen küçük *mandal*'ların indirilip kaldırılması sayesinde tellerin boyunun uzayıp kısılması sağlanır. Böylece sazdan, icrâ sırasında yarım tondan daha küçük aralıklar elde edilebilir. Ses alanı üç buçuk sekizli kadardır (*tiz muhayyer*'den *kaba yegâh*'a kadar). İcracı, bir iskemleye oturarak dizlerine yatay durumda koyduğu kanunu, metal yüksükler yardımıyla her iki elinin işaret parmaklarına taktığı bağa veya fildişi mızraplarla çalar.

**Tarih:** Hemen hemen bütün organologlar, Arapça *kanun* kelimesinin, Yunanca *kanon* kelimesinden türediğini kabul eder. “Yasa, yönetim, hüküm, kural” gibi anlamları olan *kanon* terimi, Eski Yunanlılarda, hem tellerin uzunlukları ile titreşimleri arasındaki ilişkiyi araştırmakta kullanılan tek telli bir deney âletinin hem de telleri kısmen ses kutusu, kısmen de sap üzerinde kalan lavta cinsinden bir sazın adıydı.

Babillilerin ve Asurluların kanunun atası sayılabilecek kısara cinsinden müzikî âletleri vardı. Bu sazlar, zamanla birçok komşu halk tarafından da benimsendi. Yunanlıların kısara cinsinden müzikî âletleri olduğu kesin değildir. Hatta, Roma sazı *psalterium*'un da bir kısara türü olduğu şüphelidir. Saza adı gibi, geometrik yamuk biçimini de Arapların verdiği sanılıyor.

Fârâbî (ö. 950), *Kitâbü'l-Musikâ'l-Kebîr*'inde, pek çok teli olan ve her teli belli bir sese akortlanan ‘açık telli’ sazlardan söz ederken *kanun* adını anmaz. Oysa *Vefeyâtü'l-Âyân* adlı biyografi ansiklopedisinin yazarı İbn Hallikân (ö. 1282), kendi döneminde, kanunu Fârâbî'nin icat ettiğine inanıldığını yazar. İbn Sina'nın da (ö. 1037) kanundan söz etmemesi, Fârâbî'nin, kanunu, söz konusu kitabını yazdıktan sonra icat etmiş olabileceği ihtimalini zayıflatır.

9. ve 10. yüzyıl Süryanî sözlüklerinde *kanun* kelimesi, bir müzikî âletinin adı olarak geçmez. Ama, 10. yüzyıl Süryanî sözlüklerinden, Arapların, geometrik yamuk biçiminde, kısara cinsinden bir saz kullandıklarını anlaşıyor. Bu sazın adı —muhtemelen— kökeni Yunanca *kithara*

olan *kisâre* kelimesiydi. Aynı dönemde yazılmış bir Süryani sözlüğünde “geometrik yamuk biçiminde, on telli bir saz” olarak betimlenmiş *kiso-ro*, muhtemelen Arap *kisâre*’siyle özdeşti.

*Kanun* teriminin geçtiği bilinen en eski Arapça metin, *Binbir Gece Masalları*’ndan *Ali bin Bekkâr ve Şemsü’n-nehar’ın Hikâyesi*’dir. En eski masallardan biri olan bu hikâyenin 10. yüzyıla ait olduğu sanılıyor. Yine aynı külliyattan *Melik Ömeru’n-Numan ve Oğullarının Hikâyesi*’nde ise, bir ‘kanun-ı Mısıri’den söz edilir. Bu tamlama, Arabistan Yarımadası’ndakinden farklı bir kanunun da varlığına bir işaretir.

Eş-Şakundi’ye (ö. 1231) göre kanun, Endülüs sazlarının en itibarlısıydı ve en önemli saz yapımcıları İşbiliyye (Sevilla) kentinde toplanmıştı; hatta müzikî âletleri, kentin başlıca ihraç mallarındandı.

14. yüzyılda kaleme alınmış Farsça bir risâle olan *Kenzü’t-Tuhafta* başka sazların yanı sıra, kanunun da çizimi ve sözlü tasviri vardır. Müellif (Hasan Kâşânî), geometrik yamuk biçiminde gösterdiği kanunun ayrıntılı ölçülerini verir. Risâleye göre sazın, üçer üçer akortlanan 64 teli vardı. Eşik, metnin de teyit ettiği gibi, burguların sıralandığı eğik kenara yakındı. Oysa modern kanunda eşik, —yukarıda da belirttiği gibi— eğik kenarın karşısındaki dik kenara yakındır ve ayakları, deriyle kapatılmış bölmelere basar.

Büyük bestekâr, virtüöz ve teorisyen Abdülkadir Merâgî (ö. 1435), 1418’de yazdığı *Câmî’u’l-Elhân fi’l-Musiki* başlıklı eserinde ve diğer bazı risâlelerinde, başka sazların yanı sıra kanunu da tasvir etmiştir. Buna göre kanun, burulmuş bakırdan yapılan telleri üçer üçer akortlanan ve skalası çenginkiyle aynı olan (yani muhtemelen  $3 \times 24 = 72$  teli olan), geometrik yamuk biçiminde bir sazdı.

Endülüs aracılığıyla 12. yüzyıla doğru Avrupa’ya da giren kanun İspanya’da *caño*, Fransa’da *canon*, Almanya’da *Kanon*, İtalya’da *cannale* adını aldı. Daha küçük versiyonuna, ‘yarım kanun’ anlamına gelmek üzere İspanya’da *medio caño*, Fransa’da *micanon*, Almanya’da *Metzkanon*, İtalya’da *medicinale* adı verilen (bu son ad geç Latincedeki *medium canale*’nin bozulmuş biçimidir) kanun, Avrupa’da piyanonun ataları sayılan klavikord ve klavsen gibi sazlara esin kaynağı oldu.

Kanun, 15. yüzyıla kadar düşey olarak tutuluyordu. O döneme ait Doğu minyatürleri bunu teyit eder. Hatta bir 16. yüzyıl Bizans freskinde, dik yamuk biçimindeki bir kisanın da sol kolla, eğik kenar göğse gelecek biçimde tutulduğu ve sazın serbest kalan sağ elle çalındığı

görülür. Bu tutuş, kanun benzeri bir Hint sazı olan *surmandal*'da hâlâ yaşamaktadır. 15. yüzyılda düşey tutuştan yatay tutuşa geçilince, sol el de icrâya katılmış, bu ise çalma tekniğini tamamen değiştirmiştir.

En geç 15. yüzyılda Osmanlı mûsikîsinde kullanılmaya başlayan kanunun yapısı zamanla değişmiş, itibarı da kâh artmış, kâh azalmıştır. 16. yüzyılda İstanbul'da kullanılan kanunun, İran ve Maverâünnehir'de kullanılanlardan farksız olduğu söylenebilir. Bu, göğsü bütünüyle ahşap olan, metal telli bir sazdı. Bu yargıyı teyit eden minyatürler vardır. Uygurlar'ın günümüzde de kullandığı *kalun*, bu kanunun tek modern benzeridir. 16. yüzyıl kanunu, —muhtemelen— makam değişikçe yeniden akortlanmayı gerektiriyordu. Ama bu dönemin mûsikîsinde nâdiren geçki yapıldığından, kanunda akort değişikliğinin asgarî düzeyde olduğu söylenebilir.

Kanun, bazı 15. ve 16. yüzyıl minyatürlerinde, dik yamuk biçiminde değil, akort burgularının yer aldığı kenarı dar ve uzun bir S çizecek biçimde tasvir edilmiştir.

Evlîyâ Çelebi, döneminde İstanbul'da 55 kanun icrâcısının bulunduğunu yazmasaydı, Ali Ufkî gibi Kantemir'in de kanundan hiç söz etmemesi, bu sazın 17. yüzyılda pek rağbet görmediğine bir kanıt sayılabilirdi. Çelebi'nin andığı ünlü kanun üstadlarının çoğu İranlıdır. İranlı üstadların, memleketlerinden getirdikleri ahşap göğüslü (derisiz) ve metal telli kanunu çalmaya devam ettikleri kabul edilebilir. Kaldı ki Çelebi, daha sonraki Türk müzisyenlerin farklı bir kanun çaldığına dâir bir ipucu da vermemiştir. 17. yüzyıl Osmanlı kanununun biçimi tam olarak bilinmiyor ama sazın 18. yüzyılın ortalarına doğru, bugünküne çok yakın yeni bir biçim kazandığı kesindir. O dönemde İran'da kanun terk edilmiş olduğundan, saza bugünkü yapısını kazandıran değişikliklerin Türkiye'de ve Orta Doğu'da (Mısır ve Suriye) yapıldığına hükmedebiliriz.

Kanunun bağırsak telli bir saz olduğunu belirten ilk yazılı belge, İngiliz Dr. John Covell tarafından 1670–1679 arasında yazılmıştır. Ama eserini 1680-1687 arasında yazan ünlü sözlükçü Meninski, kanunu 50-60 bronz telli bir saz olarak tanımlar. Belki de 17. yüzyılın ikinci yarısında kanunda bağırsak teller kullanılmaya başlanmış, fakat bronz teller, ancak zamanla tamamen terk edilmiştir.

Kantemir'in çağdaşı Levnî, hiçbir minyatüründe kanun çizmemiştir. Van Mour'un 1714'te çizdiği bir gravürdeki dikdörtgen görünüm-

lû kanun, bütün göğsü ahşapmış izlenimi veriyor. Filippo Bonanni'nin 1716'da çizdiği *kanunî* gravürü, Van Mour'un kine çok benziyor. Bonanni, sazın 'metal telli' olduğu bilgisini ekliyor. Ama Hızır Ağa'nın, 1750'lerde kaleme aldığı sanılan *Tefhîmü'l-Makâmât* adlı eserindeki resim, özü bakımından modern kanunu gösteriyor. Buradaki kanun, —eşiğin yer aldığı— dik açılı sağ tarafı ve —akort burgularının yer aldığı— dar açılı sol tarafı ile bildiğimiz kanun biçimindedir. Eşiğe paralel bir çizginin ayırdığı alan, büyük ihtimalle —eşiğin üzerine oturduğu— deriyle kaplı bölgedir. Demek ki 1760 dolaylarında Osmanlı kanunu, Orta Çağ sazından tamamen uzaklaşmıştır. Lane'in çizdiği Mısır kanunu, Hızır Ağa'ninkine her bakımdan benzer.

Bronz tellerden bağırsak tellere geçiş, yeni bir çalma tekniğinin doğmasına yol açtı. Bugün Türkiye'de ve Orta Doğu'da kullanılan teknik, bronz telli eski sazda uygulanamazdı. Bağırsak telli yeni kanunun 1680-1750 arasında Türkiye'de mi geliştirildiği, yoksa Mısır veya Suriye'den mi getirildiği kesin olarak bilinmiyor. Ama, ikinci ihtimal daha güçlü görünüyor. Çünkü bu dönemlerde yaşamış önemli bir Osmanlı kanun ustası yoktur; buna karşılık kanun, dönemin Mısır topluluklarının ayrılmaz bir parçasıydı. Öte yandan Hızır Ağa'nın, kanun resminin üzerine, Türkçe değil Arapça bir şiir koymasına da o sazın Orta Doğu kökenli olduğunu düşündürüyor.

Sultan III. Selim'in dönemine ait kayıtlarda hiçbir kanun icrâcısının adı geçmez. Ama II. Mahmud Dönemi'nde (1808-1839) bu saz yeniden sahneye çıktı. 19. yüzyılda ve 20. yüzyılın başlarında kanun, çoğunlukla kadınlar tarafından çalınan müzikî âletlerinden biriydi.

19. yüzyılın ikinci yarısında kanun İstanbul'da oldukça rağbetliydi. Profesyonel müzisyenlerin oluşturduğu saz takımları, kanunsuz düşünülemezdi. 20. yüzyılın eşiğinde kanun, tarihindeki son önemli değişikliğe konu oldu: Mızgılıktan hemen sonra her tel takımının altına kaldırılabilir-yatırılabilir metal *mandal*'lar yerleştirildi. Önceleri sayıları 3'ü 4'ü geçmeyen mandallar zamanla çoğaltıldı. Günümüzde bir tam aralıkta 9-12 mandal bulunur. Mandalların, sol elin icrâdaki payını artırmasından sonra gerek Türkiye'de, gerek Suriye, Lübnan ve Mısır'da, arp tekniğinden birçok unsur kanuna uyarlandı; sazın tekniği, akorlar ve arpejlerle zenginleştirildi. Hatta, günümüzde, on parmakla icrâyı tercih ederek mızrabı bırakan kanunîler bile yetişti.

## 2. Santur

Organolojinin vurmali kisalarlar arasininda inceledigi musiki aletlerindedir. *Santur* kelimesi Farsca'dir ve koekeninin Aramice *psantria* veya Akkadca *pandura* olduğu ileri sürülür. Bazı uzmanlar ise terimin, Eski Yunanca *psalterion*'un Farsçalaşmış biçimi olduğunu kabul ederler.

Benzer yapıda sazlar Türkiye, Irak, İran ve Keşmir'de *santur*; Yunanistan'da *santouri*, Özbekistan'da *çang* (veya *çeng*), Gürcistan'da *çangi*, Hindistan'da *santoor*, Çin'de *yangqin*, Kore'de *yanggüm*, Romanya'da *țambal*, Macaristan'da *cimbalom* adlarıyla kullanılır.

**Tarih:** Mızraplı kisalarlar, kronolojik olarak vurmali kitharalardan öncedir. İlk santurların, mızrap yerine vurma çubuklarıyla çalınan ve kanunun atası olan antik Mezopotamya sazları olduğu söylenebilir. Muhtemelen tellerine çubuklarla vurularak çalınan arplar, vurmali kisalarlardan önce kullanılmıştır. Eski Babil Dönemi'ne (İÖ 1600-911) ve Yeni Asur Dönemi'ne ait ikonografik kalıntılarda, düşey değil yatay olarak tutulan ve tellerine iki çubukla vurulan arplar görülür. Bu, santurun değilse bile, santur fikrinin atasıdır. Tevrat'ta Kalde hükümdarı Nabukadnezar'ın (İÖ 604-562) orkestrasındaki sazlar arasında santur da (*psanterin*) vardır. Bazı Arapça kaynaklar, santurun, Sâsânîler Dönemi'nde (226-641) kullanıldığını belirtir. Fakat 10. ve 11. yüzyılların önemli yazarlarının (Fârâbî, İbn Sina, İbn Zita) risâlelerinde veya kitaplarında —*kanun* gibi— *santur* adı da geçmez. Buna karşılık, 11. yüzyılda Endülüs'te santur kullanıldığını gösteren belgeler vardır. İspanya'dan diğer Batı Avrupa ülkelerine geçen ve büyük rağbet gören santur, Avrupa'da piyanoya doğru tekâmül etti.

İbn Haldun, 14. yüzyılda Kuzey Afrika Araplarının santur kullandığını yazmıştır. Abdülkadir Merâğî'nin yazdıklarında santur adına rastlanmaz. İran minyatürlerinde de bu saz görülmez. Buna karşılık çalgı tarihçileri arasında santurun İran kökenli olduğu inancı yaygındır. Santurun Orta Asya'ya, Hindistan'a ve Uzak Doğu'ya İran'dan gittiği kabul edilir.

1977'de İsmail Hakkı Uzunçarşılı'nın kısmen yayımladığı 1525 tarihli saray masrafları defterinin “cemaat-i mutribân” bölümünde adı anılan bir santurî yoktur. Nitekim 16. yüzyıl Osmanlı minyatürlerinde de santura rastlanmaz. Ama Viyana'da Millî Kütüphâne'de bulunan bir *Codex Vindobonensis*'te resmi olduğuna göre Türklerin 16. yüzyılda santur kullandığı kesindir (Bu kodeks, 1586-1591 arasında Avusturya se-



firi olarak İstanbul'da yaşayan von Pezzen tarafından hazırlanmış, Türk âdet ve geleneklerini anlatan resimli bir kitaptır). *Seyahat-nâme*'sinde o kadar çok saz adı veren Evliyâ Çelebi (1611-1684) santurdan söz etmez. Ama Türklerin 17. yüzyılda santur kullandığını kanıtlayan belgeler vardır. Bu bakımdan Ali Ufkî Bey'in (1610?-1675?), kendini *santurî* olarak nitelemesi önemlidir. Ali Ufkî Bey'in *Mecmûa-i Sâz ü Söze* kaydettiği veya bizzat yazdığı bazı şiirlerde *santur* adı geçtiği gibi, Ali Ufkî, Santurî İbrahim Çelebi'nin bir semâsini de kaydetmiştir. Kantemiroğlu'nun çağdaşı Levnî'nin, *Sur-nâme-i Vehbî* (1720) için yaptığı birçok minyatürde santura rastlanır. Metin And'ın "çarşı resmi" diye adlandırdığı, bugün nerdeyse hepsi Avrupa kütüphanelerinde bulunan—İstanbul'da, kimliği bilinmeyen nakkaşlar tarafından yapılmış—birçok resimde de santur çalan câriyeler görülür. 17. yüzyılın ikinci yarısında ve 18. yüzyılın ilk yarısında santur, Saray fasıl heyetinin olduğu kadar *mehter-i bîrûn* denilen saz takımının da önemli bir sazıydı. III. Selim ve II. Mahmud dönemlerinin gözde sazlarından olan santur, 19. yüzyılın ikinci yarısında, Santurî Hilmi Bey'in (1820?-1895) benimseydiği Rumen santurunun etkisiyle kromatik bir yapı kazandı (Rauf Yekta Bey, bu santuru 'alafranga' olarak nitelemiştir.), büyük virtüöz Santurî Edhem Bey'den (1855-1926) sonra yavaş yavaş kullanımdan düştü.

Levnî'nin minyatürlerindeki santur ile Hızır Ağa'nın *Tefhîmü'l-Makamât*'ta resmini verdiği santur hemen hemen aynı yapıdadır. Ama Rauf Yekta Bey'in, Lavignac'ın ansiklopedisine verdiği çizimdeki 'alaturka' santur, geniş tabanlı bu 18. yüzyıl santurundan farklıdır. Rauf Yekta Bey'in dar tabanlı, uzun santuru, daha çok, bugün Irak, Özbekistan ve Keşmir'de kullanılan santurlara benzer.

**Yapı:** Çin santuru (*yangqin*) bir tarafa, Orta Çağ'da ve daha sonra kullanılan santur türünden bütün sazlar ikizkenar yamuk biçimindedir (*Yangqin* de aslında ikizkenar yamuk biçimindedir. Ama bu yamuğa, açılmış bir kitap görüntüsü verilmiştir).

Bugün yeryüzünün çeşitli bölgelerinde kullanılan santur türünden müzik âletlerinde teller, üçlü, dörtlü veya beşli gruplar hâlinde akortlanır. Her santurda en az iki sıra eşik bulunur. Bazı santur türlerinde her tel için küçük, hareketli bir eşik vardır. İcra sırasında değilse bile, farklı makamdan bir eser çalınması gerektiğinde eşiklerden bazıları sağa veya sola kaydırılarak yeni makamın sesleri elde edilir. Bazı santur türlerinde ise, kanununkini andıran bileşik eşik görülür. Bu tür santurlarda, tel takımlarından biri eşğin üstüne basar. Bir önceki ve bir sonraki tel ta-

kimları ise, eşikteki delikten geçer. Yani bunlar, eşğin üstünden geçen tel takımına göre aşağıda kalır. Eşikteki delikten geçen bu tel takımları, karşıdaki eşğin üstünden geçer. Kısacası, her tel takımı sadece bir eşğin üzerinden geçer. Demek ki teller, hafifçe çarpaz iki düzlem oluşturur. Bu düzen, tokmakların rahatça vurulabilmesi içindir. Santurda da teller, kanunda olduğu gibi tek bir düzlem oluştursaydı ya aralarındaki mesafeyi artırmak (ki bu, sazın çok büyümesine sebep olurdu), yâhut da tokmağın komşu tel takımlarına da çarpmasına razı olmak gerekirdi. Türkiye'de *tokmak* veya *zahme*, İran'da *mezrab* denilen ve şekli ülkeden ülkeye değişen ahşap çubuklar, eşğe yakın bölgede tellere vurulur. Susturucusu olmayan santurlarda her tel, sempatiyle diğer telleri de titreştirir (Romanya ve Macaristan'da kullanılan büyük santurlara susturucu eklenmiştir).

Geleneksel saz takımının önemli bir unsuru olan —*tar* ve *setar* ile aynı repertuarın çalındığı— çağdaş İran santuru, eğlence mûsikîsi *motrebî*'de de kullanılır. Ama halk mûsikînde hiç kullanılmaz. Santurun kasası genellikle ceviz ağacından yapılır; uzun kenarı yaklaşık 90 cm, kısa kenarı 35 cm, derinliği yaklaşık 6 cm'dir. Eğik kenarlar, uzun kenarla 45°'lik açı yaparlar. Teller dördü takımlar hâlinde akortlanır. Her takımın altında hareketli bir eşik (*harek*) bulunur. Bu eşikler kasanın eğik kenarlarına paralel olarak yerleştirilir. Eşikleri sağda yer alan teller pest perdelere tekabül eder. Eşikleri solda bulunan teller, eşiklerin her iki tarafında da çalınabilir. Sağda ve solda dokuzar (bazen on birer) tel takımı bulunur. 18 tel takımından 27 farklı ses elde edilir. Pest teller bronz, tiz teller çeliktir.

Santur, tellerine —her iki elin ilk üç parmağıyla tutulan— iki tokmakla vurularak çalınır. Türk ve Hint santur tokmakları ağırdır ve tel üzerinde zıplayarak kendiliğinden bir tremolo oluşturur. Çok hafif olan İran tokmakları (*mezrab*) zıplamaz. Dolayısıyla tremolo ancak, sağ ve sol bilekler hızla birbiri ardınca hareket ettirilerek yapılabilir. Bazı icrâcılar, tokmağın ucuna, vuruşu yumuşatmak için keçe sarar. Aynı sonuç, bazı ülkelerde tellerin üzerine bir bez konarak da elde edilebilir.

Çağdaş Irak santurunun kasası, ceviz, acı portakal, ak kayın veya kayısı gibi sert ağaçlardan yapılır. Geniş kenarı 80-90 cm, kısa kenarı 31-41 cm, derinliği ise 7-12 cm'dir. Bazı santurlar, bir şarkıcı için özel olarak yapıldığından, boyutları da şarkıcının ses alanına bağlı olarak değişir. Çağdaş Irak santurunda 23 takım tel vardır. Bu sayı zamanlarda 25'e çıkmıştır. Bunlar üçlü, dördü, hatta beşli olarak akortlanır.

Her telin altında hareketli bir eşik bulunur. Günümüzde Irak'ta hâlâ eski santur çalan müzikçiler vardır. Eski santur daha derindir ve uzun birer köprüyü andıran eşikleri sabittir. Irak santurunun ses alanı, üç sekişliyi aşar. Santur Irak'ta, dört telli ayaklı kemâne *coze*, def ve *dumbuk* (darbuka) ile birlikte, *çalgı-i bağıdâdi* adını taşıyan topluluğu oluşturur. *Çalgı*'nin başlıca rolü, çayhânelerde, evlerde ve konser salonlarında klasik şarkılara (*makamü'l-ıraqî*) eşlik etmektir.

Kafkasya'da ve Yakın Doğu'da kullanılan bazı santurlarda pest teller tektir. Üst bölgedeki takımlar ise ikili veya üçlü olabilir.

Hemen hemen santur benzeri bütün sazlarda teller öteden beri metaldir ama pek çok ülkede farklı kalınlıkta teller kullanılır. Tizler çelik, diğerleri bronzdur. Bazı ülkelerde bronz tellerin yerini günümüzde naylon teller almaya başlamıştır.

Eski İran ve eski Osmanlı santurunun yapısal özellikleri hakkında kesin bilgilere sahip değiliz. Çünkü yazılı kaynaklarda olsun, ikonografik belgelerde olsun, hakkında en az ipucuna rastladığımız müzik âletlerinden biri de santurdur. İkonografik belgelerde ender olarak bulduğumuz tasvirler, sazın fiziksel yapısı hakkında kesin bilgiler elde etmemize yetecek ölçüde ayrıntılı ve gerçekçi değildir. Bugünkü İran santuru, 19. yüzyıl Osmanlı santurundan bir hayli farklıdır. Taban açıları oldukça dar olan modern İran santurunda, sol taraftaki hareketli eşiklerin üstünden geçen teller çeliktir ve çelik tellerin hepsi de aynı kalınlıktadır. Dünyanın en dar taban açılı (45°) santuru olan modern İran santurunun bu özelliği, tellerin boyunun, —aynı kalınlıktaki telleri aynı derecede gererek yaklaşık iki oktavlık bir alanın seslerini elde edebilmeyi sağlayan— pestten tize doğru kısalma oranıyla ilgilidir. 19. yüzyıl Osmanlı santurunun günümüze ulaşmış hiçbir örneği bu santura benzemez. Günümüze ulaşabilmiş az sayıdaki 19. yüzyıl Osmanlı santurları, boyutlar ve tel sayısı bakımından birbirine benzemez. Ama şu ortak özellikleri gösterirler:

1. Sol tarafta çelik teller vardır. Bunların eşikleri kenara çok yakın değildir. Bu sayede eşğin solunda kalan kısımlarından da tiz sesler elde edilir. Özetle her çelik tel, biri eşğin solundan, diğeri sağından olmak üzere skalanın iki sesini verir.

2. Sağ tarafta bronz teller vardır. Bunların eşikleri kenara çok yakındır. Çünkü, saz üzerindeki en pest sesleri veren bronz tellerin boyunun olabildiği kadar uzun olması gerekir. Özetle her bronz tel, skalanın bir sesini verir.

3. Bu santurlarda, ikizkenar yamuğun tabanı olan kenar oldukça uzundur, yani sazda tel sayısının fazla olmasına değil, tellerin boyunun uzun olmasına önem verilmiştir.

Rauf Yekta Bey'e göre bu santurlar, Santurî Hilmi Bey'in Türkiye'ye getirdiği Rumen santurunun İstanbul'da aldığı biçimdir. Rauf Yekta Bey, 'alafranga' santur dediği bu sazdan önce kullanılan santuru ise 'alaturka' olarak nitelemektedir. Yekta'ya göre 'alaturka' santurun bütün telleri bronzdu ve eşiklerinin düzeni 'alafranga' santurunkinden farklıydı. Rauf Yekta Bey'in tanımladığı santur, Hızır Ağa'nın kitabındaki, oldukça gerçekçi santur resmine pek uymuyor. Yekta'nın sözünü ettiği, bugün Keşmir ve Irak'ta kullanılan dar, uzun santuru çağrıştırıyor. Oysa Hızır Ağa'nın santuru, geniş bir santur örneği. Rauf Yekta Bey'in, târif ettiği santuru görüp görmediğini bilmiyoruz. Eğer gördüyse, bunun, artık kullanılmayan çok eski, Hızır Ağa'nın santurundan da önce kullanılmış bir santur olduğunu söyleyebiliriz. Muhtemelen Rauf Yekta Bey'in 'alaturka' santur dediği âlet, en geç 18. yüzyılın başlarında terk edilmiştir.

Modern santurun terk edilmesinin sebebi ise, Türk müziklerine özgü ara sesleri elde etmekte çıkardığı zorluktur. Perdeler konusundaki tizliğin arttığı ve kanuna, bu ara sesler için bir mandal mekanizmasının eklendiği dönemde, santurda ıslahat yapacak bir yapımcının çıkmaması, sazın gözden düşmesine yol açtı. Ziya Santur'un (1862-1952) 20. yüzyılın ilk yarısındaki ıslahat çabası santurun, tamamen terk edilmesini önleyemedi. Türkiye radyolarında artık santur çalan bir profesyonelin bulunmadığı son 50-60 yıllık dönemde, —uzun yıllar Güzel Sanatlar Akademisi'nin (bugünkü Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi) müdürlüğünü yapan ve amatör bir santurî olan— Sadun Ersin de (d. 1930) santuru, her türlü makam geçkisine elverişli bir çalgı hâline getirmek için birtakım yenilikler yaptı. Son olarak, hekim ve kanunî Ümit Mutlu'nun (d. 1939), santura, kanununkine benzer bir mandal sistemi eklediğini belirtmem gerekiyor.

Bezmârâ topluluğu için bir 17. yüzyıl santuru tasarlarken, sazın geniş değil, dar ve uzun olmasına dikkat ettim. Ölçüler ve yapısal özellikler için ise, Irak santurunu göz önünde tuttum. Bizzat yaptığım Bezmârâ santuru, 9 cm derinlikte, 60 cm genişliğinde, 42 cm uzunluğundadır. Her tel grubunun altında hareketli (kaydırılarak yeri değiştirilebilen) küçük birer eşik vardır. Bu, makam değiştikçe, telleri gererek veya gev-

şeterek akordunu değiştirmek yerine altındaki eşiği sağa sola çekerek istenen perdeyi elde etmeyi sağlamaktadır. Bezmârâ'nın santurîsi İhsan Özer, bu santurun, daha önce çaldığı, Sadun Ersin yapımı kromatik 'alafranga' santurdan daha kolay çalındığını söylemiştir.

## Modern Dönemin Havalı Sazları

### 1. Ney veya nây

Organoloji, *neyi areofonlar* ('havayla ses veren sazlar') sınıfının *eğik flütler* kategorisinde ele alır.

*Ney* adı Farsça'da 'kamuş' anlamına gelen *nây* kelimesinin *muhaffefi*-dir, yani uzun *a'sı e'ye* çevrilmiş biçimidir. Tıpkı *şâh* ve *şeh*, *mâh* ve *meh* gibi.

Günümüzde aynı adla Türkiye dışında, İran, Irak, Suriye, Mısır, Lübnan, Ürdün gibi Orta Doğu; Tunus, Fas, Cezayir gibi Kuzey Afrika ülkelerinde ve kısmen Yunanistan'da da kullanılan ney, insanoglunun yaptığı en eski müsikî âletlerinden biridir. Başka türlü söylemek gerekirse, ney en eski Akdeniz sazları arasındadır. İhtiyatı elden bırakmaksızın ve yanılığa düşmekten korkmaksızın bu sazın İranlı, Türk veya Arap olduğunu ileri sürmeye imkân yoktur. Antik Doğu Akdeniz uygarlıklarının kalıntılarında rastladığımız ney benzeri sazla günümüz *neyi* arasında ne gibi yapısal farklar olduğunu tespit etme imkânından şimdilik mahrumuz. Günümüzde oldukça geniş bir coğrafyada kullanılan ney adlı sazlar arasında bazı küçük farklar vardır.

**Yapı:** Türk *neyinin* yapımında kullanılacak kamuşın dokuz boğumlu olması gerekir. En üstteki iki boğum tam açılmaz. İlk boğumun ortasında bir delik bırakılır. Bu, tiz seslerin güçlü ve temiz çıkmasını sağlar. İkinci boğumun ortasındaki delik daha büyüktür. Diğer boğumlar ise, hiçbir pürüz kalmayacak biçimde temizlenir. Yedi perde deliğinden altısı önde, biri arkadadır. Arkadaki delik üstteki üç deliği kapatan elin başparmağıyla kontrol edilir. Gerçekte bu delik çok ender olarak açılır. Öndeki altı delik, üçerli iki grup oluşturur. Komşu iki delik arasındaki uzaklık, bir ney birimidir. *Neyin* boyu 26 birime eşittir. Arka delik, gövdenin tam ortasında yer alır. En üstteki delikle arka delik arasında iki, her iki üçlü sıranın delikleri arasında bir, üçlü sıralar arasında iki, en alttaki delikle *neyin* bitimi arasında ise üç birimlik uzunluk bulunur. Delikler arasındaki uzaklık, Türk müsikîsi seslerini daha kolay elde edebilmek için milimetrik olarak daraltılır veya genişletilir. Daireye yakın elips veya daire biçiminde açılan perde delikleri parmakların ilk

boğumu ile kapatılabilecek büyüklüktedir. Sazın üflenen ucuna, genellikle manda boynuzundan tornada yapılan konik bir *başpâre* takılır. Kamışın her iki ucuna, çatlama için genellikle gümüşten birer *parazvâne* geçirilir. Enli birer halka olan parazvânelerin çok güzel bezenmiş örnekleri vardır. Yaklaşık 60°'lik bir açı ile tutularak ve dudaklar başpâreye yandan hafifçe bastırılarak üflenen neyin ses alanı, üç oktavı bulur. Delikler, her iki elin başparmağı ve küçük parmağı dışındaki üç parmağı ile kapatılır. En pest seslere 'dem sesleri' denir. Klasik Türk müsikisine özgü ara sesler, bazı deliklerin yarım veya çeyrek açılmasıyla elde edilir. Başın hafifçe eğilmesiyle bulunan perdeler de vardır.

Değişik boylarda neylere, pestten tize doğru *bolâhenk*, *davud*, *şah*, *mansur*, *kızneyi*, *müstahsen*, *sipürde* gibi özel adlar verilmiştir. Bu adlar, klasik Türk müsikisinde akort (*âhenk*) adları olarak da kullanılır. On iki boy *neyden* yedisinin temel sesi ana (natürel) sesler, beşininki ise ara seslerdir. Temel sesi bir ara ses olan neylerin adı *mâbeyn*'dir. *Bolâhenk* ve *davud* gibi çok uzun boylu neylerin yansı kadar olan ve bir sekizli daha tiz ses veren küçüklerine genel olarak *nısfıye* denir.

Türk ve Arap neyleri arasındaki tek önemli fark, Türk neyinin üfleme ucundaki *başpâre*'den ibarettir. İran neyi de başpâresizdir. Arap neyi ile İran neyi arasındaki önemli fark perde deliklerinin sayıdadır. Türk ve Arap neylerinde altısı önde olmak üzere yedi perde deliği vardır. İran neyinde ise öndeki deliklerin sayısı beştir. Başpâre farkının doğal sonucu olarak Türk ve Arap neyelerinin çalınışı, dolayısıyla sonoritesi de değişiktir. İki de başpâresiz olduğu hâlde Arap ve İran neyelerinin çalınışı da ayırdır. Araçlar sazın üfleme ucuna dudaklarını koyarken, İranlılar sazı üst ön dişlerine dayarlar. Dolayısıyla İran ve Arap neyelerinin sonoritesi de hayli farklıdır.

**Tarih:** Neyin geçmişiyle ilgili sınırlı bilgilere efsaneler ve hurafeler karışmıştır. Türk neyinin kökeni ve geçirdiği değişimler konusunda ayrıntılı bilgi edinebileceğimiz yeterince belge yoktur. Sınırlı sayıdaki belgenin dikkatli ve donanımlı araştırmacılar tarafından yorumlanması sayesinde bazı ayrıntılar tespit edilebilmiştir. Abdülkadir Merâğî'nin verdiği tanımlardan hiçbiri, bugünkü İran veya Türk neyine uymuyor. 15. yüzyıl Türk müsikî teorisyeni Seydî'nin *El-Matla* adıyla tanınan eserinde sözünü ettiği ney, Merâğî'nin tanımladığı sekiz delikli *nây-i sefid*, yani beyaz ney olabilir. Buradan, altı delikli neyi ilk kez Türklerin kullandığı sonucu çıkarılabilir.

Kanûnî Sultan Süleyman Dönemi'ne ait 1525 tarihli bir belgede,<sup>43</sup> Osmanlı sarayındaki mûsikî hayatına dâir birçok değerli bilgi vardır. Burada dönemin belli başlı saray mûsikîcilerinin adları anılır ve onlara ödenen günlük ücret belirtilir. Bu ücretlerin miktarı bize, bir sâzen-denin kişisel itibarını olduğu kadar çaldığı sazın itibar derecesini de anlatır. Bu belgede birtakım neyzenlerin de adları anılır. Bu adlara bakılarak söz konusu neyzenlerin tamamının Azerî olduğuna hükmedilebilir. Bu, İran mûsikîsinin ve İranlı mûsikîcilerin erken Osmanlı mûsikîsi üzerindeki etkisinin bir sonucudur. Bir noktaya daha dikkat etmek gerekir: Bu belgede zikredilen neyzenlerin hiçbiri de derviş değildir. Zaten, aynı dönemin minyatürlerindeki neyzenler de derviş kıyafeti içinde resmedilmemiştir. *Sur-nâme-i Hümayun* adlı 1582'de hazırlanmış ünlü albümdeki minyatürlerden önce yapılan İran veya Osmanlı minyatürlerinde ney, çok ince, uzun ve başpâresiz olarak çizilmiştir. İlk kez *Sur-nâme*'de, daha kalın ve başpâreli neyler görülür. Viyana'daki bir kütüphâne'de bulunan bir 16. yüzyıl kodeksinde bir kadın neyzen gravürü vardır.<sup>44</sup> Burada başpâre çok açık biçimde görülür. Bunlara dayanılarak, saza başpâreyi, 16. yüzyılda Osmanlıların eklediği söylenebilir. Bugün de yalnız Türklerin başpâreli ney kullanıyor olması, bu hükmü destekler. Osmanlı sarayına İran'dan geldiği bilinen neyin İstanbul'da bazı yapısal değişimler geçirdiği anlaşılıyor. Ama bunların hangi tarihlerde olduğunu kesinlikle söylemek şimdilik mümkün değildir.

17. yüzyılda artık en büyük ney üstadları İranlı mûsikîciler değil, Osmanlı Mevlevî dervişleriydi. Evliyâ Çelebi'nin zikrettiği on büyük neyzenden altısı Mevlevî'dir. Kantemiroğlu'nun 'Derviş Osman' diye andığı Nâyi Osman Dede de bir Mevlevî idi.

18. yüzyılda, Kantemiroğlu'nun bazı eserlerini notaya aldığı Ali Hoca gibi, Mevlevî olmayan büyük neyzenler de yetişti. Nitekim 1720 tarihli *Sûr-nâme-i Vehbî*'deki minyatürlerde, hem Mevlevî neyzenler hem de profan (hiçbir dinî vasfı olmayan) neyzenler görülür. Fakat 19. yüzyılda Mevlevî olmayan neyzen yok gibiydi.

Polonya asıllı Ali Ufkî Bey'in mûsikî âletleri listesinin sonlarına doğru andığı ve "zarif şarkılara eşlik eden sazlardan biri" diye nitelediği ney, 17. yüzyılın sonlarında, Kantemiroğlu'nun İstanbul'da olduğu dönemde, tanbur ile birlikte bütün sazların en itibarlısı durumundaydı. Kantemiroğlu zamanındaki fasıllarda neyzen ve tanburî, hânendenin

<sup>43</sup> Uzunçarşılı, İsmail Hakkı, *Osmanlılar Zamanında Saraylarda Musiki Hayatı, Belleten*, XLI (161), ss. 79-114.

<sup>44</sup> Tuğlacı, Pars, *Osmanlı Saray Kadınları*, 1985, İstanbul, Cem Yayınevi.

arkasında oturur, diğer sâzendeler de onların arkasında yer alırdı. Bu, 18. yüzyıl boyunca devam etti. Nitekim 1750'de Charles Fonton, "Ney Doğuluların baş sazıdır." diye yazmıştır.

18. yüzyılın sonunda Abdülbaki Nasır Dede, hem tanburî hem de neyzen olan Sultan III. Selim için yazdığı *Tedkiyk u Tahkiyk* başlıklı eserinde, makamların nasıl icrâ edileceğini ney üzerinde târif etmiştir. Bu, Türk müzikîsi tarihinde ilk defa karşılaşılan bir durumdur. Çünkü o güne kadar edvârlarda, Kantemiroğlu'nun eseri hâric, perdeler udun sapı üzerinde gösterilmişti.

Evlîyâ Çelebi'ye göre neyin 12 çeşidi vardı. Bu sayı günümüzde de aynıdır. Ama Çelebi'nin verdiği isimlerden *battal*, *girift*, *serheng* gibi bazıları, bugün kullanılmamaktadır. *Girift* teriminin ise, bir ney boyunun adı olarak anılması dikkat çekicidir. *Girift* terimi sonradan farklı bir kamış flütün adı olmuştur. Ama, 18. yüzyılın sonuna doğru İstanbul'a gelip birkaç yıl kalan ve yazdığı *Letteratura turchesca* (Türk Edebiyatı) adlı kitabına müzikîyle ilgili gözlem ve tespitlerini de koyan Rahip Giambattista Toderini de *girift* terimini bir tür küçük neyin adı olarak anmıştır (1789). Ama 12 ney boyundan söz etmediği için, Toderini'nin andığı *girift*'in, ney çeşitlerinden biri olarak değil, 19. yüzyılın *girift*'i olarak anlaşılması daha doğru olur.

19. yüzyılın ikinci yarısında, daha çok Balkanlar'dan gelen Çingene asıllı profesyonel müzisyenlerin çalıştığı gazinolarda hemen hemen hiç rastlanmayan ve büyük ölçüde Mevlevîhânelere münhasır kalan ney, 20. yüzyılda radyo yayınlarında, klasik Türk müzikîsi programlarının vazgeçilmez unsurlarından biri durumuna geldi. 20. yüzyıldan önceki en büyük ney virtüözleri olarak tarihe geçmiş olan Kutbü'n-nâyî Osman Dede (1650?-1730) ve Hüseyin Fahreddin Dede'nin (1854-1911) icrâları hakkında ne yazık ki fikir sahibi değiliz. Çünkü ilki seslerin henüz kaydedilemediği bir dönemde yaşamıştır. İkincisinin ise kovanlarda taksimleri olduğu rivâyet edilir. Ama bunlardan hiçbiri günümüze ulaşamamıştır. Elimizde kayıtları bulunan en eski ve en ünlü neyzen, büyük hiciv şâiri Tefîk'tir. Tefîk ney ile o denli bütünleşmiştir ki, sadece *Neyzen* denince akla yalnız o gelir. Neyzen Tefîk, kuşkusuz çağının en iyi neyzenlerindendi. Ama günümüze ulaşabilmiş plakları, bunu yeterince yansıtmaz. Daha öncekiler nasıl çalıyordu bilmiyoruz ama Neyzen Tefîk'in üslûbu, dönemin kemancılarınıninkiyle hemen hemen aynıydı. Bugün artık ney öyle çalınmıyor. Yetişmesinde Üsküdarlı



şeyhlerin ve sanatkârların (Necmettin Okyay, Mustafa Düzgünman vs.) olduğu kadar ressam ve neyzen Halil Dikmen ve Mesut Cemil'in de büyük rol oynadığı Niyazi Sayın (d. 1927), özellikle Cemil Bey'in son kemeçe taksimlerinden etkilenerek, uzun süre nefes almadan üfleme-ye veya nefes yerlerinin mûsikî cümlelerini parçalamasına (veya güdük bırakmasına) izin vermemeye dayalı bir üslûp geliştirdi. Zaman zaman ajiliteye yer verse de genel olarak ağır tempolu olan taksimleriyle bütün genç sâzendeleri etkiledi. Bugün Niyazi Sayın'ınkinden farklı üslûpla çalan neyzenlerin sayısı bir elin parmakları kadar bile değildir.

**Ney ve Mevlevîler:** Türklerde *ney*, Mevlevîyye tarikatının pîri Mevlânâ Celâleddin-i Rûmî'nin etkisiyle diğer mûsikî âletlerinden çok daha farklı bir yere sahip olmuştur. Bilindiği gibi Mevlânâ'nın ünlü *Mesnevî*'si:

*“Bîşnev ez ney çün hikâyet mîkoned  
Ez cüdâyhâ şikâyet mîkoned”*

beytiyle başlar. *Mesnevî*'yi kendi vezniyle Türkçeleştiren şâirlerden Abdullah Öztemiz Hacitahiroğlu, bu ilk beyti şöyle çevirmiştir:

*“Dinle neyden duy neler söyler sana  
Derdi vardır ayrılıklardan yana”  
Fâilâtün/Fâilâtün/Fâilün*

Bu beyti izleyen beyitlerden anlaşılır ki, Mevlânâ için ney insanın simgesidir. Yine Hacitahiroğlu'nun çevirisinden takip edelim:

*“Kestiler sazlık içinden' der 'beni',  
'Dinler, ağlar, hem kadın hem er beni'  
Göğsü göz göz ayrılık delse de bir  
Sen o gün benden iştî özlüm nedir  
Her kim aslından uzak düşsün, arar,  
'Asl'a dönmekçin bir uygun gün arar”*

Bu, tasavvuftaki büyük alegorinin Mevlânâ'daki ifâdesidir. Mevlevîler, bu yüzden neye bir kutsallık atfetmişler ve tarikat âyininde baş rolü ona vermişlerdir: Birden çok neyzenin yer aldığı mutribin en kıdemli ve en kudretli neyzeni olan neyzen-başı, aynı zamanda bütün mutribin, yani Mevlevî orkestrasının da şefiydi. Mevlevî olup da ney üfleme-yi az

veya çok bilmeyen yok gibiydi. Ney dersi almak, aynı zamanda nefsi terbiye etmenin de bir yoluydu. Elbette bugün istisnaları vardır ama eski neyzenler, yalnız müzisyen değildi; onlar aynı zamanda bilgelik ve güzel ahlâkın da timsaliydi.

## 2. Girift

18., 19. yüzyıllarda ve 20. yüzyılın ilk çeyreğinde kullanılmış, ney gibi kamıştan yapılan bir çalgıdır. Neyde olduğu gibi, üflenen ucuna boynuzdan veya fildişinden bir *başpâre* takılır. Üfleme biçimi de neyinkine benzer. Giriftte kamışın boğum sayısı genellikle altıdır. Ama daha az veya daha çok boğumlu giriftler de yapılmıştır. Yedisi önde, biri arkada olmak üzere sekiz perde deliği olan giriftte, pozisyonlar oldukça karmaşıktır. Zaten saza, Farsçada “çetrefil, karmaşık” gibi anlamlara gelen bu adın verilmesi de bu yüzdendir.

Girift başka bir kültürden mi, daha doğrusu, adı Farsça olduğuna göre İran’dan mı alınmıştır? Yoksa ney üzerinde değişiklikler yapılarak İstanbul’da mı icat edilmiştir? Bu sorulara kesin bir cevap vermemiz şimdilik imkânsızdır. Çünkü yazılı İran kaynaklarında böyle bir sazdan hiç söz edilmez. İkonografik belgelerdeki bazı üflemlerli sazlar gerçekte girift olsa bile, çizimlerin yeterince gerçekçi olmaması yüzünden eski belgelerde girifti teşhis etmemiz mümkün değildir. Bir saz adı olarak girift terimine rastladığımız en eski metin Evliyâ Çelebi’nin (1611-1684) *Seyahatnâme*’sidir. Ama Çelebi, bu terimi neyin bir boyu olarak anmıştır. 18. yüzyılın sonlarında İtalyan rahip Giambattista Toderini, İstanbul’da geçirdiği yılların bir verimi olan *Letteratura turchesca* (Türk Edebiyatı, 1789) başlıklı eserinde girift’ten, küçük bir tür ney olarak bahseder. Toderini’nin gördüğü ve dinlediği girift, Evliyâ Çelebi’nin söylediği gibi, küçük boylu bir ney miydi? Yoksa neye benzeyen ama ondan farklı bir yapısı ve tekniği olan ayrı bir üflemlerli saz mıydı? Toderini’nin ifâdesine dayanarak bu sorular cevaplandırılmaz. Giriftin tarihçesiyle ilgili bilgiler, şimdilik büyük bestekâr Hacı Faik Bey’in (1831?-1891), onun kardeşi Neyzen Salim Bey’in (1829?-1885) ve Âsım Bey’in girift çaldıkları ile sınırlıdır.

Boyu 40-45 cm kadar olan girift, taşınması kolay olduğundan bazı neyzenler tarafından tercih edilmiştir. Birinin ses alanı kaba çârgâh-muhayyer, diğerininki rast-gerdaniye arasını kapsayan iki tür girift vardı. Son girift virtüözü Âsım Bey’den (1852-1929) sonra giriftzen yetişmedi.

## Modern Dönemin Derili Sazları

### 1. Kudüm

Organoljinin *kâse davul* adını verdiği yarım küre biçiminde bir çift küçük davuldan oluşur. Tanbur, kemençe, kanun gibi sazlarla zenginleştirilmeden önce Mevlevî mûsikîsinin ney ile birlikte, iki ana sazından biriydi. Aynı adla, din dışı mûsikîde de özellikle 20. yüzyılda yaygın olarak kullanılan bir ritm sazıdır. Erken dönemde din dışı mûsikîdeki adı *nakkare* idi.

Derililerin belirsiz ses veren grubundan olan kudümün, bakırdan dövülerek yapılan kâseleri yaklaşık 30 cm çapındadır. Davullardan biri birkaç cm daha küçüktür. Tiz ses veren küçük davul (*tek*) zayıf zamanlar içindir ve sola konur. Yaklaşık bir dörtlü daha pest ses veren büyük davul (*düm*) ise kuvvetli zamanlar içindir ve sağa konur. *Düm* davulunun derisi daha kalındır. Devrilmelerini veya sallanmalarını önlemek için, *simet* denilen halka biçiminde birer yastığa oturtulan davullar, *zahme* adı verilen bir çift ahşap çubukla çalınır. Bazı kudümzenler, zahmelerinin ucuna keçe veya deri sarar. Davulların gövdeleri, metalik tınıyı gidermek amacıyla çoğu kez dıştan deriyle kaplanır. Geleneksel kudümün derisi deveden yapılan kirişlerle gerilir; akort değişiklikleri derilerin ısıtılması veya nemlendirilmesi yoluyla sağlanır. Isınıp gerginleşen deri daha tiz, nemlenip gevşeyen deri ise daha pest ses verir. 20. yüzyılın ikinci yarısında derisi, bir çift çelik halka ile sıkıştırılıp vidalarla gerilen ve davullardan her birinin akordu, bu vidalarla değiştirilebilen kudümler yapılmıştır. Son yıllarda Süha Sağbaş'ın yaptığı, —Hint tablasında olduğu gibi— kirişler üzerinde kaydırılabilen sert ahşap boncuklar sayesinde akortlanabilen kudümler yaygınlaşmaktadır.

Mevlevî âyini sırasında *mutrib*'i (mûsikî heyeti), kudümzenlerin en kıdemlisi olan kudümzenbaşı yönetir.

### 2. Bendir/Mazhar

Büyük çaplı (45-50 cm) ahşap bir kasnağa deri gerilerek yapılan ritm sazi. Hemen hemen bütün İslâm ülkelerinde kullanılır (Nijerya'da kullanılan zilli veya zilsiz benzeri *bandiri* adını taşır). Türkiye'ye Kuzey Afrika'dan geldiği sanılıyor. Halvetîlik, Celvetîlik, Kadirîlik, Gülşenîlik gibi tarikatların dergâhlarında okunan ilahilere eşlik eder. Türkiye'de son yıllarda din dışı mûsikîde de kullanılmaktadır. Derinin iç yüzüne, çap oluşturacak biçimde bir demet ipek veya ince bir kiriş gerilir. Bu,

derinin sesine bir vızıltı ekler. Aynı yapıda sazlar için, özellikle Mısır, Suriye ve Türkiye'de *mazhar* adı da kullanılmaktadır. *Bendir* ve *mazhar* terimlerinin farkını kesin olarak belirlemek güçtür. Ama, *mazhar* adının, daha büyük bendirler için kullanıldığı söylenebilir.

### 3. Def

Ahşap bir kasnağın tek tarafına deri gerilerek yapılan ritm sazları için kullanılan bir genel addir. Ama dairenin küçüğü olan *zilli def*in kısaltılmış adı olarak da kullanılır. Sol elle askıda tutulur, sağ elle derinin ortasına kuvvetli zamanlar, sol elin parmaklarıyla da derinin kenarına zayıf zamanlar vurulur.

### 4. Nevbe

Bazı tarikatların âyinlerinde ilahilere eşlik eden küçük kudüm. Yarım küre değil, koni biçiminde olan gövdeleri bakırdandı.

### 5. Darbuka

Bütün Orta Doğu ülkelerinde rastlanan kupa veya kadeh biçiminde, tek derili davul. Öteden beri eğlence müziklerinde kullanılır. Gövdesi eskiden pişmiş topraktan veya bakırdan yapılırdı. Günümüzde daha çok metal gövdeli darbukalar kullanılmaktadır. Pişmiş topraktan yapılan ve *dümbelek* veya *çömlek* adı verilen darbuka benzeri sazlar ise halk arasında yaşamaktadır.

### 6. Davul

Organolojinin “çift derili silindirik davul” kategorisinde incelediği sazların tipik örneğidir. 40-70 cm çapında, 30-40 cm genişliğinde ahşap bir kasnağın her iki tarafına da deri gerilerek yapılır. Deriler, kasnak üzerinde W'ler oluşturan kaytanlarla gerilir. Eski Türklerin *davul* yerine kullandığı *tümrük*, *tüngür* gibi terimlerin ses taklidinden doğan kelimeler olduğu sanılıyor. Kötü ruhların davul çalarak uzaklaştırılabileceğine inanan Asya Türkleri, davulu siyasi bağımsızlık simgesi de saymışlardır. Türkler Müslüman olduktan sonra sazın adı *davul*'a dönüşmüştür. Bu adın Arapça *tabl*'dan geldiği sanılıyor. Davul mehter müziklerinde de önemli bir yer tutmuş; mehter takımlarında çapı 1 m'yi aşan davullar kullanılmıştır.

Boyna asılarak çalınan davulun kasnağı daha çok gürgen, kayın, ceviz, çam gibi ağaçlardan yapılır. İki yanına da daha çok keçi derisi gerilir. Deriyi germeye yarayan çemberler, fındık, dut, kızılçık gibi es-

nek ağaçlardan yapılır. Sağ elle tutulan *tokmak*'la davulun ön yüzüne kuvvetli zamanlar, sol elle tutulan *çubuk*'la da arka yüze zayıf zamanlar vurulur. Ortalama boyu 40 cm olan tokmağın yapımında kavak gibi yumuşak ağaçlar tercih edilir. Bazı yörelerde, daha güçlü ses elde etmek amacıyla tokmağın kayısı, ceviz gibi ağaçlardan yapıldığı da görülmüştür. Boyu 40 cm kadar olan çubuk daha çok badem, kızılçık gibi ağaçların ince dallarından yapılır. Açık hava şenliklerinin vazgeçilmez unsurları olan davul ve zurna ayrılmaz bir ikili oluşturur.

Derili sazlar kategorisinden diğer sazlar hakkında makalemizin "Türk Musikisinde Erken Dönemin Sazları" başlıklı bölümünde bilgi verilmiştir.

## Modern Dönemin İdyofonları

### 1. Halile/Zil

Pirinçten yapılmış, hafif kubbeli bir çift diskten oluşur. Daha güzel ses versin diye alaşımına belli oranda altın da katılır. Ortası oldukça kalın olan disklerin kenarları bir hayli incedir. Disklerin ortasında, meşin şeritten bir sap geçirmeye yarayan birer delik bulunur. Bu saplardan tutularak birbirine çarpılan disklerin sönmek bilmeyen çınlaması, birbirlerine sürtülerek susturulur. Değişik boyda halileler yapılmıştır. Önceleri yalnız Mehter sazı olan halile, 19. ve 20. yüzyıllarda, başta Mevlevîhâneler olmak üzere çeşitli tarikatların dergâhlarında da kullanıldı.

Batı davul takımlarında [*batterie*] kullanılan tek veya çift zillerin atası haliledir.

İstanbullu Ermeni asıllı *Zilciyan* ailesinin yaptığı halileler yüzyıllarca seslerinin güzelliği ve dayanıklılığıyla çok beğenilmiştir. 20. yüzyılda ABD'ye yerleşen aile, üretime orada devam etmektedir. Zilciyanların kalfaları ise İstanbul'da kendi adlarına üretim yapmaktadırlar.

### 2. Çengi zili/Parmak zili

İki çift küçük pirinç diskten oluşur. Diskler, halile gibi kubbelidir. Biçim bakımından parmak zili, minyatür bir haliledir. Ama halile dövülerek inceltildiği hâlde parmak zili döküm yoluyla yapılır. Oldukça kalındır. Bu yüzden de çınlaması halile gibi uzamaz. Bir rakkase sazıdır. Halileninkine benzer meşin tutamaçları, iki elin baş ve işaret parmaklarına geçirilir. İkişer ikişer birbirine çarpılarak çalınır.

## Bibliyografya

- Abdülaziz bin Kemaleddin Abdülkadir, *Nekâvetü'l-Edvâr*, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphânesi, A 3462.
- Abdülkadir Merâgî, *Câmiu'l-Elhân*, Nuruosmaniye Kütüphânesi, 3127.
- Abdülkadir Merâgî, *Fevâid-i Aşere*, Nuruosmaniye Kütüphânesi, 3651/II.
- Abdülkadir Merâgî, *Makâsidü'l-Elhân*, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphânesi, R 1726.
- Ahmed-i Dâî, *Çeng-nâme* (Hikmet Ertaylan'ın *Ahmed-i Da'î*, *Hayatı ve Eserleri* başlıklı kitabında, müellifin Vasfi Mahir Kocatürk'ten ödünç aldığı yazmanın tıpkıbasımı vardır).
- Ahmedoğlu Şükrullah, *Risâle ft İlmi'l-Edvâr*, Süleymaniye Mikrofilm Arşivi, 3010.
- Aksoy, Bülent, *Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Müzik*, İstanbul, 1994.
- Âlî, Gelibolulu, *Görgü ve Toplum Kuralları Üstüne Ziyâfet Sofraları* (Mevâidü'n-Nefâis ft Kavâidi'l-Mecâlis), sadeleştirerek yayına hazırlayan: Orhan Şaik Gökyay, İstanbul, 1978.
- Ali Ufkî Bey, *Mecmûa-i Sâz ü Söz*, British Library, sloane, 3114.
- Ali Ufkî Bey, *Codex Analecta Complectens Var. Linguar*, Bibliothèque nationale de France, Turc 292.
- Alpay, Gönül, "XV. Yüzyılın İkinci Yarısında Yazılmış Bir Münâzara: Sazlar Münâzarası", in *Araştırma X 1972*, ayrıbasım, Ankara, 1976.
- Alpay, Gönül, "Çengnâme'de Müzik Terimleri", in *Araştırma X 1972*, ayrıbasım, Ankara, 1976.
- Alpay Tekin, Gönül, *Çengnâme, Ahmed-i Daî: İnceleme, Tenkidli Metin*, Harvard University Press, 1992.
- Alpay Tekin, Gönül, "Mevlânâ-Yunus Emre ve Ahmed-i Daî'deki Müzik Âletleri İle İlgili Semboller Üzerine Düşünceler", in *Orhan Şaik Gökyay Armağanı II*, ss. 439-451, 1983.
- Anonim, *Keşfü'-Gunûm ve'l-Kurâb ft Şerhi'l-Âlâtü't-Tarâb*, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphânesi, A 3465.
- Ârifî, *Süleyman-nâme*, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphânesi, H 1581.
- Ataman, Sadi Yaver, *Anadolu Halk Sazları*, İstanbul, 1938.
- Atıl, Esin, *Levnî ve Surnâme: Bir Osmanlı Şenliğinin Öyküsü*, İstanbul, 1999.
- Atıl, Esin, *Süleymannâme, The Illustrated History of Süleyman The Magnificent*, New York, 1986.
- Bardakçı, Murat, *Maragalı Abdülkadir*, İstanbul, 1986.

- Berner, A., *Studien zur arabischen Musik auf Grund der gegenwärtigen Theorie und Praxis in Ägypten*, Lipsia, 1937.
- Blainville, Charles-Henri de *Histoire générale, critique et philologique de la musique*, Paris, 1767.
- Bonanni, Filippo, *Gabinetto armonico*, “Antique musical Instruments and Their Players” adı altında, bir giriş ve resim yazıları ekleyerek yayımlayanlar: Frank Ll. Harrison ve Joan Rimmer.
- Cafer Çelebi, *Risâle-i Mimâriyye*, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, Y 339.
- Caron, Nelly & Safvate, Dariouche, *Musique d’Iran*, Paris, 1997.
- Castellan, Antoine-Louis, *Mœurs, usages, costumes des Ottomans et abrégé de leur histoire*, Paris, 1812.
- During, Jean, *La Musique iranienne*, Paris, 1984.
- El-Hifnî, ’İlmü’l-Âlâtü’l-Musikiyye, Kahire, 1971.
- Enderunî Fâzıl, *Hüban-nâme, Zenân-nâme*, İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, TY 5502.
- Ertaylan, İsmail Hikmet, *Ahmed-i Da’î, Hayatı ve Eserleri*, İstanbul, 1952.
- Evlilyâ Çelebi, *Seyahatnâme*, C. 1. haz. Orhan Şaik Gökyay, İstanbul, 1995.
- Farmer, Henry George, *Musikgeschichte in Bildern: İslam*, Leipzig, 1966.
- Farmer, Henry George, “Onbeşinci Yüzyılda Türk Sazları” (Turkish Musical Instruments in the Fifteenth Century), çev. Bülent Aksoy, in *Musiki Mecmuası*, sayı 417, İstanbul, 1987.
- Farmer, Henry George, *Studies in Oriental Music*, 2 cilt, yayına hazırlayan: Eckhard Neubauer, Frankfurt, 1986.
- Farmer, Henry George, “The Canon and Eschaquiel of the Arabs”, in *The Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland*, 1926.
- Farmer, Henry George, *Turkish Instruments of Music in the Seventeenth Century*, Glasgow, 1937.
- Farmer, Henry George, “The Origin of the Arabian Lute and Rebec”, *Studies in Oriental Musical Instruments*, C. 2, Glasgow, 1939.
- Feldman, Walter, *Music of the Ottoman Court*, Berlin, 1996.
- Fonton, Charles, *XVIII. Yüzyılda Türk Müziği* (Essai sur la musique orientale comparée à la musique européenne), çev. Cem Behar, İstanbul, 1987.
- Gazimihal, M. Ragıp, *Asya ve Anadolu Kaynaklarında İklîğ*, Ankara, 1958.
- Gazimihal, M. Ragıp, “Karadeniz Kemencesi”, in *Türk Folklor Araştırmaları*, C. 5, İstanbul, 1959.
- Gazimihal, M. Ragıp, *Türk Nefesli Çalgıları (Türk Ötkü Çalgıları)*, Ankara, 1975.
- Gazimihal, M. Ragıp, *Türk Vurmalı Çalgıları (Türk Depki Çalgıları)*, Ankara, 1975.

- Gazimihal, M. Ragıp, *Ülkelerde Kopuz ve Tezeneli Sazlarımız*, Ankara, 1975.
- Gazimihal, M. Ragıp, *Şarkî Anadolu Türkü ve Oyunları*, İstanbul, 1929.
- Gerson-Kiwi, E., *La preistoria degli strumenti a tastiera. Le arpe, il qanun e il santur del Medio Oriente*, Tel Aviv, 1958
- Guettat, Mahmoud, *La Musique classique du Maghreb*, Paris, 1980.
- Güneyli, H., “Kanun Sazı ve Bizde Kanun Çalanlar”, in *Musiki Mecmuası*, S. 184, İstanbul, 1963.
- Hızır Ağa, *Tefhîmü'l-Makâmât fî Tevlîdi'n-Nagamât*, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, Hazine Kitapları, no 1793.
- Honegger Marc ed., *Dictionnaire de la musique*, C. 4, Paris, 1990.
- İntizâmî, *Sûr-nâme-i Hümâyûn*, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, H 1344.
- İrepoğlu, Gül, *Levnî: Nakış, Şiir, Renk*, İstanbul, 1999.
- Jenkins, J. & Olsen, P. R., *Music and Musical Instruments in the World of İslam*, Londra, 1976.
- Kam, Ruşen Ferit, “İnce Saz Takımları”, in *Radyo*, s. 12, 15 İkinci Teşrin, 1942.
- Kantemiroğlu, *Kitâbü İlmi'l-Musiki alâ Vechi'l-Hurufât*, yayına hazırlayan Yalçın Tura, İstanbul, 2001.
- Laborde, Jean Benjamin de, *Essai sur la musique ancienne et moderne*, C. 4, Paris, 1780.
- Lane, E. W., *The Manners and Customs of the Modern Egyptians*, Londra, 1836.
- M. Rıza & El-Hifnî, *Kitâbü'l-Kânûn*, Kahire, 1934.
- Menemencioglu, Haldun, *Kemençe Hakkında Etüt*, İstanbul, 1970.
- Meriç, Rıfki Melul, “Osmanlılar Devri Türk Musikisi Tarihi Vesikaları”, in *Musiki Mecmuası*, S. 53, ss. 153-156, İstanbul, 1952.
- Mesut Cemil, *Tanburî Cemil'in Hayatı*, İstanbul, 1947.
- Mesut Cemil, “Kaybolan Türk Sazı Lavta”, in *Musiki Mecmuası*, S. 276, Ekim 1972, ss. 4-5.
- Niebuhr, Carsten, *Reisenbeschreibung nach Arabien und Andern umliegenden Laendern*, C. 2, Kopenhag, 1774.
- Onaran, Asuman, *Kemençe Seslerinin Armonik Analizi*, İstanbul, 1959.
- Özalp, M. Nazmi, *Türk Sanat Müsiki Sazlarından Kemençe*, Ankara, tarihsiz (1985'ten önce).
- Özergin, M. Kemal, “XV. Yüzyıla Âit Bir Edvâr Kitabı: Seydî'nin El-Matla'ı”, in *Musiki Mecmuası*, S. 196-218, İstanbul, 1964-1966.
- Özergin, M. Kemal, “Evliya Çelebi'ye Göre XVII. Yüzyılda Osmanlı Ülkesinde Çalgılar”, in *Türk Folklor Araştırmaları*, S. 262-265, 1971.
- Öztuna, Yılmaz, *Büyük Türk Müsiki Ansiklopedisi*, C. 2, Ankara, 1990.



- Pekin, Ersu, "Surname'nin Müziği: 16. Yüzyılda İstanbul'da Çalgılar", in *Dipnot*, S. 1, İstanbul, 2003.
- Pekin, Ersu, "Kuram, çalgı ve müzik", in *Osmanlı Uygarlığı*, C. 2, ss. 1029-1043, yay. haz. Halil İnalçık, Günseli Renda, İstanbul, 2003.
- Pekin, Ersu, "Evliya Çelebi müzik değişiminin neresinde?", in *Çağının Sıradışı Yazarı Evliyâ Çelebi*, ss. 307-345, haz. Nurhan Tezcan, İstanbul, 2009.
- Picken, Laurence, *Folk Musical Instruments of Turkey*, Londra, 1975.
- Raşid, S. A., *El-Âlâtü'l-Musikiyye*, Bağdat, 1975.
- Rauf Yekta, "İnce Saz Takımlarımız", in *İkdam*, 1 Kânun-ı Evvel 1899.
- Rauf Yekta, "Türk Sazları", in *Millî Tetebbular Mecmuası*, S. 4 ve 5, 1915.
- Rauf Yekta, *Türk Musikisi* (çev: Orhan Nasuhioğlu), İstanbul, 1986.
- Rıza, M. ve El-Hifnî, *Kitâbü'l-Kânûn*, Kahire, 1934.
- Rimmer, Joan, *Ancient Musical Instruments of Western Asia*, Londra, 1969
- Sachs, Curt, *The History of Musical Instruments*, New York, 1940.
- Sachs, Curt, *Kısa Dünya Musikisi Tarihi*, çeviren: İlhan Usmanbaş, İstanbul, 1965.
- Sadie, Stanley (editör), *Grove Dictionary of Musical Instruments*, C. 3, Londra, 1984.
- Saygun, Ahmet Adnan, *Rize, Artvin ve Kars Havalisi Türkü, Saz ve Oyunları Hakkında Bazı Malûmat*, İstanbul, 1937.
- Seydî, *Hâzâ'l-Matla' fi'l-Beyâni'l-Edvâr ve'l-Makâmât ve fi İlmi'l-Esrâr ve'r-Riyâzât*, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphânesi, A 3459.
- Seyyid Lokman, *Hüner-nâme*, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphânesi, H 1564.
- Seyyid Vehbî, *Sûr-nâme-i Vehbî* (minyatürler Levnî'nin), Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphânesi, A 3593.
- Seyyid Vehbî, *Sûr-nâme-i Vehbî*, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphânesi, A 3594.
- Shiloah, Amnon, "The Dimension of Sound", in *The World of Islam*, ed. Bernard Lewis, ss. 161-180, Londra, 1976.
- Sürelsan, İsmail Baha, "Türk Musikisi Umumî Dizisine Göre Kanun Mandallanması", in *Musiki Mecmuası*, S. 101-103, İstanbul, 1956.
- Terzioğlu, Derin, "The Imperial Circumcision Festival of 1582: An Interpretation", in *Muqarnas*, 12, ss. 84-100, 1995.
- Toderini, Giambattista, *Letteratura Turchesca*, C. 1, Venedik, 1787.
- Touma, Habib, *La Musique arabe*, Paris, 1977.
- Usbeck, Hedwig, "Türklerde Musiki Aletleri", in *Musiki Mecmuası*, 235. sayıdan 243. sayıya kadar, 1968, 1969.
- Uzunçarşılı, İsmail Hakkı, "Osmanlılar Zamanında Saraylarda Musiki Hayatı", in *Belleten*, XLI (161), 79-114.

- Uzunçarşılı, İsmail Hakkı, "Osmanlı Sarayı'nda Ehl-i Hiref (Sanatkârlar) Defterleri", in *Belgeler*, S. 15, ss. 23-76, Ankara, 1986.
- Üngör, Etem Ruhi, "Kanunun Mandal Tertibatı", in *Musiki Mecmuası*, S. 23, İstanbul, 1949.
- Üngör, Etem Ruhi, "Karadeniz Kemeçesi Üzerine E. Somuncuoğlu ile Röportaj", in *Musiki Mecmuası*, no: 281, İstanbul, 1973.
- Vertkov, K., *Atlas muzıkalnih instrumentov narodov SSSR*, Moskova, 1963.
- Villoteau, G. A., *Description de l'Égypte*, C. 13-14, Paris, 1823, 1826.
- Yalgın, Rıza, *Cenupta Türkmen Çalgıları*, Adana, 1940.

---

**İstanbul ve Tanbur  
Osmanlı/Türk Müziği'nin Oluşumu ve  
Gelişimi**

---

**Özata Ayan**

300 bin yıl kadar önce mağaraları barınak olarak kullanılan, topraklarında milâttan önce 6500'lü yıllara kadar tarihlenen kalabalık yaşam izlerine rastlanan ve Fenikelilere, Traklara, Yunan kolonisine, Bizantion'a, Doğu Roma İmparatorluğu'na ve 1453 yılından sonra da Türklere başkentlik yapan bir şehir İstanbul... Bizans Dönemi'nde *Nea Roma* (İmparator Konstantin) ve *Ebedi Kent* (Justinyanus), Osmanlı Dönemi'nde ise *Dersaadet* yani *Saadet Kapısı* diye isimlendirmiştir. O *şehr-i Sitanbul* ki, fetihten sonraki asırlarda, şehrin yeni sahiplerinin kültürleriyle kadim kültürünün harmanlandığı bir dönem geçirmiştir. Şiir, minyatür, hat, mimari, müsikî gibi güzel sanatların değişik alanlarında bu değişim yavaş yavaş yaşanmış ve yüksek estetik değerlerine haiz bir Osmanlı-Türk kültürü doğmuştur. Uzun yıllar dünyanın en kalabalık şehirlerinden biri olmuştur.<sup>1</sup>

Müsikî olarak da IV. Murat'ın saltanat yıllarına kadar hâkim olan Timurlu/Türk<sup>2</sup> ekolündeki müzik anlayışı değişime başlamış –ki bunu önceki dönemlerdeki müsikî risâlelerinde, kitaplarda ve minyatürlerde görmek mümkün– yavaş yavaş, sarayda, kahvehanelerde, konaklarda, cami, dergâh, kilise ve havralarda yeni bir üslûp oluşmuştur. İstanbul halkının sevdiği, dinlemeyi ya da çalmayı tercih ettiği çalgılar, ud, şestâr, şehrud, çeng, miskalden tanbur, ney, sinekeman, rebab, kanuna dönüşmeye başlamıştır. Bu yeni oluşan müzik ekolü de Osmanlı/Türk üslûbu olarak isimlendirilebilir.

<sup>1</sup> Cem Behar, *Bir Mahallenin Doğumu ve Ölümü (1494-2008)*, YKY, 2. bsk, İstanbul, 2019, s. 22.

<sup>2</sup> Timurlu/Türk müzik üslûbu ile özetlemeye çalıştığım aslında Semerkant'tan hatta Delhi'den Anadolu'ya, Tebriz'den İsfahan'a kadar çerçeveyebileceğimiz coğrafya içerisinde 11. yüzyıldan 17. yüzyıla kadar kurulmuş ve büyük bir çoğunluğunun topraklarında Farsça ve Türkçe konuşulan Türkmen Devletlerinin [Timurlular, Celayirliler, Çağatay Hanlığı, Babürler, Karakoyunlar, Akkoyunlar, Safaviler, Selçuklular ve Anadolu Selçukluları gibi] müzik üslûplarıdır. Tabii olarak bu üslûp da o coğrafyadaki Fârisî ve Arap üslûplarıyla harmanlanmıştır. Kısaca bu tâbirle çalgıların, nazariyat, perde, usul ve makam târiflerinin Safiyüddin Urmevî, Abdülkâdir Merâğî çizgisinde Türkmen-Moğol yani Timurlu/Türk müzik üslûbu içinde olduğu kastedilmektedir. Kullanılan çalgılar arasında yine o coğrafyada kullanılmış olan ud, tanbur, şestâr, şeshane, kudüm, rebab, ıklığ sayılabilir. Osmanlı Devleti Anadolu Selçukluları'nın sonrasında kurulduğundan başlangıç dönemlerinde bu müzik kültürüne sahip olması doğaldır. Osmanlı/Türk müziği kimliği ise 16. yüzyıldan itibaren oluşmaya başlayacaktır. Bu konuda detaylı bilgi için bkz: *Osmanlı-Türk Müziğine Bakışlar, Tarih, Teori, İcra, Arkeoloji ve Sanat Yayınları*, İstanbul, 2021, Ersu Pekin, "Tanburun önlenemez yükselişi", s. 82.



Görsel 1: 15. yüzyılda Herat'taki bir minyatür.

Tanbur çalgısı kuşkusuz İstanbul'da icad edilmemiştir. 15. yüzyılda Herat'taki iki minyatürde günümüzde kullandığımız tanbura benzeyen bir çalgının resmedildiği görülmektedir.

İstanbul'da icad edilmemiş olsa da, 16. yüzyıldan itibaren önce me-  
tinlerde belirtilmiş sonra da minyatür ve tablolardeki çalgı takımlarının  
içerisinde resmedilmiştir. 17. yüzyıldan itibaren Osmanlı/Türk müziği-  
nin en önemli çalgılarından biri konumuna yükselmiştir.



Görsel 2: Surname-i Vehbi Levni

Öyle ki, Evliya Çelebi (1611-1682) *Seyahatnâme*'sinin (1630-1681) ilk cildinde, o devirde sadece İstanbul'da 300 adet tanbûrî olduğunu yazar<sup>3</sup> ki diğer çalgıların icrâcılarıyla karşılaştırıldığında oldukça yüksek bir sayıdır.

İstanbul'da 16. yüzyılın ortasından itibaren oluşmaya ve 17. yüzyıl-da gelişmeye başlayan yeni müzik üslûbu ile tanbur icrâcılarının sayıca artması bir arada görülmektedir. Bu süreç 19. yüzyılın ortasından sonra tanburun yerini tekrar ud, keman, kemençe, kanun ve klarnete bırakmaya başlamasına<sup>4</sup> kadar sürecektir.

Dönemin Batılılaşma hareketlerinin sosyal hayata da yansımaya başlaması sonucu halkın iltifat ettiği çalgılar ve müzik anlayışı yavaş yavaş değişmiştir. Artık evlerde, konaklarda tercih edilen çalgıların ağırlıklı olarak piyano, keman ve ud olduğu göze çarpmaktadır. Tanbur elbette tümüyle unutulmamıştır ama bir önceki asırdaki kıymetini koruyamamış hatta kaybetmeye başlamıştır.

Biliyoruz ki müzik bir ifâde aracıdır. Toplumda görülen değişim ve gelişim aynı ölçüde müziğe de yansımaktadır. Bu değişimden şikâyetçi olmak yerine, niçin gerçekleştiğini anlamaya çalışmak gerekir. Ancak bunun eskinin gerçekten iyi olduğundan mı yoksa yeniye uyumumuzdaki endişe, korku veya beceriksizliğimizden mi kaynaklandığı ayrıca ve derinlemesine tartışılmalıdır.

Fakat gerçek şudur ki, hayat ileriye akar, geriye değil. Bu açıdan bence asıl olan Gustav Mahler'in söylediği gibi "*küllere tapmak değil, ateşi korumak*" olmalıdır. Sanatçıya düşen de sosyal yapının değiştiğini fark ederek sanatın gelişimini doğru yönde sağlamak, insana yakışan vakar içinde olmasını hedefleyen eserler meydana getirmektir. Yapabildiği kadarıyla.

Bu ifâde tanbur sazının icrâsında her dönemin müzik anlayışına göre bir üslûp değişiminin doğal karşılanması gerektiği sonucunu doğurur. 16. yüzyıldan günümüze kadar gelen üslûp farklılıkları da değişen toplum ihtiyaçlarının müzikteki bir yansıması olarak kabul edilmelidir.

<sup>3</sup> Evliya Çelebi b.Derviş Mehmed Zillî, *Günümüz Türkçesiyle Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi*, C. I, haz. Seyit Ali Kahraman-Yücel Dağlı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, Şubat 2013, s. 711.

<sup>4</sup> Selçuk Alimdar, *Osmanlıda Batı Müziği*, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., İstanbul, 2016, s. 405.

## *Nedir Tanbur?*



Görsel 3: Tanbur

Tanbur, 30-35 cm çapında ve 17-20 cm derinliğindeki yarım daire şeklinde dilimlerle işlenmiş tekneye, üzerinde çok sayıda perde bağlı, 100-110 cm uzunluğunda ve D kesitli bir sapın eklenmesiyle oluşan, teknenin üzerine yapıştırılan 1,5-2 mm gibi çok ince bir ladin göğüs ya da kapağın, tellerin üzerine bastığı bir eşik-köprü vasıtasıyla hafifçe içine çökertilerek dengeye getirildiği bir çalgıdır. Monokord çalgılar kategorisindedir. Yani tek tel üzerinde icrâ edilir. Tanburun üzerinde 7 ya da 8 tel bulunur. Bu tellerin dördü çelik, kalan üç ya da dördü ise pirinçten dir. Bu teller sapın en ucundaki burgular yardımıyla akortlanır. Tanbur perdeleri için katkı denilen bağırsak ya da misina kullanılır. Saptaki perde sayısı yüzyıllar içerisinde çok değişiklik göstermekle birlikte günümüzde elli sekiz ile altmış adet olarak bağlanmaktadır. Ancak icrâcının tercihine göre sayısı azaltılıp artırılabilir. İcrâ en alttaki 110 hz'e akortlanmış (bu dönemde yaygın olarak kullanılan frekans budur. Cemil Bey'in bu frekansı çargâh perdesine akortlama önerisi de bilinir.) bir çift çelik telde yapılır. Bu telin açık hâlindeki sesine *yegâh*, tekne ile sapın birleştiği noktadaki perdesine ise *tiz neva* adı verilir. Yani iki oktavlık bir ses alanı vardır. Orta sarı tellerin bir beşli peste yani *kaba rast* perdesine akortlandığı düşünülürse ise iki buçuk

oktavlık bir ses alanına ulaşılmış olur. Bu da Osmanlı/Türk müziğindeki eserlerin çok büyük çoğunluğunun icrâsını mümkün kılar. Kapak üzerinde perde olmamasına rağmen teknik çalışmayla *tiz hüseyini*, hatta *tiz gerdaniyeye* kadar olan perdeler de kullanıldığında tam üç oktava ulaşılmış olur. Âhenk teli dediğimiz diğer teller, tek tel üzerindeki icrâ sırasındaki perdelerin tanbura has âhenkle uzamasını sağlar. Ve tanbur bağa adı verilen kaplumbağa kabuğundan yapılmış, uçları asimetrik V tarzında açılmış, yanakları da yaklaşık 45° pahlanmış, icrâcının tercihi-ne bağlı olsa da yaklaşık 22.5 mm x 56 mm x 10-15 cm boyutlarında sert ve kalın bir mızrapla çalınır. Bu mızrapın özel bir tutuş tarzı vardır ve bu tutuş tarzı II. Selim'in çocuklarının sünnet düğünündeki müzisyenlerin de resmedildiği bir minyatürde, şeşhane adı verilen çalgının icrâcısının elinde de görülebilir.



Görsel 4: Şeşhane

Uzun sapının üzerindeki perdelerde Osmanlı/Türk müziğinde kullanılan seslerin tümünü görmek mümkündür. Zaten Rauf Yekta Bey de bu nedenle Türk müziği piyanosuna benzetir tanburu...<sup>5</sup>

18. yüzyılın başında Osmanlı/Türk müzik kuramının anlatılması amacıyla ilk defa resmedilen ve günümüzde de tekne formu (damla, armudî, yarım küre) ve tel sayıları (5, 6, 7 ve 8 telli) dışında çok da değişmemiş olan tanburun tarihsel süreci ise biraz daha karışıktır. Kısaca ona da değinmek yerinde olacaktır. Sümerlerin pantur adındaki çalgısından geldiği rivâyet olunur. Aslında temel olarak ses teknesine eklenmiş uzun bir saptan meydana gelen bu tipteki çalgılar tarihin en eski

<sup>5</sup> Rauf Yekta Bey, *Türk Musikisi*, Pan Yayıncılık, İstanbul, 1986, s. 87.



devirlerinden beri kullanılmagelmiştir. O nedenle tanbur; tenbur, dombura, kopuz, komuz, çögür, şeştar, şeşta, bulgari, bozuk, bağlama, çeşde, tanbur-i Türkî, tanbur-i Horosânî, tanbur-i Şirvaniyan, tanbur-i kebir-i Türkî gibi isimlere sahip birçok çalgıyla fizikî benzerlik gösterir. Hatta uzun sapında perdeleri bulunan, armudî ya da yarım küre biçimindeki çalgıların ortak adı tanburdur denilebilir. Ali Ufki Bey (1610-1675) bağadan yapılan bir mızrapla çalınan, üç çift telli, sapının üzerinde tam ve yarım seslerin yerini belirtmek için çok sayıda perde bağı olan çok uzun saplı bir sazdan şeştar ve tanbur ismiyle bahseder.<sup>6</sup> Tekne diye isimlendirilen ses kutusu damla, armudî ya da yarım küre şeklinde olabilir.<sup>7</sup>



Görsel 5: Kantemir

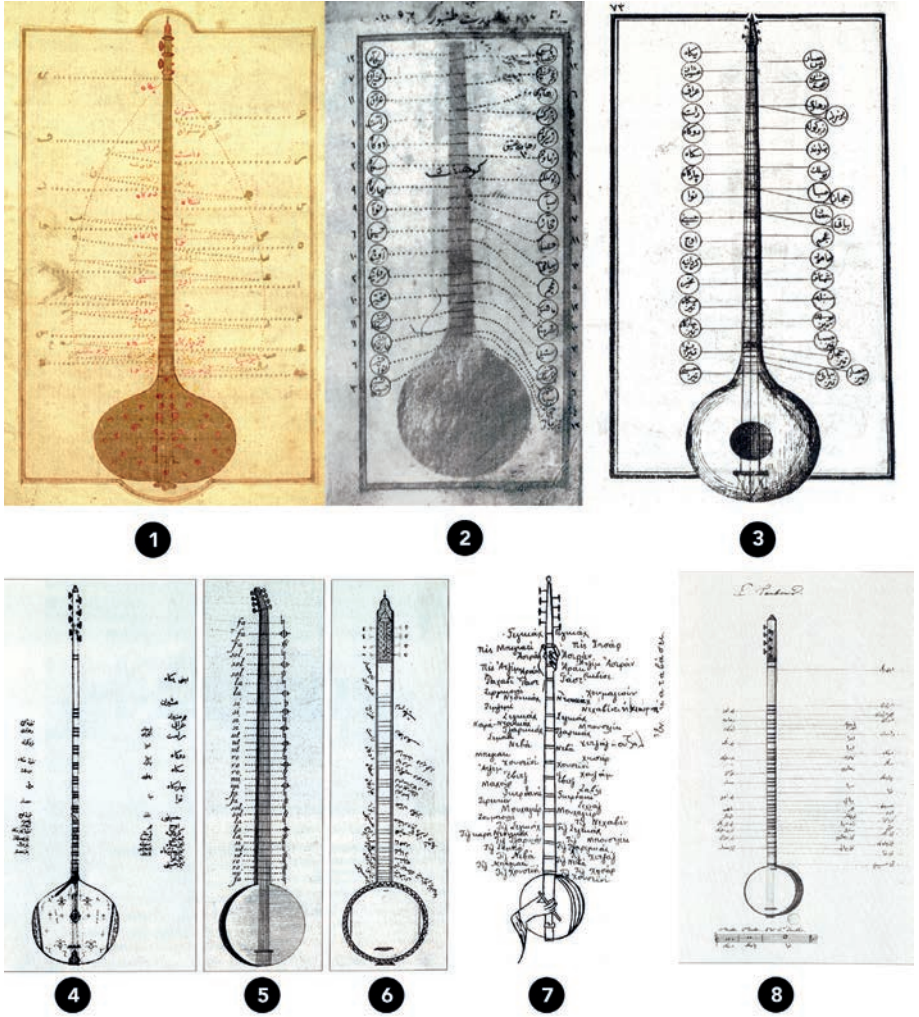
Tanburu, Osmanlı-Türk müziği ses sitemini anlatmak için ilk kullanılan kişi Dimitrie Kantemir'dir (1673-1723). Müzik ilminin kitabı ve seslerin harflerle gösterilmesi anlamına gelen 1700'lerin hemen başında yazdığı *Kitab-ı İlmü'l-Mûsikî Alâ Vechi'l-Hurûfat* adlı eserinin sonunda tanbur sazını çizerek Türk müziği perdelerini bu sazın üzerinde göstermiştir.<sup>8</sup> Bu tarihten sonra da Nâyi Osman Dede (?-1729), Charles Fon-

<sup>6</sup> Cem Behar, *Kan Dolaşımı, Ameliyat ve Musiki Makamları-Kantemiroğlu (1673-1723) ve Edvar'ının sıra dışı müzikal serüveni*, YKY, İstanbul, 2017, s. 168.

<sup>7</sup> Bu konuda çok detaylı bir kaynak olarak bkz. Ersu Pekin, "Tanburun önlenemez yükselişi". *Osmanlı-Türk Müziğine Bakışlar, Tarih, Teori, İcra, Arkeoloji ve Sanat Yayınları*, İstanbul, 2021.

<sup>8</sup> Kantemiroğlu, *Kitabu 'İlmi'l-Musiki 'alâ vechi'l-Hurûfat-Mûsikiyi Harflerle Tespit ve İcrâ İlminin Kitabı*, haz. Yalçın Tura, YKY, İstanbul, 2001, ss. 212-213.

ton (1725-1793), Nâyi Mustafa Kevserî (18. yüzyıl), Kyrillos Marmarios (1736-1756), Tanbûrî Apostos Konstas (1770?-1840), Haşim Bey (1815-1868) gibi kuramcı yada icrâcılar da tanbur perdelerini Osmanlı/Türk müziği sistemini açıklamak için kullanmışlardır. Oysa bu tarihe kadar Fârâbî'den (872-950?) İbn-i Sina'ya (980-1037), El-Kindî'den (?-866?) Safiyuddin Urmevî'ye (?-1294), Abdülkadir Meragi'den (?-1435) Lâdiki Mehmed Çelebi'ye (16. yüzyıl) kadar yazılmış tüm edvar kitaplarında bu ses sistemi ve perdeler ud üzerinde gösterilmiş ve anlatılmıştır.



Görsel 6: Tanburlar. No. 1: Kantemiroğlu tanburu (1700), No. 2: Kevserî Mustafa Efendi tanburu (18. yüzyıl), No. 3: Haşim Bey tanburu (1864), No. 4: Charles Fonton tanburu (1751), No. 5: Jean Batista Toderini tanburu (18. yüzyıl), No. 6: Derviş Mehmed Emin tanburu (1780), No. 7: Konstantinos Protopsaltes tanburu (1843), No. 8: Andre Villoteau tanburu (1759-1839).

Osmanlı/Türk üslûbunun şekillendiği ve zirve yaptığı 17. ve 18. yüzyıllar İstanbul'u ile tanburun örtüşmesinin sebebi de budur. Bu konuda Cem Behar'ın şu tespitini nakletmek isterim. Behar, Kantemiroğlu'nun kendi mûsikî meşk silsilesini, Osmanlı/Türk mûsikîsinin kurucusu olarak kabul ettiği Kasımpaşalı Koca Osman Efendi ile başlatıp, kendini ve öğrencilerini de dâhil ederek dört kuşaklık bir döneme işaret ettiğini belirtip, bu silsileye Kantemir'den 20 sene sonra yazılmış Şeyhülislâm Esat Efendi'nin *Atrabü'l Asar* adlı eserinde zikrettiği isimleri de ekleyerek şöyle söyler: “İstanbul'da tarz-ı Osmani musikinin oluşumunda her sınıftan, her zümreden, her etnik ve dinî cemaate mensup insanların yer almış olması, bu musikinin saraya değil esas itibarıyla şehre ait olduğu gerçeğini belirtir.”<sup>9</sup>

Bu yazının aşağısında listelemeye çalıştığım tanbûrîlerin çeşitli meslek, cemaat, din ve saray mensupları olduklarına dikkat ettiğimizde, Behar'ın bu tespitinin oldukça yerinde olduğunu görürüz. Elbette sarayın himayesi göz ardı edilemez. Ancak İstanbul'un o devirde neredeyse dünyanın en kalabalık ve kozmopolit şehri oluşu, kahvehane, tekke, cami, sinagog, kilise, konak ve diğer mekânlarda icrâ edilen müzik çeşitliliğini doğurmuştur. Böylelikle Osmanlı/Türk müziğinin Acemî tavrıdan<sup>10</sup> ve etkilenmelerden arınarak 17. yüzyılda oluşmaya başladığı, 18. yüzyılda gelişerek kendi karakterini ortaya koyduğunu tespit edebiliriz. Selman Benlioğlu da şu haklı tespiti yapar: “Sarayın kültürel hayat üzerindeki rolü yadsınamaz olsa da bu rol kural koyucu baskın bir karakterden çok, yönlendirici ve teşvik edici bir konumdur. Dolayısıyla saray ne kendi kültürel dairesini oluşturarak şehirden kopmuş ne de ona tahakküm ederek kontrol sağlamaya çalışmıştır. Karşılıklı etkileşim ve iletişim sürmüştür.”<sup>11</sup>

III. Selim ve II. Mahmud dönemlerinde Enderun'a mûsikî meşk etmek için maaş karşılığı gelen sekiz müzisyen göze çarpar. Bu da şehir müziğiyle sarayın bir arada geliştiğini bize göstermesi açısından önemlidir. Bu hocaların isimlerini zikrettiğimizde içlerinde devrin önemli tanbûrîlerini de görürüz. Tanbûrî-Kemanî İsak, Tanbûrî-Santuri Hüseyin Ağa, Tanbûrî Eyüp Ağa, Tanbûrî Osman Ağa, Kemanî Mirhon, Kemanî İbrahim Ağa, Kemanî Birun ve Derviş İsmail (Dede Efendi).<sup>12</sup>

<sup>9</sup> Cem Behar, *Kan Dolaşımı, Ameliyat ve Musiki Makamları-Kantemiroğlu (1673-1723) ve Edvar'ının sıra dışı müzikal serüveni*, YKY, İstanbul, 2017, s. 143.

<sup>10</sup> Acemî tavrı olarak belirtilmek istenen için bkz. Dipnot no: 2.

<sup>11</sup> Selman Benlioğlu, *Saray ve Mûsikî-III. Selim ve II. Mahmud Dönemlerinde Mûsikînin Himayesi*, Dergah Yay. İstanbul, 2018, s. 96.

<sup>12</sup> Selman Benlioğlu, *a.g.e.*, s. 91.

Charles Fonton (1725-1793) “*Türklerin en çok rağbet ettiği iki çalgı ney ve tanburdur.*” derken Rauf Yekta Bey de aynı şekilde “*Tanbur Türklerin en sevdiği çalgıdır.*” der.<sup>13</sup> Tanbur silsilesinin yanında ney silsilesinin de eklenmesi, bize Osmanlı-Türk müzik tavrının gelişimini anlamamızda çok önemli veriler sağlayacaktır. En azından 19. yüzyılın sonuna kadar ki süreç için... Bu düşüncemize me haz olarak Ali Rifat Çağatay 18 Eylül 1920 tarihli yazısındaki ifâdeleri gösterebiliriz: “*Nagâmatın (nağmelerin) şekil ve nevine nazaran musikimize ney ve tanbur musikisidir denilse mübalağa edilmiş olmaz. Filhakika klasik âsârımızı terennümde tanbur birinci dereceyi ihraz ettiği için, bu alet-i musikinin medodu hakkında beynü'l-esâtiz [üstatlar arasında] öteden beri münakaşalar ve hararetli mübâheseler [tartışma] cereyan edegelmiştir.*”<sup>14</sup>

### Osmanlı/Türk Müziği Tavrının Başlangıcı ve Tanbur

Her ne kadar repertuvarımızdaki eserler 12. ve 13. yüzyıllara kadar dayandırılrsa da işin gerçeği 17. yüzyıla kadar ancak gidilebildiğidir. Safiyüddin'e, Abdülkadir Meragi'ye, Fârâbî'ye ve Sultan Veled'e atfedilen eserlerin gerçekten o dönemlerden gelmiş olmalarının imkânsızlığı son zamanlardaki araştırmalarla netlik kazanmış görünüyor. Bu konuda Suphi Ezgi'nin daha 1950'lerde yaptığı tespit zannedirim çok yerindedir:

“*Mütalâa ve tetkiklerimiz [okuma ve incelemelerimiz] Abdülkadir'in bize hiçbir eserinin intikal etmediği merkezindedir... 540 sene evvelinden Abdülkadir'in eserlerinin bize kadar geldiği kabul olunamaz... Elimizde 400 seneden evvel yapılmış eser yoktur.*”<sup>15</sup>



Görsel 7: Tanbur

<sup>13</sup> Rauf Yekta Bey, *Türk Musikisi*, İstanbul, Pan Yayıncılık, 1986, ss. 87-88.

<sup>14</sup> Hüseyin Kıyak, *Yüzyıllık Metinlerle Tanburi Cemil Bey*, Kubbealtı Neşriyatı, 2017, 1. bsk, İstanbul, s. 158.

<sup>15</sup> Dr. Suphi Ezgi, *Nazari, Ameli Türk Musikisi*, İstanbul, 1953, C. IV, ss. 239-240, 255-256.

Bir diğer önemli bilgi de devletten imparatorluğa geçiş sürecinde kültürel altyapının hat, şiir ve müzikde Fârisî<sup>16</sup> etkilenmelerle oluşmaya başladığı; fethedilen topraklardan getirilen müzisyenlerin etkilerinin 17. yüzyıla kadar sürdüğüdür. Bu konuyu, yine Cem Behar'ın ifâdesiyle aktaralım:

“Ana akım musiki damarının (Tarz-ı Osmani musiki) başkent İstanbul'da oluşması ve süreklilik kazanması nedense diğer sanat alanlarına göre biraz daha uzun bir süre gerektirmiştir. On altıncı yüzyıl içinde Osmanlı başkentinde mimari başta olmak üzere nakış, minyatür, hüsnühât, tezhip gibi geleneksel sanat dallarında, ayrıca edebiyat ve şiirde hem önemli ve kalıcı eserler ortaya çıkmış hem de bugün artık 'klasik' dediğimiz özgün Osmanlı üslup ve kimliği kaba hatlarıyla da olsa ortaya konabilmişti. Bu alanlarda temel standartlar ve emsal ve normlar oluşmuştu... Osmanlı/Türk musikisinde ise bu yerellik, aidiyet ve kimlik standardı neredeyse bir asrı bulan bir gecikmeyle ortaya çıkıp yerleşebilmiştir. Hüsnühatta Şeyh Hamdullah, Karahisarlı Ahmed, mimaride bir Mimar Sinan, şiirde bir Baki, bir Fuzuli (ve diğerleri) vardır on altıncı yüzyılda. Musikide ise bu isimlerin muadili büyük ve sembolik bir figür aramak tamamen muhaldir.”<sup>17</sup>

Osmanlı/Türk müzikisi diyebileceğimiz, Rauf Yekta Bey'in İtrî ile başlattığı ama öncesinde Hatipzâkiri Hasan Efendi, Benli Hasan Ağa, Derviş Kûçek Mustafa Dede, Hâfız Post gibi isimlerle 1500'lerin ortalarından 1600'lü yılların başına dayandırabileceğimiz dönem bu açıdan çok önemlidir. Bu geçen bir asırdan itibaren tanburu da bu kültürün en önemli yapı taşı olarak görmeye başlarız. 1700'lerin başında Kantemiroğlu tarafından kaleme alınan *Kitab-ı İlmü'l-Musiki Ala Vechi'l-Hurufat* isimli kitapta tanbur perdeleriyle bu müzikînin sistemi ve makamların anlatılmaya başlandığını önceden belirtmiştik. Şimdi 1700'lere gelinceye kadar ki süreci kısaca bir hatırlayalım.

Fatih Sultan Mehmed (saltanatı: 1444-1446 ve 1451-1481) Dönemi tarihçisi Tursun Bey (1422?-1490?), Şehzade Bayezid ve Mustafa'nın Edirne'deki sünnet düğünlerindeki bir saz heyetinin içinde tanbur çaldığından söz eder.<sup>18</sup> Yine aynı dönemde Zâri-i Sûzenî<sup>19</sup> isminde bir tanbûrînin adına da rastlarız.

<sup>16</sup> Daha önce Timurlu/Türk ve Acemî olarak ifâde ettiğim üslubu burada Fârisî olarak da belirtmek istedim. bkz. Dipnot no: 2.

<sup>17</sup> Cem Behar, *Orada Bir Musiki Var Uzakta*, XVI. Yüzyıl İstanbul'unda Osmanlı/Türk Musiki Geleşiminin Oluşumu, YKY, İstanbul, 2020, ss. 21-22.

<sup>18</sup> Mertol Tulum, *Tursun Bey Târîh-i Ebû'lfeh*, Fetih Cemiyeti Yay., İstanbul, 1977, s. 90.

<sup>19</sup> Recep Uslu, *Fatih Sultan Mehmet Döneminde Müsiki ve Şems-i Rûmî'nin Mecmûa-i Güftesi*, İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları, 2007, s. 45.

II. Bayezid (saltanatı: 1481-1512) Dönemi'nde yedi neyzen, beş tanbûrî ve yedi hanendenin isimleri yevmiye defterlerinde kaydedilmiştir. Ancak burada bahsedilen tanburun Kantemiroğlu'nun çizimini yaptığı tanbur olup olmadığı belli değildir. Yukarıda da zikredildiği gibi tanbur isminde ancak bugünkü formuna hiç benzemeyen tanbur-i Türki, tanbur-i Horasani, dombra, tambura, kopuz isimlerinde birçok çalgı Orta Asya'dan Anadolu'ya kullanılagelmiştir. Bunların daha çok halk müziği dediğimiz tarzın çalgıları olduğu tahmin edilmektedir.

Yavuz Sultan Selim Han (saltanatı: 1512-1520) Dönemi'nde İstanbul'a, Tebriz'den müzisyenler getirilmiştir. Burada yine Fârisî bir etki söz konusudur, yani görünen o ki geçmiş dönemlerde Acemî tavrıda mûsikî icrâsı daha popüler olmalı...

Kanûnî Sultan Süleyman (saltanatı: 1520-1566) Dönemi'nde de 40 kadar Azerbaycanlı mûsikîşinasın ismi yevmiye defterlerine *Enderun'da Cemaat-i Mutriban* adıyla kaydedilmiştir. Baş sazandeleri Hasan Can ve kemençeви (rebabi) Turak Çelebi'dir.<sup>20</sup> Bu dönemdeki Sehî Bey tezki-resinde Serîrî, Nizârî, Garâmî isimli tanbur-nevâzların isimleri zikredilmiştir.<sup>21</sup> Yine aynı dönemde Adanalı Şeyh Mustafa Çelebi adında bir tanbûrînin de adı geçmektedir.

Bu şekilde II. Selim (saltanatı 1566-1574), III. Murad (saltanatı: 1574-1595) dönemlerinde de mûsikî sarayda himâye edilmiştir. Ancak o dönemdeki minyatürleri de incelediğimizde ud, şehrud, miskal, def, rebab ve ney gibi çalgıların resmedildiklerini görüyoruz. Demek ki tanbur hâlâ çok revaçta olan bir çalgı değildir.

III. Mehmed (saltanatı: 1595-1603), I. Ahmed (saltanatı: 1603-1617), I. Mustafa (saltanatı: 1617-1618 ve 1622-1623) ve II. Osman (saltanatı: 1618-1622) dönemlerindeki tezkirelerde ise Merdûmî, Sabûhî, Sarfî, Manısalı Derûnî-i Sânî isimli tanbur-nevâzların adı geçer.<sup>22</sup> Özellikle IV. Murad (saltanatı: 1623-1640) Dönemi'nde Evliya Çelebi *Seyahatnâme'sinin* İstanbul bölümünde –ki 1630'lu yıllardır– sadece İstanbul'da üç yüz tanbûrînin bulunduğunu söyler ve bunların on dördünün isimlerini de zikreder.<sup>23</sup> Ayrıca tanbur çalanlar ile tambura çalanları ayırır.

<sup>20</sup> Ünüşan Kuloğlu, Süreyya Gülmemed, *Müzik Osmanlı Müzik Kültürü*, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Türkiye Kültür Portalı Projesi, Aralık 2009, Ankara, s. 3.

<sup>21</sup> Ersu Pekin, "Tanburun Önenemez Yükselişi"; "Osmanlı-Türk Müziğine Bakışlar, Tarih, Teori, İcra", Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul, 2021, s. 78.

<sup>22</sup> Ersu Pekin, *a.g.e.*, ss. 79-83.

<sup>23</sup> Evliya Çelebi b. Derviş Mehmed Zillî, *Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi 1.Kitap-Topkapı Sarayı Kütüphanesi Bağdat 304 Numaralı Yazmanın Transkripsiyonu-Dizini*, haz. Prof. Dr. Robert Dankoff-Seyit Ali Kahraman-Dr. Yücel Dağlı, Yapı Kredi Yayınları, s. 711.

Aradan geçen 30 yıl gibi kısa sayılabilecek sürede tanbûrî sayısının 300 olarak belirtilmesi Osmanlı topraklarında olmayan yeni icad edilmiş bir çalgının yayılmasının değil, bu coğrafyada kullanılan bir çalgıya rağbetin artmasının yani tanburun popülerleşmesinin göstergesidir. Yüz altmış tane neyzen, beş yüz adet kudümzen, seksen tane kemençeci (rebabi), elli beş adet kanûnî ve altı adet ûdî sayar Evliya Çelebi...

Kırk elli sene öncesinin en popüler çalgısı olan udun icracı sayısının altı olması çok ilginçtir. Sayıların mübâlağalı olma ihtimali yüksek olsa da sosyal hayatın tercihlerini göstermesi bakımından önemlidir.



Görsel 8: Eyüp isminde bir tanbûrî.  
Hızır Ağa (ö. 1760) - Tefhimü'l makamat fi Tevlidü'n-nagâmat

IV. Murad tarafından yeniden fethedilen Bağdat'tan İstanbul'a yine Türkmen ve Acem müzisyenler getirilmişse de artık onlar önceki gelen-

ler kadar etkili olamamış ve o devrin İstanbul'unun müzikî çevresinde rağbet görmemişlerdir.

I. İbrahim'in (saltanatı: 1640-1648), IV. Mehmed'in (saltanatı: 1648-1687), II. Süleyman'ın (saltanatı: 1687-1691), II. Ahmed'in (saltanatı: 1691-1695), II. Mustafa'nın (saltanatı: 1695-1703) ve III. Ahmed'in (saltanatı: 1703-1730) dönemlerinde de bu sayılar şehirde daha da artmıştır. Bu dönem 17. yüzyıl İstanbul'unda şekillenen Osmanlı/Türk müziğinin oluşum yıllarıdır.

Değişen padişah sayısından o yüzyılın siyâsî olarak çok rahat olarak geçirilmediğini anlamak mümkündür. Ancak yine İbn Haldun'un söylediği gibi devletlerin en zengin dönemlerinin sonunda artık genişlemeyi bırakıp, kültürel birikimlerine dönmeleri gerçeği karşımıza çıkmaktadır. 1700'lerin başında Kantemiroğlu tarafından ana çalgı olarak târif edilmiştir tanbur. Kantemiroğlu'nun tanbur hocası Koca Angeli'dir ki Evliya Çelebi de *Seyahatnâme*'sinde bu ismi iyi tanbûrler arasında zikretmiştir. Ve yine 18. yüzyılın sonuna doğru 1781-1786 yılları arasında İstanbul'da bulunan Toderini ud sazından artık hiç söz etmemiştir

O hâlde tanbur artık İstanbul'un sazı, İstanbul müziğinin ana çalgısı konumuna yükselmiştir.

### 17. Yüzyıldan Günümüze Tanbur Silsilesi

Öncelikle şunu belirtmeliyim ki, bu kültür resifinde, belki hiçbir zaman iyi düzeyde çalamayacak bir tanbur talebesi ile tanbur sazını yüksek seviyede çalabilen icrâcısı, bir odun parçasından tanbur yapan ustası ile o yapılan icrâları anlamlandırabilecek donanım ve duyuşa sahip dinleyeni birdir aslında. Hepsi birlikte o resifi oluşturan mercanlardır. Aynı silsileye<sup>24</sup> dâhildirler. Ama kuşkusuz tarihî süreç içerisinde bazı önemli icrâcılar ön plana çıkmış ve isimleri tarihe kazanmışken, talebeler unutulmuş, saztraş da denilen yapımcılar çoğunlukla göz ardı edilmiştir.

Tanbur eğitimindeki silsile, tanburun icrâ tarzı, perdelerin ve makamların kullanımları, parmak numaraları ve mızrap vuruş şekillerinin öğretilmesi, beste formları ve usûllerin kullanım şekillerinin nesilden nesile aktarılması şeklinde düşünülmelidir. Unutulmaması gereken bir detay da şudur. Osmanlı/Türk müzikîsî içindeki meşk zincirinde usta-

<sup>24</sup> Silsile: Birbirine bağlı yahut birbiriyle ilgili şeylerin art arda veya yan yana dizilerek meydana getirdiği sıra, dizi. Atalardan yaşayan torunlara kadar zincirleme uzayan soy kütüğü, şecere. [İlhan Ayverdi, *Kubbealtı Lügati-Misalli Büyük Türkçe Sözlük*, Kubbealtı İstanbul, 2011, s. 2834].



lara çırak olmayı yaş farkı değil, bilgi, tecrübe, liyakat ve müktesebat belirler. Yaşça büyük olanın yaşça küçük olandan ders aldığı, ona çıraklık yaptığı sıkça karşılaşılan bir durumdur.

19. yüzyılın sonuna kadar nota ve kayıt sistemlerinin olmadığı, eser ve tavrın ustadan çırağa meşk sistemiyle aktarıldığı zamanlardaki üslûbu Rauf Yekta Bey, Ali Rifat Çağatay, Suphi Ezgi gibi sanatçıların o devirlerde kaleme aldıkları yazılardan ve talebelerinin icrâlarından öğrenebiliyoruz.

Şimdi müzikte Osmanlı/Türk üslûbunun oluşmaya başladığı 1600'lü yıllardan günümüze doğru kronolojik bir tahlille tanbûrleri; aslında bu devâsâ kültür resifini oluşturan mercanları sadece isimleriyle de olsa analım.

Bu silsileyi oluştururken kronolojik bir sıralama yaptım. Fatih Sultan Mehmed Dönemi'nden IV. Murad Dönemi'ne kadar şâir tezkirelerinde isimleri zikredilen tanbûrilerden –ki çaldıkları büyük bir ihtimalle bugün kullandığımız gibi bir tanbur olmasa da– başladım.

Daha sonra 1600'lü yılların başından 1900'lerdeki ses kaydını iştebildiğimiz Tanbûrî Cemil Bey'e kadar olan tanbûrileri –bulabildiğim kadarıyla– listeledim. Cemil Bey sonrasını ise bu listeyi çok uzatmamak için 1950 doğum tarihi ile sınırlamak zorunda kaldım. Hoca-Talebe tablosunu da İzzettin Ökte'de bıraktım.

1950 sonrası açılan radyolar, mûsikî dernekleri ve konservatuvarlarda hocalık yapan ustalarımız yüzlerce tanbûrî yetiştirmiştir. Onların yetiştirdikleri de bugün yüzlerce tanbur talebesine rehberlik etmiş ve etmektedir. Ayrıca yurt dışında yaşayan ve müziğimize meraklı farklı ülke vatandaşı çok sayıda tanbûrî de vardır.

1600-1950 tarihleri arasında ancak 171 tanbûrînin ismine ulaşabildim. Oysa Evliya Çelebi 1630 senesinde sadece İstanbul'da 300 adet tanbûrî olduğunu belirtmiş ve hatta on üçünü *sazendegân-ı tanbûrcıyân* kısmında, Benli Yahudi diye bir kişiyi de Arnavutköy'de olmak üzere on dört tanbûrîyi isimleriyle zikretmişti.

Ayrıca saraydaki câriyelerin tanbur öğrenmek için saray dışına gönderilip hocalara talebe oldukları düşünüldüğünde bu sayının çok daha fazla olduğu da âşikârdır.<sup>25</sup>

<sup>25</sup> Bu konuda detaylı bir araştırma için bkz. Bülent Aksoy, *Osmanlı Müsikî Geleneğinde Kadın*, Yeni Türkiye, Türk Müsikîsi Özel Sayısı, S. 57, Mart-Nisan 2004, s. 534 ve Ş. Şehvar Beşiroğlu, *Osmanlı Müsikîsi ve Kadın*, Yeni Türkiye, Türk Müsikîsi Özel Sayısı, S. 57, Mart-Nisan 2004, s. 521.



Görsel 9: Monsieur Levett et Mademoiselle Hélène Glavani en Costume Turc (1740) by Jean-Étienne Liotard.

Bu yapmaya gayret ettiğim liste tabii ki geliştirmeye muhtaç bir çalışmadır. Detaylandırılabilir. Yapabildiğim mahdut bir araştırma ile ulaşabildiğim tanbûrîlerin listesidir. Eksiği çoktur. Amacım bu listeyi genişletmeye çalışmaktır. Her türlü düzeltme ve yardıma açık olduğumu peşinen arz etmek isterim. Özellikle İzzettin Ökte sonrasında günümüze kadar olan süreçteki tanbûrîlerin talebeleri ile belirtilerek eklenmesi en büyük temennimdir.

Tanbûrîlerin bazılarının doğum ve ölüm tarihlerini, bazılarının sadece yaşadıkları yüzyılları bulabildim. Bilinen hayat hikâyeleri içinden başka tanbûrîlerin isimlerine ulaştım. Yine bulabildiğim kadarıyla talebeleri de bir başka sütunda belirttim. Bu isimler takip edilerek tanburdaki tavr silsilesinin izi de bir nebze de olsa sürülebilir.

NO	TANBURİLER (17. yüzyıl - 1950)	YÜZ YIL	DOĞUM-ÖLÜM TARİHLERİ	TALEBELERİ
1	Zari-i Suzeni	15		
2	Serîrî	16		
3	Nizârî	16		
4	Garâmî	16		
5	Adanalî Şeyh Mustafa Çelebi	16		
6	Merdûmî	16		
7	Sabûhî	16		
8	Sarfî	16		
9	Manisalî Derûnî-i Sâni	16		

Müzik İstanbul

10	Benli Hasan Ağa	17	(1607-1662)	
11	Evliya Çelebi	17	(1611-1682)	
12	Muzur Ahmed	17		
13	<b>Süleymaniye Müezzini Şehla Hasan</b>	<b>17</b>		<b>Sıçan Halife Hızır</b>
14	Sıçan Halife Hızır	17		
15	Yüsuf Çelebi	17		
16	Kâsım Ağazâde	17		
17	Küçük müezzini	17		
18	Kara Yûsuf	17		
19	Şamlı Hasan Çelebi	17		
20	Yahya Çelebi	17	(?-1660?)	
21	Gedâ Muslu Çelebi	17		
22	<b>Urum Angeli</b>	<b>17</b>	<b>(1615-1690)</b>	<b>Kantemiroğlu</b>
23	Ermeni Avinç	17		
24	Yahudi Karakaş	17		
25	Benli Yahudi (Evliya Çelebi 1.kitap s.464)	17		
26	Tat Ağası Ramazan Ağa (Evliya Çelebi 7.kitap-Kırım-s.388)	17		
27	Eyyûbi Mehmet Çelebi	17	(?-1650?)	
28	Mehmet Çelebi (Hâfız Post)	17	(1630-1694)	
29	Reftar Kalfa	17	(?-1700)	
30	Enfi (Burnaz) Hasan Ağa (Atrabü'l Asar)	17-18	(1660?-1724)	
31	Kantemiroğlu (Dimitrie Cantemir)	17-18	(1673-1723)	
32	Yahudi Çelebiko	18		
33	Aaron Hamon	18		
34	Sultan I.Mahmud Han	17-18	(1696-1754)	
35	Odabaşzâde Mehmed Efendi (Sokollu Mehmed paşa Camii vaizi-Atrabü'l Asar)	17-18		
36	Hacı Kasım (Atrabü'l Asar)	18		
37	Hızır Ağa	18	(?-1760)	
38	Mustafa Çavuş	18	(1700?-1770?)	
39	Küçük Artin	18		
40	Dilhayat Kalfa	18	(?-1737?)	
41	Zaharya	18	(?-1740?)	
42	Aşık Mustafa Çavuş	18	(?-1745?)	
43	<b>Şeyh Edhem Efendi</b>	<b>18</b>		<b>İsak (Fresco Romano)</b>
44	Haham Musi (Muşe Faro)	18	(?-1760)	
45	Emir Yahya Çelebi	18	(?-1767?)	
46	Eyüp Ağa	18		
47	Hüseyin Ağa	18		
48	Derviş Ömer	18		
49	Harutin	18		
50	Rafael	18		
51	Vardakosta Ahmed Ağa	18-19	(?-1794)	
52	Mehterbaşı Osman Ağa	18-19	(?-1805)	
53	Reisülküttâb Mahmud Râif Efendi	18-19	(?-1807)	
54	<b>İsak (Fresco Romano)</b>	<b>18-19</b>	<b>(1745-1814)</b>	<b>Sultan III.Selim, Zeki Mehmet Ağa, Oskiyam</b>
55	<b>Numan Ağa</b>	<b>18-19</b>	<b>(1750? -1834)</b>	<b>Zeki Mehmet Ağa</b>
56	Emin Ağa	18-19	(1750-1814)	
57	Sadık Ağa	19	(1757?-1815?)	
58	Mahmud Raif Efendi	18-19	(1760-1807)	

İstanbul ve Tanbur - Osmanlı/Türk Müziği'nin Oluşumu ve Gelişimi

59	Sultan III.Selim Han	18-19	(1761-1808)	Sultan II.Mahmud
60	<b>Hamparsum Limoncuyan (Baba Hampartzum)</b>	<b>18-19</b>	<b>(1768-1839)</b>	<b>Aleksan Ağa</b>
61	Apostos Konstas	18-19	(1770? - 1840)	
62	Musahib Salık Tahir Ağa	19	(?-1834?)	
63	<b>Nikolaki</b>	<b>18-19</b>		<b>Şeyh Abdülhalim Efendi</b>
64	Zeki Mehmet Ağa	18-19	(1776-1846)	
65	Şakir Ağa	18-19	(1779-1840)	
66	Sultan II.Mahmud Han	18-19	(1785-1839)	
67	<b>Şirin Keçi Arif Ağa</b>	<b>18-19</b>	<b>(1790?-1843)</b>	<b>Necib Ağa</b>
68	Küçük Necib Ağa	18-19		
69	Kemiksiz Ahmed Ağa	18-19		
70	Musahip Zeki Ağa	18-19		
71	<b>Oskiyam</b>	<b>18-19</b>	<b>(1780-1870)</b>	<b>Şeyh Abdülhalim Efendi</b>
72	<b>İsmet Ağa</b>	19	(?-1870)	<b>Şeyh Mehmet Celaleddin Dede</b>
73	İsmail Ağa	19	(?-1880)	
74	Aleksan Ağa	19	(1815-1864)	
75	<b>Büyük Osman Bey</b>	<b>19</b>	<b>(1816-1885)</b>	<b>Şeyh Mehmet Celaleddin Dede</b>
76	<b>Küçük Osman Bey</b>	<b>19</b>		<b>Şeyh Mehmet Celaleddin Dede, Ali Ef.</b>
77	Nikoğos Ağa	19	(1820-1890)	Şeyh Mehmet Celaleddin Dede
78	<b>Şeyh Abdülhalim Efendi</b>	<b>19</b>	<b>(1824-1897)</b>	<b>Şeyh Rıza Efendi, Suphi Ezgi</b>
79	Abdülhalim Paşa	19	(1830-1894)	
80	<b>Ali Efendi</b>	<b>19-20</b>	<b>(1836-1902)</b>	<b>Mahmud Aziz Bey, Şadiye Hanım, Şuaeddin Efendi, Hacı Kirami Ef.</b>
81	Nikoğos Taşçıyan	19-20	(1836/41?-1885)	
82	Tırnovalı Dimitri Karaoğlan	19-20	(1836-1910)	
83	Kapriel Efendi	19	(?-1872)	
84	Mehmet Bey	19	(?-1895)	
85	Emin Ağa	19		
86	Hacı Kirami Efendi	19-20	(1840-1909)	
87	<b>Şeyh Mehmet Celaleddin Dede</b>	<b>19-20</b>	<b>(1849-1908)</b>	<b>Suphi Ezgi, Abdülbaki Baykara</b>
88	Şeyh Rıza Efendi	19	(?-1930)	
89	Kamil Dede	19	(?-1875?)	
90	Kapris Efendi	19-20		
91	Garbis Efendi	19-20	(?-1925)	
92	Buhur	19-20		
93	Şuaeddin Efendi	19-20		
94	<b>Kenan Bey</b>	<b>19-20</b>		<b>Dürri Turan</b>
95	Süreyya Bey	19-20		
96	Şakir Bey	19-20		
97	Sağır Rasit Molla (SalahBırsel-Ah Beyoğlu vah Beyoğlu)	19-20		
98	Ovakim	19-20		
99	Ahmed Bey	19-20	(1866-1912)	
100	<b>Dr.Suphi Ezgi</b>	<b>19-20</b>	<b>(1869-1962)</b>	<b>Mesud Cemil Bey, Kemal Batanay, Laika Karabey, Cemil Özbal</b>
101	<b>Aziz Mahmut Bey</b>	<b>19-20</b>	<b>(1870-1929)</b>	<b>Kenan Bey</b>
102	<b>Cemil Bey</b>	<b>19-20</b>	<b>(1871-1916)</b>	<b>Refik Fersan, Kadı Fuad Efendi, Hikmet Bey, Faize Ergin, Ressam Tahsin Bey, Fuad Sorguç, Tefrik Bey, Şemseddin Ziya Bey</b>

Müzik İstanbul

103	İzzet Bey	18-19	(1872-1906)	
104	Şeyh Muhammed Süreyya Efendi	19-20	(1872-?)	
105	Şadiye Hanım	19-20	(1872?-?)	
106	Selanikli Tefik Efendi	19-20	(1873?-1910?)	
107	Şehzade Seyfeddin Osmanoğlu	19-20	(1874-1927)	
108	Sâmiî Rifat Bey	19-20	(1874-1932)	
109	Şemseddin Ziya Bey	19-20	(1882-1925)	
110	Abdülbaki Baykara	19-20	(1883-1935)	
111	Dürri Turan	19-20	(1883-1961)	
112	Faize Ergin	19-20	(1884-1954)	
113	Ahmed Neş'et	19-20		
114	<b>Ömer Bey</b>	19-20		<b>Kemal Batanay</b>
115	<b>Tefik Bey</b>	19-20		<b>Ferit Sıdal</b>
116	<b>Hikmet Bey</b>	19-20	<b>(1890-1923)</b>	<b>Laika Karabey</b>
117	Sekine Hanım	19-20		
118	Gazi Osmanpaşazade Cemal Bey	19-20		
119	<b>Ressam Tahsin Siret Bey</b>	19-20	<b>(1874-1937)</b>	<b>Dürri Turan</b>
120	<b>Refik Fersan</b>	19-20	<b>(1893-1965)</b>	<b>Kemal Batanay</b>
121	<b>Kadı Fuat Efendi</b>	19-20	<b>(1890-1920)</b>	<b>Mesud Cemil Bey, Kemal Batanay</b>
122	Hâtf Bey	19-20		
123	İhsan Bey	19-20		
124	Fahri Bey	19-20		
125	Ahmed Bey	19-20		
126	İhsan Bey	19-20		
127	Fuad Sorguç	19-20		
128	Hâfız İzzet Gerçeker	19-20		
129	Süreyya Bey	19-20		
130	Fuad Bey (Mesut Bey'in bir ifâdesinde üç tane Fuat isminde tanbûrt geçiyor)	19-20		
131	Kemal Batanay	19-20	(1893-1981)	
132	Muhittin Erev	19-20	(1894-1952)	
133	Münir Nureddin Selçuk	20	(1900-1981)	
134	Selahattin Tanur	20	(1901-1986)	
135	<b>Mesut Cemil</b>	<b>20</b>	<b>(1902-1965)</b>	<b>Muhittin Erev, Ercümen Batanay, Necdet Yaşar, Mehmed Suad İsmail Gürkan</b>
136	<b>Selahattin Pınar</b>	<b>20</b>	<b>(1902-1960)</b>	<b>Özgen Gürbüz</b>
137	Fatma Gevherin Osmanoğlu	20	(1904-1980)	
138	Neveser Kökdeş	20	(1904-1962)	
139	Ömer Altuğ	20	(1907-1965)	
140	Cemil Özbal	20	(1908-1980)	
141	<b>Agâh Bey</b>	<b>20</b>		<b>Muzaffer Özpınar</b>
142	<b>Laika Karabey</b>	<b>20</b>	<b>(1909-1989)</b>	<b>Sadun Aksüt</b>
143	<b>İzzettin Ökte</b>	<b>20</b>	<b>(1911-1991)</b>	<b>Ferit Sıdal, Ercümen Batanay, Sadun Aksüt</b>
144	Naime Batanay	20		
145	Ziya Bey	20		
146	Refet Kayserilioglu	20	(1922-2004)	
147	Ferit Sıdal	20	(1925-2001)	
148	Ercümen Batanay	20	(1927-2004)	
149	Haldun Ersin	20	(1928-2019)	
150	Muzaffer Özpınar	20	(1928-2015)	
151	Emin Akan	20	(1929-)	

152	Hulki Yentür	20		
153	Sobacı Sait Usta	20		
154	Necdet Yaşar	20	(1930-2017)	
155	Şuayp Elkutlu	20		
156	Talât Bey	20		
157	Sadun Aksüt	20	(1932-)	
158	Ragıp Tanju	20		
159	Nedim İçöz	20		
160	Akın Özkan	20	(1934-2007)	
161	Özcan Korkut	20	(1935-)	
162	Özgen Erev	20	(-2015)	
163	Ahmet Hatipoğlu	20	(1933-2015)	
164	Fahreddin Çimenli	20	(1934-2018)	
165	Erol Sayan	20	(1936-)	
166	Kamuran Yarkın	20	(1938-?)	
167	Yılmaz Pakalınlar	20	(1939-)	
168	Abdi Coşkun	20	(1941-)	
169	İhsan Özgen	20	(1942-2021)	
170	Vefik Ataç	20	(1946-1999)	
171	Tevfik Soyata	20	(1950-)	

### Tanbur Tavrıları

Şimdi tanburdaki tavrı silsilesini ele almaya çalışalım. Bu konuda Cemil Bey'in bizim için milât olduğunu tekrarlayarak başlayalım söze. Neden? Çünkü bu yeni tavrı taş plaklardan ve kovanlardaki bizzat icrâcısının kayıtlarından dinleyebiliyoruz. Dünyaya geldiği tarihten sonra fonograf ve gramfonun icat edilmesi ve kendisinin İstanbul gibi bir başkentte yaşamış olması sayesinde plak şirketlerine tavsiye edilip, temelde parasal anlamda olsa da bizim için çok kıymetli icrâları bal-mumlarına kaydedilmiştir. Cemil Bey'in çok istemediği hâlde yaptığı o kayıtlar bizler için birer hazine sandığıdır. Her saniyesi, her mızrabı, her bir yayı, her sesi hatta her bir sessizliği o hazine sandığının içindeki mücevherlerdir. Evet, taş plaklar sayesinde yeni tavrı dinleyebilme şansımız olmuştur. Eski tavrı için ise, Rauf Yekta Bey, Suphi Ezgi gibi araştırmacıların eski ve yeni tavrı karşılaştırdıkları yazıları ile Oskiyam tavrının son temsilcilerinden Suphi Ezgi'nin meşk ettiği Mesud Cemil Bey, Cemil Özbal gibi tanbûrîlerin icrâları bize yol gösterebilir. Bu kaynaklardan eski tanbur tavrına dâir bir fikir edinebiliyoruz.

Tavrıları aktarmaya çalışırken öncelikle Bülent Aksoy'un şu ifâdesine katıldığımı belirtmem gerekiyor. Çünkü hangi tavrı olursa olsun asıl amaç dinleyenın kulağından gönlüne güzellikler aksettirebilmektir.

“Hangi teknikle çalınırsa çalınısın, tanburun dinleyene musiki zevki vermesi lazımdır.”<sup>26</sup>

Charles Fonton’un 1751 yılında söylediği gibi, “Tanbur, neyden sonra Şarklıların en çok değer verdikleri musiki aletidir,” dedikten sonra şunları yazıyordu: “[Tanburda] perdelerin sayısı otuz altıdır. [Bu perdeler] en iyi şekilde tanburda belirtilir. Bu da saza özel bir ahenk ve lezzet verir. Ancak, kulağa hoş gelmesi için becerikli, usta bir el tarafından çalınması şarttır. Kulağı okşayan incelik ve süslerle özel bazı titreşimleri ancak ustalar elde edebilirler.”<sup>27</sup>

İtalyan gezgin Toderini 1781-1786 yılları arasında İstanbul’daki tanbûriler için ise şunu söylüyor: “Rafael’in [bir Ermeni tanbûri] derin bilgisi var, tanburu da çok güzel çalıyor; ama iki Türk var ki, onlar tanburu olağanüstü bir ustalikle çalıyorlar. (...) Rafael bu eseri [buselik makamında bir saz eserinden bahsediyor] tanbur denen telli sazla karşımda çaldı. İnsanın yüreğini delen, son derece dokunaklı bir eser gibi geldi bana.”<sup>28</sup>

Bülent Aksoy’un “Hangi teknikle çalınırsa çalınısın, tanburun dinleyene musiki zevki vermesi lazımdır.” sözünü bir kez daha hatırlatarak eski ve yeni tavır konusunda yazılmış açıklamaları aktarmaya çalışalım.

### Eski Tavır Nasıldı?

Bugün için kabul edilen iki büyük tanbur tavrının İsak-Oskiyam ve Tanbûri Cemil olduğu kabul edilse de Kantemiroğlu’nun kitabında anlattığı şu ifadeler çok dile getirilmez.



Görsel 10: İsak



Görsel 11: Oskiyam



Görsel 12: Tanbûri Cemil Bey

<sup>26</sup> Hüseyin Kiyak, *Yüzyıllık Metinlerle Tanburi Cemil Bey*, Kubbealtı Neşriyatı, 2017, 1. bsk, İstanbul, s. 340.

<sup>27</sup> Hüseyin Kiyak, *a.g.e.*, s. 340.

<sup>28</sup> Hüseyin Kiyak, *a.g.e.*, s. 341.

Kantemiroğlu usûl konusunu anlatırken konuyu tanbur mızrabının vuruş sayısı ile da belirtir. İşte buradaki ifâdelerden tanburun saz heyeti içindeki rolünü anlayıp, bir icrâ üslûbu hayal edebiliyoruz. Şöyle söylüyor: “İlm-i musikide cümlesinden lazım olan ilm-i usuldür zira kavli-ehl-i mûsikâr üzre [musiki bilenlerin söylediklerine bakılırsa] usulsüz nağme mücerred [somut, tek başına] musiki nağmesi değildir. Nitekim nâ-mevzûn [vezinsiz] beyit ilm-i şiiirden olmadığı ve tasnif-i şair-i nâ-kâmil [acemi şairin eseri] olduğu gündün zâhirdir. Usûl mûsikînin terâzisi ve endazesidir [ölçü birimidir].”<sup>29</sup>

Daha sonra usûlün vurulmasını tanbur üzerinden de şöyle anlatıyor Kantemiroğlu: “...düm ve tek bir mızrap sahibidir. Arızî olan hareketleri vech üzere ‘düm’ iki ile dört mızrapa mutasarrıf olur, ‘tek’ iki ve dört ve altı mızrapa mutasarrıf olur, ‘teke’ dört mızrapa, ‘teke teke’ sekiz mızrapa mutasarrıf olur.”<sup>30</sup>

Kantemiroğlu bir mızrap vuruşunun bölünemez en küçük birim olduğunu ve eserin çalınacağı gideri de veznin belirttiğini söyler. En ağır tempoyu *vezn-i kebir* olarak verir. Bunun iki misli süratli icrâsına *vezn-i sagir* adını verir. Bu Kantemiroğlu’na göre daha kullanışlıdır ve mızrap vuruşlarını usûle ve perdelere denk getirmek daha uygundur. Üçüncü vezin için ise *vezn-i asgâr-üs’sagir* ismini zikreder. Burada “nağmenin inceliği ve hareketi o kadar çabuktur ki vezni-sagirin dahi her bir mızrabını iki pay edip her bir payı gereken perdelere dağıtmak lazım gelir” diye belirtir.<sup>31</sup>

Bu ifâdelerden, eğer icrâ eden saz heyetinde bir vurmali çalgı yoksa usûlü ve eserin giderini tanburinin mızrap vuruşları gösterir, kuralını çıkarabiliriz. Diğer sazların da tanbûrünün mızrabına göre eşlik edecekleri tabiidir. Buradan da bir tanbûrünün usûlleri çok iyi bilmesi gerektiği sonucuna varırız. Örneğin otuz iki zamanlı üç usûl olan hafif, muhammes ve berefşan usûlleriyle ölçülmüş peşrevlerin mızrap vuruşları 4x8=32 olarak değil, o usûllerin kuvvetli ve zayıf zamanları belirtilerek çalınmalıdır. Bu o devrin tanbur tavrını bize örneklemektedir. O hâlde tek bir mızrapla birden fazla ses çıkarmak olarak hep anlatıla gelen eski tanbur tavrının en azından Kantemiroğlu Dönemi’nde çok da geçerli olmadığını söyleyebiliriz. Tanbur hem melodiyi hem de usûlü veren bir ana çalgı rolündedir o yıllarda...

<sup>29</sup> Cem Behar, *Kan Dolaşımı, Ameliyat ve Musiki Makamları – Kantemiroğlu (1673-1723) ve Edvar’ının sıra dışı müzikal serüveni*, YKY., İstanbul, s. 175.

<sup>30</sup> Cem Behar, *a.g.e.*, s. 181.

<sup>31</sup> Cem Behar, *a.g.e.*, ss. 184-185.



Özetle Kantemiroğlu'nun saz heyeti içinde tanbura yüklediği görev şu şekilde. Hem melodiyi çalacak hem de usûlü ve eserin temposunu belirterek icrâya sersazendelik edecek. Kantemiroğlu, bunu kitaptan öğrenmenin mümkün olmadığını, ustasından dinleyerek, meşk ederek mümkün olabileceğini özellikle belirtiyor.

Kantemir'den iki asır sonra, 20. yüzyılın başında Tanbûrî Cemil Bey ise Rauf Yekta Bey'e cevap olarak yazdığı 5 Nisan 1900 tarihli *Sabah*'ta çıkan bir makalesinde usûller ile tanbur ilişkisinin yukarıdaki anlatılan rolüne hiç değinmez. Toplumun ihtiyaç ve zevklerinin değişmesiyle şekil ve içerik değiştiren şiir ve beste formlarının neticesi olarak büyük usûllerin önemli olmadığını söyler:

*“Düm, tek, tekâ, tâ hek darabât-ı müteselsile ve met’abesine [art arda gelen ve zahmetli vuruşlarına] uydurulmasından dolayı, makamâtımızın güzelliğine râci [dair] bir tesir-i ruhaniden başka, sanat-ı musikiyyeye temas eder yeri olmayan büyük usullü âsâr-ı musikiyedeki vezn-i münharif [bozuk ölçü] ile, bunların dört dörtlük ile çalınırken arz ettikleri tevâzün-i tam [tam denklik] arasında kabil-i inkâr olamayacak [inkâr edilemeyecek] bir fark mevcuttur. Bir taraftan notanın kabul ve istimalini [kullanılmasını], diğer taraftan da büyük usullerin tedavülünü istedikleri halde bunlara ait olması lazım gelen 92/4, 86/4, 126/4 gibi yalnız Avrupalılarca değil bizce de gülünç ve calib-i istihza [alaylara hedef] olacağı şüphesiz olan âdâd-ı kesriyyeyi [kesir sayılarını] kullanamayacakları, binaenaleyh yine düyekten başka bir şey olmayan dört dörtlük haricine çıkamayacakları tabiidir. Usul denilen şey birkaç musikişinası şiraze-bend-i intizam [düzene sokacak] bir halde icrâ-yı ahenge muvaffak eylemekle beraber murakkas [çoşturucu] ve neşe verici birtakım evzân-ı musikiyyeden [musiki vezinlerinden] ibarettir. Bu nokta-i nazardan hiçbir işe yaramayan, nota hizmetini gördüğü için vaktiyle mergup [rağbet edilen] ve müstamel olan [kullanılan] büyük usullerin ‘ilmü’l-ika’ diye kim bilir hangi muhayyilede vücut bulmuş bir fenn-i mevhum [hayalî bir ilim], hususiyile evzân-ı şiiriyye [şiir vezinleri] ile nispetine taaccüp eyledik [şaşırdık]. Vakıa küçük ve mütedavil usullerimizle evzân-ı şiiriyye [şiir vezinleri] arasında münasebet mevcut ve güftelerin de bu nispet yardımıyla bestelendiği gayrimünker [inkâr edilen bir şey değil] ise de mübâhis-i sathiyeye-i musikiyyeden [derinliği olmayan musiki konularından] olan bu keyfiyeti ilmü’l-ika diye ballandırmakta ne mana var? Ne ilmü’l-ikai, ne de evzân-ı şiiriyyeyi bilmediklerine şüphe olmayan Halim Ağalar, Hasan Ağalar, Zaharyalar, Usta Yaniler vesaire acep enâfis-i âsâr [nefis eserler] telakki ettiğimiz âsâr-ı kadime-i musikiyyeyi [eski musiki eserlerini] fenn-i ikain [usul ilminin] deka-yık-ı mevhumesine [hayalî inceliklerine] tatbikan [uygulayarak] mı, yoksa armonisiz, bassosuz, kroş (croche) süratinden başka sürati haiz olmadıklarından*

*dolayı tanzimlerinde gördükleri suhulete istinaden mi meydana getirmişlerdir? İlmü'l-ika tevfiik ediyorlarsa [uyuyorlarsa] biz bu bestelerin en âlâsını istenilen usulde hem de iki saat zarfında tanzim edebileceğimizden bizim de ilm-i mefrûz-i mebhûsdan [bahsi geçen kabul edilen ilimden] nasibedar-ı tekemmül olduğumuz [olgunluğa ermede nasiplendiğimiz] tezahür etmiş olur. Bize bu hususta neden isnad-ı cehl buyuruluyor [cahillik iftirasında bulunuluyor]?<sup>32</sup>*

Önceleri böyle düşünen Cemil Bey'in daha sonra bu fikrinden vaz geçtiği, Evkaf-ı Hümayun Nezareti'nden gelen sorulara verdiği yanıtlarında büyük usûllerin mutlaka öğretilmesi gerektiğini vurguladığı da önemle belirtilmelidir.<sup>33</sup>

İsak-Oskiyam ile Cemil Bey tavırlarının farkını ortaya koyabilmek için tanbur çalımındaki bazı icrâ tekniklerini belirtmem uygun olacaktır.

### **Tavrı Belirleyen İcrâ Teknikleri**

Tavrı belirleyen ana faktör mızrabın kullanılış biçimi ve vuruş sayısıdır. Tanbur için kullanılan temel mızrap vuruşları vardır. Bunları ve diğer bazı teknikleri *üst mızrap* (tellere yukarıdan aşağıya doğru vurmak), *alt mızrap* (tellere aşağıdan yukarıya doğru vurmak), *çift mızrap* (bir alt sonra hemen seri olarak üstten mızrapla vurmak), *üst-alt-üst*, *üst-alt-üst-üst*, *alt-üst-alt-üst*, *beşli mızrap* (üst-alt-üst-alt-üst), *altılama* için *üst-alt-üst-üst-alt-üst*, *araya çarpma*, *sessiz çarpma*, *tanbur çarpması*, *vibrato*, *grupetto*, *mordan*, *glissando* ve *bağlı çalış* dediğimiz bir mızrap vuruşundan hemen sonra diğer parmakla perdeye kuvvetli basarak ya da teli çekerek mızrapsız elde edilebilen sesler gibi çeşitli *legato-düate* teknikleri, *sap vibratosu* olarak kabaca özetleyebiliriz.

Ayrıca eserin tüm seslerini mızrap vurarak çalmak ile bazı sesleri mızrapsız parmak çarpmasıyla elde etmek de iki tavrı birbirinden ayıran önemli bir göstergedir. İleride de belirtileceği gibi iki dörtlük bir notanın birinci dörtlüğünde mızrap vurup, ikinci dörtlüğünde âhenk tellerinden birine dokunmak ya da bir dörtlük bir notayı iki sekizlik veya bir sekizlik iki on altılık gibi kalıplara ayırarak çalmak da tavrı özelliklerindedir.

Çıkan sese ve üst-alt mızrap vuruşlarındaki seriliğe çok etkisi olan bir başka husus da mızrabın ucunun açılma biçimi ve tutuş şeklidir. Bu tutuş mızrabın ucunda bırakılacak mesafeyi, açılış biçimi de tele vuru-

<sup>32</sup> Hüseyin Kiyak, *a.g.e.*, ss. 34-35.

<sup>33</sup> Hüseyin Kiyak, *a.g.e.*, s. 128.

lacak açığı belirler. Ve bu nedenle de çıkan sese ve ajiliteli icrâya çok etkisi vardır. Bu konuyu Necdet Yaşar şöyle açıklamaktadır:

“Her tanburi mızrabı hemen hemen ayrı tutuyor diyebilirim. Tanbur çaldığım zamanlar elimin arasında mızrabı hareket ettirmeye çalıştım ve zamanla muvaffak olabildim. Bu çok zor bir şeydi. Yeri geldiğinde çekerek boyunu kısalttım, altlı-üstlü seri çalacaksam. Daha ağır bol volüm elde etmek istiyorsam biraz daha uzun tutup, bütün o geniş ağızla kullandım. Çok talim ettim bunları. Mesud Cemil’in tarifi idi. Mızrabın o sivri burnu var ya, üçgen, gagası diyelim. O ne kadar uzatılabilirse, –tele vururken geniş ağızla vurulur– o açığı ne kadar geniş tutulabilirse volüm artar demişti. Doğru. Bunu bu şekilde kullanan tanburiler volümü elde ettiler. Ne var hep geniş ağız kullanıldığında ajilite yapmak zor oluyor. Bunu yapmak zor olduğundan pek çok tanburi de hep mızrabın ucu ile vurdu. Cemil Bey’e heves ettiler. Ajiliteyi de elde ettiler. Ama hep mızrabın ucuyla vurunca gıt gıt gıt gıt... Cemil Bey’in tabiriyle, tavuk gagalaması gibi bir vuruşla fazla volüm elde edemediler... Volümü elde ettiler, ajiliteyi elde edemediler... Cemil Bey bunu başarmıştır. Mesud Cemil Bey de bunu bana tarif etmişti. ‘Çalış, bunu başarırsan daha ileriye gitmiş olursun, yol alırsın...’ diyerek vaktiyle bana bu şekilde nasihat etmişti. Hem volüm elde edebilmeye hem de ajilite yapabilmeye böylece çok alıştım. Kişinin gayreti burada çok önemli oluyor.”<sup>34</sup>

Bu teknik detaylar ışığında İsak-Oskiyam ve Cemil Bey tavırlarının karşılaştırmasına geçebiliriz.



Görsel 13: Rauf Yekta Bey

<sup>34</sup> Emin Akan, *Tanbur Metodu*, Çağlar Musiki Yay., İstanbul, 2007, s. 38.

Rauf Yekta Bey 15 Ağustos 1916 tarihli makalesinde şöyle anlatıyor: “Evet, tanbur tavrı tabirinden maksat, o zamana kadar tanburilerimizin az çok farklarla kullandıkları klasik tavr-ı terennüm şüphesiz Cemil Bey’in tavrı de-ğildi. Cemil Bey tanburda yaratıcı ve yenilikçiydi. O zamana kadar kimsenin başaramadığı hızlı geçişleri kolayca icrâ ederdi... Ama Cemil’in bu tarzı eski tarzda çalanlar arasında epeyce münakaşaya sebep oldu. Çünkü eski üstatlar uzun telin maksadı olarak ruh okşayan akislerin kaybolmaması gerektiğini söy-lüyorlardı. Ardı ardına mızrap vurulmamalıydı.”<sup>35</sup>

Suphi Ezgi de eski tanbur tavrını şu şekilde anlatır:

“Mesela, iki dörtlük uzunluğunda bir nağme için eski tanburiler yalnız bir mızrap vurup, geriye kalan zamanı ya büsbütün durmak suretiyle sazdan çıkan gönül okşayıcı iniltinin iştirilmesine bırakmakta veyahut o nağmeye denk gelebi-lecek ahenk tellerine dokunarak esas tınlamanın seslenmesine tahsis etmekteydi-ler. Halbuki Cemil Bey tavrında aynı uzunluktaki nağme, udilerin uyguladıkları tarz gibi alttan üstten vurulan birçok ve çeşitli mızraplarla icrâ olunmaktaydı.”<sup>36</sup>

Şunu da belirtiyor Rauf Yekta Bey:

“Eski tanburiler, yalnız ağır usullerle veya büyük usullerle mutavassıt [orta] sü-ratte bestelenmiş âsârı [eserleri] çalabilirler ve daha seri parçalara sıra gelince “Tanbur ile böyle şeyler çalınmaz.” diyerek ellerinden sazlarını bırakırlarmış. Biz Cemil Bey tavrıyla, küçük şarkılarına kadar her nevi seri ve müşkülü’l-icrâ [çalınması zor] âsârı tanburda çalabiliyoruz.”<sup>37</sup>

Evet, Cemil Bey’in tanbur tavrına getirdiği yenilik ve yaratıcılık işte budur...

Bu seri mızrap vuruşları esnasında da sol elinin parmakları hiçbir sesin değerini yitirmeden seslendirilmesine imkân veren bir serilikle sapın üzerinde uçar gider. Sesler birbirine bağlı yani legato olarak değil, ayrı ayrı, tek tek duyulur.

Biz onun getirdiği ve muhteşem dehasıyla çevresine de kabul ettir-diği bu tavrı sayesinde çalınması çok güç olan eserleri bile günümüzde tanburla çalabiliyoruz.

<sup>35</sup> Hüseyin Kiyak, a.g.e., s. 119.

<sup>36</sup> Hüseyin Kiyak, a.g.e., s. 344.

<sup>37</sup> Hüseyin Kiyak, a.g.e., ss. 120-121.



Görsel 14: Suphi Ezgi

Şimdi de eski tavrın en önemli temsilcilerinden Suphi Ezgi'nin Tanbûrî İsak-Oskiyam'dan kendisine geldiğini söylediği bu üslubu anlatışını görelim:

*“Benim tanbur çalış tarzım, III. Sultan Selim'in hocası Tanburi İsak'tan intikal eden yoldur. Bu tarz ile ve onun kaidelerine riayet suretiyle çalınan tanbur âdetâ bir hanendenin okuyuşunu yahut bir kemanın çalınışını andıracak kadar musiki icaplarına uygundur. Meselâ bir dörtlük ile iki sekizlikten müteşekkil bir lahin motifi çalınırken evvelâ bu motifin dörtlüğüne (ki en kuvvetli zamandır) yukarıdan aşağı bir mızrap vurulur; iki sekizlikten ilki kuvvetli olduğu için yine yukardan aşağı bir mızrap vurularak çalınır; ondan sonraki sekizlik ise zayıf olduğu için buna aşağıdan yukarı bir mızrap vurulur. Böyle yapınca o motif kemanla çalınıyormuş veya hanende tarafından okunuyormuş gibi güzel ve bağlı olarak icrâ edilmiş olur.”<sup>38</sup>*

Ercüment Batanay da Suphi Ezgi'den altı ay kadar İsak-Oskiyam tavrını meşk ettiğini söyler ve o tavrın bazı özelliklerini şöyle anlatır:

*“Tanburi İsak tarzı tanbur icrâsı, klasik tavrı olarak nitelendirilir. Ben 17 yaşında Dr. Suphi Ezgi hocadan bir müddet ders aldım. Konservatuvara girdiğimde, Sadeddin Arel ve Suphi Ezgi ile meşkler yapılırdı. Klasik takım dört hane peşrevden tutun da bütün eserler ezbere icrâ edilirdi. Bu meşkler yanında Suphi Hocadan İsak tavrında tanbur dersine devam ettim. Altı ay kadar sürdü. Bu*

<sup>38</sup>Hüseyin Kiyak, a.g.e., s. 343.

dersler mecburi idi. Akort bile değişti. Alt tel aynı (yegah), orta tel düğah, onun üstündeki tel çargah ve bam teli dediğimiz en üstteki tel ise kaba yegah çekilirdi. Çargah akort bana hep değişik gelmiştir. Mızrap ve parmak pozisyonları da değişti. Mesela re-do-si derken re'den sonra ikinci ve birinci parmak sanki üst üste geliyormuş gibi bir pozisyon alırdı. Bundan amaç titreşimin devamını sağlamak. Az mızrap çok melodi. Bir de mızrapsız, çekerek icrâ vardı. Bunda mesela fa-mi-fa-sol melodisini sol sesinde mızrap vurmadan çekerek çalardık. Bu tamamen tanburun teller arası titreşiminin devamını sağlamaktan başka bir şey değildi.<sup>39</sup>

Yine Rauf Yekta Bey'in 15 Ağustos 1916 tarihinde Tasvir-i Efkar'da çıkan makalesinden bu iki tavrı karşılaştırdığı cümleleri okuyalım:

“Tanbur üzerinde o zamana kadar eslafından kimsenin yapmaya muvaffak olamadığı ‘intikalât-ı seria’yı [hızlı geçişleri] müşarünileyhin [adı geçen kişinin] sehl-i mümteni hâlinde [zor olmasına rağmen kolayca] icrâ etmesini görmek istimâna kıymet tasavvur olunamayacak [görmek ve dinlemek paha biçilemeyecek] bir bedia-i musikiye [musiki yeniliği] idi. Asıl şayan-ı hayret ve dikkat olan [şaşırtıcı ve dikkat edilmesi gereken] cihet bu intikalâtın mürekkep bulunduğu nagamâtın [bu geçişlerin toplandığı nağmelerin] cümlesine yegân yegân [ayrı ayrı] mızrap yetiştirmesiydi; çünkü aynı süratteki nagamâtın parmakları kaydırarak ve daha başka türlü vesaitе müracaat ederek arada sesler çıkarmak suretiyle eski tanburilerce de icrâsı bir dereceye kadar mümkünâtandı.”<sup>40</sup>

Evet eski ve yeni tavırlar bu şekilde ifâde edilmişlerdi. Bu târifler Cemil Bey'in en uzununu 3-3,5 dakika olan kayıtlarını değil müsikî toplantılarındaki canlı icrâsını uzun uzun dinleyen ve yine eski tavrı da birçok ustasından dinlemiş ya da çalmış neyzen Rauf Yekta Bey ve tanbûrf Suphi Ezgi gibi kişiler tarafından kaleme alındıkları için çok önemliler.

Peki yeni tavır ortaya çıkıp da popüler olunca eski tavra ne oldu? Cevap, hiçbir şey olmadı! O tavır da yaşamaya devam etmiş ve etmektedir. Bülent Aksoy'un Mesud Cemil Bey'i anlattığı şu satırlarda eski ve yeni üslûpların yerli yerinde hâlen kullanıldığını okumak mümkündür:

“Bununla birlikte, eski teknik yüzde yüz unutulmuş olamazdı. Çünkü tanburiler Cemil'den sonra da eski tekniği büsbütün boşlamamışlar, nağmenin seslerini birbirine bağlayarak çalmanın güzelliğinden vazgeçmemişlerdir denebilir. Eski tanbur tekniğini Suphi Ezgi'den öğrenen, birbirinden farklı üsluplarda tanbur çalan Mesud Cemil'in bazı icrâlarında (özellikle radyo dönemindeki daha dingin bir üslup özelliği taşıyan taksimlerinde) eski tekniğin yankıları duyulur. İzzeddin Ökte'nin de bir mızrap vuruşuyla birkaç ses elde eden, nağmeleri birbirine bu

<sup>39</sup> Erol Sayan, *Müziğimize Dair-Görüşler, Analizler ve Öneriler*, ODTÜ Yay., Ankara, 2015, ss. 33-34.

<sup>40</sup> Hüseyin Kıyak, a.g.e., ss.19-120.

şekilde ustaca bağlayışıyla eski üslubu hatırlatan bir tekniği vardır. Elimde bazı kısa taksimeleri olan Ankara Radyosu'nun eski tanburilerinden Ragıp Tanju'nun da bir mızrap vuruşuyla birkaç ses elde ettiği görülüyor. Başka tanburilerin de yeri geldikçe bu şekilde çaldıkları söylenebilir.”<sup>41</sup>

Şimdi yukarıda verdiğimiz tanbûrî listemizi bu sefer “Hoca-Talebe Tablosu” olarak tekrar görelim.

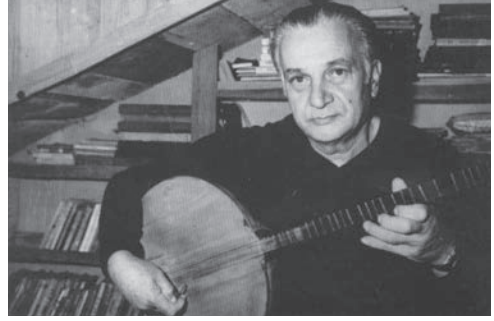
TANBURİLER (17. yüzyıl - 1950)	YÜZ YIL	DOĞUM- ÖLÜM TARİHLERİ	TALEBELERİ
Süleymaniye Müezzini Şehlâ Hasan	17		Şıcan Halife Hızır
Urum Angeli	17	(1615-1690)	Kantemiroğlu
Şeyh Edhem Efendi	18		İsak (Fresco Romano)
İsak (Fresco Romano)	18-19	(1745-1814)	Sultan III.Selim, Zeki Mehmet Ağa, Oskiyam
Numan Ağa	18-19	(1750? -1834)	Zeki Mehmet Ağa
Hamparsum Limoncuyan (Baba Hampartzum)	18-19	(1768-1839)	Aleksan Ağa
Nikolaki	18-19		Şeyh Abdülhalim Efendi
Şirin Keçi Arif Ağa	18-19	(1790? -1843)	Necib Ağa
Oskiyam	18-19	(1780-1870)	Şeyh Abdülhalim Efendi
İsmet Ağa	19	(?-1870)	Şeyh Mehmet Celaleddin Dede
Büyük Osman Bey	19	(1816-1885)	Şeyh Mehmet Celaleddin Dede
Küçük Osman Bey	19		Şeyh Mehmet Celaleddin Dede, Ali Ef.
Nikoğos Ağa	19	(1820-1890)	Şeyh Mehmet Celaleddin Dede
Şeyh Abdülhalim Efendi	19	(1824-1897)	Şeyh Rıza Efendi, Suphi Ezgi
Ali Efendi	19-20	(1836-1902)	Mahmud Aziz Bey, Şadiye Hanım, Şuaeddin Efendi, Hacı Kırımı Ef.
Şeyh Mehmet Celaleddin Dede	19-20	(1849-1908)	Suphi Ezgi, Abdülbaki Baykara
Kenan Bey	19-20		Dürri Turan
Dr.Suphi Ezgi	19-20	(1869-1962)	Mesud Cemil Bey, Kemal Batanay, Laika Karabey, Cemil Özbal
Aziz Mahmut Bey	19-20	(1870-1929)	Kenan Bey
Cemil Bey	19-20	(1871-1916)	Refik Fersan, Kadı Fuad Efendi, Hikmet Bey, Faize Ergin, Ressam Tahsin Bey, Fuad Sorguç, Tevfik Bey, Şemseddin Ziya Bey
Ömer Bey	19-20		Kemal Batanay
Tevfik Bey	19-20		Ferit Sıdal
Hikmet Bey	19-20	(1890-1923)	Laika Karabey
Ressam Tahsin Siret Bey	19-20	(1874-1937)	Dürri Turan
Refik Fersan	19-20	(1893-1965)	Kemal Batanay
Kadı Fuat Efendi	19-20	(1890-1920)	Mesud Cemil Bey, Kemal Batanay
Mesud Cemil	20	(1902-1965)	Muhittin Erev, Ercümend Batanay, Necdet Yaşar, Mehmed Suad İsmail Gürkan
Selahattin Pınar	20	(1902-1960)	Özgen Gürbüz
Laika Karabey	20	(1909-1989)	Sadun Aksüt
İzzettin Ökte	20	(1911-1991)	Ferit Sıdal, Ercümend Batanay, Sadun Aksüt

<sup>41</sup> Hüseyin Kıyak, a.g.e., s. 345.

## Geçmişten Günümüze...



Görsel 15: Mesud Cemil Bey



Görsel 16: İzzettin Ökte

Tanbûrî Cemil Bey'in getirdiği yeni üslûptan itibaren kendisinden sonra gelen tanbur sanatçıları gerek eski gerek yeni ve gerekse iki tavrı bir arada harmanladıkları çeşitli yeni tavırlar da geliştirdiler. Örneğin İzzettin Ökte'de bu iki tavrı da duymak mümkündür. Öylesine bir doğallık vardır ki Ökte'de, taksimlerinin o andaki hâlet-i ruhiye ile oluştuğunu hissettirir ve tabiîliği sizi büyüler. Bazen mızrap takılır, bazen bir cızlama duyulabilir ama bu konuşurken ki dil sürçmesi gibi hayatın içindedir. Hesapsız, plansız, doğal akışındadır her şey... İzzettin Ökte'den hareketle Cemil Bey ekolünü Kadı Fuad Efendi'den, Oskiyam ekolünü Suphi Ezgi'den meşk eden Mesud Cemil Bey'de de iki farklı üslûbu duymak mümkündür. Tanbûrî Refik Fersan, hocası Cemil Bey'in izinde daha lirik ve çok daha süratli taksimlerle başka bir lezzet katmıştır yeni tavra... Hatta Cemil Bey'in meşhur şedaraban saz semaisinin dördüncü hanesindeki ajliteli kısmın Refik Fersan tarafından eklendiği ve Cemil Bey'in de çok beğenip esere dâhil ettiği bilinmektedir.<sup>42</sup>



Görsel 17: Ercüment Batanay

<sup>42</sup> Murat Bardakçı, *Refik Bey-Refik Fersan ve Hatıraları*, Pan Yayıncılık, 1995, s. 19.



Ercümend Batanay eski tavrın yanında, Cemil Bey'den sonra yazılmaya başlayan geniş entervalli seslerin ve hızlı diyatonik ya da kromatik melodilerin yer aldığı eserleri kolaylıkla icrâ edebilmek için orta tel kullanımını şöyle ifâde eder.

*“Cemil Bey orta teli kullanırdı... Ben küçük yaştan beri icrâda zorluk çektiğim eserlerde orta teli hep kullandım... Refik Fersan ve Mesut Cemil hocalar orta teli kullanmazlardı. Mızrapla numaralarını yaparlardı... Mesela Refik Fersan Arazbarbuselik Saz Semaisini bestelemiş, zor bir eser. Bana verdi şöyle bir baktım ve bir hafta süre istedim. 27 yaşındaydım. Bir hafta çalıştım, orta teli kullanarak rahatlıkla çaldım. Başka türlü çalınmazdı. Refik Hoca dinledi ve alnımdan öptü... Orta teli kullanmayı bana kimse söylemedi. İhtiyaçtan doğan bir pozisyon olarak değerlendirmek gerekir. Bir de bende kendimi aşma arzusu çoğu zaman ağır basıyor. İşte bu özelliklerden dolayı orta tel kullanımı tanbur icrâsında bende ön plana çıkmıştır...”<sup>43</sup>*

Ayrıca Batanay, tanburun tüm tellerini kullanarak çeşitli akorlar icrâ edebilmektedir. *İspanyolita* ve *Kilise Çanları* isimli icrâları tanbur ile yapılabilecek yeni ifâdelere ve teknik arayışlarına çok net birer örnektir. Ama taksimlerdeki klasik üslûp o kadar belirgindir ki, cümleleri üst üste bir İstanbul mûsikîsini terennüm eder. Erol Sayan ise kemanî bestekâr Reşat Aysu'nun tanbur için çok güç olan saz semâîlerini orta teli kullanarak icrâ zevkine erişebildiğini söyler. Kendisi Reşat Aysu eserlerini tanbur ile icrâ eden ilk kişidir.



Görsel 18: Necdet Yaşar

<sup>43</sup> Erol Sayan, *Müziğimize Dair-Görüşler, Analizler ve Öneriler*, ODTÜ Yay.,Ankara, 2015, s. 34.

Tanbûrî Necdet Yaşar ise Mesut Bey'in talebesi olduğunu ifade etse de tanburda çok farklı bir tavır ortaya koymuş son dönemin en önemli ekol sahibi tanbûrîlerindendir. Onun tavrında bambaşka bir rezosans, ses hacmi ve ses aralıkları duyarsınız. Taksimleri bir mühendis gibi tasarlanmış, projelendirilmiş mükemmel cümlelerden oluşur. Ayrıca tanbur yapımcılarını kendi târifiyle *kubbeden gelen* bir ses üretmeleri için teşvik etmiştir. Mızrap vuruş tekniğini yine kendi tâbiriyle “*Şan Sineması'nda en arkada oturan dinleyenin mikrofonuz olarak tanbur sesini duyabileceği*” güçte bir ses şiddetine erişmek için geliştirmiştir.<sup>44</sup>

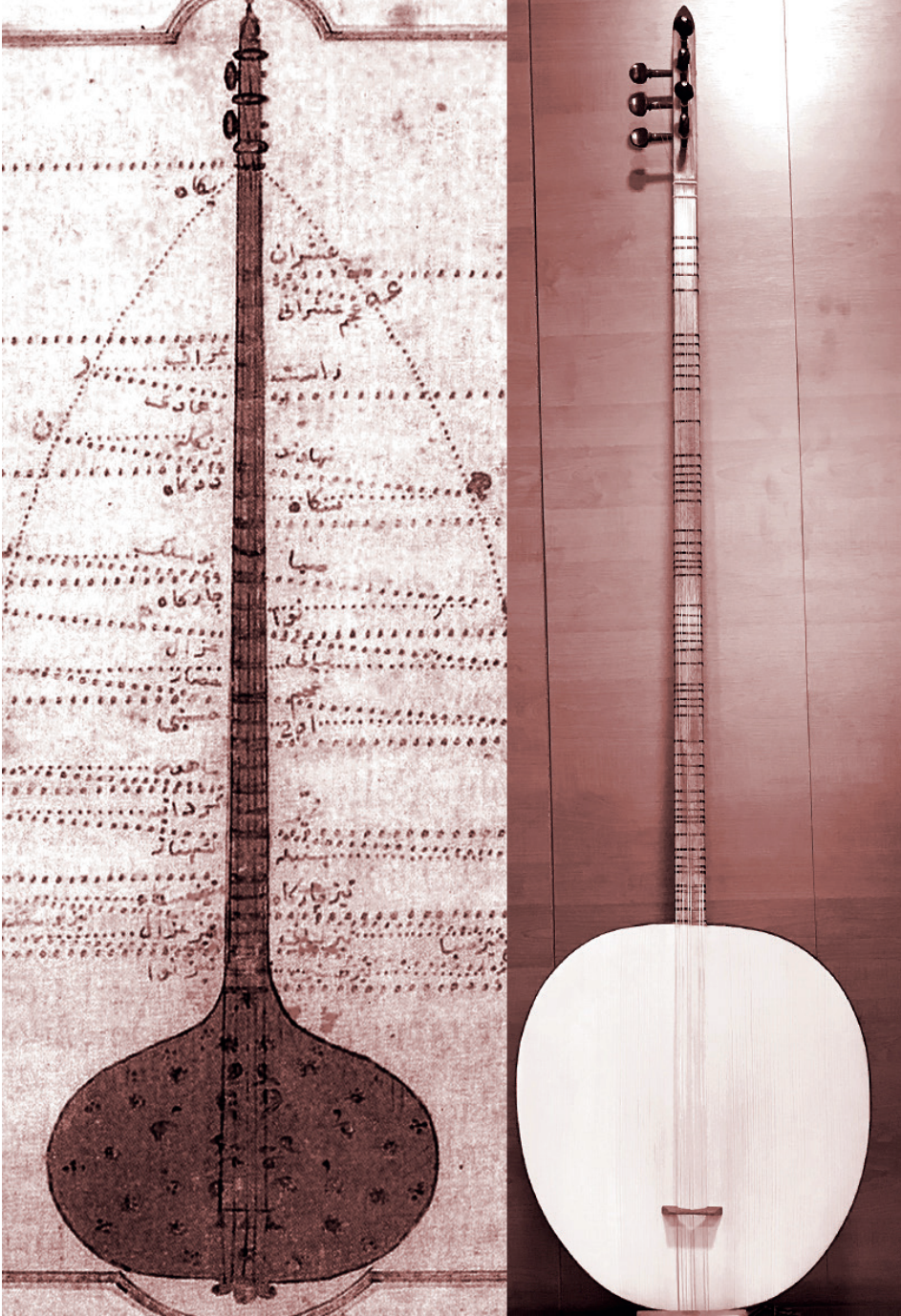


Görsel 19: Abdi Coşkun

İzzettin Ökte'nin etkilediği bir diğer tanbûrî Abdi Coşkun'dur. Ne kadar kalabalık bir saz heyeti içinde olursa olsun onun tanburunu mutlaka fark edersiniz. Abdi Coşkun icrâsında Kantemiroğlu'nun belirttiği gibi eserlerin usûllerini de mızrabıyla vurur. Tanburdan çıkarttığı pürüzsüz ve dolgun ses, yaptığı tanbur çarpmaları, usûllerin gerektiği yerlerinde orta tele de mızrapla vurarak çıkarttığı gür sedası ve geniş entervalli glisandoları ile küçük ses hacmine sahip tanburu diğer çalgıların arasında kaybolmaktan kurtarır. Taksimlerinde makamın seyir ve perde özelliklerini, özenle istiflediği müzik cümlelerinde duyurabilir.

<sup>44</sup>Ersu Pekin, *a.g.e.*, s. 76; 11. dipnot.

Günümüzden Geleceğe...



Görsel 20: Geçmişten geleceğe tanbur örnekleri.

Tanbur üslûbundaki değişiklikler, aslında toplumun demografik yapısının getirdiği yeni kültürel ihtiyaçlara göre şekillenmektedir. Yukarıda da belirttiğimiz gibi hayat ileri doğru akıyor. İstanbul'un 17. ve 18. yüzyıldaki demografik yapısı Osmanlı/Türk müziğini oluşturduğu gibi, gelecekteki yapısı da başka bir tavrı, başka formları ve ifade araçlarını oluşturacaktır. Cemil'in tanbur ve kemençe özelinde aslında Osmanlı/Türk müziği tavrında yaptığı yenilik tüm çalgıların icrâsında değişiklikler meydana getirmiştir. Sadece tanbur, kemençe, viyolonsel, yaylı tanbur, lavta değil, kanun, ney, klarnet, keman vb. sazlar bile Cemil Bey'in kabul ettirdiği bu yeni üslûbu benimsemişlerdir. Tabii ki eski tavrı dediğimiz Oskiyam tavrı da tamamen unutulmamıştır. Daha evvel benzetmeye çalıştığım mercan resifleri gibi günümüze kadar gelen tüm ifade teknikleri bir şekilde bu kültürdeki yerini almıştır. Bundan sonra da yeni demografik yapının istekleri ile değişiklikler olacaktır kuşkusuz. Yepyeni üslûplar oluşup, eskiler terk edilmeden tamamının kullanıldığı ampirik üslûplar da görülebilecektir.

Böyle bir değişimi ön görmek ve olası durumunda desteklemek adına Yenikapı Mevlevîhanesi Şeyhi Celaleddin Efendi'nin Cemil Bey ile yapmış olduğu sohbeti hatırlatmak istiyorum. Geçmişle geleceğin sohbetinde, eski olanın yeni olanın yolunu nasıl açtığını görürüz. Nihayetinde ne eski unutulmuştur ne de yalnızca yeni tavrı toplumda kabul bulmuştur. Her ikisi de ve hatta yukarıda belirttiğimiz gibi üçüncüsü, dördüncüsü de oluşmuş ve yaşamaktadır. Kazanan tabii ki müzik olmuştur. Burada Celaleddin Dede'nin Cemil'e söylediği feraset dolu sözleri affınıza sığınarak kalın harflerle işaretlemek ihtiyacı hissettim. Yeniliğe kapalı olmamanın, yüzünü her dâim ileri çevirmenin dersini veriyor... Burada yine Gustav Mahler'in sözünü de tekrar etmeliyim. “Gelenek küllere tapmak değil ateşi korumaktır.” Hatıratı aktaran Celaleddin Dede'nin torunu Gavsî Baykara'dır:

“Babam anlatmıştı...

*Zamanın ileri gelen tanbur üstatlarından sayılan büyükbabam Şeyh Celaleddin Efendi'yi; ilk defa olarak büyük virtüöz Tanburi Cemil Bey; Topkapı haricindeki köşkümüzde ziyarete geliyor. Hal, hatır sorma ve hoşbeşten sonra kahveler içilirken bahis tabiatıyla musikiye intikal ediyor. Tanburi Cemil Bey o zaman henüz çok genç, aynı zamanda sanatının en ateşli devrindedir.*

*Münasip bir fırsat bularak büyük babamdan istifade etmek emelinde olduğunu ve tanbur tavrı hakkında kendisini irşat ve tenvir etmesini [yol göstermesini ve*

aydınlatmasını] rica ediyor. Büyükbabam; Cemil Bey'in ismini işitmiş, fakat tanburdaki icrâkârlığı hakkında bir fikri yoktur.

Nihayet Cemil Bey'in ısrar ve ricaları üzerine odasında dayalı duran tanburlardan birisini alarak çalmaya başlıyor. İstitrât [arasöz] kabildinden şunu arz edeyim ki, ben büyükbabama yetiştim ve pek küçük yaşta kendisini dinlediğim gibi sonradan fonograf için doldurduğu birkaç kovana da dinledim. Eski tavrı tanburun hakikaten çok içli, çok ince ve çok üstadane bir numunesi... Arapların kendisine 'rabbûltanbur' vasfını vermelerine hak vermemek elden gelmiyor.

İşte; Cemil Bey de bu içli nağmeleri kemal-i zevkle [büyük bir zevkle] dinledikten sonra kendisine teşekkür ediyor.

Şimdi, sıra Cemil Bey'dedir. Fakat eski tanburilerin kendi tarzına mütearrız oldukları [saldırdıkları] için çalmak istemiyor, lakin Şeyh Celaleddin Efendi gibi, zamanın hem büyük bir musiki üstadı hem de ilmi, fazlı ve kemaliyle iştihar etmiş bir şahsiyetin ricalarına daha fazla dayanamayarak tanburu alarak musanna [sanatlı] bir yegâh taksim yapıyor. Büyükbabam Cemil beyi ağlayarak dinliyor. Odada derin bir sükût hükümferma olmaktadır. Nihayet taksim bitiyor. Ve büyükbabamın ilk sözü şu oluyor:

'Oğlum, bu sizin çaldığınız, benim bildiğim tanbur değil, fakat musiki namına şimdiye kadar dinlediğim şeylerin en güzeli. Sizin, bu vaziyet karşısında hiç kimseden istifade etmeye ihtiyacınız yok. Bu tuttuğunuz yolda hiçbir söze kulak asmayarak her şeye rağmen yürüyünüz. Allah feyzinizi arttırsın.'

Büyükbabamın vefatından sonra, babamın şeyhliği zamanında da Cemil Bey, bize her hafta cumartesi akşamları geldi ve babam [Abdülbaki Baykara] da tanburi olduğu için Cemil Bey'den hayli istifade etti.

Cemil Bey'in vefatından sonra da babamın bir daha tanbur çaldığını işitmedim. Bunun sebebini kendisine sorduğum zaman, 'Oğlum,' dedi; 'ben Cemil Bey'i dinledikten sonra artık ne tanbur dinlemeye ne çalmaya tahammül edemiyorum.' Ve gözlerinden kopan iki damlacık yanaklarından yuvarlanarak ince ve siyah sakalını ıslattı. Allah her üçüne de rahmet eylesin.<sup>45</sup>

Sonuç olarak sanatta yeni bir üslûp geldiği için eski üslûp, kötü olmaz... Belki bir dönem itibar görmese de bir süre sonra güncellenerek o çağdaki yerini alacaktır. Müzik bir ifâde aracıdır. Toplumun değişmesiyle değişir, dönüşür. Eski yok olmaz, yaşamaya devam eder. Bu dinamik bir süreçtir. Şimdinin yenisi yarının eskisi olur. Böylelikle birikerek kültür resifini oluşturmaya devam eder.

Bu yazıda 1600'lü yıllarda sarayıyla, konağıyla, dergâhıyla, havrasıyla, camisiyle, kilisesiyle, kahvehanesiyle tüm İstanbul'da şekillenmeye

<sup>45</sup>Hüseyin Kıyak, a.g.e., s. 233.

başlayan Osmanlı-Türk müziği üslûbu ile tanbur sazının birlikteliğine dikkat çekmek istedim. Yaşadıkları dönemin etkisinde, yetenekleri ve yaratıcılıkları ölçüsünde geliştirdikleri tavırlarla tanburu günümüze taşımış ustalarımızı zikretmeye çalıştım. Bu geniş ailenin bir mercan resifi gibi, yapımcısıyla, icrâcısıyla dinleyeniyile bir bütün olduğunu özellikle vurgulamak istedim. İsmi anamadıklarımın, isimlerine ulaşamadıklarımın, sehven unuttuklarımın aziz ruhlarından af diliyorum. Elden ele bir meşale olan bu kültürün tanbûrîler özelindeki silsilesini bu şekilde –eksik de olsa– burada noktılıyor, ebediyete intikal edenlere rahmet, hayatta olanlara uzun ömürler diliyorum.

## Kaynaklar

- Akan, Emin, (2007). *Tanbur Metodu*, Çağlar Musiki Yay., İstanbul.
- Aksoy, Bülent, (1994). *Avrupalı Gezinlerin Gözüyle Osmanlılarda Musiki*, Pan Yay., İstanbul.
- \_\_\_\_\_, Bülent, *Osmanlı Müsiki Geleneğinde Kadın*, Yeni Türkiye, Türk Müsikisi Özel Sayısı, S. 57, Mart Nisan 2004, s. 534.
- Alimdar, Selçuk, (2016). *Osmanlıda Batı Müziği*, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., İstanbul.
- Bardakçı, Murat, (1995). *Refik Bey-Refik Fersan ve Hatıraları*, Pan Yayıncılık, İstanbul.
- Behar, Cem, (1993). *Zaman, Mekân, Müzik*, Pan Yayıncılık, İstanbul.
- \_\_\_\_\_, Cem, (2016). *Saklı Mecmua, Ali Ufki'nin Bibliotheque Nationale de France'taki [Turc 292] Yazması*, YKY Yay., 2. Baskı, İstanbul.
- \_\_\_\_\_, Cem, (2019). *Bir Mahallenin Doğumu ve Ölümü (1494-2008)*, YAY Yayınları, 2. bsk, İstanbul.
- \_\_\_\_\_, Cem, (2020). *Orada Bir Musiki Var Uzakta, XVI. Yüzyıl İstanbulu'nda Osmanlı/Türk Musiki Geleneğinin Oluşumu*, YAY Yayınları, İstanbul.
- \_\_\_\_\_, Cem, (2020). *Şeyhülislam'ın Müziği*, YAY Yayınları, İstanbul.
- \_\_\_\_\_, Cem, *Kan Dolaşımı, Ameliyat ve Musiki Makamları – Kantemiroğlu (1673-1723) ve Edvar'ının sıra dışı müzikal serüveni*, YKY Yay., İstanbul.
- Benlioğlu, Selman, (2018). *Saray ve Müsiki-III.Selim ve II.Mahmud Dönemlerinde Müsiki'nin Himayesi*, Dergah Yay. İstanbul.
- Beşiroğlu, Ş. Şehvar, *Osmanlı Müsikisi ve Kadın*, Yeni Türkiye, Türk Müsikisi Özel Sayısı, S. 57, Mart-Nisan 2004, s. 521.
- Evliya Çelebi b. Derviş Mehemed Zillî, (2013). *Günümüz Türkçesiyle Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi*, C. I, haz.: Seyit Ali Kahraman-Yücel Dağlı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

- Hâfız Hızır İlyas Ağa, *Tarih-i Enderun-Letaif-i Enderun 1812-1830*, haz. Cahit Kayra, Güneş Yay., İstanbul, 1987.
- İbnülemin Mahmud Kemal İnal, (1958). *Hoş Sada*, İş Bankası Yay., İstanbul.
- Kaya, Önder, (2010). *Cihan Payitahtı İstanbul 2500 Yıllık Tarihi*, Timaş Yayınları, İstanbul.
- Kıyak, Hüseyin, (2017). *Yüzyıllık Metinlerle Tanburi Cemil Bey*, Kubbealtı Neşriyatı, 1. bsk, İstanbul.
- \_\_\_\_\_, Hüseyin, (2018). *Mızrabı, Yayı ve Kalemiyle Mesud Cemil*, Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul.
- Kuloğlu, Ü., Gülmemed, S., (2009). *Müzik Osmanlı Müzik Kültürü*, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Türkiye Kültür Portalı Projesi, Ankara.
- Osmanlı-Türk Müziğine Bakışlar*, Tarih, Teori, İcra, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul, 2021.
- Öztuna, Yılmaz, (1990). *Türk Musikisi Ansiklopedisi*, Kültür Bakanlığı/1163, Kültür Eserleri Dizisi/149, Ankara.
- Pekin, Ersu, (2021). “Tanburun Önlenemez Yükselişi”; “Osmanlı-Türk Müziğine Bakışlar, Tarih, Teori, İcra”, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul.
- Popescu-Judetz, Eugenia, (2000). *Prens Dimitrie Cantemir*, çev. Selçuk Alimdar, Pan Yayıncılık, İstanbul.
- \_\_\_\_\_, Eugenia, (2002). *Tanburî Küçük Artın*, Pan Yayıncılık, İstanbul.
- Rauf Yekta Bey, (1986). *Türk Musikisi*, İstanbul, Pan Yayıncılık.
- Sayan, Erol, (2015). *Müziğimize Dair-Görüşler, Analizler ve Öneriler*, ODTÜ Yay., Ankara.
- Tanrıkorur, Cinuçen, (2011). *Osmanlı Dönemi Türk Müsiki*, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- TDV İslâm Ansiklopedisi*, Ankara: TDV Yayınları, İstanbul, 1989.
- Tulum, Mertol, (1977). *Tursun Bey Târîh-i Ebü'lfeth*, Fetih Cemiyeti Yay., İstanbul, s. 90.
- Tura, Yalçın, (2006). *Tedkik ü Tahkik-İnceleme ve Gerçeği Araştırma-Nâsır Abdülbâki Dede*, Pan Yay., İstanbul.
- Türk Musikisi Dergisi*. 1 Mart 1949, C. 2, S. 17.
- Uslu, Recep, (1918). *Merâğî'nin Son Müzik Eseri: Zevâid-i Fevâid-i Aşere*, AKM Başkanlığı, Ankara.
- \_\_\_\_\_, Recep, (2007). *Fatih Sultan Mehmet Döneminde Müsikî ve Şems-i Rûmî'nin Mecmûa-i Güftesi*, İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları.

- Ünlü, Cemal, (2004). *Git Zaman Gel Zaman-Fonograf-Gramofon-Taş Plak*, Pan Yay., İstanbul.
- Yalçın, Gökhan, (2016). *19. Yüzyıl Türk Musikisinde Haşim Bey Mecmuası*, Atatürk Kültür Merkezi Baş., Ankara.
- Yeni Türkiye, "Türk Müsikisi Özel Sayısı", S. 57, Mart-Nisan 2004.



---

# İstanbul Lâvtası

---

Prof. Enver Mete Aslan

İstanbul müziği için söylenebilecek pek çok başlık olduğunu söyle-  
nebilir. Bu başlıklardan karakteristik olanlarını bir gruba ayırdığımızda  
İstanbul Lâvtası'nın hemen göze çarpan bir konu olduğunu belirtmek  
gerekir. Türkiye'de şu an için "Lâvta" olarak bilinen fakat kendine özgü  
ismi ile "İstanbul Lâvtası" olarak adlandırmak istediğimiz çalgı için,  
elde bulunan kaynaklara göre şunlar söylenilebilir: Müzikolog Henry  
George Farmer'ın aktardığı bilgilere göre 19. yüzyılda Osmanlı Döne-  
mi'nde kullanıldığı belirtilmektedir (Farmer, çev. Gökçen, 1999: 58).  
Ayrıca Ayhan Sarı'nın "Türk Müziği Çalgıları" isimli çalışmasında, 18.  
yüzyılın ikinci yarısında Türk Müziği'nde kullanılmaya başlandığından  
söz edilmektedir (Sarı, 2009: 34). Günümüzde Türkiye ve Yunanistan'daki müzik çevreleri tarafından "İstanbul Lâvtası" adı ile de anıl-  
maktadır. Diğer kültürlerdeki isim benzerleri ile bir karışıklık yaşanma-  
ması ve gelecek kuşaklara aktarımının sağlıklı olabilmesi adına önceki  
dönemlerde yapılan araştırmalar sonucunda "İstanbul Lâvtası" isminin  
uygunluğu hususunda karar kılma gayreti benimsenmiş ve bu ismin  
yaygınlaşıp meşrûiyet kazanması adına gerekli çalışmaların yapılması  
düşünülmüştür.

Halk arasındaki yaygınlığı ve bilinirliği araştırıldığında, 21. yüzyıl-  
da bu çalgının oldukça az kullanıldığı görülmektedir. 19. yüzyıl İs-  
tambul'unda saraya girmemiş veya girme gayretini göstermemiş fakat  
eğlence müziğinde, sokakta, kahvehâne meclisinde, kısacası İstanbul  
Halk müziğini çok net anlatabilen bir görevi üstlenmiştir. Yapılan in-  
celemelerde hakkında pek az kaynağa rastlanmaktadır. İstanbul Lâvta-  
sı'nın akademik düzeydeki öğretimi ve bilimsel bakış altında analizi ise  
konservatuvarlar bünyesinde nâdiren gerçekleştiği söylenebilir. Bunun  
sebebi konservatuvarların konuya itina göstermemesi değil, öğrencile-  
rin bu çalgıya yeterli alâkayı göstermeyip, gündemde daha aktif rol alan  
ud ve tanbur çalgılarına yönelmeleridir. Bu yönelme, İstanbul Lâvta-  
sı'na ses rengi, icrâ şekli, fizikî yapısı vb. olarak en yakın çalgının ud ve  
tanbur olması ile açıklanabilir. Diğer sebepler düşünüldüğünde ve araş-  
tırıldığında karşımıza pek çok başlık altında eksik ve tavsiyeye muhtaç  
konular çıkmaktadır. Bu konuyu Dr. Mehmet Nazmi Özalp aşağıdaki

şekliyle ifâde etmeye çalışır. “*Gittikçe udun revaç bulması ve lâvtaya göre daha kolay çalınması gibi nedenlerle, icrâ tekniği, mızrabı ve üslûbu unutulup gitmiştir. Bugün yeniden canlandırma çabaları dikkat çekiyor.*” (Özalp, 1986: 58).

İki şekilde icrâ edilmişliği vardır. Neredeyse tüm Türk müziği çalgılarında olduğu gibi melodiyi aynen takip ederek, teksesli ve yatay grafiği devam ettirmek birinci şekli olabileceği gibi diğer bir icrâ şekli de akor seslerini basmak sureti ile melodiye, ritim tutarak eşlik etmektir. Bu ikinci tarz yani akor ve tempo tutma yöntemi ile yapılan icrâ, İstanbul Lâvtası'nın gelenekteki icrâsını yansıtmaktadır. Bu icrâda akordan kasıt, tam anlamıyla Avrupa müziğinde olduğu gibi tonal ve armonik yapı çerçevesinde kurallı bir akor duyumu değil, modal yapıya sahip seslerden oluşmuş bir şekilde ritme ve yürüyüşe destek verme şeklindedir. Açık tellerin bu desteği, dem, pedal ses niteliğinde melodiye destek olarak tanımlanabilir.

Yukarıda bahsi geçen melodilerin icrâsı ve bu melodilere uyum gösteren seslerden oluşan pedal seslerin inşâ edilmesi, üçü çift, biri ise tek olmak üzere toplam 4 tel ile mümkün kılınmaya çalışılmaktadır. Her bir çift tel ve en üstteki bam teli için tam bir oktavlık tel boyu mesafesinde hareket alanı bulunmaktadır. Bir oktavlık sap boyu sebebi ile uda kıyasla pozisyon değişiminin bol olduğu bir icrâ ilk başta akla gelen zorluklar arasındadır. Sap üzerinde pozisyon değişimi ile yapılan ileri-geri hareketler, tanbur çalanların kolaylıkla yapabildiği bir husus olduğundan tanbûrilerin İstanbul Lâvtası çalmaya yönelmeleri de bu sebeple olağan görülebilir.

Müziğe doğrudan veya dolaylı etkileyebilen yan kültürlerin, Prof. Selahaddin İçli'nin ifâdesi ile “paramüzikal kültürlerin” icrâyı ve icrâcayı destekleyen önemli husus olduğu düşünülmektedir. Bu sebeple sanatın sahneye aktarılması ve günlük hayatta icrâsının yanında getirdikleri de insanın karşısına her zaman çıkabilecek bazı soruları da yanında taşımaktadır.

Tarihinden bahsedecek olursak fark edilen önemli bir nokta da şudur ki; İstanbul Lâvtası hakkında pek az kaynak bulunmasıdır. Aynı şekilde ses kaydı olarak da arşivi çok az olan bu çalgının tarihindeki olgular, icâdı, fizikî gelişimi, kullanıldığı bölgeler ve ortamlar ile ilgili somut bilgiler literatürde oldukça sınırlıdır. Nâdir icrâ edilen çalgılardan olması da elde bulunan belgelerin ve ses kayıtlarının yeterince olmama-

sına sebep olarak gösterilebilir. 21. yüzyılda müzik öğretim kurumlarında gerek öğretmen gerek ise öğrenci tarafından yeterli ilgiyi gördüğü takdirde yazılacak olan akademik yazılara, ders notlarına ve metodlara konu olabileceği açıkça görülebilmektedir.

“Lâvta” kelimesinin kökeni, Arapçada *el-ud* dur. İtalyanca *liuto*, Almanca *laute*, İspanyolca *laud*, Yunanca *laouto* ve en yaygın ismi ile İngilizce *lute* olarak tâbir edilir. Mahmut Ragıp Gazimihal, *Musiki Sözlüğü* isimli eserinde şöyle belirtmiştir:

“Endülüs gibi Şarklı ülkelerden ve muhtelif istikametlerden gelerek Avrupa’ya yayılmıştır. Doğuda Ud’dan başka Lağuta adı ile farklıca bir çeşit kullanılmıştı. Yine aynı çalışmada, ilk olarak İspanyollar tarafından Fransa ve Batı coğrafyasına yayıldığından bahsedilse bile Macarlar’ın ve Leh’lerin bu çalgıyı erken dönemde icrâ ettiklerinden de bahsedilmektedir.” (Gazimihal, 1961: 147).

Doğu coğrafyasına gelindiğinde, “lâvta” isminin sıklıkla kullanıldığı ve çalgının Avrupa’daki aynı ismi taşıyan benzerine göre fizikî ve icrâî farklılıklar gösterdiği görülebilmektedir. Doğu ve batıda kullanılan farklı icrâ üslûplarında ve farklı yapılarıdaki çalgıların Lâvta adı ile anıldığı fakat Türk müziği çerçevesinde kullanılan ve bu çalışmaya da konu olan çalgının “İstanbul Lâvtası” olarak anılması hususunda ısrarcı olduğumuzu tekrar belirtmek gerekir.

George Farmer’in yukarıdaki paragrafı destekleyici biçimdeki ifâdesi şöyledir:

“19. yüzyılda, belki İtalyan etkisi altında, *lauta* diye bilinen küçük tipte bir *ud* girdi. Bu eski tipteki *ud* şimdi günümüz Türk orkestra musikisinin bütünleyici bir parçasını oluşturuyorlar.” (Farmer, çev. Gökçen, 1999: 58).

Bu çalgının kullanıldığı zamanları ve ortamları araştırırken karşımıza çıkan çalışmalardan biri de İsmail Hakkı Uzunçarşılı’nın “Osmanlılar Zamanında Saraylarda Mûsikî Hayatı” isimli çalışmasıdır. İfadesi şöyledir.

“O dönemde I. Abdülhamid’in (1774-1789) kızı Esmâ Sultan’ın Boğaz’daki sarayında cariyelelere ders veren çalgı ve oyun öğreticilerinin arasında Lâvta öğreten Tavşan (Rum) üstadlar vardı. Lâvta bu yıllarda sadece Türk Müziği’ne girmemişti. Avrupa’da çok yaygın olarak kullanılmaktaydı. Avrupa’da toplumun her kademesinde itibar kazanmış, ünlü resamlara modellik etmişti. Ud’a benzeyeni, benzemeyeni, kısa saplısı, uzun saplısı yapılmış olan bu enstrüman, Doğu’dan Batı’ya girdiği gibi, tekrar Batı’ya yönelmiştir.” (Uzunçarşılı, 1977: 110).

Uzunçarşılı, yukarıdaki ifâdesinde doğu-batı ayrımı yapmadan “Lâvta” ifâdesini anlatmaya çalışmıştır. Paragrafta anlatılan konuda hem İstanbul Lâvtası, Hem Avrupa Lâvtası ifâde edilmektedir.

### **İstanbul Lâvtası'nın Fizikî Özellikleri**

İlk olarak belirtilme ihtiyacı duyulan yönü ud ile karşılaştırıldığında tekne (ses kutusu) bölümünün daha küçük olmasıdır. Sap kısmı yine uda göre daha uzun fakat daha incedir. Perdeli bir çalgıdır. Perde sistemi tampere olmayan ve şu anda kullanılan hâliyle, eşit olmayan aralıklara bölünmüş perdelerden oluşmaktadır. Kapak olarak da tâbir edilen ses tablasında bir adet delik mevcuttur. Ses tablasının mukavemeti de arka kısmında bulunan balkon olarak da adlandırılan ahşap yapıdaki çıtalar vâsıtası ile sağlanır.

Mes'ud Cemil Bey, Müsıkı Mecmuası'nın 1972 tarihli 276. Sayısı'nda yer alan “Kaybolan Türk Sazı Lâvta” isimli makalesinde Lâvtanın fizikî yapısından şöyle bahseder:

*“...Yalnız, lâvtanın Avrupa'nın her tarafında değişik şekilleri vardır. Kimisi daha uzun (torba veya archlute benzerliğinden bahsediyor), kimisi daha uda yakın şekilde yuvarlakçadır (Rönesans lavtasının uda olan benzerliğinden bahsediyor). Büyüklük küçüklük ve akort tarzı da değişir. Bizim Türk Lâvta'sı uddan farklı olarak uzun ve zarif bir tekne üzerinde daha uzun saplıdır. Tanbur gibi perdeleri vardır.” (Cemil, 1972: 4).*

Dört adet teli bulunmaktadır. Bu tellerden üçü çift, en üst teli de tek olarak kullanılır. En alt tel için, eski zamanlarda bağırsaktan imal edilmiş tel kullanıldıysa da günümüzde plastik misina tel tercih edilir. Diğer teller ipek üzerine gümüş veya farklı metal maddelerin sarılması ile elde edilir. Hazır ud tel takımının içerisinden İstanbul Lavtası teli çıkartılabileceği gibi yakın zamanda tel üreticileri İstanbul Lavtası için özel tel imalatı çalışmaları yapmakta ve lâvtacıların ud teli satın almalarının önüne geçecek husûsî lavta teli üretimini hızlandırmaktadırlar. Bu konunun çalgıya olan ilgilinin artışıyla doğru orantılı olarak geliştiğini söyleyebiliriz.

Sap ile ilgili bilgi verecek olursak şunlar söylenebilir. Sapın tekne ile buluştuğu nokta, açık telden çıkan sese tam bir oktav mesafededir. Bu noktanın oktav olarak kullanılması âhengin artması ile doğru orantılıdır. Fakat 20. yüzyıl başlarında imal edilen ve şu an 80-100 yaşında olan lâvtaların bazılarında “sap dibi” olarak da tâbir edilen noktaya ba-

sıldığında çıkan ses oktav perdesi değil de bir önceki perdeye yani açık tele göre 7. derece olan çargâh perdesidir (minör 7'li, oktavdan 1 tanini pest). Bahsi geçen bu 7. derecenin, bazı lâvtalarda tiz oktavdan yarım ses düşük bazılarında ise bir tam ses düşük olduğu gözlemlenmiştir. Özetle eski lãvtalarda son perde 'do' veya 'do diyez' perdesi olmaktadır.

Bugüne kadar çeşitli ustalar tarafından imal edilmiş çalgılar analiz edildiğinde farklı boyutlarda lâvtalara rastlanmıştır. Bu farklı sap boyları, tekne derinlikleri veya tekne genişlikleri gibi ölçüler ile ortaya çıkmaktadır. Gerek 19. yüzyıl sonlarındaki yaşamış çalgı yapımcılar gerek ise 20. yüzyılın çalgı yapım ustaları, icrâciya göre tel boylarını, tekne en ya da boylarını tercihen değiştirme yoluna gitmişlerdir.

Geçmişe dönük yapılan incelemelerde, 1992 yılında Ramazan Calay ve Mustafa Copçuoğlu gibi ustaların, Topkapı Sarayı envanterine kayıtlı ve Osmanlı Dönemi'nde kullanılmış çalgılar üzerinde uyguladıkları onarım ve koruma çalışmalarında, lâvtalarda en göze çarpan özellik, günümüzde kullanılan lâvtalara ve Yunanistan'da kullanılan lâvtalara kıyasla daha küçük bir yapı sergilemesidir (Ramazan Calay ile özel görüşme, 2014).

Çalışmalarına İzmir'de devam eden Barış Yekta Karatekeli'nin kullandığı ölçülere sahip lâvtanın genel boyutları şu şekildedir:

Sap Boyu	:	300 mm
Tel Boyu	:	600 mm (iki eşik arası–telin titreşen kısmı)
Tekne Boyu	:	410 mm
Tekne Eni	:	290 mm
Tekne Derinliği	:	150 mm

Günümüzde de sıklıkla icrâ edilen bir başka lâvta ise yukarıda bahsi geçen lâvtadan daha büyük ölçülere sahiptir. Lâvta yapımcısı Ramazan Calay, bu ölçüleri bizzat kullandığını 2014 yılında yapılan özel görüşmede bildirmiştir. Oktav genişliği, tel çeşidi kullanımı, akort sistemi, ağaç çeşidi ve icrâ üslûbu olarak tamamen aynı olan bu lâvta çeşidinin genel ölçüleri şu şekildedir:

Sap Boyu	:	340 mm
Tel Boyu	:	680 mm (iki eşik arası–telin titreşen kısmı)
Tekne Boyu	:	445 mm

Tekne Eni	:	305 mm
Tekne Derinliği	:	150 mm

Her iki boyutun da ortasında bir büyüklüğe sahip olan üçüncü bir boyut bulunmaktadır ki onun da ölçüleri şöyledir. Bu ölçüler de yine lutiye Barış Yekta Karatekeli tarafından da son zamanlarda tercih edilmektedir. Bu ölçüler ise şöyledir:

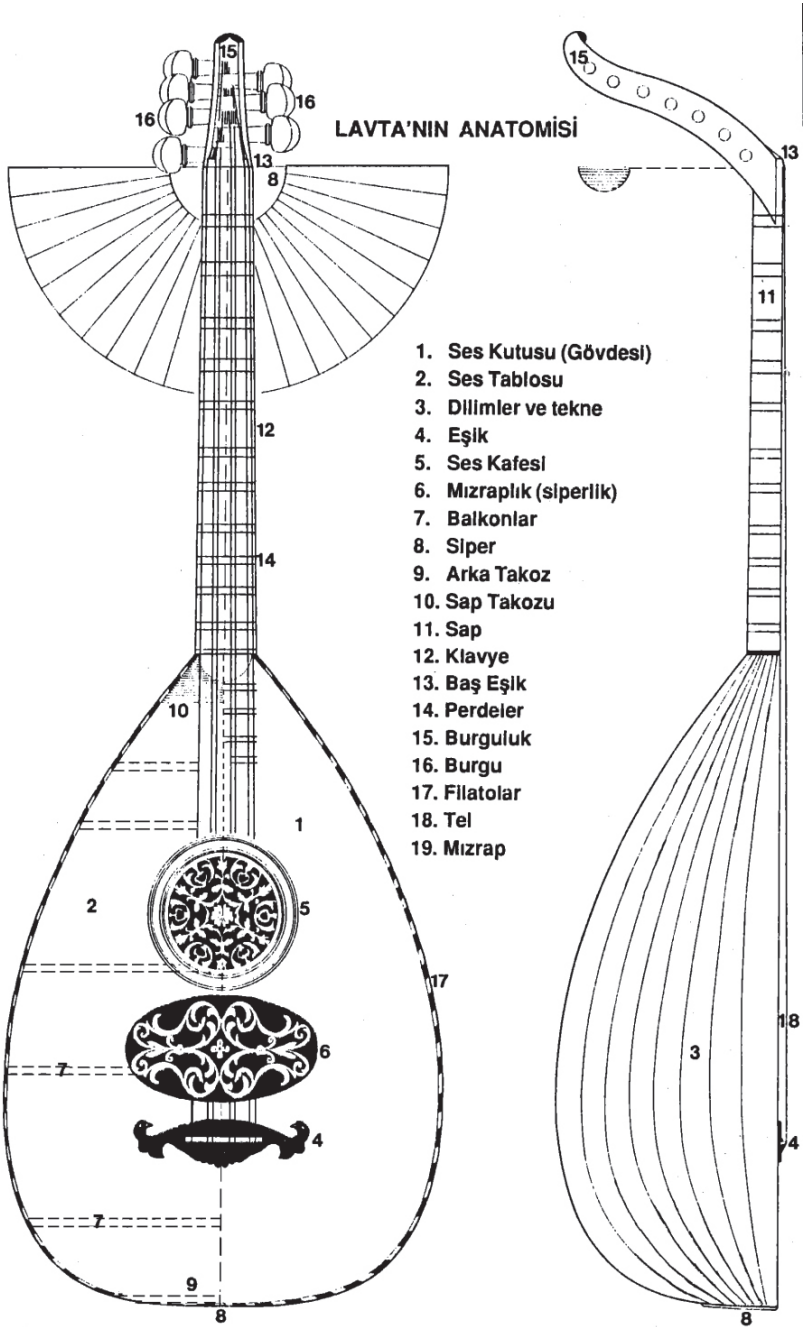
Sap Boyu	:	325 mm
Tel Boyu	:	650 mm (iki eşik arası-telin titreşen kısmı)
Tekne Boyu	:	450 mm
Tekne Eni	:	300 mm
Tekne Derinliği	:	150 mm

Ayrıca örneğine pek az rastlanan ve şu anda neredeyse imâl edilme-  
yen bir çeşit İstanbul lâvtası vardır ki yukarıda bahsi geçen örneklerle  
göre perde sayısında farklılık gösterir. Sap dibi yani teknenin başladığı  
noktadaki perde, İstanbul lâvtasının fizikî özellikleri bahsinde de ifâde  
edildiği gibi 7. derecedir (Mutlu Torun'a ait olan, Emmanuel Venios  
(Manol) yapımı lâvtanın tarafımdan alınan ölçüleridir):

Sap Boyu	:	337,05 mm
Tel Boyu	:	675 mm (iki eşik arası-telin titreşen kısmı)
Tekne Boyu	:	450 mm
Tekne Eni	:	29 mm
Tekne Derinliği	:	14 mm

Bu tür farklı ölçüler yukarıda da belirtildiği gibi imalatçı ustaların  
icrâdaki rahatlık ve ses arama çabaları ile şekillendiği gibi, icrâcılardan  
aldıkları tavsiyelerin hayata geçirilmesi ile de ortaya çıkmış ve de çık-  
maktadır. Bu ölçülerin alındığı kaynak, Türkiye'de şu an faaliyet göste-  
ren imalatçı ustaların atölyelerinde çalıştıkları ölçülerdir.

Cafer Açın, 1995 yılında hazırlamış olduğu çalışmada İstanbul Lâv-  
tası'nın anatomik yapısını aşağıdaki şekilde ifâde etmiştir.



Görsel 1: Lâvta'nın Anatomisi.

Kaynak: Açın, C. (1995). *Türk ve Batı Enstrümanlarının Form ve Akustik Projeleri*, İstanbul: Emek Basım Evi, s. 89.



Yine aynı çalışmada, lâvtanın kendi içindeki denge ve oranlarını gösteren kendine ait bir lâvta çizimi bulunmaktadır:

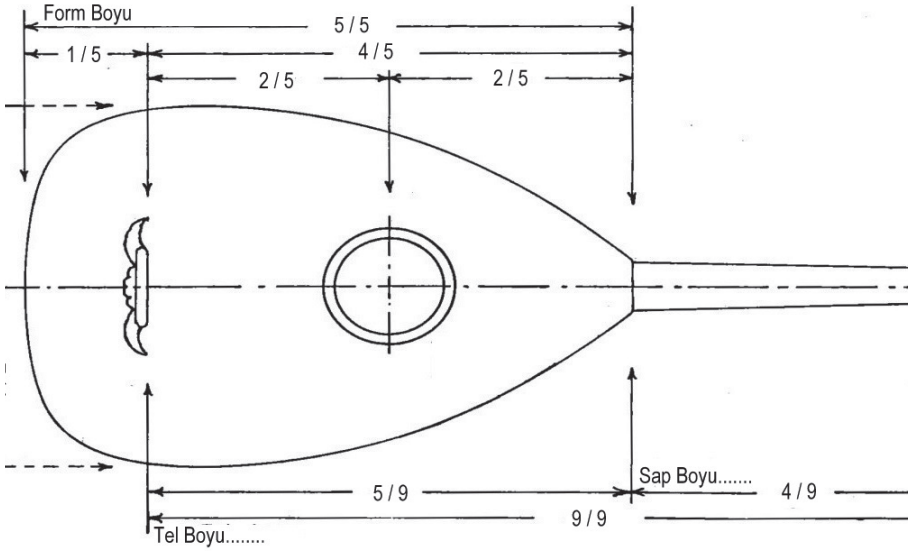
Form eni = Form boyunun  $\frac{2}{3}$ 'üne

Form derinliği = Form eninin  $\frac{1}{2}$  sine

Eşik yeri = Form boyunun  $\frac{1}{5}$ 'ine

Sap boyu = Tel boyu'nun  $\frac{4}{9}$ 'una

Yukarıdaki oranlar aşağıdaki resmedilmiştir.



Görsel 2: Cafer Açın'a göre Lâvta'da denge ve oranlar.

Kaynak: Açın, C. (1995). *Türk ve Batı Enstrümanlarının Form ve Akustik Projeleri*, İstanbul: Emek Basım Evi, s. 50.

İstanbul Lâvtası'nın tekne bölümü, belli bir kalıp üzerinde dilimlerin ısıtılarak şekillenmesi ve kalıbın üzerine dilimlerin yan yana sabitlenmesi ile meydana gelen yapıdır. Ortalama 17-21 adet dilim yapııştırıldıktan sonra tekne kalıptan alınabilir duruma gelir. Dilimler, sap tarafından dışarıdan bilezik ve içeriden takoz denilen iki birleştirici yardımıyla diğer taraftan ise dışarıdan ayna içeriden takoz denilen birleştiriciler tarafından bir arada tutulur. Böylece dilimlerin her iki ucu da sabitlenmiş olur. Bu dilimler genellikle ceviz, maun, paduk, kiraz, erik gibi ağaçlardan imal edilmektedir. Dilimlerin inşasında kullanılan sert ağaçların birbirlerine daha iyi yapışması ve bir çeşit conta görevi gören, aynı zamanda dekoratif amaçlı olarak dilimler arasına "fileto" denilen

yumuşak ağaçtan ahşap şeritler yapıştırılır. Dilimlerin fileto ve tutkal yardımı ile yapışmasına destek olarak iç kısımdan da yapışkanlı kâğıt bantlar ile sabitleme olayı pekiştirilir. Ses tablası ile tekne ağacının birleştiği noktada ise dekoratif yapının ötesinde mukavemet daha ön plandadır. Yani fileto, tekne ile kapağı sağlam bir şekilde bir arada tutar. Ses tablasının ön kısmında, kafes deliğinin etrafında çerçeve niteliğinde hem dekoratif hem de koruyucu filetoları da görmek mümkündür.

Kapak, ses tablası ismi ile andığımız ve izleyicinin net olarak görebildiği parça, sesin iletimi ve dengesi adına oldukça önem taşımaktadır. Ladin ağacı ve Kanada Ladini olarak tâbir edilen ağaç çeşidi, bu tür çalgıların pek çoğunda tercih edilmektedir. Kanada Ladini, normal ladin ağacına oranla daha koyu renkli ve yumuşak yapıdadır. Son dönem çalgı yapımcıları oluşturdukları özel cila maddesini ses tablasına da uygulamaktadırlar. Bunun sebebini ise sese olumsuz bir etkisi olmadığı gibi dış etkenlere karşı da bir koruma görevi gördüğünü söyleyerek açıklamaktadırlar. İlk görünüşte anlaşılması kolay olan bir konu ise kapakta bulunan damarların birbirine paralel, sık ve düzgün çizgilere sahip olması gerekliliğidir.

Ses tablasının iç tarafında bulunan çitalar ise balkon olarak ifâde edilir. Ses tablası, tellerin gerilimi ile üzerine yüklenen yükü balkonlardan aldığı güç ile taşıyabilir. Buna rağmen ses tablasında uzun yıllar sonra çökme yaşanabilir. Bu konuda pek çok icrâcı ve çalgı yapımcı çökmenin ses kalitesi ve lâvtanın karakterinin oturması adına faydalı olduğu görüşündedir. Balkonlar, yapısı ve sabitlendiği nokta itibarıyla çıkan sesin karakter ve kalitesini belli edecek kadar önem taşır. Yapımcı ustalar balkonların boyutlarını ve yerlerini değiştirmek sureti ile bilimsel denemeler yaparak, icrâcının istediği sesi elde etmeye çalışırlar.

Tellerin tam akort gerginliğine getirilmesi ile gövdeye uygulanan güç, kapakta olduğu gibi sap tarafından da karşılanmaktadır. Yıllar boyunca her an üzerinde bulunan yükü kaldırabilmesi ve tellerin çekim gücü ile öne doğru eğilmemesi için genellikle ladin, gürgen ve ıhlamur gibi dayanıklı ve zamanla kendiliğinden harekete geçmeyecek cinste ağaçlar tercih edilir. Sapın arka tarafı yani avuç içine bakan tarafta bulunan bölgesi, teknede kullanılan dilimlerin aynaları ile düz biçimde kaplanır. Tuşe veya klavye olarak adlandırılan ön tarafı ise abanoz veya pelesenk gibi sert ve ezilmeye dayanıklı ağaçlardan tercih edilir. Tuşe, yıllar boyu parmak ve tel baskısı ile oluşabilecek aşınmalara karşı koymak zorundadır.

İstanbul Lâvtası perdeli bir çalgıdır. Perde, telin titreşimi için hem konum hem de renk açısından netlik kazandıran bir yapıdır. Perdeli çalgıda parmak basılacak olan nokta perde bağı ile belirlenmiştir. Perdeler, Türk Müziği ses sisteminde kabul görmüş olan bir, dört, beş, sekiz ve dokuz koma diyaz ve bemole ek olarak bunların transpoze halleri de göz önünde bulundurularak icrâcının da ihtiyaç duyduğu isimsiz perdeler ile şekillenmiştir. Hâlen pek çok icrâcı kendi duyumu ve Türk Müziği'nin hareketli perde yapısı çerçevesinde, lutiyeler yardımıyla, Arel-Ezgi-Uzdilek sistemine göre nota, isim ve koma karşılığı olmayan perdeleri çalgısına eklettirmektedir.

Yedi adet burgunun takılı bulunduğu, tellerin burgulara sarılarak sabitlendiği bölüm burguluktur. Burguluktaki yuvalar konik yapıda olduğu gibi karşılığında buraya sabitlenecek burgular da konik yapıdadır. Abonoz veya peleseng ağacından yapılmış burgular tercih edilir.

Müzik tarihinde 'Lâvta' ile müzik yapmış bestecilik vasfı da bulunan önemli isimler bulunmaktadır. Bu icrâcıların çalgıyı öğrendikleri ve kendilerini geliştirebildikleri yöntemin meşk sistemi olduğunu söyleyebiliriz. Hem dönemin yapısı itibarıyla konservatuvar bakışı ile şekillenmiş kurumsal bir müessesede bulunmaması hem de meşk iletiminin Türk Müziği aktarımı adına üslûbu eksiksiz aktarabilme becerisine sahip olması hususudur. Öğrenim yöntemi metodik ve üniversal bir yapıya bağlı olabilmesi için uzun yıllar geçmesi gerekecektir. Yazılı bilginin ezberlenen bilgiden daha az ayrıntı taşıdığı söylenebilir fakat ezber konusunun unutulma ve farklılaşabilme tehlikesine karşı meşkin yanında yazının dışarıda kalmaması konusuna önem verilebilmiş olsaydı çalgı metodlarının daha önceden literatüre kazanılması mümkün olabilirdi. Biraz daha açmak gerekirse meşk yöntemi için ayrıntıda söyleyeceklerimiz şunlar olabilir; öğretmen-öğrenci ilişkisini en açık bir biçimde anlatabilen bu sistem; doküman, yazı veya nota gerektirmeden ezber yolu ile öğretmenin yaptıklarını göz ile izleyip çaldığı müziği kulak ile tahlil ettikten sonra aynısını yapabilme çalışmasıdır. Aslında bir çeşit öğretmeni ya da ustayı taklit edebilme çabası olarak da ifade edilebilir. Taklit konusu yüzyıllardır sonuçlanamayan "Yapılmalı mı? Yapılmamalı mı?" tartışmalarının içerisinde gelen bir terim olarak Eflâtun ve Aristo da "mimesis" tâbiri ile karşımıza çıkmaktadır. Mimesis, estetik boyuttaki beğenilerin sanat uygulamasında tekrarlanmasına verilen addır. Sanat felsefesi taklit konusunu pek çok farklı boyutta tartışırken çalgı öğre-

niminde karşılaşılan “taklit” kavramının gerekliliğini tartışmadan, ders niteliğiyle ele almanın doğru olduğunu düşünüyoruz.

Günümüz icrâcılarına bakıldığında aslında farklı çalgılara sahip icrâcıların, lâvtayı ikinci bir çalgı olarak kabul ettiklerini görmekteyiz. Fakat bu durumun 19. yüzyıl başlarına bakıldığında böyle olmadığı açıkça görülmekteydi. Başta da belirtildiği gibi “lâvtacı” ön isminin insanlara yakıştırılması bu durumun bir nevi ispatıdır. Yani Lâvtacı Andon, Lâvtacı Hristo veya Lâvtacı Haralambos (Lambo Efendi) dönemin sadece lâvta çalan müzik adamlarıydı. Bu durumda şöyle bir sonuç çıkarılması da mümkün olabilir. Ud ve tanbura olan rağbetin, lâvtanın erken döneminde günümüze kıyasla daha az olduğu ve lâvtanın gerekliliği anındaki ihtiyaç karşılama ud veya tanbur ile değil gerçekten lâvta ile olduğu düşünülebilir. Sanat kaygısını gözler önüne seren bu anlayış günümüze geldikçe yok olma tehlikesine girmiş ve lâvtanın bulunamadığı veya icrâsının zor olduğu durumlarda udun en önemli ikinci seçenek olduğu görülmüştür. 21. yüzyıl teknoloji ve tüketim dünyası göz önünde bulundurulduğunda bu durum, sanatın oluşumu ve var olabilmesi için gerekli olan ayrıntıların göz ardı edilmesi anlamını taşımaktadır.

19. yüzyılda İstanbul Lâvtası'nın dönemin pek çok müzik insanını kendine yaklaştırdığını ve müzik meclislerinde oldukça rağbet gören bir çalgı olmayı başardığını kolaylıkla görebiliriz. Hatta insanların soyadı olmadığı ve kişilerin baba adı, meslek, doğum yeri gibi hatırlatıcı tâbir ve lakaplar ile anıldığı dönemde isminin önüne “Lâvtacı” ön adını kullanan pek çok icrâci ve besteci ile karşılaşılmaktadır. Özellikle Hristo, Lambo Efendi, Andon gibi gayrimüslimlerin ön isim kullandıkları göze çarpmaktadır. Dönem icabı ses kayıtları mevcut olmayan bu icrâcılar hakkındaki kaynaklar sınırlı sayıdadır. Dolayısıyla lâvta icrâ üslûpları hakkında fikir sahibi olmanın zorluğu ortaya çıkmaktadır. Zamanımıza kadar gelmiş önemli bir referans kayıt vardır ki o da Tanbûri Cemil Bey'in uşşak ve kürdîlihicâzkâr taksimleridir.

### **Tanbûri Cemil Bey'in Lâvtacılığı ve 19. Yüzyıl Lâvtacıları**

İsmi üzerindeki ‘Tanbûri’ lakabının yanı sıra üç telli İstanbul Kemençesi, viyolonsel ve lâvtayı da iyi derecede icrâ eden Cemil Bey, bestecilik konusunda da sözlü müziğe ve saz müziğine eserler kazandırmıştır.

Ferik Mustafa Paşa'nın iki oğlundan biri olan General Pertev Demirkan, Cemil Bey'in lâvta ile olan münâsebeti hakkında şunları söyler.

“O yıllarda Andon, Hristo ve Civan kardeşler, Vasil ve dönemin kalburüstü sanatkârlarıyla düşe kalka, lâvta çalmakta da oldukça ustalık kazanmıştı. Lâvtayı tanbur mızrabına yakın bir tavrıyla çalarak üstün bir teknik düzey elde etmişti.” (Demirhan, 1948: 5).

Cemil Bey’in özellikle tanbur icrâsında uyguladığı yenilikler, oğlu Mesud Cemil tarafından şöyle anlatılır.

“*Hakikatde, Cemil’in evvela Türk Müsîkisine ve bunun tabii sonucu olarak tanbur tekniğine getirdiği yeniliği kabul edemeyen eski mekteb mensûbları: “Bu tanbur tavrı değildir” diyerek Cemil’e karşı durdukları hâlde, Tanbûri Ali Efendi’nin daha o zaman Cemil’in üslubu daha henüz yeni doğmuş çocuk çıplaklığındayken, bu tavra biat edişi, Cemil kadar Ali Efendi’nin şahsiyeti bakımından da dikkatle üzerinde durulacak bir noktadır.*” (Cemil, 2002: 77)

Mesud Cemil Bey, babası Tanbûri Cemil Bey’in Ege Folkloruna, Rum müziğine duyduğu ilgi ve icrâsındaki ustalık derecesini şöyle anlatır:

“Kısa ve temiz bir akorttan ve bir-iki dokunuştan sonra onların (Rum Müzisyenlerin) edâsında, nîkrîz, arazbar, karcıgar nağmeleriyle bir taksime girdi. Ondan sonra bir sirto kaptırdı ve başının hafif bir işaretiyle lâvtacılar refâkate başladılar. Arkasından bir kleftiko (=Yunan Zeybek Havası) , yine bir taksim, bir kalamatiano (=Makedon oyun havası)... Çalgıcılar refâkat ettikleri fesli efendinin adını kendi mütevacız çevrelerinde yıllardan beri duymuşlar fakat, bir anda ‘ona bu kadar yakın bulunabileceklerini akıllarından bile geçirmemişlerdi. Yüzlerinde açıkça okunan hayrân bir saâdet duygusu kocaman sakız lâvtalarında ihtiyatlı bir coşkunculuk hâlinde dökülüyordu. Eski meyhâne bütün bir Ege folklorunun kıvrak ve bitmelik renklerini bir anda dolduran Cemil’in son yayında bir kıyamet koptu; bir ağızdan “yasu !” (=yaşa) nidâları koptu.” (Cemil, 2002: 166).

Revaçta olduğu dönemlere ait pek fazla ses kaydı bulunmayan İstanbul Lâvtası icrâ üslûbu ile ilgili de söylenebilecek pek az dayanak vardır. Ses kayıtlarından elimize ulaşmış olanların en önemlisi Tanbûri Cemil Bey’e ait olan uşşak ve Kürdîli Hicazkâr taksimleridir. Bu taksimler bize tek sesli yani melodi çalımı sırasında lâvtada nasıl bir üslûb takınılabildiği hakkında fikir verebilmektedir. Şöyle ki; bu taksimleri, dönemin önemli saz müziği bestecisi ve virtüözü Cemil Bey’in yapmış olması, konunun en hassas noktasıdır. Besteciliğindeki farklı kompozisyon anlayışını yaptığı taksimlere de rahatlıkla ve ustalıkla uygulayabilen Cemil Bey, aslında elimizde olmayan kaynaklar ile ilgili önemli bir eksiği doldurup, yeni bir yol hususunda başı çekmektedir.

Cemil Bey ile ilgili pek çok hatıra nakleden General Pertev Demirhan’ın *Türk Müsîkisi* dergisinin 6. Sayısı’nda yazmış olduğu “Türk Müsîkisi Hakkında” isimli yazısında aşağıdaki ifâdelerine rastlanır:

“Elde bulunan iki lâvta taksimi plağı, tanburda olduğu gibi bu sazda da erişilmez bir icrâkârılığa yükselmiş olduğunu gösterir. Nitekim O'nun lâvta çalışı yukarıda adı geçen pek çok lâvta sanatkârlarını hayrete düşürdü.” (Demirhan, 1948: 5).

### Lâvtacı Andon

Besteci ve icrâcı olan Andon, Rum asıllıdır. Kendinden küçük iki kardeşi daha lâvtacı ve besteci olarak literatürde bulunur. Bunlar Lâvtacı Hristo ve Civan Ağa'dır (Öztuna, 1969: 41). İstanbul doğumlu olup doğum tarihi bilinmemektedir. Bazı kaynaklarda ölüm tarihi 1915, bazılarında ise 1924-1925 olarak belirtilmektedir. Asıl adı Batrik Kıryazis olarak da geçer. Dönemin kaba saz takımlarında tercih edilen bir lâvtacı olduğu Dr. Nazmi Özalp'in kalemi ile şöyle ifade edilir:

“Bu gibi eserlerin (kaba saz takımında çalınan köçekçe vs.) icrâ tekniğini Kemenceci Vasil aracılığıyla Tanbûri Cemil Bey'e intikâl ettirenlerdendir.” (Özalp, 2000: 382).

Sözlü ve sözsüz eserler bestelemiştir. Bunlardan pek azı şarkı, diğer kısmı ise hüseyñî peşrev ve saz semâisi, bayâtî-büselik, hicaz humâyun saz semâileri ile birlikte hicaz makamında mandıradır. Ayrıca, ağır aksak usûlünde, uşşak makamında, “Mehcûr olalı hayli zamandır o civandan” isimli sözlü eseri mevcuttur (Öztuna, 1969, C. 1: 41). Mutlu Torun, Lâvtacı Andon'un Vasilaki ve Subhi Ziya Özbekkan'ın mûsikî hocası olduğunu söyler.

### Lâvtacı Civan Ağa

Gözlerinin görmemesi sebebi ile “Kör Civan” adı ile de anılan Civan Ağa, Rum asıllı ve aynı zamanda Lâvtacı Andon'un ve Hristo'nun ortanca kardeşidir. Asıl adı Zivannis Kıryazis'tir. Yaklaşık olarak yirmi kadar eseri günümüze ulaşan Civan Ağa, 1910 yılında İstanbul'da hayatını kaybettiğini Yılmaz Öztuna'nın *Türk Müsikisi Ansiklopedisi*'nde görebiliriz (Öztuna, 1969: 132).

Lâvtacı Civan Ağa ile ilgili Dr. Nazmi Özalp, *Türk Müsikisi Tarihi*'nin 2. cildinde şunları söylemiştir:

“19. yüzyılın ikinci yarısında köçekçe takımlarında kudretli bir icrâkâr olarak tanındı. Aynı zamanda hânendelik yapardı. Türk Müsikisinin pratik yönlerini iyi bildiği bıraktığı eserlerden anlaşılır.” (Özalp, 2000: 382).

Günümüze ulaşmış bir ses kaydı bulunmamaktadır. Eserlerinden en bilinenleri nihâvend makâmında “Dil seni sevmeyeni sevmeye lezzet mi olur” ile hüseyñî makâmında “Firkat-i canân ile nalân mı oldun ey gönül”dür.

### Lâvtacı Hristo

Dr. Nazmi Özalp, Lâvtacı Hristo'yu "Türk Müsikîsi Tarihi" isimli çalışmasında şöyle anlatır:

"Bu Rum asıllı sanatkâarın asıl adı Hristaki Kiryazis'dir. Doğum tarihi bilinmiyor. Lâvtacı Civan ve Andon kardeşlerin en küçüğüdür. Kaba saz takımlarında çalar, aynı zamanda hânendelik yapardı. Batı ve Hamparsum notalarını iyi bilirdi." (Özalp, 2000: 383).

İcrâcılığı ile ilgili Nazmi Özalp, Ruşen Ferid Kam'ın konu ile ilgili bildirdiklerini bizlere aktarılmasına yardımcı olur.

"... 19. yüzyılda yaşamış şarkı bestekâarıdır. Vasil, Hristo, Andon, Civan köçekçe çalmaktaki ustalıklarıyla ün yapmışlardı. Bugün bu tür eserleri çalmaya mahsus yay ve mızrap tekniği onlarla birlikte kaybolup gitmiştir." (Kam, İzahlı Müzik Notları-Nazmi Özalp Arşivi).

Hristo, döneme iz bırakan form olan operet ile alâkalı çalışmalar yapmıştır. Ahmed Mithat Efendi'ye ait olan "Zeybekler" isimli eser Hristaki tarafından operet hâline getirilmiştir. Aynı operet için bestelenmiş diğer eserleri de şunlardır: "Çalıma bak efede", "Bıçak düşmez elinden", "Karşıyaka'da İzmir'in gülü." Bu eserlere ek olarak şarkı formundaki Kürdîlihiczakâr makamında "Gidelim Göksuya, bir âlem-i âb eyleyelim", segâh makamında "Süy-i Kâğıthâne'de mecnun misâl" nihâvend makamında "Söyle nedir bâis-i zârın gönül", şevkefzâ makâmında "cihan leyl-ü nehar ağlar" en bilinen eserlerindedir.

Dr. Nazmi Özalp, Lâvtacı Hristo'nun hayatının son 25 yılını şöyle özetler:

"Bu üç kardeşin yanında yetişen ve onlara minnet borcu olan kemençeci Vasilaki, ölünceye kadar Hristo'yu da yanından ayırmadı. Vasil'in 1907 yılında ölümünden sonra büyük bir yoksulluk içinde kalan Hristo, ailevi sebeplerin de eklenmesiyle 1914 yılında evinin penceresinden atlayarak intihar etti." (Özalp, 2000: 383).

### Lâvtacı Lambo (Haralambos)

Ûdi Yorgo Bacanos ve kemençevî, bestekâr Aleko Bacanos kardeşlerin babasıdır. Hakkında yapılmış ve günümüze ulaşmış pek bilgi ve ses kaydı bulunmamaktadır. Lambo Efendi olarak anılan Haralambos, dönemin ünlü lâvta icrâcıları arasında gösterilirdi. 2017 yılında Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı Dergisi'nde yayımlanan *İstanbul Lâvtası ve Yorgo Bacanos'un Ud icrâsındaki Lâvta Etkileri* isimli makaleye istinaden Lambo Efendi'nin oğlu Yorgo'yu lavtası ile

etkilediği, Yorgo'nun ud mızrabında hissedilen lâvta etkisinin çocukluk döneminde babasının güçlü icrâcılığı olduğu söylenebilir.

### İstanbul Lâvtası ve Yorum Unsurları

“Tavır” ya da başka bi anlatım ile “üslûb” konusunun, müzik yazısıyla kâğıt üzerinde tam anlamıyla ifâde edilmesi mümkün değildir. 21. yüzyılda dünya genelinde kabul görmüş ve kullanılmakta olan müzik yazısında, sesin kuvveti, hızlanma ve yavaşlama veya duygusal ifâdeler gibi pek çok ayrıntılı konuyu notada belirtilebiliyor olsa da yazı veya söz ile anlatılamayacak pek çok ayrıntı bulunmaktadır. Bu anlatım içerisinde ana kaynak bizzat yorumcunun kendisi olup aktarılacak yer ise öğrencidir. Anlatılmak istenen konu öğretmen ile karşılıklı çalışabilme konusudur. Türk müziği icrâsında öğretmen ile öğrenci ilişkisi usta ile çırak arasındaki aktarım metodu ile aynı boyuttadır. Bunun adı meşk sistemidir. Uzaktan aktarım metodları konunun tüm ayrıntılarını içermediği gibi yoruma açık durumlara da imkân sağlamaktadır fakat inkâr edilemez derecede uzun vâdede sonuca etki edici bir öneme sahiptir. Hâlbuki öğretmen, öğrencisine yaptırmak istediğini tüm ayrıntılarıyla aktarmak istediğinde sadece meşk sistemi ile tüm eksikleri giderebildiğini düşünse de bu karşılaşma kalıcı bir materyal bırakmadan gerçekleşir. Meşk sisteminde öğretmen ile öğrenci karşı karşıyadır, öğretmenin fizikî pozisyonu ve el hareketleri, tüm inceliği ile öğrenci tarafından gözlemlenir, ortaya çıkan müzik ise tam karşıya yani öğrenciye hiçbir aracı olmadan ulaşabilir hatta defalarca, öğrenci konuyu anlayıp yapabilece kadar müzik tekrar edilir. Önceki cümlede bahsedilen faydalı unsurlar ile meşk sisteminin bir arada kullanılması öğretmenin vazgeçmemesi gereken diyalog çeşidi olmalıdır. İstanbul müziği gerek sarayda, gerek Mevlevîhânelerde gerek ise de çok çeşitli müzk icrâ ortamlarında bu şekilde hayat bulmuştur. Öğretmen ile yüz yüze çalışmanın mümkün olmadığı durumlarda yapılması gereken ikinci önemli konu da doğru müziği dinlemek olmalıdır. İnternet ağının olmadığı veya kayıtların dinlenmesi güç olan yıllara kıyasla bugün müzik dinlemenin daha kolay olması, ses kayıtlarına kolay ulaşım sayesinde mümkündür. Bir çeşit uzaktan eğitim modeli olan dinleme esnasında yorumcuyu görmezsiniz, video ile görme şansı var olsa bile bu durum kısıtlı olup, fizikî hareketlerini net olarak gözlemlenmek için eğitim amaçlı çalışmaları izliyor olabilmelisiniz, aksi durumda sadece nasıl çalabildiği konusunda iddialarda bulunabilirsiniz ve bu süreçte o sesi elde edebilmek için tak-



lit yöntemini kullanırsınız. Taklit önemli bir çalışma yolu olup, taklit edilecek yorumcu doğru seçildiğinde gelişime katkı sağlayacağı muhakkaktır. Yukarıda anlatılmaya çalışılanların dışında akademik düzende yer alabilmek, ulusal ve uluslararası literatür için anlaşılabilir eserler üretebilmek için yukarıda bahsedilen konulara ek olarak yapılması gereken çalışma ise müzik yazısını geliştirmek ve aktarabilmektir. Yapılmış olan yorumun müzik yazısı ile anlamaya ve anlatmaya çalışmak da aktarımı tam sağlayamasa da bilinmesi ve üzerinde çalışılması gereken önemli bir konudur. Yukarıda da bahsedildiği gibi akademik çalışmalar ve meşk sistemi, birbirini tamamlayan ve Türk müziğinde yanyana olması gereken iki önemli konudur. Mârifet, yazıdaki ses ile sesteki yazıyı ortaya çıkarabilmektir.



Görsel 3: Lâvta (Fotoğraf: Esra Aslan)

Türk müziğini ve nüanslarını uluslararası müzik yazısı ile aktarma konusundaki beceriyi ustalıklarla ortaya koyabilen ve tümü yirminci yüzyılda yaşamış müzik adamları bulunmaktadır. Prof. Mutlu Torun, Prof. Ruhi Ayangil, Yalçın Tura, Prof. Dr. Selahaddin İçli, Cinuçen Tanrıkorur, Dr. İhsan Özer, Oğuzhan Balcı, gibi uluslararası sistemleri yakından tanımış ve bizzat içinde bulunmuş kişilerin Türk müziği üslubundaki yazılarında, sanatı destekleyen bilimi de açıkça görebilmekteyiz. Günümüze gelindiğinde teknoloji ve yazılı kaynaklar, daha çok kitleye

ulaşmayı başarıp yaygınlaşma göstererek, özgün öğrenme ve iletişim yöntemlerinin gelişmesine de olanak sağlamaktadır. Müziği kâğıda dökülmenin kolaylaşması her ne kadar meşk sistemini tam anlamıyla karşılamasa da öğrenci ile öğretmeni arasındaki fizikî uzaklığı da en aza indirebilmektedir.



Görsel 4: Lâvta (Fotoğraf: Esra Aslan)

Türk müziğinde nota, eserin sadece ana hatlarını târif eder. Bu durumda besteci pek çok ayrıntıyı icrâcının tercihinin bırakmıştır. Nerede çarpma, mordan ya da grupetto yapılacağı, legatonun hangi parmak ile yapılacağı, glissandonun akış hızı ya da yazılı olan müziğe ait olmayan anlık inici/çıkıcı melodik değişiklikler, dikey nota eklemeler, besteci tarafından hissedilse de nota üzerinde belirtmediği ve yorumcunun göremediği fakat anlamaya çalıştığı ayrıntılardır. Bu durumda iş icrâciya kalmıştır, besteci tüm yüküyle eseri icrâciya yani yorumcuya teslim etmiştir. Artık yorumcunun çerçevesi oldukça geniştir, kendi ile başbaşa-dır. Kimi yorumcu modeli vardır ki bildiği tüm yoruma dayalı unsurları ve teknik becerilerini sergilemek ister, tıpkı insanın bir konuyu anlatırken bütün bildiği kelimeleri kullanması gibi.

Önceki cümlelerin tam tersi de gerçekleşebilir şöyle ki; ikinci model bir yorumcu da bildiği tüm unsurları ya da teknik becerileri önce gözden geçirir, kullanımının uygun olup olmayacağına dâir analizini yapar ve kararını verir, tıpkı insanın bir konuyu anlatırken en uygun kelimeleri seçmeye çalışması, ses tonunu gerekli seviyeye getirmesi gibi. Her ne kadar önceki başlıklarda süsleme ve teknik konular hakkında pek çok tavsiye verildiyse de sadelik konusu burada önem kazanır. Yorum-

cunun ne yapmaktan önce ne yapmamayı planlaması gerekir. Öğretmenin önem vermesi gereken husus, teknik konulara hâkim olup, nerede kullanacağını bilen icrâcının yetişmesini sağlamaktır. Zor olan, teknik hâkimiyeti kazanmak değil, teknik hâkimiyetin elde edilmesinden sonra kazanılan karar verme mekanizmasını dikkat ve asalet ile taşımaktır. Artık yorumcu, sorumluluk yükü ile bir seçim yapmanın eşiğindedir. Öğretmenin öğrenciden daha fazla olan tecrübesi ile öğrenciyi bu seçim konusunda yönlendirmesi önem taşır. Öğrencinin güzeli seçmesi kolay olmayabilir. Bu seçim dinleyicinin bir kısmının beğenisini kazanırken diğer bir kısım dinleyici için tercih edilmeyecek olan bir seçim olacaktır. Beğenen, beğenmeyen veya anlamayan dinleyici, kültür düzeyi, eserden beklenti veya kendi yaşamından kesit arayışı gibi başlıklar altında birbirlerinden ayrılacaklardır. Ord. Prof. Dr. Suut Kemal Yetkin, *Estetik ve Ana Sorunları* isimli kitabında bu konuyu şöyle ifâde eder. “... birini coşturan bir şiiri, bir romanı, bir başkasının soğuk bulması bir gerçektir.” (Yetkin, 1979, s. 22).

Yorum unsurlarının farklı çizgi ve renklerde yürüyor olması, sanatın zenginliği adına önem taşır. Aynı eseri farklı kişilerin farklı yorumlaması ve hepsinin ayrı ayrı sanat değeri taşıması gibi... Başka bir örnek verecek olursak yorumcunun aynı eseri veya bir bölümünü çok defa tekrar ettiğinde bu tekrarların her birinin sanat kaygısı taşıyarak farklı lezzetler oluşturması konusu ile bu zenginlik daha rahat açıklanabilir. Fransız romancı Marcel Proust’un ifâdesi konuyu tüm ayrıntılarıyla ortaya koyuyor diyebiliriz:

“Üslup, yazar için olduğu kadar, ressam için de teknik bir sorun değil, bir görüş sorunudur. Yalnız sanat iledir ki, tek bir dünyayı, kendi dünyamızı göreceğimiz yerde, onun çoğaldığını ve ne kadar yaratan sanatçı varsa birbirinden farklı o kadar dünya görürüz.” (Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, c. 1, s. 48).

Yorumcunun düşünme, karar verme ve uygulama süreci saniyeler ile sınırlıdır, zirâ müzik canlıdır ve zaman durmadan devam eder. Diğer sanat alanları, üreticisine zaman tanır. Ressam, tablosunu dilediği sürede bitirir, heykeltıraş, besteci veya romancı da aynı serbestliğe sahiptir. Hatta ürettikleri eserleri sunmadan önce diledikleri bölümlerine şekil verme ve düzeltme yapabilirler. Fakat müzik yorumcusu bu konfora sahip değildir. Müzik başladıktan sonra yorumcunun ancak bir sonraki notaya kadar vakti vardır ve bu vakit oldukça kısa olabilir. Yorumcu bu kısa süreye pek çok maddeyi sığdırarak yapması ve yapmaması gerekenleri listeler.

- Müziğin dönemi (klasik/çağdaş/erken dönem vb.).
- Bestecinin müzik yazma tarzı (geleneksel/yenilikçi vb.).
- İcranın yapıldığı ortam (konser salonu/ders etknliği/stüdyo kaydı).
- İcracının solist veya eşlikçi olması.
- İcracıyı yönlendiren bir şef olması veya olmaması.

Kısa sürede verilen kararın ardından eser başlar ve dönüşü olmadan, hata olması durumunda düzeltmeksizin müzik akmaya başlar. Sanat ve estetik kesinlikle bu kadar ile sınırlı olmadığı gibi özellikle tekrar belirtmek gerekir ki, estetik ile ilgili yukarıdaki tüm yönlendirmeler, çalgı öğrenme ve yorum becerisini geliştirme aşamasındaki öğrenci dikkate alınarak sınırlandırılmıştır. Sanat ve esestetik felsefesi şüphesiz ki bahsettiğimiz paragraflardan çok daha büyük olup, burada belirtilmeye çalışıldan çok daha geniş bir yer kaplar.

Bahsedilmesi gereken önemli bir başka konu vardır ki o da icrâ edilecek eserin ezberlenmesi ve notaya bakmadan icrâ edilmeye çalışılmasıdır. İcracı, eseri prova esnasında çok defa çalarak yorumlayacağı yolu ve üslûbu seçerken, bu provalarda doğal olarak eser ezberleme yoluna girilir. Ezberlenen eser için artık notaya bakma zorunluluğu ortadan kalkmış olur. İcracı, nota ile ilgilecek vakit ve enerjisini yorumlamadaki kalitenin üst seviyede olmasına kullanır. Hatta ek olarak kendi nüansının orkestradaki konumu, diğer icrâcılarının durumu, şefin talimatları, mevcut hıza ayak uydurma çabası ve bunun gibi pek çok konu ile ilgilenme fırsatı bulur. Örnek olarak insanın aklındaki konuyu düşünerek konuşması ile kâğıt üzerinde yer alan metni yine kâğıda bakarak okuması gibi düşünülebilir.

Öğrencilerin yakındıkları ve öğretmenlerinden destek istedikleri bir durum vardır ki o da doğaçlama yaparken melodi üretememe sorunudur. Hep aynı melodiyi tekrarlamaktan sıkılan ve teknik anlamda hep aynı süslemeyi ortaya koymaktan kaçamayan öğrenci bu döngünün farkına vardığında müzikal akışın içinde ruhsal yolculuğa katılmaktan ziyâde, bu çaba içinde müzik ile çatışmaya girmekten kendini alamaz. Tecrübeler şunu göstermiştir ki yorumcu, dinlediği müziğin niteliği oranında kaliteli üretim yapar. Niceliği kadar da melodi zenginliğine sahip olur. Nicelik yorumcuyu seçenek anlamında rahatlatırsa da nitelik konusu burada devreye girer ve yorumcu, hangisini seçeceğine karar verir.

Yukarıda da belirtildiği gibi müzik canlıdır ve zaman akışı durmaz, bu akış içinde üretmek ve hatta güzeli üretmek çabasının insana uyguladığı baskı kolay idâre edilemeyebilir. Meşk sisteminde olması gereken çalışmalardan biri olan ustaları dinleyerek çalışma konusu bu arada devreye girer. Ustaların bolca dinlenmesi, dinlenen melodilerin hâfızada yer alması ve zamanı gelince harmanlayarak ve kendi zevkini katarak tekrar ortaya çıkması demektir. Bu durum kolaycı taklit değil, güzel olanı tekrarlamak olarak algılanmalıdır. İlerleyen süreçte yorumcu, taklitten uzaklaşarak kendi müziğini üretir ve dinlediği ustalarından aldığı melodilerin taklit aşaması doğal olarak sona erer. Sonuçta yorumcuya ustasından aldığı süre, tecrübe ve sanat süzgecinden geçmiş bir tavır kalır. Artık kişilikli bir icrâ vardır ve bu da sanatsal kişiliğe isim verebilmek için ilk aşamada yeterlidir.

Bu bölümden sonra karşımıza çıkacak olan eserlerdeki yoruma dayalı müzik yazısı, tüm ayrıntıyı anlatmaya çalışsa da bir noktada eksik kalacağı şüphesizdir. Öğretmen bu durumda kendi nitelikleri ile öğrenciye ve müziğin eksik yazılmış noktaları üzerinde hâkimiyet kurmalıdır. Hatta belirli bir süre sonra öğrenci de eser üzerinde tavsiyeler üretip çalmaya gayret etmelidir. Öğrenci, sadece İstanbul Lâvtası olarak düşüncesini sınırlamadan, başka çalgıların yaptığı süsleme ve yorum unsurlarını da denemeye çalışmalıdır. Öğrenci, dinleme çalışmalarında da pek çok çalgının icrâ üslubunu analiz etmeli ve hatta müzik tarzını da geniş bir yelpazede tutup, entelektüel dinleyiciyi oluşturması gerekmektedir. Çünkü entelektüelite ve genel kültürün yüksek olduğu bir yorumcunun icrâsında, bu yüksek seviye açıkça hissedilebilir.

İstanbul'un müziğini, dönemin estetiğini, ustaların üretim seviyesini bugün daha iyi analiz edebilmek ve bu müziği derinlemesine hissedebilmek adına yapılması önem arz eden önemli bir husus var ki o da müzikal kültürü geliştirmektir. Bu konu, aşağıda listelenen başlıklar altında açıklanabilir.

- Müzik tarihini okumak.
- Edebiyata hâkim olmak, özellikle icrâ edilen müziğin şiir yapısını bilmek ve eski dilini anlıyor olabilmek (Örnek; Osmanlı'da kullanılan Türkçe, Shakespeare'in kullandığı İngilizce, Eski Yüksek Almanca "Althochdeutsch...").
- Müzik/sanat felsefesi ve estetik hakkında fikir sahibi olmak.
- Dünya coğrafyası hakkında fikir sahibi olmak.

Son sözü şöyle söyleyelim; bu maddeler ile anlatılmaya çalışılan konuların, müziği anlama becerisini geliştirmek için gerekli olan altyapıyı oluşturduğunu söyleyebiliriz. Bu becerinin gelişmesi sonucunda da icrâcının/dinleyicinin elinde bol miktarda seçenek olacağı açıktır. Bu durumda kişi hangi yoldan gideceğini seçmek zorunda kaldığı anda, “estetik” kavramı ile karşı karşıya kalacaktır. Çözülmesi gereken asıl sorun da budur. Tıpkı asıl müziğin paramüzikal kültürden beslenmesi meselesi gibi müzikal estetik de çok disiplinli bir yapı olarak karşımıza çıkmaktadır. Tıpkı İstanbul’un ressamı, bestecisi, şâiri, mimarı, hattatı, meddahında fazlasıyla bulunan özellikler gibi...

## Kaynaklar

- Açın, Cafer. (1995). *Organoloji*, İstanbul: Yenidoğan Basım Evi.
- Açın, Cafer. (1995): *Türk ve Batı Enstrümanlarının Form ve Akustik Projeleri*, İstanbul: Emek Basım Evi.
- Aslan, Enver Mete. (2020). *İstanbul Lavtası Metodu*, Ankara, Müzik Eğitimi Yayınları
- Cemil, Mesud. (2002). *Tanbûri Cemil’in Hayatı*, İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.
- Cemil, Mesud. “Kaybolan Türk Sazı Lâvta”, *Musikî Mecmuası*, S. 274, s. 4.
- Demirhan, Pertev. (1948). “Türk Musikîsi Hakkında” *Türk Musikîsi Dergisi*, S. 6, s. 5.
- Farmer, Henry George. (1937). *Turkish Instrument Of Music in The 17. Century*, Glasgow: The Civic Press.
- Farmer, Henry George. (1999). *Onyedinci Yüzyılda Türk Çalgıları*, çev. İlhami Gökçen, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Gazimihal, Ragıp Mahmud (1961). *Musiki Sözlüğü*, İstanbul: Millî Eğitim Basımevi.
- Kam, Ruşen *Ferid İzahlı Müzik Notları-Nazmi Özalp Arşivi*.
- Özalp, Mehmet Nazmi, (1986). *Türk Müsikisi Tarihi*, Ankara: TRT Müzik Dairesi, Basılı Yayınlar Md.
- Özalp, Mehmet Nazmi, (2000). *Türk Müsikisi Tarihi*, İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Öztuna, Yılmaz, (1969). *Türk Müsikisi Ansiklopedisi*, C. 2, Ankara: Millî Eğitim Bakanlığı Bakanlığı Yayınları.
- Proust, Marcel, (1927) *Le Temps retrouvé*, C. 1.
- Sarı, Ayhan, (2009). *Türk Müziği Çalgıları*, İstanbul: Müsikî Dergisi Yayınları.
- Uzunçarşılı, İsmail Hakkı, (1977). *Osmanlılar Zamanında Saraylarda Müsikî Hayatı*, Ankara: Belleten Yayınevi.
- Yetkin, Suut Kemal, (1979) *Estetik ve Ana Sorunları*, İnkılap ve Ata Yayınevleri Koll. Şti, İstanbul.

---

**Kemanın Osmanlı'daki Serüveni ve  
19. Yüzyılda İstanbul'u Ziyâret Eden  
Avrupalı Kemancılar**

---

**Prof. Dr. Cihat Aşkın**

İstanbul iki dünyanın ortası. Bir kültür beşiği. Asya ve Avrupa topraklarını birbirine bağlayan şehir. Jeopolitik konumunda olduğu gibi kültürel anlamda da bir köprü olan İstanbul, dünya ticâret sahasının içerisinde ve her alanda olduğu gibi sanat alanında da yüzyıllar boyu alışverişlerin yapıldığı bir yer.

Yaratıldığı dönemden başlayarak her dönemde en çekici çalgılardan biri olan kemanın İstanbul yolculuğunu bu anlamda ele alırsak kemanın ortaya çıkışından beri, kolay taşınabilmesi sayesinde hemen her kültürde kendine yer edindiğini görürüz.

Kemanın Osmanlı İmparatorluğu'na girmesinden çok önce Türklerde yaylı çalgı çalma geleneği vardır. Kemanın atalarına baktığımız zaman, silah olarak kullanılan ok ve yay karşımıza çıkar. Yayın altına bir ses kutusu ilâştirilerek ipin gerginliğinden oluşan ses, ok ipe sürtüldüğünde ilk uzun sesi vererek yaylı çalgı şeklinin ilk örneklerini ortaya çıkarmış olabilir. Daha sonraları bunun yüzyıllar içerisinde gelişmesi sonucu değişik yaylı çalgıların türediğini varsayabiliriz. Orta Asya'da ortaya çıkan bu ilk örneklerde muhtemelen at kuyruğu kılı kullanılmaktadır. At Türklerde kutsal bir hayvan sayılmaktadır. Kutsal olan bu hayvanın kuyruğundan yapılan yay veya benzeri gereçler müzik yapmaya bir nevi önem kazandırmış da olabilir. Anadolu'da ve Orta Asya'da bugün dahi kullanılan İkliğ, Gıçek, Kıyak ve Yaylı Kopuz gibi çalgılar kemanın atalarıdır. Yıllar içerisinde Kemençe, ana yaylı çalgı olarak sarayda ve halk arasında kullanılmıştır. Kemençe ve daha önce saydığımız çalgılar genellikle diz üzerine oturtularak çalınan çalgılardır. Anadolu'da ve Osmanlı kültüründe Kemençe bu geleneğin devamı olarak çok önemli bir yer tutmuştur. Buna Türk kemani diyebilir miyiz? Bana kalırsa evet.

Aslına bakılacak olursa Kemençe, Farsça'dan gelmiş bir sözcüktür. Keman ve Çe: Çe eki küçük anlamına gelir ve kemençe küçük keman mânâsına gelmektedir. Osmanlı saray müziği de İran müziğinin bir yansıması olarak kabul edilebilir mi? Türklerde ve komşu toplumlarda müzik farklılıklar göstermesine rağmen benzer yanlarının daha fazla ol-



duğu hemen kulağa gelir. Makamsal yapı içerisinde birbirine benzeyen nağmeler, müzik icrâ etme şekli, makam isimlerinin ortak olarak kullanılması gibi durumlar doğu toplumları arasında büyük bir müzik etkileşimini bugün dahi ortaya koymaktadır. Rebab'ın veya Kemeçe'nin Osmanlı'dan önce nerede kullanıldığı konusunun ötesinde, kemeçe birkaç asır boyunca Osmanlı sarayında hüküm sürmüş bir çalgıdır.

Kemeçe derken 'İstanbul Kemeçesi'nden bahsediyoruz. Kemanın Türk müziğine girmesinden çok sonra da kemeçe, günümüze kadar birçok değerli sanatçılara sahip olmuş bir geleneği devam ettirmiştir. Önceleri 3 telli olan kemeçe, kemanın Türk müziğine girmesinden sonra Vasilaki tarafından belki de etkilenerek 4 telli olarak kullanılmış, daha sonra Hüseyin Sadeddin Arel 4 telli kemeçeyi teorik olarak geliştirmiş ve 'Batı kemani'na alternatif olarak ortaya koymuştur.

Keman, Osmanlı sarayına ilk defa girdiği zaman en büyük rakibi kemeçedir. Kemeçe ve keman arasında çalış farkları olmasına rağmen, keman sanatçıları, kemeçe tarzını taklit etmişler, bunun sonucu olarak da Türk müziğinde keman üslûbu olarak farklı bir tarz gelişmemiştir. Bazı müzisyenler de kemeçe tarzının Türk müziğinin gerçek üslûbu olarak tanınmasını sağlamışlardır. Bunlardan en önemlisi Tanbûrî Cemil Bey'dir.

1910'lu yıllardan sonra Tanbûrî Cemil Bey tarafından tanbur dışında kemeçe, viyolonsel gibi çalgılarla yapılan taksim plakları büyük sanatçının kişiliğini ve üslûbunu taşımaktadır. Bu üslûp o kadar çekicidir ki daha farklı üslûba sahip olan sanatçılar o devirde dinleyiciye cazip gelmemiştir. Keman sanatçılarından da bu kemeçe üslûbunu bekleyen dinleyiciler, kemancıların kemeçe üslûbunu taklit etmesini özendirmişlerdir. Aslında keman gerek ses alanı ile gerekse farklı bir çalış tarzı ile daha farklı bir üslûba sahip olması gereken bir çalgıdır. Zîra tırnakla çalınan kemeçede parmakların hâkimiyet alanının geniş olmamasından dolayı yuvarlatılarak veya kaydırılarak yapılan ses geçişleri kemandaki bu gibi hareketlere ihtiyaç duyulmadan yapılabilir. Ancak kemeçenin câzip gelen bu tavrı kemancılar tarafından da taklit edilmiş ve keman üslûbunun tam olarak oturmasına sebep olmuştur. Bu Türk müziğinde kemanın hiçbir zaman 'geniş veya yüksek seviyeli' sese ulaşmasına imkân tanımayan ve onun sadece bir 'oda müziği' hüviyeti ile kalmasını sağlayan bir anlayışa yol açmıştır ve Türk Müziği'ni de başlıca etkileyen unsurlar arasında yer almıştır.

Osmanlı Sarayı'nda kemanı ilk kullanan müzikçinin kör Yorgi (Corci) olabileceğini Charles Fonton'un deneme yazısından anlıyoruz. 1781 de İstanbul'a gelen İtalyan rahip Toderini ise yazılarında kemanı Osmanlı'ya ilk getiren kişinin Yorgi yâhut Romanyalı Miron olabileceğini söyler ve iki kemancının daha ismini ekler: Kemanî Anastasios ve kemanî Stefano (Aksoy, 1994). Bütün bunlar kemanın o dönemde sarayda kullanılmaya başlandığını ve incesaz takımında kullanıldığını teyit etmektedir.

Herhalde Batı kemanının kullanıldığı en eski örnekler daha çok Latin şehirleri ile temas hâlinde olan İstanbul, İzmir veya Trabzon gibi liman şehirlerinde görülebilir. 1826'da Yeniçeri ordusunun lağvedilmesi üzerine, varlığına son verilen Mehterhâne yerini Musıka-i Hümâyun'a bıraktı. Bu suretle yavaş yavaş Türk müziğinde Batı etkisi görülmeye başladı. Önceleri nefesli grubuyla iktifa eden orkestra daha sonra yaylıları da bünyesine katmıştı. Avrupa ile askerî alanda kurulan ilişkiler ister istemez kültürel alanda da karşılık bulmaya başladı. Operaya bizzat çok meraklı olan Abdülmecid (1823-1861) bu alanda dünyanın sayılı sanatçılarını da ülkeye davet ettirdi. Musıka-i Hümâyun'un başına geçen Giuseppe Donizetti bu alanda ilk önemli figür olarak kabul edilirse, kendisi İstanbul'daki görevi nedeniyle burada yerleşik bir hayat kurdu. Ancak İstanbul'u ziyâret eden önemli sanatçıların başına Franz Liszt'i koymak gerekiyor. Avrupa'da kendisini dinleyen herkesi hayran bırakan Liszt, sultanın daveti üzerine İstanbul'a gelen ilk uluslararası virtüözdü. 1847 yılında İstanbul'a gelerek konser veren Liszt'ten bir yıl sonra da 1848 de ünlü Belçikalı Keman Virtuozu Henri Vieuxtemps İstanbul'a davet edilmiştir.

Sultan Abdülmecid'e keman çalan büyük virtüöz Vieuxtemps, bizzat sultan tarafından ödüllendirilmiş ve kendisine Mecidiye Nişanı verilmiştir. Bu vesileyle orkestrası hakkında düşüncelerini soran sultanın isteği üzerine Vieuxtemps, Musıka-i Hümâyun orkestrasını dinlemiş ancak yaylı orkestrayı beğenmemiş ama nefesli bando takımını çok iyi bulmuştur. Sultan'a hediye etmek üzere bir marş besteleyen Vieuxtemps'in eserini bando hemen hazırlayarak seslendirmiştir. Vieuxtemps ayrıca Abdülmecid için Slav Fantezisi adıyla bir eser bestelemiş ve Padişah'a ithaf etmiştir. Vieuxtemps'in İstanbul seyahatinden kalan anılarını canlandırdığı başka bir müzik eseri daha vardır. Kaynaklarda çok fazla yer almamasına rağmen bir tesadüf eseri bulabildiğim bu eseri 'Souve-

*nir de Bosphore*' Boğaziçi Hatıraları başlığını taşımaktadır. İsrail'de bir kütüphânedede bulduğum eseri 2014 yılında İstanbul'da gerçekleştirilen Dünyanın Kemanları festivalinde seslendirerek yeniden ortaya çıkarmak kuşkusuz keman tarihimiz için istisnâî olaylardan bir tanesidir.

1822-1903 yılları arasında yaşayan İtalyan besteci, kemancı ve orkestra şefi Luigi Arditi ise İstanbul'u ziyâret eden keman sanatçılarından birisidir. Arditi özellikle '*Il Bacio*' Öpücük adlı vals ile dünyaca meşhur olmuş bir sanatçıdır. İstanbul'a gelişinde kemancı olarak değil ama orkestra şefi olarak konser verdiği bilinmektedir. Operayı yöneten Arditi'ye İstanbul'da kalmasını teklif eden sultana sağlık mazeretini öne sürmüş olan besteci Sultan için *İnno Turco* başlığıyla 1856'da bir kaside-marş bestelemiştir. Bu eser daha sonra Sultan Abdülaziz'in 1867 yılında gerçekleşen Londra ziyâretinde 1600 kişilik koro tarafından *Crystal Palace*'da Kraliçe Victoria ve Sultan Abdülaziz huzurunda da seslendirilmiştir. Bu eser yaklaşık 150 yıl sonra müzikolog ve besteci Dr. Emre Aracı tarafından yeniden ortaya çıkarılarak seslendirilmiş ve CD kaydı gerçekleştirilmiştir.

Bu devirde yine çok az bilinen ama Dr. Aracı'nın çalışmaları sayesinde eserleri yeniden keşfedilip seslendirilen başka bir kemancı August Ritter von Adelburg'dan bahsetmek yerinde olur. 1830 ve 1873 yılları arasında yaşamış olan sanatçı İstanbul doğumludur. Avusturyalı kemancı Mayseder'in öğrencisi olan Adelburg kariyerine bir kemancı olarak başlamasına rağmen daha çok besteleri ile tanınmıştır. 1858 yılında Dolmabahçe Sarayı'nda Padişah Abdülmecid için bir konser veren Adelburg'un op.8 '*Une Soirée aux Bords du Bosphore*' 'Boğaziçi kıyılarında bir gece' başlığını taşıyan eserini birkaç yıl önce kazaya kurban giden Hekimbaşı Salih Efendi yalısında seslendirmiştim. Oldukça virtüöz karakteriyle öne çıkan eser İstanbul için bu alanda bestelenmiş ilk eserlerden birisidir. Tarih içerisinde Adelburg için en önemli adım yine Dr. Aracı tarafından atılmış ve Aracı, bestecinin *Aux bords du Bosphore* isimli senfonisini Prag Senfoni Orkestrası ile CD kaydı yapmıştır.

Avrupalı keman virtüözleri arasında kuşkusuz en önemlilerinden biri olan ünlü Polonyalı kemancı Henry Wieniawski'de İstanbul'a gelen sanatçılar arasındadır. Sanatçı 1869 yılının Ocak ayında İstanbul'a gelecek burada yaklaşık bir ay geçirmiş ve orkestra eşliğinde Mendelssohn Keman Konçertosu'nu seslendirmiştir. Bunun yanı sıra kendi eserlerini de seslendiren sanatçı, dönemin en önemli salonu olarak tanınan Naum

tiyatrosunda verilen konserlerin ardından Dolmabahçe sarayında ve Rus sefaretinde verdiği konserlerle bile Avrupa basınında gündeme gelmiştir. Sultan Abdülmecid'den sonra Abdülaziz'in de müziğe düşkün olması ve Avrupa sanatçılarını ülkede görmek istemesi Batılı virtüözlerin merakını artırmış ve İstanbul âdeta onlar için önemli duraklardan biri hâline gelmiştir. Wieniawski'nin o dönem repertuarında henüz bestelenmediği için yer almayan ilginç bir eseri vardır. *Fantasie-Orientale* Op.24. Eğer besteci bu eseri 7 yıl önce besteleyseydi kuşkusuz Sultan'a vereceği en güzel hediye olabilirdi. Wieniawski'nin İstanbul seyahatinden izler taşıdığına muhakkak olarak inandığım ilginç eser 1876 yılında yani bestecinin şehre gelişinden 7 yıl sonra bestelenmiştir. Eser kısa bir girişle başladıktan sonra tipik bir makamsal ezgi ile devam eder. Bu makamsal ezgide rastladığımız süslemeler ve aralıklar tamamen bizim müziğimizin etkisinden ortaya çıkmıştır. Bu ezgiyi takip eden ikinci kesit ise yine aynı temanın geliştirilmiş hâliinden başka bir şey değildir. Daha önce örneğini gördüğümüz Liszt ve Vieuxtemps ziyâretinde olduğu gibi Avrupalı sanatçılar İstanbul'a geldiklerinde mutlaka bir beste yaparak geleceğe müzikal anılar bırakıyorlar. Wieniawski'nin eserini de bu anlamda değerlendirmek doğru olur.

Wieniawski'den çok kısa bir süre sonra ise İstanbul'a bu kez büyük İspanyol virtüöz Pablo de Sarasate gelir. Ancak Sarasate daha henüz kariyerinin başlangıcındadır ve Naum tiyatrosunda vereceği konsere ünlü soprano Carlotta Patti'nin ekibinde çıkmaktadır. Burada yine aynı ekip-ten Liszt'in öğrencisi Theodore Ritter ile birlikte Beethoven'ın Kreutzer Sonatı'nı seslendirirler.

Wieniawski'nin Saint-Petersburg'daki resmî kadrosunun yerine geçen Leopold Auer ise Rus keman okulunun kurucusu ve 20. yüzyılın en önemli virtüözlerinin hocası olarak ün salmıştır. Londra'daki öğrencilik yıllarımda sık sık gittiğim British Library'de alanım için yaptığım çalışmalar sırasında rastlayarak okuduğum, Leopold Auer'in *My Long Life in Music* adlı kitabı benim için hayret verici sayfalarla dolu idi. Ben sanatçının teknik yönlerini araştırırken birden bire kendimi onun heyecanlı ve serüven dolu hayatı içerisinde buluverdim. Kuşkusuz bu sayfalardan en ilgi duyduklarım ise Auer'in İstanbul seyahatini anlatıyordu. Auer İstanbul'a trenle gelişini, Rus sefaretindeki konseri, Sultan Abdülhamid'in huzuruna çıkmak için heyecanla beklediği günleri ayrıntılı olarak anlatıyordu. Kendilerini almaya gelen atlı arabanın per-

delerinin kesinlikle açılmaması gerektiğini ve böylelikle hangi yoldan geçtiklerini görmediklerini ve büyük bir gizlilik içerisinde saraya (Yıldız Sarayı) geldiklerini ve orada Padişah'ın huzuruna çıktıklarını anlatıyordu. Abdülhamid'in Musika-i Hümâyun'un başına atadığı Aranda Paşa'nın konserin organizasyonunu gerçekleştirdiğini hatta akort yapmak için durduğunda paşanın yanına koşar adım gelerek devam etmesini söylediğini, Yıldız Saray Tiyatrosu'nda üst katta hanımların kendisini kafes arkasında dinlediğini ve daha başka ayrıntıları anlatan Auer, konser sonunda Abdülhamid'in iltifatına mazhar olduğunu, kendisine bir ziyâfet verildiğini anlatarak, Abdülhamid'in kendisini çok etkilediğini hatta daha sonra bu büyük Sultan'a karşı yapılan suikast nedeniyle çok üzüldüğünü ve kurtulduğu için şükran duyduğunu yazıyordu. Tüm bu okuduklarını Auer'in bu seyahatten çok etkilendiğini ortaya koydu. Auer yaptığı bestelerde İstanbul'a ait bir iz bırakmadı ama iki tane düzenleme yaparak bu anlamdaki bağını ortaya koymuş oldu. Beethoven'in Atina Harabeleri sahne müziğinden meşhur Türk Marşı ile Dervişler Korosu adlı bölümleri keman için virtüöz seviyesinde düzenleyerek tarihe bir not bıraktı. Üstelik Auer, *Violin Playing as I Teach* adlı eserinde de çok ilginç bazı saptamalarda bulunmuştur. Bir kemancının eserleri yorumlarken kendi benliğini unutarak tamamen eserin ruhuna girmesini tıpkı bir Müslümanın camiye girerken ayakkabılarını dışarıda bırakması ile eşleştirmiş, dışarıda bıraktığı şeyin aslında kendi benliği olduğunu ifade etmiştir. Auer kitabında İstanbul ile ilgili hâtıratına nispeten uzunca bir bölüm ayırmıştır.

1896 sonrası genç kemancı Fritz Kreisler daha kariyerinin başındadır. Viyana Saray Orkestrası'na 2. Keman grubu için yaptığı başvuru reddedilince Kreisler geçimini özel konserlerde keman çalarak sağlamaya başlar. Tanıştığı yeni arkadaşları ise oldukça zengindir ve onu Akdeniz gemi seyahatine davet ederler. Bu seyahatte gemi İstanbul'a uğrayınca buradaki Avusturya sefiri ile tanışan Kreisler, Sultan Abdülhamid'e özel olarak bir konser verir ve Sultan'ın övgüsünü kazanır. Anılarında bu olaya yer veren Kreisler, daha sonra 20. yüzyılın ilk yarısına damga vuran en büyük kemancılardan biri olmuştur.

Kuşkusuz, İstanbul döneminin en önemli sanat merkezlerinden biri olarak Avrupalı sanatçıların iştahını kabartıyor, buraya gelen yabancı sanatçılar daha önce görmedikleri türden bir şehir ile karşılaşılıyorlar ve Doğu ile Batı'nın kaynaştığı bu şehirden aldıkları izlenimleri eserlerinde

yansıtıyorlardı. Kültürün yaratılması ve yaşatılması, farklı farklı yerlere taşınması sanatçıların bakış açılarının zenginliği sayesinde gerçekleşmiştir. İstanbul ise sanatsal anlamda kullanıldığında çok geniş bir kaynaktır. Dâima ilham veren ve yaratı gücü zengin ortamıyla iki dünyayı birbirine bağlayan bir köprüdür.

### **Kaynaklar**

- Aksoy, Bülent, (1994). Avrupalı gezginlerin gözüyle Osmanlılarda Musıki, Pan Yayınevi, İstanbul.
- Aracı, Emre, (2015). Kayıp Seslerin İzinde, Andante, Ağustos.
- Aracı, Emre, (2014). Kayıp Seslerin İzinde, Andante, Ekim.
- Aracı, Emre, (2010). Naum Tiyatrosu-19. Yüzyıl İstanbul'unun İtalyan Operası, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Auer, Leopold, (1923). My long life in music, Frederick A.Stocks Company.
- Auer, Leopold, (1980). Violin playing as İ teach, Dover Publications.
- Lochner, Louis, P., (1981). Kreisler, Paganiniana Publications.

---

# İstanbul'da Klasik Gitar

---

Prof. Dr. Hande Cangöke

## Öz

Türkiye’de klasik gitarın bugün olduğu konuma gelmesi çok büyük güçlükler ve zorluklar aşılarak gerçekleşmiştir. Bu çalışmada; gelecek nesli, geçmişte bu zorlukları yaşamış gitar eğitimcileri ile tanıştırmak ve buluşturmak amaçlanmaktadır. Geçmiş gitaristlerin ve eğitimcilerin yaşadığı dönemleri resmederek; kimi zaman tarihte bir gitar dersine gitmek, kimi zaman da o dönemin ustalarıyla sohbet etmek vasıtasıyla ilk gitar öğretmenlerinin öğretirken nasıl bir yol izledikleri, nasıl teknikler kullandıkları incelenmektedir. O yıllarda konserlerde nasıl giyindiklerinden nasıl bir repertuvar icrâ ettiklerine tanık olmak ve dönemin sanatçısının hayata bakışına anılarıyla ışık tutmak yine bu çalışmanın amaçlarındandır. Bu bakış açısı; saygın, özverili ve idealist bir tutumla ve büyük bir sevgi ile bu enstrümana bağlanmış olan dönem insanlarını karşımıza çıkartacak, bugünün ustalarının yetişmesindeki Arnavut kaldırımını yürürebilmeleri için tek tek nasıl ördüklerini gözler önüne serecektir.

## Giriş

Bu çalışmada Türkiye’nin çok değerli klasik gitar öğretmenleri ve klasik gitar sanatçıları ile çeşitli röportajlar yapılarak, kendilerinin gitarla tanıştıkları dönemleri, ilk öğretmenlerini, bu dönemlerde İstanbul’daki konser salonlarını ve bu salonlarda verilen gitar konserlerini, yine o dönemlerde bir araya geldikleri uluslararası gitar sanatçıları ile yaşadıkları deneyimleri; varsa eğitim süreçlerini ve anılarını anlatmaları istenmiştir. Raffi Arslanyan’ın siyah beyaz fotoğraf arşivlerinin sanatçıların ve öğretmenlerin görsellerinin bugüne ulaşmasında büyük katkısı olmuştur.



Klasik gitar, klasik müzik camiasının küçük yaramaz çocuğu gibi, aralarına en son katılanlardan. Büyümesi sancılı ve talepleri bitmeyen, çoğunlukla yalnız bırakılmış ve kendi kendine oyunlar icat etmek zorunda kalmış bir çocuk. Zaman içinde büyüyen bu güzel çocuğa duyduğumuz hayranlık boşa değil. Genç yaşta rüştünü ispat etmiş ve çalışmaya azimle devam eden bir insan gibi pırıl pırıl parlayarak, artık görülmeyi ve alkışlanmayı beklemekte.

Bu sanatın İstanbul'a ve İzmir'e gelişi farklı kültürlerden insanların coğrafyamızda varoluşu ile vuku bulmuş. Yıllar içerisinde eğitimciden öğrencisine yelpazesi ve alanı oldukça genişlemiş. Son olarak büyük mücadeleler sonucunda klasik gitar konservatuvara girmeyi başarmış. En geçmişten başlayacak olursak bilinen tarih bizi 1930'lu yılların ortalarına kadar götürüyor.

Bu yıllarda; klasik gitarın İstanbul'a geliş ve gelişimini hazırlayan dönemde, şehirdeki sanat hayatı yeni yeni geliyordu. İstanbul'daki konser salonları, konser etkinlikleri, orkestralar, tiyatrolar ve bu bağlamda sanat kurumları, dönemin önemli edebiyatçılarının yayınları ve Türk resim sanatının önemli temsilcilerinin sergilerinden bazı örnekler ve yazılan büyük eserler, o dönemlerin bir resmini çizecektir. İstanbul'da sanat hayatında neler oluyor, neler yapılıyor, ülke bu yıllarda nerede, şehir bunu nasıl destekliyor soruları o yılları anlamak için önemli.

40'lı yıllarda sergiler, konsolosluklarda, liselerde, halkevlerinde, kişisel atölyelerde, pasajlar, hanlar ve tarihî binalarda; semt olarak çoğunlukla Beyoğlu ve Teşvikiye civarında açılmakta ve İstanbul'un resim sanatı hayatı bu ekseninde dönmekteydi.

Nuri İyem, Mayıs 1946 yılında henüz ilk kişisel sergisini İstanbul'da Beyoğlu Ada mağazasında açmıştı. Tam olarak aynı tarihte Fahrünnissa Zeyd, İstanbul Teşvikiye Ralli Apartmanı'nda bir sergi açacaktı. 1947 yılında Zeki Faik İzer, Nurullah Berk, Elif Naci, Cemal Tollu ve Abidin Dino'nun önderliğinde kurulan D grubu sergisi (*Milliyet Sanat*, 2012); Ahmet Hamdi Tanpınar'ın konuşmasıyla açılacak, İstanbul Fransız Konsolosluğu'nda 30 ressamın eserleri ile sergilenecekti.

1948'de Bedri Rahmi ve Eren Eyüpoğlu sergisi İstanbul Beyoğlu Balyoz Sokak 25 numarada atölye sergisi olarak açılacaktı. Galatasaray Lisesi'nin geleneksel sergileri her yıl yenilenecek, Yeniler ve Onlar grubu ressamları sergilerine bu cenahta devam edecekti (Üstünipek M., 1999: 49).

Haldun Taner 1946'da *Geçmiş Zaman Olur Ki*, öyküsünü yayınlayacak; uzun yıllar sonra yazarın adı; 1986 yılında İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'na tahsis edilen rihtımdaki tarihî binanın alt katındaki salonuna, 1989 yılında İstanbul Şehir Tiyatroları sahnesine verilecekti (Toprakkaya, 2013).

Sait Faik Abasıyanık 1948'de *Lüzumsuz Adam*, 1952'de *Son Kuşlar*'ı yayınlayacaktı (Naci, 2003: 62). Orhan Veli 1941 yılında Melih Cevdet Anday ve Oktay Rifat ile kurdukları şiir hareketi Garip akımının (Özkuşurmuş, 1975: 158/4) etkisiyle pek çok eser ürettikten sonra, Garip sonrası olarak adlandırılan dönemde son şiir kitabı *Karşı'yı* 1949 yılında yayınlayacaktı (Ercilasun, 2004: 18).

Cemal Reşit Rey 1941'de ilk senfonisini yazacaktı. 1945 yılında ise sonradan İstanbul Devlet Senfoni Orkestrası adını alacak İstanbul Şehir Orkestrası Cemal Reşit Rey yönetiminde kurulacaktı. Orkestra ilk konserini yine 1945 yılında Beyoğlu Saray Sineması'nda Rey şefliğinde verdi (İdso, 2020). Ahmet Adnan Saygun, yurt dışında pek çok ülkede sahnelenen ve büyük ses getiren Yunus Emre Oratoryosu'nu 1942'de, ilk senfonisini 1953'te, ikinci senfonisi 1958 yılında besteledi (Wikipedia, 2020).

1940'lardan önce İstanbul'da konser verilen sahneler kısıtlıydı; sinema salonları, Tepebaşı tiyatrosu, Alman Lisesi'nin müzik salonu gibi. 1949'da açılan İstanbul Radyosu'nun büyük salonunun İstanbul Şehir Orkestrası'na temin edilmesi orkestranın düzenli konserler vererek, yayınlara da katılmasını sağladı. Uluslararası pek çok sanatçı orkestraya konuk oluyordu.

1960 yılında Şehir Operası'nın da açılması ile Şan sineması ve İstanbul Radyosu düzenli konser etkinliklerinin gerçekleştirildiği önemli mekânlar olacaktı.

Muhittin Sadak'ın kurduğu İstanbul Şehir Korosu konserleri; yine zaman zaman yönettiği İstanbul Filarmoni Derneği konserleri İstanbul'da düzenli olarak gerçekleştirilmekteydi. Muhsin Ertuğrul yönetimindeki İstanbul Şehir Tiyatrosu ile iş birliği yaparak bu salonlarda operalar sahnelenmesine öncülük eden Muhittin Sadak, İstanbul'da konser etkinliklerinin etki alanını genişletti. Sahnelenen ilk opera olan Tosca'da Şehir Koro'sundan yetişen Leyla Gencer sahne almıştı (Akçura, 1992).

1934 yılında kurulan İstanbul Şehir Tiyatrosu o yıllarda üç ayrı sahnede temsil veriyordu. Tepebaşı Tiyatrosu, Fransız Tiyatrosu ve Asri

Sineması. Ekrem Reşid Rey ve Cemal Reşid Rey'in yazıp bestelediği ve yeni bir sanat dalı olan operetlerin Tepebaşı ve Fransız Tiyatrosu'nda sahnelenmesi Şehir Tiyatroları'na olan ilgiyi artırmıştı.

Her sezonun Shakespeare temsiliyle açıldığı, Moliere, Çehov, Bernard Shaw, Gorki, Tolstoy gibi klasik ve çağdaş yazarların eserlerinin sahnelendiği şehir tiyatroları, 1943-44 sezonunda Reşat Nuri Güntekin'in Yaprak Dökümü oyunu ile yüz temsili aşacaktı (*Sabah Gazetesi*, 2014).

Sanatın her alanda yeşerip çiçeklendiği, bütün imkânsızlıklara rağmen büyük mesafeler katedilen, müthiş bir üretimin yanında kendi yeni akımlarını doğurabilen bir sanat ortamında klasik gitar sanatı da bir küçük kanaldan yolunu buldu ve uzun yıllar kurumlardan âzâde varlığını sürdürmeyi başardı.

1930'lu yıllardan yakın geçmişe uzanan bu süreç; bu çalışmada dönemi yaşayan kişilerden alınan ya da eğitimcileri tarafından kendilerine aktarılan bilgiler ışığında incelenmiştir.

## İlk Eğitimciler

Bilinen ilk eğitimci ve konsertist Andrea Paleologos, Arjantin Konservatuarı'ndan solistlik diploması olan bir klasik gitar sanatçısıdır. İstanbul'da 1930'lu yılların başında klasik gitar dersleri ve 1934 yılında Atina'nın yanı sıra İstanbul'da da konserler vermeye başlamıştır.

Kendisinin yetiştirdiği ya da kendisinden ders alan öğrenciler; Mario Parodi, Ziya Aydın, Mazhar Reşit Ertüzün, Can Aybars, Sava Palasis, Mutlu Torun, Savaş Çekirge, Misak Toros ve Raffi Arslanyan olarak biliniyor (Uluocak, 2015: 69).

Raffi Arslanyan'a göre o yıllarda Türkiye'de gitar adına hiçbir çalışma yok. Platonik bir aşkla bağlandığı Carmen gitar çalmasını talep edince Arslanyan eğitimci araştırmalarının sonucunda Misak Toros ile tanışıyor.

Toros, kendisini Tarlabası'nda 7. katta oturan ve o tarihte hayli yaş almış olan ustası Paleologos ile tanışıyor. Mösyö Andrea, o yıllarda Bella Fontana klasik gitarıyla daha sonra Arslanyan'a küçük bir klasik gitar dinletisi de yaparak, kendisine "Klasik çalacaksın Raffi" diyor, böylece ustaların ustası olarak bilinen Raffi Arslanyan gitar derslerine başlıyor. Sene 1957 (Arslanyan, 2020).



Görsel 1: Andrea Paleologos 1957 (Raffi Arslanyan Fotoğraf Arşivi 2021).

Takip eden yıllarda Mösyö Andrea'nın o yıllardaki öğrencileri Misak Toros, Panayot Devenci ve Sava Palasis, İstanbul'da klasik gitar konserleri vermeye başlıyorlar. 1962 yılında "İstanbul'da Gitar" başlığı ile verilen konserlerde seslendirilen besteciler arasında Weiss, Tarrega ve Albeniz gibi büyük bestecilerin klasik gitar için yazılmış ya da klasik gitara adapte edilmiş orta ve ileri düzey sayılabilecek eserleri var (Uluocak, 2015: 69).

Arslanyan'a göre bu jenerasyon o dönemde Türkiye'nin en iyi gitaristleri. 13 yaşında Palasis, Toros ve Devenci'nin konserine giden Arslanyan, derslere devam etse de gitar çalışmalarına pek özen göstermez, bunun üzerine Mösyö Andrea'ya "Ben gitar çalamayacak mıyım?" diye sorar. Paleologos kendisine herkesten iyi çalabileceğini öğütler öğrencisini bir kenara çekerek. Bunun üzerine Arslanyan kendi tâbiri ile 'kendisine gelir' ve gitar öğrenmeye devam eder. 1957-1964 yılları arasında altı buçuk sene boyunca aralıksız gitar çalışmaya devam eden Arslanyan, Türkiye'de çok büyük çapta klasik gitar dersi vermiş bir gitar eğitimcisi olacaktır.

1964 yılında, Kıbrıs meselesi neticesinde Türkiye’de yaşayan Yunanistan pasaportlu Rumların sınır dışı edilmesine karar verilir. 13 bin Rum’un ülkeyi terk etmesi ile sonuçlanan olaylarda, İstanbul tehcirinde Mösyö Andrea da Türkiye’yi terk etmek zorunda kalır. Türkiye’de yeni filizlenen klasik gitar için Türkiye’yi ve Türkleri çok seven Paleologos’un göçü çok büyük bir kültürel kayba neden olmuştur.

1966 yılında askerlik dönüşü konserler vermeye başlayan Arslanyan, Galata Kulesi’nde gitar eşlikçisi arayan ve napoliten şarkılar söyleyen İtalyan Gilbertini’ye bir akşam eşlik eder. Arada çaldığı sololar idârecinin dikkatini çekince kulede her akşam 20 dakikalık klasik gitar resitallerine başlar. Programlarında Lobos, Albeniz ve Granados gibi besteciler vardır. Harbiye Radyo İl Müdürü klasik gitarı canlı dinleyebilmek için Arslanyan’ın konserlerine gelir çünkü İstanbul’da canlı klasik gitar resitali izlenebilecek başka bir alternatif yoktur (Arslanyan, 2020).



Görsel 2: Raffi Arslanyan, 1966 (Raffi Arslanyan Fotoğraf Arşivi, 2021).

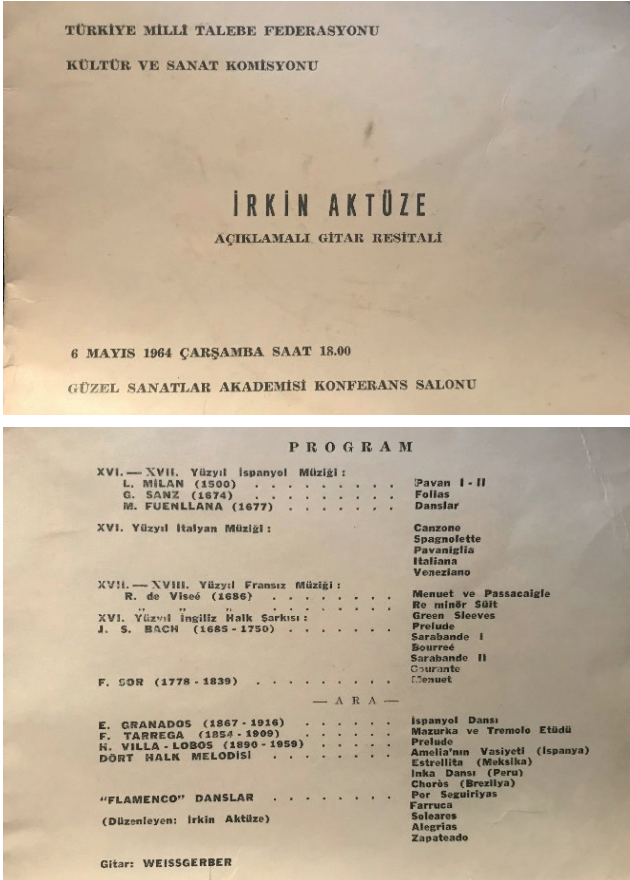
Aynı yıllarda (1965) TRT'ye giren İrkin Aktüze, 1970 yılında İstanbul İl Radyosu'nun yöneticiliğini yapacaktır. İrkin Aktüze'nin radyo hayatı boyunca klasik gitara yapacağı târifsiz büyüklükteki katkı kendisinin gitar geçmişi ile bağlantılıdır. Dayısı olan Can Aybars, Paleologos'un ilk öğrencilerindendir. Rusya'da Saratov'ta doğan annesinin 8 kardeşinin de bir enstrüman çaldığından bahseden Aktüze, aileden gelen müzik geleneğinden oldukça etkilenir. Can Aybars ile birlikte yaşadıkları dönemde bir şeyler çalmak için gayret gösteren Aktüze, kendisinden gitar öğrenmeye başlar.



Görsel 3: Can Aybars ve eşi (İrkin Aktüze Fotoğraf Arşivi, 2021).

18 yaşında Almanya'ya giderken o dönemde sapı demonte olarak katlanan gitarını valizine koyup yanında götürerek Aktüze, Türk toplandırlarında konserler verir. Almanya'nın savaştan yeni çıktığı dönemde

Sigfried Behrend'le gitar çalışmaya başlar. Başkasının gitarıyla katıldığı İtalya'da Cremona'da düzenlenen yarışmada, repertuarında Recuerdos de la Alhambra ile 1954 yılında birinciliği alır. 1964 Mayıs'ında İstanbul'da Güzel Sanatlar Akademisi'nde bir konser veren Aktüze'nin programında Bach süitlerinden bölümler, Visee, Milan, Sanz, Granados gibi bestecilerin yanında kendi düzenlemeleri olan Flamenko danslar da yer almaktadır. 1968 yılında ise ilk özel konservatuvar olan Meleknaz Müzik Okulu'nda klasik gitar dersleri verir.

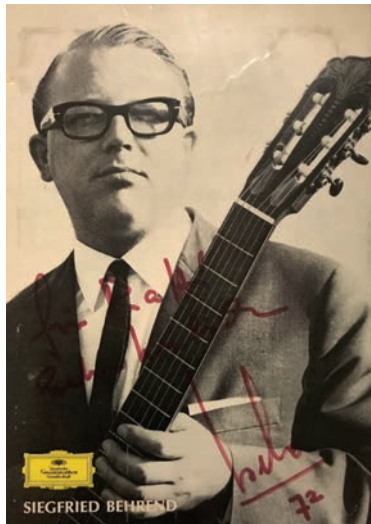


Görsel 4: İrkin Aktüze Konser Programı, 1964 (İrkin Aktüze Arşivi).

İstanbul'daki gitar hayatına katkıları radyoculuk serüveni ile bambaşka bir boyuta taşınmıştır. Sınavla girdiği İstanbul Radyosu'nda önce prodüktör sonra İl Radyosu Müdürü daha sonra da Müzik Yayınları Müdürü olarak hem Batı hem Türk müziği eserlerinin yayınlanması hususunda görev alır. Cemal Reşit Rey'in de katıldığı bir komite ve puan-

lama sistemi ile eserlerin kurula girdiği dönemde, altmış puan altında alan eserler yayınlanamaz. Eczacıbaşı'nın İstanbul Müzik Festivali'ni yönetme teklifi üzerine İstanbul Radyosu'nu bırakamayan Aktüze görevi eşi Cevza Aktüze'yi önerir. Festivalin bütün programlarının açıklamalı metinlerini yazan Aktüze daha sonra 5 ciltlik *Müziği Okumak* kitaplarını yayınlacaktır.

Radyoda gitar rüzgârları, kendisinin seçtiği İstanbul Müzik Festivali'ne gelen klasik gitaristleri İstanbul Radyosu'nda kaydetmesi ile başlar. Devlet Senfoni'nin provalarını radyoda yapması, bütün provaların kaydedilmesini sağlamıştır. Senfoni ile konser yapan bütün gitaristler de bu sayede kayıt altına alınır. Yapılan kayıtların komiteye girmesi ve kabul edilmesi ile tüm Türkiye'ye klasik gitar ve flamenko gitar müziği ulaştırılmıştır. "Gitar Sevenler İçin" programında yer alan Julian Bream, Narciso Yepes, Alirio Diaz, Victor Monge Serranito, Paco Pena, Paco de Lucia, Pedro Soler, Pepe Romero, Angel Romero, Tarrago *Gitar* Dörtlüsü, Siegfried Behrend, Turibio Santos, Carlos Bonell, Manuel Barrueco, Sharon İsbin, Turan Mirza Kemal, Alexandre Lagoya, David Russel, Sergio & Odair Assad, Ernesto Bitetti, Costa Cotsiolis, gibi gitaristler konserlere gelerek, radyoda da kayıtlar yapmışlardır. Segovia kayıtları bu program sayesinde Türkiye'nin dört bir yanına ulaşır. Türkiye'ye gelen tüm gitaristler bu programda yer alır. Konserler ise ağırlıklı olarak Şan Sineması, Tepebaşı Tiyatrosu, İtalyan Kültür Merkezi, Fransız Kültür Merkezi'nde yapılmaktadır (Aktüze, 2020).



Görsel 5: Siegfried Behrend (Raffi Arslanyan Fotoğraf Arşivi 2021).



Paleologos'u takip eden 50'li, 60'lı ve sonraki yıllarda İstanbul'da Dr. Fazıl Abrak, Misak Toros, Raffi Arslanyan, İrkin Aktüze, Harun Batırbaygil, Reşit Ertüzün, Savaş Çekirge, Sâmih Rıfat, Günay Çilingiroğlu, Mutlu Torun, Ertuğrul Şatıroğlu, Rıza Başıköğlü, Ulvi Avşar, Engin Atamer, Neşet Ruacan gitar dersi ya da konseri veren kişilerdir.

Mutlu Torun, Paleologos'un öğrencisi olan arkadaşı gitarist Ersin Ünlüsoy sayesinde Mösyö Andrea ile tanışır ve 60'lı yılların başında derslere başlar. Ersin Ünlüsoy hem hafif müzik hem caz gitar çalan, biraz klasik de bilen bir müzisyendir. Yurdaer Doğulu ile birlikte Şerif Yüzbaşıoğlu Orkestrası ile Balkan Müzik Festivali'nde konser verirler. Mutlu Torun mandolin ve ud çaldıktan sonra, altı ay civarında kendi kendine gitar çalışmıştır. Carulli ve Carcassi metotlarının birincilerini neredeyse bitirmiştir. Derse ilk gittiğinde Mösyö Andrea kendisine “Yeniden başlayacağız” der. Kendisine kullanacağı metodu anlatır, Pujol hakkında bilgi verir. “İspanyoldur ama Fransa'da oturur, arkadaşımdır onunla yazışırız.” (Torun, 2021).

Paleologos'un Pujol ile arkadaşlığı çok mühim. Pujol tırnaksız çalma ekolünde iken Mösyö Andrea; Pujol'e bazı tutuş benzerlikleri ile beraber tırnaklı olarak Tarrega stilinde ders verir. Rosetin tam orta eksenine baş parmağını koyarak, diğer parmakların 'mi' telinin roseti kestiği yerde konumlanmasını istemektedir. Pujol gibi Mösyö Andrea da çok hızlı çalınmadığı zamanlarda apoyando çalma taraftarıdır.

Bütün notaları ve egzersizleri eliyle öğrencisinin getirdiği deftere yazan Mösyö Andrea'nın harika bir yazısı vardır. Yazdığı her şey çok itinalıdır, nota yazısı gibi el yazısı da çok güzeldir, biraz italiktir ve altını cetvelle çizmiş gibi dümdüz yazabilir. Önünde nota yazmak için kullandığı bir masası, odanın diğer ucunda nota sehpası ve ayaklığı ile bir sandalyede oturan öğrencisi Torun, son derece düzenli dersler işlediklerini anlatıyor.

Mutlu Torun'un İstanbul'daki gitar hayatına katkısı büyük olur. 1968-1969 yıllarında, (TRT) İstanbul Radyosu'nda iki haftada bir 15 dakikalık “Mutlu Torun'dan Gitar Soloları” adlı periyodik programlarda çalar. Ud ve gitar ile TRT yayımlarına, yurt içi ve yurt dışı konserlere katılır, resitaller verir. Ayrıca periyodik olarak TRT İstanbul Radyosu'nda, 1967 ve takip eden yıllarda Orhan Borar yönetimindeki Küçük Orkestra'da ve başka orkestralarda klasik ve flamenko gitar çalarak pek çok insana gitar müziğini ulaştırmıştır.



Görsel 6: Fotoğraftakiler Soldan Sağa; Enstrüman Yapımcısı Cafer Açın, İTÜ T. M. Devlet Konservatuvarı Kurucu Başkanı Av. Prof. Ercümen Berker, Mutlu Torun, Raffi Arslanyan (Raffi Arslanyan Fotoğraf Arşivi 2021).

70'li yıllarda birkaç kez hocasının ziyâretine giden Torun, Atina'da bir apartman dairesinde yaşayan Mösyö Andrea'nın orada hiç mutlu olmadığını görüyor. İstanbul'dan ne getirelim ısrarlarına Kapalı Çarşı'dan peynir talep eden hocasının Türkiye'yi özlediğini söyleyen Torun, Mösyö Andrea'nın bu isteğini de yerine getirmiş.

Mutlu Torun'un kendi ayrı girişi olan Harem'deki evlerinde; Çekirge, Batırbaygil ve Rıfat bir araya gelerek gitar çalarlar. Zamanla bu buluşmalar düzenli hâle gelir, belirli bir günde toplanmaya başlarlar. Zaman zaman yeni gitaristler gelir, tanışılır. Bir gün bu buluşmalara Paleologos'un bir grup öğrencisi gelir. Misak Toros bunlardan biridir. Panayot Deveci, Berç Şen, Raffi Arslanyan. Bu gruba daha sonra Toros'un öğrencisi olan Engin Atamer de katılır. Daha sonra Atamer de bir gitar metodu yazacaktır. Mutlu Torun'un öğrencilerinden Ilgaz Benekay ise Türkiye'de flamenko gitar müziğinin öğrenilmesinde ve sahnelere taşınmasındaki rolü ile en önemli isimlerden biri olacaktır. Flamenko alanının gelişmesinde ve tanıtılmasında bir diğer önemli isim Modern Folk Üçlüsü'nün kurucularından Doğan Canku olur. Sonraki yıllarda bu isimleri Flamenko müziği için yaptığı önemli çalışmalar ile Safa Yeprem izleyecektir.

Misak Toros, kuyumcu bir babanın oğludur. Kendisi de bu işle uğraşır, Mutlu Torun'un Zeynep Torun ile nişan yüzüklerini de Misak Toros yapmıştır. Misak Toros ayrıca eşi Anta gibi tiyatro ile uğraşır. Tiyatro rejisörlüğü de yapar. Jirar Arslanyan'dan armoni dersleri almış, gitar müziğini geliştirmek üzerine çalışmalar yapmıştır. Gitar için yazdığı 5 Prelüd, 3 Minyatür ve 10 Etüt Sevda-Cenap And Müzik Vakfı tarafından basılır. Son zamanlarında *Gitar İle Armoni* kitabını yazmıştır.



Görsel 7: Fotoğraftakiler Soldan Sağa; Anta Toros, Misak Toros, Raffi Arslanyan, Günay Çilingiroğlu, Cemal Reşit Rey, Alirio Diaz, Şermin Melek (Raffi Arslanyan Fotoğraf Arşivi 2021).

Günay Çilingiroğlu; Kanneçi'ye göre, çok iyi bir insandır, pek göstermez fakat çok asil gitar çalar, çok iyi bir gitar arşivi vardır. Kervansaray Apartmanı'nın çatı katında yaşamıştır. Yenilikçi ve çok önemli bir mimardır (Kanneçi, 2021).

60'lı yılların başında Savaş Çekirge, Torun'a göre en iyi tona sahip olan, klasik eserleri en iyi yorumlayan kişidir. Repertuvarını devamlı olarak değiştirir.

Cardoso ve Barrueco ile sürdürdüğü arkadaşlığı, dünyadaki gitar olaylarını yakından takip etmesi, yeni kayıtların ve aktüel olayların hep Çekirge'den öğrenilip temin edilmesine neden olmuştur. Hocası Reşit Ertüzün, bir diplomattır ve Ertüzün de Paleologos'un öğrencisidir (Torun, 2021).

Sâmih Rıfat'a göre Savaş Çekirge ulusal bir repertuvar oluşması için çok çaba harcayan öncü gitaristlerdendir, onlarca düzenleme yapmıştır. İlhan Baran'ın klavsen için yazdığı On Çocuk Parçası'nın transkripsiyonunu yapan Çekirge'nin bu çalışması Fransa'da CD olarak yayınlanır.

Bu birikimin sonucunda bir nota yayınevini de ilk adımlarını atan ve bu yayınevine, dostu Jorge Cardoso'nun önerisi üzerine La Tucura (Guarani kızıldelerinin dilinde 'Çekirge') adını veren Savaş Çekirge, 1992 yılında ilk olarak Cardoso'nun Suite de Los Mitai adlı yapıtının ilk uluslararası basımını yapar.

Çekirge, 1984 yılında Türkiye'de düzenlenen ilk klasik gitar yarışması olan I. İstanbul Ulusal Gitar Yarışması'nın gerçekleştirilmesine öncülük eder; bu yarışmada seçici kurul üyesi olarak da görev alır. Daha sonra Polonya hükûmetinin davetlisi olarak 1994 yılı Uluslararası Krakow Klasik Gitar Yarışması'nda jüri üyeliği görevini üstlenir; 1996'da Arjantin Kültür Bakanlığı'nın çağrısı ile Buenos Aires'te Festival Guittarras del Mundo 1996 (Dünya Gitarları Festivali 1996) etkinliklerine katılır.

Yine 1996'da Venezuela Büyükelçiliği desteğiyle Ankara'da Seveda-Cenap And Müzik Vakfı'nca düzenlenen Antonio Lauro Klasik Gitar Yarışması'na, Alirio Diaz, Colin Cooper gibi ünlülerle birlikte jüri üyesi seçilir. Ölümünden sonra, 1998 Ekim'inde bu yarışma, bu kez "Savaş Çekirge Anısına" düzenlenmiştir (Rıfat, 1999).



Görsel 8: Fotoğraftakiler soldan sağa: Misak Toros, Raffi Arslanyan, Pedro Soler, Panayot Deveci, Ersin Ünלוסuy ve Yani Hannas (Raffi Arslanyan Fotoğraf Arşivi, 2021).

Harun Batırbaygil ablası Nibras Batırbaygil'in Ziya Aydıntan'dan aldığı gitar derslerinden etkilenererek gitar çalışmaya başlar. Daha sonra Savaş Çekirge ile tanışır çok iyi iki arkadaş olurlar. Batırbaygil Fazıl Abrak'la birkaç kez bir araya gelme fırsatı bulur. Öyle ki, 1960'ların ortalarında Abrak kendilerine Duke Ellington parçaları çalar. Batırbaygil'e göre de Abrak o dönemde çok önemli ve aktif bir figür (Batırbaygil, 2021).

Üç yıl kadar Paleologos ile çalışan Batırbaygil, derslere yine ablası Nibras ile beraber başlar. Batırbaygil'e göre Paleologos Rum pasaportu taşısa da esasen Türkiye'de doğmuş ve büyümüştür, Arjantin Konservatuvan'ından profesörlüğü vardır. Batırbaygil göçe zorlanan Mösyö Andrea için, annesinin politik hüviyeti dolayısıyla kendisinden yardımcı olmasını talep etmişse de girişimler yetersiz kalmıştır. Batırbaygil gitar tekniğini kendi kendine geliştirdiği için, Mösyö Andrea tarafından tekniği değiştirilir. Yeniden Arenas metotları üzerinden çalışırlar (Batırbaygil, 2021).

Yıllar içinde her hafta buluşup birbirlerine çalıştıkları eserleri çalan Sâmih Rifat, Torun, Batırbaygil, Çekirge, Toros bir komünite oluşturmuştur. Batırbaygil de bu toplantıların güzel bir eğitim olduğunu, katılan başka dinleyicilerin olduğunu yineliyor. Grup için daha sonraları Erenköy Kız Lisesi'nden başlayan bir konser ve resital süreci başlar. Konserler zamanla Güzel Sanatlar Akademisi gibi mimarlık eğitimi aldıkları üniversitelere de taşınır. Batırbaygil, Ziya Aydıntan'ın Ankara'da kurduğu Gitar Severler Derneği'nin bir sene kadar başkanlığını yapmıştır. Millî Kütüphâne'de de klasik gitar konserleri böyle başlar.

Savaş Çekirge ile İstanbul'a geldiği dönemde ev arkadaşlığı da yapan Harun Batırbaygil, arkadaşı Savaş'ın yaptığı bir muzipliği şöyle anlatıyor; Savaş Çekirge kendisinin Erenköy Kız Lisesi'nde çaldığı bir konserden alınan Lobos Prelüd No. 1 ve Choro No. 1 kaydını, Villa Lobos'un tek kaydı olduğunu söyleyerek gitaristler arasında yayar. Uzun süre Batırbaygil'in konser kaydı, Lobos'un kaydedilmiş bilinen tek kaydı olarak dinlenilir. Batırbaygil'in nezâketinden bir şey söyleyemediği durumlar olur, kendisine göre bu kaydın hâlâ Lobos'un kaydı olduğunu zannedenler olabilir (Batırbaygil, 2021).

Oktay Rifat'ın oğlu Sâmih Rifat, çevirmen, fotoğrafçı, yazar ve şair pek çok sanat alanında üretebilen bir mimardır. Paleologos ile gitar da çalışmıştır, sabit bir repertuvara sahiptir, genel prensibi eski eserlerini

tekrar çalarak iyileştirip güzelleştirmek üzerinedir. Sâmih Rifat, Panayot Abacı ile birlikte İstanbul Gitar Festivali'nin kurucularındandır (Torun, 2021).

Panayot Abacı, gitarist olmasa da kazandırdıklarıyla camia için çok önemli bir figür olmuştur. İstanbul Konservatuvarı Viyola Bölümü'nü bitirmiş, profesyonel müzik yaşamına, İstanbul Şehir Orkestrası'nda başlamıştır. İstanbul Devlet Senfoni Orkestrası'nda 22 yıl, İstanbul Devlet Opera ve Balesi'nde 12 yıl viyola çalar ve viyola grup şefliğini üstlenir. 1946'da kurulan İstanbul Filarmoni Derneği'nin ilk üyelerindendir. Sonrasında uzun yıllar derneğin başkanlığını yürütür (Asilyazıcı, 2015) Bu dönemde yurt dışından pek çok müzisyeni Türkiye'ye getirmiştir. Aralarında gitaristler de vardır. Daha sonra gitar konserlerini ayrı bir festivale dönüştürür.

1983 yılında İstanbul Filarmoni Derneği tarafından I. Ulusal Gitar Müziği Beste Yarışması düzenlenir. Sarper Özhan birinci seçilmiştir. Mutlu Torun 2. ve 3. olmuş, Bekir Küçükay ise mansiyon ödülü almıştır. Küçükay filarmoni derneğinin gerçekleştirdiği gitar festivallerini şöyle anlatıyor; "Daha sonraki yıllarda yine aynı dernek tarafından düzenli olarak Gitar Festivalleri düzenlendi. Derneğin Başkanı Panayot Abacı idi. Çok sayıda konser oluyordu. Dinleyicinin ilgisi müthişti. Gitar konserleri tamamen dolu bir salonda gerçekleşiyordu. İstanbul hemen hemen en ünlü gitaristlere ev sahipliği yaptı. Alirio Diaz, Narciso Yepes, Manuel Barrueco, David Russel, Pepe Romero vs... Yanlış hatırlamıyorsam 1989-90 gibi Leo Brouwer iki hafta kaldı. Atatürk Kültür Merkezi'nde ders yaptı. Ben, Erdem (Sökmen), Kağan (Korad), Soner (Egesel), Kürşat (Terci) ve Mesut Özgen derslere katıldık." (Küçükay, 2021).

Panayot Abacı'nın İstanbul'daki gitar hayatına katkıları muazzam. 80'li yıllarda Türk gitaristlerle yurt dışından gelen solist gitaristleri buluşturmuş, yarışmalar düzenlemiş, konser imkânı sağlamıştır. Bilget'e göre; 1979-1986 yılları arasındaki programlara ulaşamamasının sebebi; konser programlarının o yıllarda *Orkestra Müzik Dergisi*'nde yayınlanması, derginin konser günü dinleyicilere elden satılmasıdır. Filarmoni Derneği'nin İstanbul Belediye Konservatuvarı'yla arası bozulunca konser programları dergide yayınlanmamaya başlar. O dönemde seslendirilen programlar konservatuvarın arşivinde saklanır fakat konservatuvarda çıkan yangın sonucu o dönemde seslendirilen eserlerin programları ne yazık ki yanar (Bilget, 2009).

Bu festivallerden elimize ulaşan programlar bize Uluslararası V. Gitar Festivali'nin 1986 yılında yapıldığını gösteriyor. Festival Kasım ayı boyunca Paco Pena, Roberto Aussel, Cem Duruöz, Zafer Özgen, İstanbul Gitar Üçlüsü (Cem Küçümen, Şadi Ensari, Önder Arık) gibi gitaristleri ağırlamış. Daha sonraki yıllarda sıkça konserler verdiğini gördüğümüz isimler Paco Pena, Costa Cotsiolis olurken, 90'lı yıllarda Bilkent Gitar Üçlüsü (Kağan Korad, Kürşad Terci, Soner Egesel) konserleri karşımıza çıkıyor (Bilget, 2009).

Kağan Korad, Kürşad Terci ve Soner Egesel mezuniyetlerinin ardından kendi yollarına gidecek ve solo kariyerlerine yönelecekken, daha önce onlara konserler ayarlamış olan Panayot Abacı üçlüyü çağırır. Mustafa Nevzat İlaç Sanayii'nin genel müdürü ile bir toplantı ayarlar. Mustafa Nevzat o sırada bütün Türkiye'yi kapsayacak bir müzik turnesi planlamaktadır. Üçlüye çok mütevazı bir teklif yapılır konser kaşesi olarak fakat buna rağmen çok sayıda konser teklif edilir. Her biri bu teklifi kabul eder ve konser turnesi için yeni repertuvarlar çıkartarak yola düşerler. Bilkent Gitar Üçlüsü'nün okuldan sonra devam etmesi Panayot Abacı'nın üçlüyü referans vererek Mustafa Nevzat İlaç Sanayii'ne önermesi ile gerçekleşmiştir. Aksi takdirde Bilkent Gitar Üçlüsü diye bir oluşum hiçbir zaman var olamayacaktı (Korad, 2021).

Her biri ilerde çok kıymetli gitaristler yetiştirecek olan Bilkent Gitar Üçlüsü, Türkiye'de klasik gitarın Avrupa düzeyine ulaşmasına büyük katkı sağlayacaktı. Trio; uluslararası arenada yer alacak, düzenlemeler yaparak albümler kaydedecekti. Üçlüden Kağan Korad, Türkiye Gitar Buluşması'nı Bilkent'te başlatacak ve yeni jenerasyon gitaristlerin bu festivalle konserler vermesini sağlayarak kariyerlerine çok büyük katkıda bulunacaktı. Korad; gitar yapımcıları, uluslararası gitar sanatçıları, yerli gitaristler, gitar eğitimcileri ve öğrencilerini buluşturarak Türkiye'de klasik gitara ve camiaya çok büyük imkânlar sağlamıştır.

Ertuğrul Şatıroğlu bir devlet dairesinde üst düzey memur olarak çalışmış aynı zamanda İstanbul Devlet Operası'nda koro sanatçılığı yapmıştır. Şatıroğlu'da Paleologos'un öğrencilerindendir. TRT İstanbul Radyosu'nda Hamit Alacahoğlu yönetiminde, İstanbul Oda Orkestrası ile Vivaldi'nin gitar konçertolarını seslendiren ilk Türk gitaristtir. Küçümen'e göre hocası Ertuğrul Şatıroğlu ile çalışmaları çok verimli geçer. Kütüphânesinde, hem elle yazılmış (çoğunlukla kendi el yazısı) hem de basılı zengin bir arşivi ve Andreas Segovia'nın çok kıymetli taş plakları

vardır. Tarrega ekolünden gelir ve birinci önceliği etüdlendir. Teknik olmadan müzik olmaz anlayışındadır. Hep meşhur olmuş eserleri çalmak isteyen öğrencisi Küçümen'e "Zamanı gelince" der ve zorluk sırasına göre yavaş yavaş eserlerin notalarını verir.

Besteci, kemancı ve eğitimci Ekrem Zeki Ün, Şatıroğlu'nun askerlik arkadaşıdır. Bu sayede Küçümen de on yıldan fazla bir süre Ün ile çalışma imkânı bulur. Dersler esnasında tanıştığı, Şatıroğlu'nun yeğeni Önder Arık ve onun arkadaşı Şadi Ensari de hocasının öğrencilerindedir. İlerleyen zaman içerisinde bu ikiliyle beraber İstanbul Gitar Üçlüsü'nü kurarlar. Üçlünün konser kariyeri ise, hocalarının opera yıllarından tanıştığı besteci ve piyanist Cemal Reşit Rey'in evinde ayarladığı bir buluşma ile başlar. Bu üçlü otuz beş yıl gitar sahnelerinde, en uzun oda müziği topluluğu olarak yer almıştır. Şimdi ise yoluna İstanbul Gitar Ensemble olarak devam etmektedir.

Küçümen; hocası ile ilgili hâtıralarından bahsederken önce Avşa'ya gidiyor: "Yazları Avşa adasında hocamızla kurduğumuz gitar kampı ve orada yaptığımız küçük dinletiler hâlâ aklımın bir köşesinde dururlar." (Küçümen, 2021).

Şatıroğlu'nun öğrencileri de ev buluşmalarına hazırlanır ve katılırlar. Harun Batırbaygil, Yıldız Gitar Günleri'ni başlatırken bu ev buluşmalarından esinlendiğini söyler. Batırbaygil daha sonraki yıllarda ülkedeki gitar hayatına muazzam katkıları olacak ve on yıldan fazla sürecek Türkiye Gitar Buluşması'nı kuracak isim olan Kağan Korad'ın bu gelenekten ve Yıldız'dan etkilenecek yola çıktığını düşünmektedir (Batırbaygil, 2021). Korad'a göre Yıldız Gitar Festivali Türkiye'deki gitaristleri geniş çaplı olarak bir araya getirebilen büyük bir organizasyondur ve bu tür organizasyonların başlangıcıdır, Gitar Buluşması ise Korad'ın, kurucu üyesi olduktan sonra Güney Doğu Avrupa Gitaristler Birliği'nde görüp tecrübe ettiklerinden ilham alarak festivalden çok daha farklı bir buluşma ve kaynaşma ortamı hayâliyle düzenleyip planladığı orijinal özgün bir etkinlik olur. Yıldız Teknik Üniversitesi bir festival olarak gitaristleri bir araya getirir, adım adım ilerleyen süreçte Gitar Buluşması gitaristleri buluşturan bir etkinlik olarak onları bir araya getirmiştir (Korad, 2021).

Küçümen ev buluşmalarının yapıldığı yılları şöyle anlatıyor: "O zamanlarda, İstanbul'da ders veren hocaların parlak öğrencileri sık sık buluşurlardı. Tabii buluşma yeri hocaların evleri olurdu. Gene, Paleologos ekolünden değerli hocamız Raffi Arslanyan ve öğrencileriyle Ertuğ-



rul hocanın, bazen de Ziya Aydıntan'ın evinde buluşurduk. Bu buluşmalar hepimiz için büyük bir motivasyon sağlardı. Kim ne çalıyor, nasıl çalıyor. Merakla diğer buluşmalara hazırlanırdık.” (Küçümen, 2021).

O yıllarda konserler nâdir olarak yapılıyor ve çok kıymetli. Şatıroğlu da konserlere son derece önem veren ve mutlaka öğrencileri ile birlikte salonda yerini alanlardan. Küçümen'in Şatıroğlu ile o dönemin güçlüklerini ortaya koyan güzel bir anısı var; “Yetmişli ve seksenli yıllarda henüz internet yok. İstanbul'a gelen yabancı gitaristleri sadece konser salonlarında dinleme imkânı var. Gene böyle bir konserdeyiz. Hocamız son derece şık kıyafetlerle gelirdi konserlere. Yelek dâhil olmak üzere, takım elbise ve cilalı ayakkabıları pırl pırl parlardı. Çok önem verirdi böyle şeylere. Konser esnasında, kısık sesle sahnede çalan gitarist ve çaldığı parçalar hakkında bilgiler paylaşırdı bizlerle. Konser arasında, önümüzde oturan bir hanım dinleyici hocamıza şöyle bir serzenişte bulunmuştu: ‘Beyefendi, lütfen konser esnasında biraz daha sessiz olabilir misiniz?’ Ertuğrul hocanın verdiği cevap şöyle olmuştu: ‘Hanımefendi burası bir laboratuvar ve yanımdakiler de öğrencilerim, onun için sıcaklığına olanları onlara anlatmam gerekiyor.’” (Küçümen, 2021).

Cem Küçümen, ilerleyen yıllarda İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda eğitmen olacak, triosu ile birlikte, verdikleri konserlerin yanında İstanbul Gitar Festivali'ni düzenleyecektir. Bu festival aracılığı ile de dünyadaki pek çok önemli gitar solisti İstanbul'a gelmeye ve konserler vermeye devam edecektir.

Rıza Başikoğlu, filozof ve şâir Rıza Tefrik Bölükbaşı'nın torunudur. Torun'a göre Rıza Başikoğlu tam bir İstanbul Beyefendisidir, çok zarif çok hoş bir insandır. Hem Flamenko hem klasik gitar çalar. Çok sayıda plakları olan Rıza Başikoğlu'nun büyük bir nota arşivi de vardır. Vefatında bu arşivi Ulvi Afşar'a devretmiştir. Bir tane Flamenko gitar bestesi vardır, adı Rumba'dır, o kuşağın gitaristleri verdikleri konserlerde Başikoğlu'nun bu bestesini de programlarına koyarlar (Torun, 2021).

Ulvi Afşar hem Rıza Başikoğlu'ndan hem Dr. Fazıl Abrak'tan dersler almıştır. Flamenko gitaristidir. Çekirge, Afşar, Torun, Batırbaygil ve Rifat o dönemde pek çok yerde; çoğunlukla okullarda ve Güzel Sanatlar Akademisi'nde olmak üzere herkesin tek tek solo çıktığı toplu konserler yaparlar. Programları Sâmih Rifat okur anlatır.

Ankara'da Amerikan Kültür Derneği'nde de çalan gitaristleri çok kalabalık bir kitle izler. Öyle ki izleyici yoğunluğu yüzünden yetkililer

tekrar gitar konseri yapmak istemezler (Torun, 2021). Başıkoğlu'nun bir diğer öğrencisi de Türkiye'nin sayılı caz gitaristlerinden olan Neşet Ruacan'dır.

Geleceğe bir parantez açmak gerekirse, o günlerden bugüne, İstanbul'a değişik tür ve tarzda gitar müziğini getiren başka gitaristler ve gitar eğitimcileri de olur. İstanbul'da latin gitar müziğinin tanınmasında etkileri olan iki gitaristten birisi; Domeniconi ve Jorge Cardoso ile çalışma fırsatı bulan Hüsrev İsfendiyaroğlu'nun bu repertuvarların tanınmasında büyük katkıları olacaktır. Bir diğer gitarist ise bu alanda dünyada tanınan ve 1976 yılında Madrid Konservatuvarı'nda eğitim almaya başlayan Latin gitarist Ricardo Moyano'dur. Moyano, 1993 yılında Türkiye'ye yerleşerek pek çok öğrenci yetiştirir ve latin gitar müziğini İstanbul'a tanıtır.

İTÜ Türk Müziği Konservatuvarı Müzik Teorisi bölümünden mezun olan Erkan Oğur da perdesiz gitarı geliştirerek, yurt içinde ve yurt dışında pek çok konserler verir. Harun Batırbaygil'e göre perdesiz gitarı ilk dinlediği isim Mutlu Torun'dur (Batırbaygil, 2021). Mutlu Torun bu hikâyeyi şöyle anlatıyor; "Gitaradaki avantajları perdesiz bir sazda kullanmak veya gitar üzerinde Türk müziği sesleri basmak için bir isteğim oldu." 1971 yılında İstanbul'dan aldığı sapı ileri ve geri ayarlanabilen Rus yapımı gitarının perdelerini Cafer Açın söker ve gitara yeni bir klavye yapar. Bir süre o gitarla çalan Mutlu Torun'u sesler pek tatmin etmez. Daha sonra da perdesiz gitarına bağlama perdeleri takar, bir süre de o şekilde çalar. Bütün bunlardan sonra 1980'lerin başında Erkan Oğur konservatuvarda ud öğrencisi olur. Torun bu girişiminden Oğur'a bahsedip bahsetmediğini hatırlamıyor, sonrasında "Erkan onu çaldı, ihyâ etti." diyor. "Benim arayıp ulaşamadığım bir enstrümandı, Erkan'dır perdesiz gitarı hayata geçiren." diye de ekliyor (Torun, 2021).

Gitarada farklı alanlarda çalışmalar üreten gitaristlerden bir diğeri de Hasan Cihat Örtter olacaktır. Örtter, ilk gitar çalışmalarını Prof. Antonio Doumezitch ile yürütür. Antonia Doumezitch 60'lı yıllarda İstanbul'da ders hânesi olduğunu bildiğimiz bir eğitmen. *Milliyet Gazetesi*'nde 24.04.1960 yılında basılan kupürde şöyle yazıyor: "Adres değişikliği: Akordeon, kitar, ağız muzikası ve klaviyetta öğretmeni Antonio Doumezitch ders hânesini Tepe Üstü Bozkurt Cadd. 99 a nakletmiştir." (*Milliyet*, 1960).



Görsel 9: Antonio Doumezitch'in *Milliyet Gazetesi*'ne verdiği ilân. (*Milliyet*, 1960)

İlanda yazıldığı hâliyle kitar, kitara Antik Yunan'dan günümüze gi- tar ve türlerini tanımlamak için kullanılan bir tâbir. 1896-1910 yılları arasında Fasl-ı Cedid'de görev yapan ve kaynaklarda yine kitaracı ola- rak geçen Kitaracı Sabri'nin varlığından haberdarız (Uluocak, 2015: 6). *Milliyet Gazetesi*'ndeki küçük kupürden de görülüyor ki bu terim 60'lı yıllara kadar kullanılmış.

Bu yıllarda herkesin virtüöz kabul ettiği Fazıl Abrak operatör dok- tordur. Hem Flamenko hem klasik hem de caz gitar çalmaktadır. Ka- dıköy Halk Evi'nde, Yıldız Üniversitesi'nde yapılan konserlerde sahne alır. Televizyona çıkan ilk Türk gitaristtir (Arslanyan, 2021). Abrak tır- naklarını ameliyata girecek kadar kısa tutar. Ramirez gitarının ses tabla- sını daha iyi ses almak için inceltmiştir. Profesyonel ölçüde repertuvarı olan, konserlerinde Bach'ın keman partitasının Chaconne bölümünü çaldığı bilinen bir gitaristtir (Torun, 2020).

Fazıl Abrak elektro gitar çalışı ve caz gitaristliği ile de ilklerden biri olmuştur. İstanbul Radyosu'nda caz programları yapıyor, caza olan bu ilgisini de verdiği bir röportajda şöyle anlatıyordu; "1937-39 senele- rinde memlekette bir caz modası vardı. O zamanlar, biz B.B.C. veya Amerikan radyolarında Benny Goodman'ın on beş dakikalık bir reklam programını dinlemek için sabahlara kadar radyo başında beklerdik. Ta- bif ki, o devrin en çok tutulan ritmi swing ve boogie-woogie idi. Bu müzik de bana tesir ediyordu. Zaten, klasik gitar çalıyordum, bu ens- trümanla caz çalmaya başladım." (Yelçe, 1966).



Görsel 10: Fazıl Abrak, Mete Atabek'in karesinden. (Yelçe,1966).

İstanbul'da gitaristler Fazıl Abrak'ın, Rıza Başkoğlu'nun ve Mutlu Torun'un evinde toplanırlar, plaklar dinler, çoğaltılan kasetleri ve notaları paylaşır, birbirlerine gitar çalarlardı. Gitarın henüz bir okulu yoktu, gitaristler birbirlerinin okulu olmuştu. Klasik gitarın gerçek bir okulu olmasına ise daha çok uzun yıllar vardı.

Kanneci'ye göre dünya konservatuvarlarında klasik gitar 1930'lu yılların başından bu yana meslek sazı olarak kabul edilmişti. Türkiye'de 70'li yıllarda bütün çabalara rağmen gitarın konservatuvarlara girmesinin gecikmesine Ahmet Adnan Saygun'un tavsiye etmemesi neden olmuştu (Kanneci, 2001: 16).

### **Klasik Gitar Konservatuvar'da**

Türkiye'de ilk olarak 1977 yılında Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda gitar sanat dalı kurulmuştur. Konservatuvar yönetiminin daveti üzerine İtalyan gitarist Carlo Domeniconi burada gitar dersleri vermeye başlar. Domeniconi görevine iki buçuk sene boyunca devam edip tekrar yurt dışına dönecektir (Kanneci, 2001: 24).

Domeniconi'ye göre, o zaman Taksim'de Opera binasının altında yer alan konservatuvarda, kendisi 77 yılında derslere başlar ve 78 yılında bölüm Barbaros Bulvarı'na Beşiktaş'a taşınır. Bu iki buçuk sene içinde üç kere bina değiştiren konservatuvar yeni kurulmanın sancılarını çekmektedir. Yeterli gitar öğrencisi yoktur, o yıllarda dersler için arp bölümüyle aynı oda kullanılır. Bütün bu imkânsızlıkların dışında Domeniconi, konservatuvarda çalıştığı dönem boyunca harika insanlarla tanıştığını söylüyor (Domeniconi, 2020).

Domeniconi yurt dışına döndükten sonra kuruma Ertan Birol atanır. Ertan Birol da gitara 13 yaşında Doumezitch ile başlar. 1976 yılında Lozan Konservatuvarı'nda okuyan Birol, 1979 yılında Ecole de Musique de Bernard'da eğitimcilik yapmaya başlar. Ecole Bernard'daki öğretmenliği ona bir hayli pedagojik tecrübe kazandırır ve "Gitar Giriş", "Gitar Tekniği", "Kolay Gitar Parçaları" kitaplarını hazırlama imkânı verir. 1980 yılında Türkiye'ye döndükten sonra bugünkü adıyla Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Devlet Konservatuvarı'nda Gitar Sanat Dalı'nın ilk öğretim üyesi olur. Vefatının ardından konservatuvardaki odasına Ertan Birol adı verilmiştir (Birol, 2021). Klasik gitar alanında doktorasını Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda tamamlayan oğlu Erhan Birol da bugün aynı kurumda eğitimcidir.

Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuvarı ilk mezununu 1984 yılında verir. İlk mezun olan Erdem Sökmen, mezuniyetinin ardından 1985 yılında İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda Piyano Anasanat Dalı altında Gitar Sanat Dalı'nı kurar. Böylelikle Erdem Sökmen ülkemizde gitar eğitimi görüp profesyonel olarak yetişen ilk gitarist olmuştur (Kanneci, 2001: 24).

1970'li yıllarda 13 yaşında Raffi Arslanyan'dan dersler almaya başlayan Erdem Sökmen, Arslanyan ile aralıklarla 4 yıl boyunca gitar çalışır. Sökmen'e göre Türkiye'de gitar konserleri ile tanışması Raffi hoca ile çalıştığı dönemde başlar. O zamanlarda Avusturya Kültür Ofisi ve İtalyan Kültür Merkezi'ne yılda birkaç kez yabancı gitaristler gelir ve bu konserleri aylar öncesinden beklerler. Yeni bir eser duyup beğendiklerinde, programdan işaretleyerek yabancı kitap evleri aracılığıyla getirmeye çalışırlar fakat süreç yine aylar sürer. İnternet yaygın olmadığı için yenilikleri takip etmek o yıllarda oldukça zordur.

Sökmen hocası Arslanyan ile hatırladığı neşeli bir anısını şöyle anlatıyor; "O yıllarda gitar toplantıları olurdu, düzenli olarak birilerinin evinde toplanılır ve gitar çalınırdı. Hocalar öğrencilerini getirirdi. Bir gün

Raffi hoca ile yine böyle bir toplantıya gideceğiz ve ben gitar çalacağım. Raffi hoca gece güzel uyuyup uyumadığımı sordu, ben de heyecandan pek uyuyamamıştım. Bana bir pijama verip giymemi ve gitmeden bir saat de olsa uyumamı söyledi. Pijamayı giydim, yattım ama uyku yok.” Raffi Arslanyan’a bu anı hatırlatıldığında ise “Erdem.. çok çekti benden” yanıtını verir, yarı hüzünlü yarı muzip bir tavırla.

Erdem Sökmen Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuvarı’nda kompozisyon öğrencisiyken, Carlo Domeniconi’nin 76 yılında gitar bölümünü kurmasıyla ikinci ana dal olarak klasik gitar eğitimi alır ve Türkiye’deki lisans düzeyinde tam zamanlı eğitim alan ilk klasik gitar bölümü mezunu olur. Mezuniyetinin ardından, Belediye Konservatuvarı’nın YÖK’e bağlanarak yüksek okul statüsünde sayılacağı ve gitar bölümü açılması planlandığı haberini alır ve öğretim görevliliği için başvurur. Açılan sınava girer ve öğretim görevlisi olarak kabul edilerek 1986 yılında göreve başlar. O dönemde yarı zamanlı öğrenci başvuruları ağırlıktadır. İlk olarak mezun olduğu okulun müfredatı ile çalışmalara başlayan Sökmen, zamanla gitar müfredatını geliştirir. İki sene sonra kadroya Melih Kesikli ve Bekir Küçükay’ın da katılmasıyla müfredat son hâline getirilir.

İlerleyen yıllarda Erdem Sökmen’in öğrencilerinden Ceyhun Şaklar Kadıköy Konservatuvarı’nda klasik gitara yazdığı eserlerle bir boşluğu doldurarak bestecilik alanına eğilecek ve gitar eğitimciliği yapmaya devam edecektir. Diğer bir öğrencisi Ozan Akyatan ise Kocaeli Üniversitesi Devlet Konservatuvarı’nda Prof. Yılmaz Aydın ile birlikte klasik gitar bölümünün kurulmasında rol oynayacaktır.

Bekir Küçükay ilk müzik eğitimine 9 yaşında ilkokul üçüncü sınıftayken mandolin ile başlar fakat bu dersler iki hafta kadar sürer. Vezirköprü’de büyüyen Küçükay bütün eğitim hayatı boyunca öğretmen sıkıntısı çeker ve hep kendi kendine öğrenmek ve çalışmak durumunda kalır. Orta birinci sınıfta başladığı keman dersleri yine birkaç hafta sürer. Daha sonra çok etkilendiği Âşık Veysel nedeniyle cura çalmaya başlar. Curayı ise gitar serüveni takip eder.

Artık lisede olan Küçükay; gitarda önce akorları öğrenir, bir iki sene sonra ise elektro gitar ile caz metotlarını çalışır. Takip eden yıllarda o dönemin en iyi caz müzisyenleriyle birlikte çalma şansı bulur, konserler verir. Son olarak 1975 yılında klasik gitara yönelir. Elektro gitar çaldığı caz müzik konserleri ile klasik gitar çalışmalarını birlikte yürütür.

Klasik gitar öğrenmek için Arenaları bitirir ve sağ el tekniğini geliştirir. Resimlerden, fotoğraflardan, gazete kupürlerinden, en çok da John Williams'ın plağındaki görüntüsünden bakarak postür ve tutuş öğrenir. O yıllarda tek hedefi Rodrigo'nun gitar konçertosunu çalmaktır. İlerleyen yıllarda bu hayâli gerçek olacaktır.

İlk resitalini 1982 senesinde filarmoni derneğinin desteğiyle Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası salonunda verir. Yedi yıl boyunca her sene bu resitallere düzenli olarak devam eder. Konserlerden gelen başarıyla senfonilerden teklif alır, konçerto icrâcılığı böylece başlamış olur. İlk olarak 1987 yılında İzmir Senfoni Orkestrası ile Giuliani Gitar Konçertosu'nu, hemen ardından gelen teklifle aynı sene bu konçertoyu Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası ile yorumlar.

Rodrigo'nun Gitar Konçertosu Aranjuez'i ise ilk olarak 1988 yılında yine Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası ile icrâ eder. "Feci bir ilgi oldu, salon doldu taşı. Eseri bitirdim, içeri girdim kulis dolu, gitarı bırakacağım bırakamıyorum, fuaye dolu. Oranın biletçisi vardı Ali Abi, 250-300 kişi de geri döndü dedi. *Hürriyet Gazetesi*'nde o salona o kadar kişi alınmaz diye eleştiren bir haber olmuş. Ali Abi'ye göre bu ikinci kez olmuş aynı salonda, ilki ya İdil Biret ya da Alirio Diaz imiş." Küçükay, o konserin sonunda tam üç kez bis yapmış (Küçükay, 2021).

Küçükay klasik gitarı öğrenme sürecini ise şöyle anlatıyor; "Arenas metotlarına başladım 3 kitabı da bitirdim. Bütün açıklamalar İspanyolca hiçbir şey anlamıyorum, sadece notaları çalışıyorum. Yakup Kıvrak; Ziya Aydın'tan gitar dersi almıştı, ben seni bir dinleyeyim dedi, elektro çaldığımı biliyordu. Bizim eve geldi, çaldım ben metodu açıp. 'Her şey çok güzel ama sen bir şeyi yapmıyorsun, apoyando kullanmıyorsun.' O bana gösterdi apoyando vuruşunu, peki dedim nerede kullanacağım, işte anlattı. Sonra ben metotlara tekrar sil baştan başladım, apoyandoyu da bu şekilde öğrenmiş oldum."

Bekir Küçükay 85-86 yıllarında Gazi Eğitim Fakültesi'nde gitar derslerini başlatır. Gitaristin İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'ndaki öğretim görevliliği ise 1988 yılında başlar. İlk hocaların Erdem Sökmen, Melih Kesikli ve Küçükay olduğu Kadıköy Konservatuvarı'na Ertan Birol'da sözleşmeli olarak derslere gelmektedir. Küçükay'ın İstanbul'daki gitar hayatına katkıları muazzam. Gitarist, 1989 yılında İstanbul Devlet Senfoni Orkestrası ile Giuliani, Rodrigo, Tedesco'nun konçertolarını seslendirerek aynı orkestra ile turneye çıkar. Kariyeri bo-

yunca Türkiye'nin en iyi orkestraları ile solist olarak sahne alan Küçükay, festivallere katılır, dersler verir, gitar için düzenlemeler yapar ve bu düzenlemeleri yayınlar, pek çok albüme imza atar ve konservatuvarda bir eğitim sistemi oluşturmak için çabalar. Aktif bir konser hayatı olan ender gitaristlerdendir. Klasik Gitar için Başlangıç Metodu ve Çocuklar için Klasik Gitar Metodu'nu yazmıştır. Küçükay öğrencilerine elinden geldiğince yardımcı olduğunu ve kıymetli öğrenciler yetiştirdiğini söylüyor (Küçükay, 2021). İlk öğrencilerinden Fatih Akbulut gitar armonizasyonu için önemli çalışmalar yapmıştır.

İstanbul dışında Türkiye'de gitar bölümlerinin açılmasında büyük çabaları ve katkıları olan Ahmet Kanneci, 1985 yılında Hacettepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Gitar Sanat Dalı; 1986 yılında Bilkent Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi Gitar Sanat Dalı; 1990 yılında Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Gitar Sanat Dalı'nın kurulmasını gerçekleştirmiş ve adı geçen kurumların gitar sanat dalında öğretmenlik görevi yapan ilk gitar öğretmeni olmuştur (Kanneci, 2001: 25).

Kanneci'ye göre birden yönü değiştiren konser Alirio Diaz'ın İstanbul konseri olmuştur. O dönemin kültür bakanı İstanbul'a keman sanatçısı Victor Pikaizen, çello sanatçısı Pierre Fournier gibi çok önemli isimleri getirmiş hatta çellist aksayan bacağından ötürü Kanneci'nin kolunda sahneye çıkmıştır. Rodrigo gitar konçertosu için de Rodrigo'yu getirmeyi düşünmüşlerdir. Rodrigo'nun eşi Türkiye doğumludur, üç Kamhi ailesinden birinden Sefarad Yahudisi'dir. Kendisine en iyi yorumcunun sorulduğu yazışmalar sonunda, Rodrigo duyulmamasını fakat Alirio Diaz'ı talep ettiğini belirtmiştir. 1972 yılında gerçekleşen konserin ardından gitara ilgi muazzam artmıştır (Kanneci, 2021).

Kanneci tohumlar olsa bile filizlenmeyi hocası olan Alirio Diaz'ın gerçekleştirdiğine inanmaktadır. Güney Amerika müziğinin klasik repertuvara entegre olmasında çok önemli görevler üstlendiğini, klasikleri en güzel şekliyle çalıp dikkati çektikten sonra yavaş yavaş bu müzikleri repertuvarına eklediğini ve kabullenilmesini sağladığını belirtiyor. Kanneci'nin organize ettiği Antonio Lauro Festivali boyunca birçok kez Türkiye'ye gelen ve festivalin isim babası olan Diaz'ın buradaki gitaristlere çok yardımcı dokunur. Kazanan gitaristleri Venezuela'ya götürerek Alirio Diaz Festivali'nde konserler verir. "Elini ölünceye kadar bizden çekmedi." diyor Kanneci (Kanneci, 2021).



Kanneci Meksika’da, Arjantin’de İspanya’da ve Fransa’da, İstanbul’da çaldığının çok katı çaldığını söylüyor. Hatırladığı kadarıyla ilk konseri Yıldız Sarayı’nda olmuş. Daha sonra Borusan Filarmoni ve Akbank Oda Orkestrası ile birkaç kez konser vermiş. İtalyan Kültür, şimdiki Süreyya Operası, Cemal Reşit Rey, Lütfü Kırdar Kongre Salonu gibi önemli konser salonlarında 90’lı yıllarda konserler vererek İstanbul’daki gitar hayatına da büyük bir katkı sağlamış. Açtığı bölümlerin yanında; albümleri, Türkiye’nin dört bir tarafında verdiği konserleri, düzenlemeleleri ve dönem bestecilerinden eser siparişleri ile Kanneci açıkça görülüyor ki klasik gitar için bir mihenk taşı.

1999 Depremi olduğunda Kanneci’ye gelen bir telefon kendisini derinden etkilemiş. “Telefonu açtım, ‘Amed Amed’ dendi kapandı. Daha sonra yine ‘Amed Amed’ yine kapandı, yine kapandı. Bir müddet geçti sonra tekrar aradı, buyurun dedim, ‘Ben Alirio’ dedi. ‘Kusura bakma birkaç kez rahatsız ettim seni.’ dedi, ‘Çünkü ben köydeyim.’ Carora’da Candelaria’da imiş. ‘Burada bir tane telefon var o da kontrollü telefon, o kadar madeni para atıyorum hemen bitiyor, en sonunda kâğıt paraları değiştirdim hemen bardan, şimdi çok param var rahat rahat konuşabiliriz.’ dedi. Hemen para bitiyormuş... Depremi öğrenmiş, bana ilk sorduğu, “Ahmet nasılsın, evin iyi mi, yıkıldı mı?” Haberi almış ve direkt arıyor. “Sana bilet yollayayım istersen gel burada kal bir müddet...” Şimdi orada bir düşündüm, büyük insan olmak bu demek, çevresinde binlerce gitarıcı koşarken o vakit veriyor, emek veriyor; bozuk para elde edip insanlık görevini önce yapıyor. Önce insan sonra meslek sahibi. Teşekkür ettim ve çok etkilendim.” (Kanneci, 2021).

Kanneci, hocası Alirio Diaz ile bir başka anısını da şöyle anlatıyor: “Bir gün ders yapacağız, kaçta geleyim dedim, ‘Sabah beş’ dedi. Ben de akşam üzeri mi dedim, ‘Yok yok sabah beş’ dedi. Sabah beşte gittim, kravatımı takmış, kapıyı açtı ve ders yaptık. Niye dedim beşe verdiniz, ‘Daha sonra seninle rahat ders yapamazdık çünkü gelen giden oluyor.’ dedi. Böyle fedakâr da bir insandı. Ama en güzel anım bana ‘oğlum’ derdi. Tabii bir de onunla duo çaldığım zaman benim için zirve bir olaydı. Diaz, Segovia, Tarrega gelmiş geçmiş en iyi gitaristlerdir bence” (Kanneci, 2021).

Kanneci 2015 yılında ustasına bir teşekkür olarak; “Ustam Alirio Diaz 50. Sanat Yılı” kitabını yazmıştır.

Kanneci’ye göre; Napoleon Coste’un 1800’lü yıllarda İstanbul’a geldiğinin bir rivâyeti var. Segovia için de aynı rivâyet var. Segovia’nın

1947 ve 1951 yıllarında İstanbul'a geldiğine dâir iki adet kontratı bulunmakta. Segovia Müzesi tarafından kendisine verilen madalya sebebi ile Kanneci müzenin arşivine ulaşabilmekte (Kanneci, 2021). Don Alberto Lopez Poveda'nın Andres Segovia'nın hayatını anlattığı iki ciltlik *Vida y Obra* kitabında belirtildiği üzere, Segovia; İsveç, Almanya, İskandinavya, Hollanda, İngiltere, Fransa, Filistin ve Türkiye'de konserler verir. Poveda'ya göre; 10 Aralık 1951'de Atina Teatro Olimpia'daki konserine İspanyol Büyükelçisi gelmiş ve bu konserin ardından Segovia Türkiye'yi İstanbul'u ziyaret etmiştir. Segovia'nın konser programı üç bölümlüdür.

Birinci bölüm, Luiz Milan Fantasie ve Pavan, Robert de Vissee suite D, Paganini Andantino Variatiato ve Sor Allegretto;

İkinci bölüm, Sarabande ve Gavotte A. Scarlatti, Sonat D. Scarlatti, Siciliano ve Bourre J. S. Bach, Allegretto J.P. Rameau, Menuet J. Haydn;

Üçüncü bölüm, Fandanguillo J. Turina, iki prelud H. V. Lobos, Spanish Dans No. 10 E. Granados, Torre Bermeja İ. Albeniz'den oluşmaktadır. (Poveda; 2010, 1:360).

Kanneci'nin öğrencilerinden Ankara'da aldığı şan eğitiminin ardından İstanbul'a yerleşen Mehmet Gürgün'de İstanbul'da bulunduğu yıllarda çeşitli oda müziği ve gitar konserleri verdiği bilinen gitaristlerdendir. Gürgün 1989 yılında İzmir'e döner. Daha sonra İzmir'de eğitimcilik yaparak, gitar müziğinin İzmir'de gelişmesine olanak sağlar. 1998 yılında Karaburun'da İzmir'in ilk gitar festivalini yapmış, 2001 yılında İzmir Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi'nde Gitar Bölümünü kurmuştur. 1998 yılında da bilgisayar mühendisi olan Kadircan Özdemir İzmir Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda Gitar Sanat Dalı'nı açmıştır (Gürgün, 2021).

İzmir'in bilinen ilk gitar hocası ise Alman bir gitaristtir. İzmir'de açılan ilk gitar bölümü 9 Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde 1986-1987 yıllarında Andreas Estedt tarafından açılmış, kendisi burada kısa bir dönem çalıştıktan sonra İzmir'i terketmiştir (Gürgün, 2021).

Sonraki yıllarda yine Kanneci'nin öğrencilerinden olan Sinan Erşahin Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda öğretim elemanı olacak ve İstanbul'daki gitar hayatına festivaller düzenleyerek büyük katkıda bulunacaktır.

Yıldız Elmas, 1971'de İspanya Hükümeti'nin verdiği bursla eşi Yücel Elmas'la birlikte gittiği Barcelona Yüksek Müzik Konservatuvarı'nda Prof. Roche ile gitar çalışır. Türkiye'ye döndüğünde İstanbul Atatürk

Eğitim Enstitüsü Müzik Bölümü'nde görevlendirilir. İlk defa Atatürk Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Bölümü'nde klasik gitarın ana dal ve yardımcı dal dersi olarak, 1983-1984 öğretim yılından itibaren programa alınmasını sağlamış, bu konuda çalışmalar yapmıştır (Elmas, 1994). Eğitim fakültelerinde gitar bölümlerinin açılmasındaki katkısı çok büyüktür. Yıldız Elmas'ın ardından bugün kurumda hocalık yapan Melih Güzel'in de İstanbul'daki gitar hayatına büyük katkıları olmuştur. Melih Güzel öğrenci yetiştirmenin yanı sıra düzenlemeler ve besteler yaparak albümler kaydetmiş, konserler vererek festivaller düzenlemiştir.

Harun Batırbaygil 1999-2000 yılları arasında Yıldız Teknik Üniversitesi'nde Sahne Sanatları Müzik Bölümü'nün kuruluşunda komisyonlarda görev alır ve daha sonra fakültenin Müzik Bölüm Başkanlığı'nı yapar. İlk kuruluşu itibarıyla Ruhi Ayangil'in teşvikiyle Yıldız Gitar Günleri'nin düzenlenmesinde rol oynayan Batırbaygil, Bülent Ergüden'in organizasyon konusunda önde gelen kişi olduğunu belirtiyor. Kağan Korad'ın festivale çok destek olduğunu da ekliyor (Batırbaygil, 2021).

İstanbul'daki gitar hayatının önemli festivallerinden olan Yıldız Gitar Günleri uluslararası pek çok gitarist ile İstanbul izleyicisini ve gitar camiasını buluşturur. Eğitim konusunda ise Yıldız Teknik Üniversitesi'nde Bülent Ergüden ve Muzaffer Çorlu klasik gitar eğitimini devam ettiren ve önemli katkıları olan gitar eğitimcileri olur.

Sonraki jenerasyon eğitimciliğinin yanında klasik gitar müziğini sahneye taşıyacak, enstrüman repertuarının en önemli eserlerini izleyiciyle buluşturacaktır. Dünyada dereceler alan, sahnede virtüözite sergileyen yeni kuşak Türk gitaristler bu yollardan yürüyerek, bu ustaların elinden çıkarak hayat bulacak ve klasik gitar dünyasında varlıklarını bu sayede ispatlayacaklardır.

1930'lu yıllardan günümüze pek çok eser yazılır, düzenlemeler yapılır, klasik gitar albümleri, kayıtları gerçekleştirilir, performanslar konser salonlarından çıkarak teknolojinin de yardımıyla yayınlanır, izlenebilir ve dolayısıyla ulaşılabilir hâle gelir. Böylece ülke sanatçılarının ürettiği bir klasik gitar arşivi oluşmuştur ve bu arşiv bugün de oluşmaya devam etmektedir.

## Sonuç

Bu kitap bölümünde artık Türkiye'de de virtüözleri ve akademisyenleri bulunan klasik gitar alanının 1930'lu yıllardan 90'lı yıllara kadar serüveni incelenmiştir. Bugünkü eğitimcilerin kendi hocaları ile ilişkileri

anıları yalın bir dille aktarılmaya çalışılmıştır. Klasik gitarın İstanbul'daki gelişimi ve yayılımı, ilk eğitimcileri, ilk öğrencileri, ilk konserler çalışmasının ana çerçevesini oluşturmuştur.

Bu çalışmayı hazırlamak için ayrıca bir arşiv oluşturulmuştur. Bu arşivin içeriği yazılı ve sözlü ropörtaj kayıtlarından oluşmaktadır. İlk eğitimcilerle söyleşiler yapılmış, hayat hikâyeleri, gitarla ilgili anıları, klasik gitar geçmişleri kaydedilmiştir. Yapılan söyleşiler sonucunda İstanbul'a klasik gitarın nasıl geldiği ve nasıl geliştiği; ilk eğitimcilerin ve ilk solistlerin nasıl yetiştiği ve bu alandaki konserler ve sanat hayatı ile ilgili bilgiler edinilmiştir. Söyleşilerin yanı sıra kısıtlı sayıda da olsa daha önce yapılan araştırmalar, makaleler ve tezler bu çalışmayı destekler nitelikte veriler sergilemiştir.

Bizler aslında gitara yabancı bir toplum değiliz, bilinen ilk gitar tipi enstrümanın Hitit Gitarı adını verdiğimiz enstrüman olduğunu ve bir Hitit kabartmasında yer aldığını biliyoruz. İlk örnekleri Antik Yunan'da görülen lavta ailesi de doğuda gelişip Batıya göç etmiş ve bir kol olarak da gitar ailesini meydana getirmiş enstrümanlar. Gitar ile yeniden tanışmamız ve onu geliştirmemiz biraz zaman almış olsa da bu alanda ilerledik ve Avrupa düzeyinde çok iyi klasik gitaristler yetiştirdik. Bugün Türkiye'de konservatuvarlarda ve eğitim fakültelerinde klasik gitar eğitimi veriliyor ve yeni jenerasyon bu eğitimi alarak bir meslek sahibi olabiliyor ve klasik müzik arenasında sahne alabiliyorsa bunu bu kitap bölümünde bahsedilen kahramanlara borçluyuz.

Bu çalışma aynı zamanda, bir klasik gitar sanatçısı olan şahsımın da ustalarına bir teşekkürü.

## Kaynaklar

- Akçura, G., (1992). Muhittin Sadak Kendini Anlatıyor, *Cumhuriyet Dergi*, 352, ss. 16-17.
- Arslıyan, R., (2021). Ropörtaj, H. Cangökçe arşivi, İstanbul.
- Asilyazıcı, H., (2015). Dünyaya açılan bir kültür köprüsüydü Panayot Abacı, *Aydınlık Gazetesi*, 15.02.2021 tarihinde sitesi: <https://www.aydinlik.com.tr/dunyaya-acilan-bir-kultur-koprusuydu-panayot-abaci> adresinden alındı.
- Batırbaygil, H., (2021). Ropörtaj, H. Cangökçe arşivi, İstanbul.
- Bilget, H., (2009). İstanbul Filarmoni Derneği'nin çoksesli müziğimize katkıları, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Kültür Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Biröl, E., (2021). Ropörtaj, H. Cangökçe arşivi, İstanbul.

- Domeniconi, C., (2020). Ropörtaj, H. Cangökçe arşivi, İstanbul.
- Elmas, Y., (1994). Sorularla Gitar, Pan Yayıncılık, İstanbul.
- Ercilasun, B., (2004). *Orhan Veli Kanık, Hayatı, Sanatı, Eserlerinden Seçmeler*, İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Gürgün, M., (2021). Ropörtaj, H. Cangökçe arşivi, İstanbul.  
<http://gazetearsivi.milliyet.com.tr/Ara.aspx?araKelime=Antonio%20Doumezitch&ri-sAdv=false> adresinden alındı.
- İdso, (2020). *Orkestra Tarihçesi*, 12.02.2021 tarihinde sitesi: <http://www.idso.gov.tr/kategori/2088-orkestra-tarihcesi> adresinden alındı.
- Kanneci, A., (2001). Gitar için Beste Yapmış Türk Bestecilerinin Eğitimi ve Yapıtlarının Uluslararasıındaki Yeri, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- \_\_\_\_\_, A., (2021). Ropörtaj, H. Cangökçe arşivi, İstanbul.
- Korad, K., (2021). Ropörtaj, H. Cangökçe arşivi, İstanbul.
- Küçükay, B., (2021). Ropörtaj, H. Cangökçe arşivi, İstanbul.
- Küçümen, C., (2021). Ropörtaj, H. Cangökçe arşivi, İstanbul.
- Milliyet Gazetesi* (1960). Adres Değişikliği, 01.03.2021 tarihinde, sitesi: *Milliyet Sanat* (2012). D Grubu, 25.01.2021 tarihinde sitesi: <http://www.milliyetsanat.com/haberler/sanat-terimi/d-grubu/177> adresinden alındı.
- Naci, F., (2003). *Sait Faik'in Hikâyeciliği*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Özkırmı, A., (1975). 25. ölüm yıldönümünde Orhan Veli: Kendisinden önceki şiir ne değilse onu yazmaya çalışan şair, *Milliyet Sanat Dergisi*, 158, 4.
- Poveda, A. L., (2010). *Andres Segovia: Vida y Obra*, Jaen, İspanya: Editorial Universidad de Jaén.
- Rıfat, S., (1999). Gitara Adanmış bir Yaşam Savaş Çekirge, 26.02.2021 tarihinde sitesi: [https://www.klasikgitar.itu.edu.tr/?page\\_id=13](https://www.klasikgitar.itu.edu.tr/?page_id=13) adresinden alındı.
- Sabah Gazetesi (2014). *100 Fotoğrafla 100 yıl*, 12.02.2021 tarihinde, sitesi: <https://www.sabah.com.tr/galeri/kultursanat/100-fotografla-100-yil-1416319916/49> adresinden alındı.
- Sökmen, E., (2021). Ropörtaj, H. Cangökçe arşivi, İstanbul.
- Toprakkaya, K. (2013). *Dünden bugüne Haldun Taner Sahnesi...*, 25.01.2021 tarihinde <https://www.anadoluyakasi.net/dunden-bugune-haldun-taner-sahnesi/> adresinden alındı.
- Torun, M., (2021). Ropörtaj, H. Cangökçe arşivi, İstanbul.
- Uluocak, D., (2015). Türkiye'de Cumhuriyet'in İlk Elli Yılında Klasik Gitar Eğitimi: Paleologos ve Öğrencileri. *Sahne ve Müzik*, (1) , 60-80 . 07.03.2021 tarihinde Sitesi: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/smead/issue/11324/135348> adresinden alındı.

Üstünipek, M., (1999-2). “1923-1950 Yılları Arasında Açılan Sergiler”, Türkiye’de Sanat, Eylül-Ekim, S.40, s.49.

Wikipedia, (2020). *Ahmet Adnan Saygun*, 12.02.2021 tarihinde sitesi: [https://tr.wikipedia.org/wiki/Ahmet\\_Adnan\\_Saygun](https://tr.wikipedia.org/wiki/Ahmet_Adnan_Saygun) adresinden alındı.

Yelçe, Ö., (1966). Türk Caz Müziği’nde Öncüler, 15.02.2021 tarihinde sitesi: <https://www.turkiyeroctarihi.com/d/1630/turk-caz-muziginde-onculer> adresinden alındı.

---

# İstanbul'da Arp Sanatı

---

Meriç Dönük Topakoğlu

## 1.Giriş

Dünya tarihinin en önemli ana kentlerinden biri olarak kabul edilen İstanbul, günümüze dek dört farklı imparatorluğun başkenti olma vasfıyla ve tüm heybetiyle insanoğluna kucak açmış, onu mânevî ve kültürel açıdan besleyen görkemli bir merkez olmuştur.

Bugün bile geçmişinden yansıyan bu derin izleri şehrin âşinâ olduğumuz, bazen de hiç ummadığımız bir noktasında bulabilmek, bize geçmişle bir selâmlaşma imkânı, bundan doğan bir haz ve şehirle âhenk içinde bir yaşam arzusu verir.

Bu kâmil şehir, görmüş geçirmiş hâliyle günümüzde de büyük bir merak duygusuyla çeşitli araştırmalara, çalışmalara konu olmaktadır.

Böylesine derin izler taşıyan bir şehrin, bizim konumuz olan müzikle de bağlarının çok katmanlı ve renkli olduğunu tahmin etmek güç olmasa gerek.

Roma, Bizans ve Latin imparatorluklarının ardından 15. yüzyıl Fatih Dönemi'nde Osmanlı imparatorluğunun da başkenti olan İstanbul, Türk müziği geleneğinde de yeni oluşumlara tanıklık etmiş, dünyanın farklı noktalarından gelen pek çok müzik insanının, araştırmacının toplandığı zengin bir kültür-sanat merkezi olarak tanınmıştır.

Bu çalışmada, insanlığın en eski çalgılarından biri olarak bilinen arapın, İstanbul'daki geçmişine ve günümüze dek şehrin müzik yaşantısındaki yerine ve icrâ alanlarına değinilecektir.



## 2. Tarihçe:

Hornbostel-Sachs'in<sup>(1)</sup> ana çalgı sınıflamasında telli çalgılar içinde yer alan arpın, avlanmaktan ilham alınarak ortaya çıktığı söylenmektedir. Bu cümleden avlanmak insanlık tarihinde neredeyse, arpın da o denli ezeli bir çalgı olduğu çıkarımı yapılabilir. Bugünkü Türkiye coğrafyasının geçmişine göz atıldığında, yapılan kazılar sonucu günümüze ulaşmış en eski arpların Sümer Uygarlığı (MÖ 4000-2000) döneminde, Ur şehri kraliyet mezarlarından, yani Mezopotamya'dan çıkarıldığını öğreniyoruz.

### 2.1. İstanbul'da Bir Kucak Arpı: Çeng

Bulunduğu coğrafya ve müzik kültürüne göre farklı ölçü, biçim, ağırlıkta olabilen arpın İstanbul kentinin müzik kültürüne girdiği tarihi net olarak söylemek mümkün olmasa da Fatih Dönemi görsel kaynaklarında, 'çeng' adındaki Orta Doğu kucak arplarına çeşitli kutlama törenlerinin de konu edildiği minyatürlerde rastlayabiliyoruz.

"Târîh-i Ebû'l-Feth" adlı eseriyle tanınan Osmanlı tarihçisi Tursun Bey, Fatih'in oğullarının sünnet töreninden bahsederken çeng çalgısının da ismini geçirmiştir:

"Udu şeştâr ve tanbur u barbutu nây, kanun-ı padişahî üzre taraf taraf efgane başladı ve bölük bölük muganniye câriyeler çenge çeng urdılar."<sup>(2)</sup>

Nakkaşların sıklıkla resmettiği bu çalgı, aynı zamanda dönemin minyatürlerinde tasavvufî ve siyasî bir simgedir.

"Ortaçağda tasavvufî bir değer de atfediliyor bu çalgıya. O da ağırlıklı olarak şundan kaynaklanıyor. Şekilsel olarak gövdesi; sesin çıktığı kısım göğe doğru yükseliyor bir âşık figürü gibi. Minyatürlerde biraz daha eğik oluyor. Tam yükseldiği yerde de eğiliyor. Şekilsel olarak teslimiyeti temsil ediyor. Ahmedî Dai'nin Çengnâme diye bir dîvanı var. Bir yandan tasavvuf bir yandan felsefe yapıyor. Upuzun bir şiir... Yazar orada çeng ile konuşuyor. Hem bağlısın tutsaksın hem hürsün, diyor."<sup>(3)</sup>

Buna ek olarak, II. Murad Dönemi'nde yaşamış ve Safiyüddin Abdül-mümin Urmevî'nin Türk Müziği Nazariyatı hakkındaki "İlmül Edvar" eserini eski Türkçeye çevirip, çeşitli kaynaklardan derlediği çalışmalarla da bu kitabı genişleten Osmanlı tarihçisi Ahmedoğlu Şükrullah, Edvâr-ı Mûsikî adlı bu kitapta Türk Müziği'nin temel dokuz çalgısından biri olarak çengden de söz eder.<sup>(4)</sup>

Eserin yirmi birinci bölümünde çeng şöyle anlatılmaktadır:

“Çengi bildürür ve çenk nice bir nice ağaçdan düzmek gerekdür ve nice düzmek gerekdür anı bildürür. İmdi mâlûm olsun ki çenk tamam sazlara nisbet tamdur. Ve bu çengüñ çānağı bir tuyra gibi gerekdür. Ve boyni uzun ve egri gerekdür, at boyni gibi. Ve eyüsi oldur ki çanāğı bir pāreden ola ve zerdālū ağācından ola. Ve anun uzuni boynuyla dörd kārış gerekdür. Ve ini bir kārış gerekdür. Amma vara vara eksilür. Şol vaqt ki ini bir kārış olsa derinligi dört açuq barmağ gerekdür. Ve destesini dahı zerdalu ağacından gerekdür. Ve destesinin dahı uzuni üç kārış gerekdür. Ve çengün çanakınun dökülmüş sırçayla ve tutkal ile sıvamağ gerekdür. Ve çanagun içini yüzini rakıyyile yaqu yaqalar. Ve anun perdesi dahı zerdalu ağacından gerekdür. Ve eger kōz ağacı dahı olsa revadur. Ve perdenün dahı uzını iki kārış ve üç açuq barmağ gerekdür. Ve dahı şöyle gerekdür ki çeng ile perdenün arası üç açuq barmağ kadarı açuq ola. Ve sol yakadan çengün harakinun perdelerini yigirmi dört bahş veyâhut yigirmi beş bahş ideler. Yapışduralar ve çengün yüzinde bir ağaç dahı vardur ki ana nize diyu ad qomuşlardur. Ani dahı yigirmi dört bahş ideler veya yigirmi beş bahş ideler. Meşela harak nice bahş olursa nize dahı ol kadar bahş ola. Ve bu nizemi dört yirden çengün yüzinde muhkem bağlayalar. Ve on iki burulmuş ipler ki ol ipler atun kuyruğı kılından ola ki ol kıllar ne kadar uzun olursa ol kadar yikdür. Ve ol iplerün her birini üçer kerat harkun her bir delüğine geçireler. Ve muhkem bekri-deler. Ve bu çengün kirişlerini üç dürlü gerekdür, haddür ve zirdür ve müsellesdür. Şöyle ki sekiz kiriş haddür ve sekiz kiriş müsellesdür. Bu şol vaqtdür ki kiriş yigirmi dört ola. Ve eger yigirmi beş olursa ol bir artuqın dahı bam üzerine qoyalar. Eyle olsa ol bir artuqın dahı bam üzerine qoyalar. Eyle olsa bam kiriş toquz olur. Ve çengi sol qoltuga alalar ve kıllarını sol eliyle düzeler. Ve perdelerinün iplerini sag eliyle düzeler. Ve evvel çengün kirişin düzmege başlayıcağ had tarafından on beşinci kıldan başlaya. Ta had tarafı tamam togru olunca ve andan sonra anun yanındağı kirişleri düzede. Ve had tarafından tutduğı beraberinde olan bam kirişin düzede. Ve şöyle düzede ki zir nagmesiyle bam nagmesinün ortasında düşen nisbetler budul-lezi bil-küll nisbeti gibi ola. Ve çün bu didüklerimiz gibi ola. Ve çün bu didüklerimiz

gibi düzüle. Zırları sol barmağ ile çalalar. Ve sol elün şehadet barmağı ki ana sebabe dirler. Bu sebabe barmağı sağ elün baş barmağı tokunduğu kirişün altındaki dördüncü kirişe tokuna. Ve on birinci kirişe sağ elün baş barmağı tokuna.”<sup>(5)</sup>

Yazılı ve görsel olarak günümüze ulaşan bu kaynaklar, bizlere 15. ve 16. yüzyılda icrâ edilen müzik geleneği içinde çengin varlığına dâir ışık tutan belgeler niteliğindedir.

17. yüzyılda müzik kültürümüzdeki yeri maalesef kaybolan çeng çalgısının mevzubahis edildiği son eserin Evliya Çelebi'nin *Seyahatnâme*'si olduğu söylenmektedir:

“Çeng aslında açılı bir arp. Mezopotamya'da çalınan açılı arplar yok olduktan sonra, Yakın Doğu İslâm kültürlerinde —burada özellikle Türkiye, İran ve Irak'ı belirtmek gerekir— bu tür arpların izine rastlıyoruz. Sesini, özel rengini, gövdesini kaplayan deri yüzeye borçlu olan çengin ihtişamlı ve renkli bir geçmişi var. Orta Çağ'da saraylarda çalınan bu kadim saz, siyâsî iktidarı sembolize etmekle birlikte, kambur ancak göğe doğru yükselen gövdesinden kaynaklanan tasavvufî bir sembolizme de sahip. Şâirler arasında favori bir tema olan çeng, müzikteki gelişmelere ayak uyduramayıp zaman içerisinde kullanımdan düşüyor. 1660 yılında Evliya Çelebi'nin *Seyahatnâme*'sinde İstanbul'da sadece tek bir tip çeng ile on çenginin varlığından söz ediyor. Bunun çenge dâir son yazılı tanıklık olduğu biliniyor.”<sup>(6)</sup>

## 2.2. Cumhuriyet Dönemi ve Müzik Kurumlarında Arp

Bugün ülkemizde çengin yeni bir formasyonla müzik kültürümüze tekrar kazandırılması yönünde çalışmalar yapılmakla birlikte, günümüz modern arplarının da yüzyıllar içinde geçirdiği dönüşümlerin sonrasında Türkiye'deki varlığından 1930'lu yıllar itibarıyla, Cumhuriyet Dönemi müzik politikaları çerçevesinde bahsedebiliriz:

“1924'te Mustafa Kemal Atatürk tarafından imzalanan kararnameyle Maarif Vekâleti'ne (Millî Eğitim Bakanlığı) bağlı olarak kurulan Müsiki Muallim Mektebi'nde Musika-i Humâyun'da görev yapan sanatçılar eğitim vermekteydi. Bunun sebebi, kurulduğu 1826'da hem orkestra gibi icracı kollarının olmasından hem de kendi içinde bir eğitim yapısının bulunmasından kaynaklanmaktadır. Her sanatçı aynı zamanda yanındaki genç müzisyenin öğretmenidir. Ankara'da 1 Kasım 1924'te

öğretime başlayan Mûsikî Muallim Mektebi'nde Eston arpist Sylvia Tobias arp dersleri vermiştir. 1934 yılında bölümün ilk mezunları Risâyet-i Cumhur orkestrasında görevlendirilmiştir.”<sup>(7)</sup>

Bugün Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı adıyla tanıdığımız kuruluş; Sevin Berk, Uğurtan Aksel, Kaysu Doğansoy, Bilge Elderoğlu Payza gibi arp sanatçılarının yetiştiği köklü bir okuldur.

1945 yılında İstanbul Belediyesi Şehir Orkestrası olarak kurulan ve 1972'de Kültür Bakanlığı'na bağlanarak İstanbul Devlet Senfoni Orkestrası (İDSO) adını alan müzik kurumunda görev yapan ilk arp sanatçıları Sevin Berk ve Uğurtan Aksel olmuşlardır.<sup>(8)</sup>

Her iki arp sanatçısı da kurumdaki görevlerinin yanı sıra yaşadıkları dönemin toplumsal olguları çerçevesinde yorumladığımızda, icrâlarına yansıyan oldukça yenilikçi, deneysel fikirler ve eğitimci yönleriyle zengin müzisyenlik vasıflarına sahip, örnek şahsiyetler olarak bilinmektedirler. Bugün ise, orkestranın kadrolu arpisti olarak Bahar Göksu görev yapmaktadır.

İDSO'nun yanı sıra 1950'li yıllardan bugüne kentin kültür-sanat yaşamında önemli bir yeri olan İstanbul Devlet Opera ve Balesi'nde de günümüze dek altı kadrolu arpist görev yapmıştır. Bugün kurumda Dilek Özsüngür ve Pınar Sivritepe olmak üzere iki arpist çalışmaktadır.

İstanbul'da arp eğitimi verilen müzik kurumlarının geçmişi ve bugününe baktığımızda İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı , Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Devlet Konservatuvarı ve Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi olmak üzere üç kurumun adından söz edebiliriz:

Bu kurumlar içinde öncelikle öğrenim geçişimin de olduğu Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi'nden bahsetmeyi arzu ederim:

2003 yılında Mersin'de başladığım müzik öğrenimimi devam ettirmek üzere geldiğim İstanbul'da, Osmanlı Devleti'nin son dönemlerine tanıklık etmiş Yıldız Sarayı'nın tarihî dokusu ve varlığını sürdüren görkemli yapılarının arasına kurulmuş bu üniversite, herkes gibi beni de büyülemiş; geçmişle günümüz arasında sık sık gezinmemeye olanak sağlamıştı.

Müziği algılayışına, çalgısıyla olan kuvvetli bağına her zaman hürmet ettiğim ve eğitimimi kendisiyle sürdürebilmek üzere geldiğim İstanbul'da arp sanatçısı Şirin Pancaroğlu, o yıllarda Yıldız Teknik Üni-

versitesi Müzik ve Sahne Sanatları Bölümü'nde arpın yanı sıra, icrâcılık teknikleri, yorum gibi sadece arp öğrencileri için değil, herhangi bir müzisyen adayının çok çeşitli mesleki kazanımlarına yönelik, şahsi tüm bilgi ve birikimini paylaştığı, öğrenciyi aydınlatıp besleyen, güçlü ve zayıf yönlerini görmesini sağlayan dersler vermekteydi. Kendisiyle geleneksel müzik kültürümüzdeki gibi bir usta-çırak ilişkisi içinde olduk. Lisans eğitimimin ardından da meslek alanımızın ülkemize katkı sağlama ve gelişmesi için büyük bir şevkle kurduğu, o yıllarda çiçeği burnunda derneğimiz, Arp Sanatı Derneği'nde çalışmalarımızı sürdürdük.

Birkaç metrekarelik çalışma ofisinde biz öğrencilerine çalışmalarını yapabilmeleri için geniş bir alan ve zaman açmıştı. 2000'li yılların başında bir Fransız arp firması tarafından üretilerek arpın farklı müzik türleri içinde yerini almasını sağlayan elektro-akustik arplardan biri de 2003 yılında işte bu çalışma odasından kozmik mavi rengi ve albenisiyle bizlere âdetâ muzip bir selam verirdi. Beş yıl boyunca neredeyse her günümü birlikte geçirdiğim bu çalgıyla 2008 yılında mezuniyet konserim sonrası vedalaştık. Bu arp hâlâ geçmişi Bizans Dönemi'ne uzandığı söylenen, zamanında Fatih Sultan Mehmed'in otağının kurulduğu, II. Mahmud Dönemi'nde ise ordu kışlası olarak kullanılan Davutpaşa Kampüsü'ndedir.

İstanbul'da arp eğitimi verilen bir diğer köklü kuruluş, geçmişi 1917 yılına dayanan İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı'dır. Müzik ve tiyatro dallarında eğitim vermek üzere 1917'de kurulan ve Osmanlı Devleti'nin de ilk resmî eğitim kurumu olarak bilinen Dârülelhan, 1927 itibarıyla İstanbul Belediye Konservatuarı ismiyle faaliyet göstermiş, 1986 yılında da bugünkü adını almıştır.

“1956-1959 yılları arasında İstanbul Şehir Orkestrası'na birinci arpist olarak gelen De Wayne Fulton, aynı yıllarda İstanbul Belediye Konservatuarı'nda iki öğrenci ile bu süre zarfında çalışmalar yapmış ve konservatuarımıza S. Erard marka arpını bırakarak Türkiye'den ayrılmıştır.”<sup>(9)</sup>

1970'li yıllarda İstanbul Şehir Orkestrası'nda görev yapan arpist Uğurtan Aksel, Fulton'un Türkiye'den ayrılışından sonra İstanbul Belediye Konservatuarı'nın ilk Türk arp eğitimcisi olmuş ve öğrenciler yetiştirmiştir. Uğurtan Hanım'ın ardından Ümit Tunak eğitim vermeye devam etmiş, uzun yıllar Yonca Özkan Bilenoğlu ile beraber çalıştıktan sonra emekli olmuştur. Bugün yarı ve tam zamanlı eğitim verilen ku-

rumda Yonca Özkan Bilenoğlu arp sanat dalında dersler vermektedir ve 2020-2021 eğitim-öğretim yılında toplam on dört öğrenci kayıtlıdır.<sup>(10)</sup>

1971'de İstanbul Devlet Konservatuvarı adıyla kurulan Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda da İpek Mine Sonakın ve Yonca Atar tarafından yine yarı ve tam zamanlı arp eğitimleri verilmektedir.

Ülkemizde işitsel arşivin oluşması ve radyo yayıncılığında çok önemli bir rol oynayan müzik kurumu İstanbul Radyosu'nun stüdyo ihtiyacını karşılamak üzere 1945'te inşa edilen İstanbul Radyoevi'nde çalışmalar yapan İstanbul Şehir Orkestrası'nın arpı da bugün Ankara TRT binasında bulunmaktadır.

İstanbul'un renkli müzik yaşantısında rol almış ve o döneme tanıklık etmiş bir başka arpın tınları ise Emirgan Parkı'nın içinde yer alan Beyaz Köşk'ten yükselmiştir. Beyaz bir kuyruklu piyanoyla birlikte, harikulâde bir arpın da yer aldığı Beyaz Köşk, 1980'li yıllarda hem evlilik merasimlerinin düzenlendiği hem de içindeki müzik kütüphânesi ve konser salonuyla çeşitli konserlere ev sahipliği yapmış, tarihî bir mekândır.<sup>(11)</sup>

İstanbul'da müzik alanında faaliyet gösteren sivil toplum kuruluşlarını ele aldığımızda bir çalgı ekseninde kurulmuş vakıf veya dernek sayısının oldukça az olduğuna şahit oluruz. Bu noktada müzik alanında sivil toplum kuruluşlarının varlığının önemi ve bir meslek alanı içinde doğurduğu olanaklar, bu olanaklar üzerinden filizlenen yeni oluşumları sizlerle paylaşabilmek adına, on dört yıllık bir geçmişim ve bağım olan Arp Sanatı Derneği'nden bahsetmek isterim:

2007'de arp sanatçısı, eğitimci Şirin Pancaroğlu tarafından kurulan Arp Sanatı Derneği, arp çalgısı ve müziği bir araç olarak benimseyip, meslekî alanımızı geliştirmeyi, müzik mirasımızı sahiplenmeyi, topluma müzikle fayda sağlamayı amaç edinmiş, kâr amacı gütmeyen bir kuruluştur. Kuruluşundan bugüne dek sadece İstanbul'da değil, yerel ve uluslararası ölçekte müzik kültürümüzün arp aracılığıyla yakından tanıtılmasına yönelik pek çok faaliyet gerçekleştirmiştir.

Derneğin 2010 İstanbul Avrupa Kültür Başkenti Ajansı iş birliğiyle düzenlediği "Arp ile Her Telden!" uluslararası arp festivali, farklı kültürlerin arp müziklerini İstanbul'un tarihî mekânlarında dinleyebildiğimiz, on altı ülkenin arp sanatçılarının şehrimizde ağırlandığı, ülkemizde bugüne dek gerçekleşmiş en renkli arp festivali olarak hâfizalarımıza kazınmış, en kapsamlı çalışmalarındandır.

Bir sanat dalı ve onun icrâsını gerçekleştiren araçların heveslisine ulaştırılması, o sanatın toplumdaki gelişimi ve etki alanıyla doğrudan orantılı olsa gerek. Derneğin bu noktada arp ve onunla icrâ edilen müzikleri konser salonları ve arp eğitimi verilen kurumların dışına çıkarıp farklı mekânlarda yediden yetmişe pek çok insanla buluşturabilmesinin çok kıymetli olduğu düşüncesindeyim.

Bünyesinde yerel ve uluslararası konserler, atölye çalışmaları, arp eğitimleri düzenleyen ve arp öğrenimi gören öğrencilere yönelik yurt dışı eğitim bursları sağlayan Arp Sanatı Derneği, 2016 yılından bu yana ağırlıklı olarak “Türk Arpı Projesi” çerçevesinde, arp için müzik kültürümüz ve buradaki zenginlikten beslenerek üretilen nota yayınları üzerine çalışmakta; hem ülkemize hem de Türk Müziği’ne merak duyan uluslararası meslek çevremize yönelik kalıcı bir nota koleksiyonu oluşturma amacıyla çalışmalarını sürdürmektedir.

## Sonuç

Yüzyıllar boyunca çok çeşitli müzik kültürlerinin içine zerâfet ve şıklıkla kendini konumlayabilmiş olan bu çalgı, son 20 yıldır sadece İstanbul’da değil, ülkemizin pek çok şehrinde de daha yakından tanınmış, tanındıkça sevilmiştir.

## Dipnotlar

1. Grove Music Online. *Harp*. Erişim adresi: [www.oxfordmusiconline.com](http://www.oxfordmusiconline.com)
2. Beşiroğlu, Şehvar. (2006). *İstanbul’un Kadınları ve Müzikal Kimlikleri*, İTÜ Dergisi, C. 3, S. 2.
3. Pancaroğlu, Şirin. (2016). “Çeng, İnsanı Toprağa Çağırır”, Yeni Şafak Gazetesi, erişim adresi: <https://www.yenisafak.com/hayat/ceng-insani-topraga-cagirir-2476057>.
4. Şirinova, Zümrüt. (2011). *Ahmedoğlu Şükrullah: Tarihçi mi Musiki Nazariyatçısı mı?*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi.
5. Kamiloğlu, Ramazan, (2007). *Ahmedoğlu Sükrullah ve Edvâr-ı Müsikî Adlı Eseri*, yayınlanmamış doktora tezi, s. 146.
6. Pancaroğlu, Şirin, (2020). *Kayıp Türk Sazı Çengin İzinde*, Yunus Emre Enstitüsü TR Dergisi, Erişim adresi: <http://trdergisi.com/kayip-turk-sazi-cengin-izinde>.
7. Antep, Ersin. (2017). *Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası*, Elma Yayınevi, Ankara. ss. 126-129.
8. Göksu, Bahar. (2021). *Şahsi görüşme*, İstanbul.

9. Özkan Bilenoğlu, Yonca. *Arp Sanat Dalı*, Yayınlanmamış yazı.
10. Özkan Bilenoğlu, Yonca. (2021). *Şahsî görüşme*, İstanbul.
11. Pancaroğlu, Şirin. *A Windy Day in Emirgan*. Erişim adresi: <https://www.sirinpancaroglu.com/blog/lodosta-emirgan/>.





V.  
HALK MÜZİĞİ



---

# Türkülerini Düşünüyorum İstanbul'un...

---

Dr. Süleyman Şenel\*

\* İTÜ Türk Müsiki Devlet Konservatuarı Sanatçı Öğretim Görevlisi.

“İstanbul’un türküsü var mı?” diye sorulduğunda, cevabım hep aynı: “Var tabii!” Ardından birkaç türkü adı ve mırıldandığım birkaç müzik cümlesi... Sözlerim, soruyu soran kişiyi iknâ etmeye yetiyor mu bilmiyorum ama dürüst olmak lâzım, kimi zaman ben de kendi kendime soruyorum bu soruyu...

İstanbul’un türküsünü düşünürken hatırıma ilk gelenler, hemen herkesin bildiğinden çok da farklı değil: “Fındıklı’dır bizim yolumuz”, “Besmeleyle biz yangına gideriz”, “İstanbul’dan Üsküdar’a yol gider (Çavuş)”, “Telgrafın tellerine kuşlar mı konar”, “Mendilimin yeşili (Aman Doktor)”, vd. En çok bilinen de galiba “Kâtibim” türküsü...

Peşinen, bu türkülerin İstanbul türküsü olduğundan o kadar eminiz ki... Neden acaba? “Kâtibim” türküsünü ele alalım... Güftesi içinde *Üsküdar* adı geçtiği için mi? “Kâtip” tiplemesine İstanbul’dan başka bir yerde rastlayamayacağımızı düşündüğümüz için mi? Kâtip’in başından geçen olayları ve bu olayların yaşandığı zaman dilimini belgeleyebileceğimizi zannettiğimiz için mi? Türkü yakıcısı bilmem kaç göbek İstanbullu da ondan mı? Güftesi, İstanbul’da mı yazıldı? Türkü, İstanbul sınırları içinde mi derlendi? Ya da türküdeki melodik stiller, müzikal biçim, ritm ya da artık bilme imkânı kalmayan herhangi bir nedenden dolayı hemencecik İstanbul’un akla gelmesinden mi? Bu soruların hiçbirinin cevabını tam olarak veremiyoruz. Çünkü gerçekte tam olarak bilmiyoruz! Diğer türkülerini de öyle... Peki! Niçin bu türkülere “İstanbul Türküsü” diyoruz? Düşünmeden kabullendiğimiz bir ezber mi bizi yönlendiriyor yoksa eskilerden böyle duyduk da ondan mı?

Bir süre önce, Zeki Yılmaz’ın hazırladığı 32 sayfalık bir nota kitabı elime geçti: “*İstanbul Türküleri* [İstanbul, 1999]” ... İçinde 25 nota var... Sayfalarını ilk çevirmeye başladığımda göz bebeklerimin büyüdüğünü,

şaşkınlığının arttığını hatırlıyorum. Kaynağı, kimin/kimden derlediği, nereden geldiği, nasıl yayımlandığı bilinen, İstanbul ile ilgisi olmayan türküler bile var bu kitapta. Plaklardan öğrenilen, radyolardan belle-nilen, sinema filmlerinden hâfızalara nakşedilen, sözüm ona bir Sanat Müziği sanatçısı okudu diye İstanbul türküsü olarak takdim edilen tür-küler... Bu örnek, 20. yüzyıldan 21. yüzyıl Türkiye'sine geçişte, popüler müzik kültürü adına geldiğimiz son noktayı özetliyor sanki. Bizim bil-diğimiz, İstanbul türküsü zannettiklerimiz; başkalarının zannettiği de bizim bilmediğimiz mi oluyor bu durumda...

Bizim bildiğimiz/bilmediğimiz deyince aklıma geldi... 2002 yılının ilk günleriydi... Yetmişli yaşların ortalarında, Bedia Yıldıztekin isimli, zârif bir hanımefendi telefonla aradı... Kastamonulu imiş; ancak ailesi birkaç kuşak evvel İstanbul'a yerleşmiş... Ulus'taki evlerine davet et-tiler... Genç kızlık yıllarında annesinden öğrendiği eski bir İstanbul türküsü biliyorlarmış. Heyecanlanmadım desem yalan olur, Bu nâzik davete zevkle icâbet ettim ve hanımefendinin çıplak sesi ile okuduğu türküyü, hatırlayabildiği güfteler ve hazîn hikâyesi ile birlikte cihazıma kaydettim... İstanbul'da, Adalar'da, soğuktan donan oğlunun ardından ağıt yakan bir annenin acı feryâdını terennüm ediyor türkü... İstanbul adına kayıtlı eserler arasında, daha önce örneğine hiç rastlamadığım bir parça bu.

Bizler, sözlü kültür aktarımının bir gereği olarak, hâfızasındaki bil-gileri —bu bağlamda eskilere ait türküleri— derlemecilere aktaran ki-şilere, yaş ve cinsiyet farkı gözetmeksizin “*kaynak kişi*” diyoruz. Oku-duğu yanık türkü ile “kaynak kişi” sıfatını hak eden bu hanımefendinin ağzından derlediğim türkünün, İstanbul adına kayıtlı olup da tıpa tıp benzeri olmayan (sözü ve/veya melodisi kısmen benzer) örneklerine te-sadüf edilse de, yine güftesi ve kalıp ezgisi ile 1928 ve 1948 yıllarında Kastamonu'da derlenmiş “İlgaz'a gittim tazuya” mısraı ile başlayan kıs-men benzer iki varyantı mevcut. Hanımefendi, okuduğu türkü ile Kas-tamonu arasında bağ kurabilecek durumda değil. Eminim ki, bu türkü hakkında, benim bildiğimin de zerresini bilmiyor. Yani, kaynak kişi, kendi cephesinden gayet samimi, bilgi ve olay gayet net: İstanbul'da, Adalar'da soğuktan donmuş bir delikanlının ardından annesi tarafından ya da annesinin ağzından bir halk sanatkârı tarafından yakılan bir ağıt bu türkü... Tıpkı, Ilgaz dağlarında soğuktan donan delikanlının hazin öyküsü gibi... İki varyantın nakaratları da neredeyse aynı:

[İstanbul'da]

Adalarda kalan oğlum  
Çam dibinde buyan yavrum

[Kastamonu'da]

A dağlarda kalan oğlum  
Çam dibinde buyan oğlum

Bu örneğe göre; şu ihtimallerden hangisi size yakın geliyor?

a) İstanbul'a ait gibi görülen bu türkü, aslen başka bir yöreden İstanbul'a taşınmış olmalı; çünkü güftenin döşendiği kalıp melodi İstanbul'un değil de başka bir yörenin müzik karakterini andırıyor;

b) İstanbul'da meydana gelen bir olayı anlatan bu türkü, aslen başka bir yöreden gelmiş olup, olay benzerliği nedeniyle İstanbul'a da yakıştırılmış olmalı;

c) İstanbul'un sosyokültürel yaşantısı içinde meydana gelen bir olay neticesinde yakılan bu türkü, İstanbul dışına da taşınmış olmalı vd.

Bu çeşit sorgulamaları ne kadar artırırsak artıralım, sonuçta ne gerçek yakıcıyı ne de olayın geçtiği gerçek mekânı bulma ihtimalimiz var... Ancak, geçmişin izlerini taşıyan geleneksel müzik yapılarının ve sözlü ifâdelerin varlığını bir şekilde tespit etmiş olmak, sonuçsuz sorgulamalardan çok daha gerçekçi bir sonuç. Hele, İstanbul gibi tarihî oldukça derinlere inen, kültürler arası geçiş noktasındaki bir şehrin müzik kültürü söz konusu olursa... Artık kabul etmek lazımdır ki; küresel yaşamın dalga dalga hızlandırdığı değişim rüzgârları ile birlikte, bugünün eskisi olan çok asırlı/ağır devinimli kültürel aktarım döneminin sonuna gelindi İstanbul'da. Henüz gün yüzüne çıkmamış belgeleri ve o ağır tempolu dönemin canlı şahitleri aramızda olsalar da zaman gittikçe daralıyor... Artık zaman, kozmopolit bir şehir görünümünü veren, geleneksel kültürüne yabancılaşmış bir şehrin geçmişine ait izleri, şehir içinde çoğalıp iç içe geçen yeni şehirlerin kılcal damarlarında sürme zamanı...

Esas olan süreç... İşin sırrı süreçte...

Şurası bir gerçek ki İstanbul; her dönemde Anadolu ve yakın coğrafyası başta olmak üzere dünyanın her köşesinden göç alan, nüfusu ve demografik yapısı sürekli değişen bir büyük şehir. Tarih boyunca birçok sosyal, siyasal, kültürel ve ekonomik olaylara, hareketlere sahne olmuş imparatorluklar başkenti bir büyük şehir. Bir dünya şehri... Bu tür şehirlerin de kendilerine has kimlikleri, kokuları ve renkleri oluyor.

Her şeyden evvel, şehirlerin gündelik yaşamından doğan, şehirliler tarafından üretilen ve uzun yıllar boyu şekillenen maddî ve mânevî kültür değerlerinin ömrü, bir insan ömründen çok daha uzun oluyor... Gündelik yaşamın kahramanları tarafından kimi zaman dinî ve din dışı âdetlerle korunan, kuşaktan kuşağa taşınan, ancak asla durağan olma-

yan kültür varlıklarının yaşam sürekliliği bu süreç içerisinde gözlemlenmiyor... Ve her kuşak, kendisine aktarılan maddî, manevî, sözlü ya da matbû kültürel bilgi, birikim ve belgelerin taşıyıcılığını yapmakla yetiniyor. Bu bağlamda kültürler arası kaynaşmalar, anlam yüklemeler, biçimlendirmeler ve aktarım yöntemlerindeki çeşitlendirmelerle de “kültür ürünleri” ve “süreç” ilişkisi, içinden çıkılmaz bir hâl alıyor... Şehirlerde folklorik kimlik kazanan kültürel ürünler; şahsî ve/veya toplumsal sahiplenmelere kadar uzanan ön yargılı, bilinçli ya da bilinçsiz yaklaşımlar ve en önemlisi de ‘bellek’ ve ‘algılayış’ farklılığı ve yanılışı ile birlikte âdeta sembolü hâline gelebiliyor şehirlerin, zaman içinde.

Sadi Yaver Ataman da *Türk İstanbul* kitabının önsözünde [İstanbul, 1997]: “Tarih boyunca yaşadığı ve yaşattığı folklor hareketleri ve kaynaşmaları bakımından, o kadar çeşitli, o kadar renkli bir hayatı olmuştur ki, içinden çıkılması da o kadar güçtür.” diyor İstanbul için. Merhum Ataman’ın: “Tarih boyunca...” demesi boşuna değil... Çünkü o da yaşadığı dönem ve yörüngesinin İstanbul’unu kaleme almaya çalışanlardan... Tıpkı Osmanlı Dönemi’nden Cumhuriyet Dönemi’ne: Evliya Çelebi, Abdülaziz Bey, İgnacz Kunoş, Ahmet Vefik Paşa, Şinâsi, Ebüzziyâ Tevfik, Tekezâde Sait, Çaylak Tevfik, Çelebizâde Abdülhalim, Ahmet Râsim, Müsâhipzâde Celâl, Rauf Yektâ, Balıkhâne Nâzırı Ali Rızâ, Basîretçi Ali Efendi, Sadri Semâ, Selim Nüzhet [Gerçek] Mehmed Fuat [Köprülü], Rızâ Tevfik [Bölükbaşı], Selim Sırnı [Tarcan], Osman Cemâl [Kaygılı], Ahmet Süheyl [Ünver], Mehmet Halit [Bayrı], Reşad Ekrem Koçu ve niceleri gibi... İstanbul havasını aynı ruhla teneffüs edip, İstanbulluluk ruhunu iliklerinde taşıyan şehrin diğer sahipleri gayrimüslimler ve bunların gündelik hayatta Türkçeyi daha ağırlıklı kullananları... İstanbul aşığı binlerce gezginin, sanatçının dilinden, kaleminden, fırçasından, objektifinden dökülen ince duygular gibi...

“Esas olan süreç, işin sırrı süreçte” dedik de sormayı unuttuk... Sahi, biz hangi süreçten, hangi zaman diliminden bakıyoruz İstanbul’un türkülerine?

Şurası bir gerçek ki İstanbul, tarihin her döneminde dünyanın ilgi odağı... 1453’te Türklerin eline geçmesi ve Doğu Roma/Bizans İmparatorluğu’nun yıkılmasından sonra da bu ilgi eksilmedi... Hakkında yazılıp çizilenlerin haddi hesabı yok. Buna karşın, şehrin kültürel bilgilerinin, özellikle de folklorunun bütün dalları ile araştırılıp incelendiğini söyleyebilmek zor. Yapılan çalışmalar ise dağınık ve yetersiz. İstanbul’un şehir kimliği, burada yaşayan insanların hayat standartlarının farklılığı ve buna bağlı olarak değişen zevk ve estetik yansımalarıyla çev-

re, zaman, mekân ve inanç gibi faktörlerle o kadar girift ki... Bu giriftlik, zaman mefhumu ile bağlantılı olarak, kimi alanlarda süreklilik, kimi alanlarda da oldukça hızlı bir değişim gösteriyor. Sonuçta, İstanbul gibi kıtaları birbirine bağlayan ve tarih boyunca medeniyetlere hükmeden bir şehrin hem ferdî hem ailevî hem toplumsal yaşantı eksenleri boyutuyla, bilhassa manevî değerlerini ve bu değerleri besleyen faktörleri çok yönlü açığa çıkarmak da zorlaşıyor. Hatta verileri bir düzen içerisinde tanımlamak, düzenlemek, sınıflandırmak ve kadrolaştırmak, aynı ölçüde imkânsızlaşıyor...

Toplum yaşantısı içindeki canlılık ve değişkenlik dünkü İstanbul'u da gelecekteki İstanbul'u da tüm yönleriyle anlatma imkânı vermiyor. Çünkü İstanbul'u uzaktan-yakından gözlemleyenler de İstanbul'u İstanbul'da yaşayanlar da İstanbul'u geçiş yolu olarak kullananlar da İstanbul'u çok boyutlu düşünenler de İstanbul'u başka hayâlhânelere sunanlar da birbirinden farklı insanlar... Her dönemin tipleri, kurumları, olayları, hâtıraları, konuları, anlayışları, algılayışları, sorgulayışları hep ayrı ayrı... Herkesin bir İstanbul'u var... Herkes kendi İstanbul'unu yaşıyor, yaşıyor, anlatıyor yazıyor... Ve tarihin derinliklerine inildikçe çok yönlü bir İstanbul panoramasının resmini çekmek zorlaşıyor. Kısacası, tarihin karanlık koridorlarında kör ışıkla dolaşmak; yakın geçmişin kısmî aydınlığında, yaşanan zamanın parlaklığına erişme imkânı vermiyor bizlere. Her dönemin güneşi, kendi zaman dilimini ve çevresini aydınlatıyor, ısıtıyor, gelecek de bu aydınlığın izinden geçmişe uzanmaya çalışıyor; ama ışıkların sızdığı her köşeye ulaşmaya ömürler yetmiyor.

Hele hele, İstanbul yaşantısının bir parçası olan ve İstanbul'u medeniyetler şehri kılan faktörlerin en başında gelen ağız/dil, din, kültürel kimliklerin farklılığı ve çeşitliliği ile kültür-sanat eksenini açığa çıkartmaya çalışmak, her babayığidin harcı olamıyor. Bu farklılığı ve çeşitliliği içeren analitik temelli panoramik ve interdisipliner yaklaşımlar İstanbul silüetini bir parça berraklaştırırsa da tam olarak aydınlatma amacını yakalayamıyor. Şehir içi kaynaşmalar, kozmopolit yaşam içindeki büyük ve köklü bir sentezin varlığını, "her zaman dilimi içinde" ve bulunduğu "her sosyal çevrede" değişken perspektif yansımalarıyla hissettiriyor çünkü. Yerleşik düzene dâima karışan sürekli iç göç hareketleri ile ortaya çıkan kaynaşmalar da bu köklü sentezi, yine "zaman" sorunu ile bulanıklaştırıyor ve bu bulanıklık da hiçbir zaman durulmuyor. Sebep-sonuç ilişkisi göz önünde bulundurulduğunda denilebilir ki, İstanbul; her alanda bu kaynaşma ile varlığını ispatlıyor, yaşıyor,



diri ve canlı kalıyor. Türküleri de tarihin her döneminde görülen şehir içindeki bu emsalsiz kaynaşmalardan çıkıyor İstanbul'un...

“Zaman” için içine girince bir de “eski-yeni” faktörünü hesaba katmak lâzım... Söz gelimi; “türkü” dediğimiz şey bana dâima eskiyi çağrıştırıyor. Yeni üretim “türkü” olmaz... Mutlak surette bir kolektif kimlik kazanmalı yaşantıda türkü... Sahibi çok, çevresi geniş, zaman derinliği uzun ve formal biçim ve melodik akışta figüratif farklılıkları olmalı. Duygu zenginliğini ve gündelik yaşamın izlerini barındırmalı... Eğlendirmeli, düşündürmeli, ağlatmalı ama bir an için bile olsa insan ruhunun bir parçası olduğunu hissettirmeli. Bileni çok olmalı, dinleyeni de kendinden bir parça bilmeli onu. Beğeneni kadar beğenmeyi de olmalı. Hafife alanı da alay edeni de tarihî bir belge olarak algılayamı da olmalı bu türkü denilen şeyin. Ve en önemlisi de bellekte taşıyanı, kuşaklarla buluşturamı olmalı. Ve her dile düştüğünde de okuyandan/çalandan kendine bir parça koparıp daha bir olgunlaşmalı... Yeni üretim, asla türkü olmaz... Türküyü zamana bırakmak lâzım... Zamana bırakmak lâzım ki: “*Ne de olsa eskiyi anlatıyor, bugüne zararı yok!*” diye gündelik duyguların sansüründen de paçayı kurtarabilmeli...

Ancak, bu “eski-yeni” bilmecesinde, aynı sepete girmeyecek, müzik hayatımıza ait kimi eskilerin “türkü” diye algılanması ve tanımlanması ihtimali de var... Açık konuşalım! “İstanbul Türküsü” deyimi, bu nitelirmede beni bir kısım şüphelerle kendine çekmiyor değil. Eskilerden kalan bazı yazılı ve sesli belgeleri, biraz da bu endişeyle irdelemek geliyor içimden.

Söz gelimi 1961 yılında İsmail Nâmi Erbilek imzasıyla *Türk Folklor Araştırmaları* dergisinde yayınlanan “Otuz iki Yıl Önce Yapılan Bir Derleme: İstanbul Türküleri” başlıklı bir makale [1961, ss. 143-144, ss. 2425-2427, 2478], 1929 yılında derlendiği anlaşılan bir kısım güfteleri önümüze getiriyor. Güfte diyorum, çünkü bunların, melodileri olabileceğini varsayıyorum peşinen. Derlendiği tarihten yaklaşık bir kuşak daha geriye giderek bir tahmin yapmak gerekirse, 19. asrın son demlerinden bir esinti diyebileceğimiz bu güftelerin notaları yok, melodilerini bilmiyoruz. Makalede yer alan 23 adet güftenin tamamı üçleme ve dörtlemelerden oluşuyor; 8 (4+4 duraklı) ve 11 (6+5 ve 4+4+3 duraklı) heceli, büyük bir kısmı da nakarathlı...

Güftelere geleneksel şiir üslûbu açısından baktığımda tatmin olamadığım hususlar var... Söz gelimi şu güfte; bana geleneksel şiir üslûbu bakımından hiç de yadırgatıcı gelmiyor:

Ferâcemin al yakası  
Teftişler vurdu makası  
Eli dibinden kopası  
Al ferâce mor ferâce  
Yakamdan düştü ferâce

Ferâcemi giyemedim  
Kâğıthâne'ye gidemedim  
Ben yârimi göremedim  
Al ferâce mor ferâce  
Yakamdan düştü ferâce

Ferâcemin ard eteği  
Yahudi'nin mord ipeği  
Teftişler atar köteği  
Al ferâce mor ferâce  
Yakamdan düştü ferâce

Şu kıt'alar da...

Aksaray'dan kar geliyor  
Ben sandım ki yâr geliyor  
Çıktım baktım pencereye  
Çerkez Hasan can veriyor  
Olur mu böyle olur mu  
Evlat babayı vurur mu  
Mithat Paşa Mithat Paşa  
Bu dünya sana kalır mı

Bâyezid'dir meydan yeri  
Hanımların seyran yeri  
Çerkes Hasan'ı astılar  
Sol yanında ferman yeri  
Olur mu böyle olur mu  
Evlat babayı vurur mu  
Mithat Paşa Mithat Paşa  
Bu dünya sana kalır mı

Ama, şu şiiri bir türkü güftesi olarak içime sindiremiyorum doğrusu:

Seninle yalnız birlikte sâde  
Buluşalım yarın Haydarpaşa'da  
Niye lâzım ikimizden ziyâde  
Buluşalım yarın Haydarpaşa'da

Benim söylediğim gibi edersen  
Başım üzre benim her ne dilersen  
Fenerbahçesine dahi gidersen  
Buluşalım yarın Haydarpaşa'da

Yine beni geçen gün gibi satma  
Seyir yerlerini bir bir aratma  
Ey efendim sözü gayri uzatma  
Buluşalım yarın Haydarpaşa'da

Şu kıt'aları da öyle:

Muntazırım teşrifine  
Rüftâr ile rûşenine  
Bir ben miyim âşık olan  
Zarâfetle gelişine

Feryâd edip yandı bülbül  
Nazarında bir taze gül  
Seni seven âşıkların  
Gel efendim kadrini bil

Dilberlerin revişine  
Bülbül âşık gülüşüne  
Kapılırsın ey Tanbûrî  
Yalvar yakar düş peşine

Şunları da:

Edemem kimseye halim şikâyet  
Gönül senden kime etsem şikâyet  
Neler çektim elinden bî-nihâyet  
Gönül senden kimse etsem şikâyet

Beni meftun eden sensin o yâre  
Açan bu sinemde bin türlü yâre  
Ararsın şimdi derd-i aşka çâre  
Gönül senden kimse etsem şikâyet

23 güftenin büyük bir kısmı böyle... Aralarında, kısmen şehir muhiti âşık tarzının ifâde biçimine bulanmış, günlük şehir dili hatta külhanbeyi ağzı ile aşk-sevda ve sevgiliye yakarış konularını işleyen, mahlassız, basit güfteler var... Kimilerinin üslûbu dîvân şâirlerine özenti kokuyor; kimileri de şehrin gül bahçesinde garip bülbül misâli daldan dala konan

platonik âşıkların yalvarma menüleri gibi... “Eski-yeni” nitelemesinde “türkü” zannedilenler: “*Bileni kalmayan, bir yerlere kaydedilmiş, döneminin popüler besteleri*” olmasın sakın?

Olur mu olur! Çünkü tespit tarihleri çok da eski değil: 17. yüzyıldan, hadi olmadı 18. yüzyıldan kalma güfteler olduğuna dâir bir belge olsa, bazıları için kısmen o dönem İstanbul’undan kalma güfteler diyebileceğim... Bir kısmı, 1650’li yıllarda Ali Ufkî Bey’in İstanbul çevresinden topladığı/yazdığı türkilere, varsağılara benzese de ya da Sabri Koz’un 4. *Kat*’ta yayınladığı 18. ve 19. yüzyıldan kalma cönklerdeki türki, semâî, varsağı metinlerini hatırlatsa da tamamının 20. yüzyılın ilk çeyreğinde okunan türküler olabileceğini söyleyebilmek biraz güç görünüyor doğrusu. Diğer yandan “popülerlik”, “eskilik” ve “algılayış” söz konusu olunca, Zeki Yılmaz’ın, “İstanbul Türküleri” kitabındaki gündelik yaklaşımı da bana doğal geliyor doğrusu. Zaman geçtikçe, bir dönemin yaygın besteleri türkü olarak algılanabildikten sonra, bu yaklaşım 1600’lü yılların müzik hayatını da kapsamalı, 20. yüzyılın müzik hayatını da kapsamalı diye düşünüyorum... Bu noktada da söylemeden edemeyeceğim, işin melodik yanı bir yana; ben öncelikle güftelerde halk şiirinin geleneksel şiir biçimini, dilini, anonim üslubunu, âdet ve geleneklerle bağlantılarını ve en önemlisi de İstanbul’un gündelik hayatının yansımalarını arıyorum güftelerde... Her şey aşk-sevda değil ya hayatta!

Sadi Yaver Ataman’ın *Türk İstanbul* kitabında, “Unutulmuş Eski İstanbul Türküleri” başlığı ile verdiği uzun listede de benzer şüpheler görülüyor [bkz. ss. 375-378]. Merhum Ataman’ın, Behice Köprülü [TFA, “Eski İstanbul Türküleri”, s. 140, 3/1961, s. 2346] ve İ. N. Erbilek’in makalelerine dayanarak hazırladığı bu listelere bir not koymamış olmasını da yadırgıyorum doğrusu.

Bir anda hatırıma düştü... 1936 yılında, dönemin Kültür Bakanlığı (Kültür İşyarlığı) adına İstanbul/Sarıyer/Emirgan Köyü’nde *Halk Müziği Anket Fişleri*’ne, “Şükufe” isimli bir hanımın, plaklardan öğrendiği kimi şarkı ve türküleri, “İstanbul Türküsü” olarak yazdırmış olması da yukarıdakine benzer bir şey galiba... Fişlerin birinde, merhum Münir Nurettin [Selçuk] Bey’in *Sahibinin Sesi* plağa okuduğu belirtilen şu güfte yazıyordu:

“Kal’anın burcuna taş ben olaydım  
Elâ göz üstüne kaş ben olaydım”

Fişlerin birinde de güfte ve bestesi İzmirli Zeki Bey'in olduğu kaydedilen şu eser kayıtlı...

“Başımda siyâhım var  
Güzellerde âhım var  
Kimse bana yâr olmaz  
Benim ne günâhım var  
Gel üzme artık beni  
Seviyor kalbim seni”

Plaklardan öğrenilen, ancak İstanbul ile bir ilgisi olmayan farklı şarkı-türkü isimleri anket fişlerinde bolca kayıtlı. Her hâlükarda, çok beğenildiği anlaşılan, ancak bir ayırım yapılmaksızın “türkü” diye nitelenen bu popüler eserler, kendi döneminin bir çeşit “şehirli türküsü” sıfatını taşıyabilir mi? Semte de dikkat edelim: 1930'ların Emirgân Köyü'nden bahsediyoruz.

Gerçek olan bir şey var ki, plaklar, bantlar ya da sinema, radyo, televizyon gibi kitle iletişim teknolojisi yoluyla popüler hâle gelen eserlerin ve bu eserleri okuyan/çalan sanatçıların toplum tarafından tanınmaları, şöhrete ulaşmaları ve hatta sahiplenilmeleri eskiye göre çok daha kolay. Biliyoruz ki İstanbul halkı, bilhassa ses kayıt teknolojileri ile 19. yüzyılın sonlarında, görüntülü teknolojilerle 20. yüzyılın başlarında tanıştı. 20. yüzyılın ilk yarısı içinde fonograf, gramofon plaklarının girmediği hâne, meyhâne neredeyse kalmadı. 20. yüzyılda sesli/görüntülü kayıtlara aktarılan ve binlerce kez terennüm edilen “İstanbul Türküsü” etiketli parçalar ya da İstanbul'a yakıştırılanlar, kimi zaman sorgusuz sualsiz toplum geneline yayılma imkânı buldular böylece...

Gün gelip de şehir ya da radyo fasıllarında; kârları, kâr-ı nâtıklara, besteleri, ağır semâîlere, yürük semâîleri türkülere bağlayıp yine türkülerle “bis” yapan sanatçıların torunları; bu okunan eserleri İstanbul türküsü olarak görmesinler de hangi eserlere yan gözle baksınlar? Nereden bilsinler ki bunların bir kısmı Dârülelhan tarafından İstanbul dışından derlenip sanatçılara cömertçe dağıtıldı? Nereden bilsinler ki kimi üdîler, tanburîler, kemençevîler Anadolu'nun bilmem hangi kasabasında öğrendiği türkülerini İstanbul'a taşıdılar? Nereden bilsinler ki İstanbul'a yolu düşen kimi mahalli sanatçılar, İstanbul'un sanatçıları ile alışverişte oldular...

Elbette bunların bir sakıncası yok. Sosyal ve teknolojik yenilenmenin önüne geçmek de mümkün olamıyor... Ancak önemli olan, bu eserlere kimlik veren şehirli katkısının nasıl algılandığını, şehirli insanların

bestekârı bilinen ya da bilinmeyen bu hârici eserlere neler kattıklarını ve nasıl biçimlendirdiklerini sorgulayabilmek... Bunu başarabildiğimiz zaman tarihî İstanbul'un müzik geçmişi de aralama imkânı buluruz belki de. Peşinen söyleyeyim, elimizde mevcut İstanbul etiketli eserlerin büyük bir kısmı, 19. yüzyıldan 21. yüzyıla taşınmış ve yoğunlukla da 20. yüzyılın duygu ve sanat algılayışı ile biçimlendirilmiş eserler olmalı diyorum ben...

Bunu doğuran iklim ve şartların odağında da İstanbul'un eski eğlence hayatı var şüphesiz.

İstanbul'un bir yanında müzikaller, operetler, kantolar, düettolar, kuartitolar, taklitler; diğer yanında karagöz, ortaoyunu, kukla, tulûat, varyete gibi müzikli seyirlik oyunlarla dolu eğlence programları... Bir köşesinde; semâî kahveleri, tulumbacı/çalgıcı kahveleri, âşık fasılları, müzika programları; bir başka köşesinde dîvan, kalenderi, semâî, koşma, yıldız, mâni atışmaları, destan gözyaşları, muamma askıları... Bir ucunda güreş, cirit, düğün, panayır, mesire meydanlarında davul-zurna gımnata havaları ve ince takım curcunaları... Diğer ucunda Naum tiyatrosundan Kazablanka gazinosuna, kumpanyalardan müzikli kır eğlencelerine kadar neler neler! İstanbul halkını her dönemde, her mevsimde eğlendirecek faaliyetler ve açık/kapalı eğlence mekânları mevcut... Müzik her yerde var... Halkın diline düşmeye aday üretimler de icrâatlar da bol bol... Halkı etkileyecek sanatkârlar da dile destan olacak âf-tablar da... Halkın içinden cimbizla çekilen konular da türküler de bolca...

Olmasaydı, türkülerden bazılarının senaryo ve oyun anlatılarına monte edildiği anlaşılan ya da diyaloglara göre şekillenen satıcı/esnaf tiplerine dayalı epizodik müziklerin varlığını nasıl anlatacaktık? Şehir içi semtleri, sokakları, boğazları, çıkmazları terennüm eden güfte yaratıcılıklarını ya da Anadolu, Ermeni, Rum, Yahudi, Arnavut, Kayserili, Laz, Acem, Kürt, Külhanbeyi, Matiz gibi taklitli oyuncu tiplerinin ağzı ile okunan ve o tiplere göre biçimlendirilen anonim eserlerin varlığını nasıl açıklayacaktık? Ulaşımın ve rahat yaşamın kısıtlı olduğu çağlardaki semtlerin adına bağlanan bazı âdet ve geleneklerin geniş kitlelerce tanınmasını ve hatta en sıradan bir vatandaşın ezberine düşmesini nasıl yorumlayacaktık. Peki, kimi Ermeni, Rum, Yahudi kökenli çoğu gayrimüslim sanatçılarımızın Türkçeyi bozuk ama sevimli aksanlarıyla konuşmalarından kaynaklanan şarkı/türkü okuma üslûplarının, İstanbul halkının belleğine kazınmış olmasını, hatta plaklar ve sinema filmleri başta olmak üzere ses kayıt cihazlarından yankılanmalarının kaynağını nasıl yorumlayacaktık?

Halkın nabzını tutanlar da geleneksel eserleri günün şart ve ihtiyaçlarına göre biçimlendirerek anılara nakşedenler de ihtimal ki bu sanatçılar... Hangi alını öpülesi sanatçılar yapmışlarsa yapmışlar; ama esas sözcülüğü, her geçen gün daha da eskiyen türkülere, şarkılara, güftelere bırakmışlar... Belki de şehrin türküsü artık bunlar... Çünkü bugüne göre eski olan da belleklerde kalan da bunlar...

Bütün bunlar, toplum belleğine yerleşen bir İstanbul olgusunu akla getirmiyor mu? Bu olgu, kültürel hayatın, geleneksel müziklerin içinde de o kadar baskın ki... İstanbul'un adı bile semtleriyle birlikte başlı başına bir fenomen. Osmanlı'nın imparatorluk topraklarından yâdigâr kalan, tek başına bir değer İstanbul... Anadolu'da, Balkanlar'da, Kafkaslar'da, Kuzey Afrika'da, Ege Adalarında, Kıbrıs'ta, Kırım'da, hemen her yerde, hemen her kasabada "İstanbul" adını veya bir özelliğini zikreden bir sözlü folklor ürününe rastlamamız boşuna mı? Yerel ezgilerde de bolca var... Türkiye halk müziği ağız derlemelerinde: "İstanbul tarzı", İstanbul ağzı", "İstanbul havası", "İstanbul yapımı" gibi mânâlı tâbirlerle bolca rastlamamız sebepsiz mi? Erzurum'dan *İstanbul Zeybeği*'nin; Kastamonu'dan *"İstanbul Ağzı Divân"*, *"Beşiktaş Tarzı Âşık Ayakları"*, İstanbul Semâî Kahvelerine mahsus atışma türlerinden *"Adam aman"* mânilerinin tespit edilmesi tesadüf mü?

Ya, Tahtakale, Tavukpazarı Âşıklar Kahvehânelerinin meşhur reisül-âşıkkanı Dertli'nin *"Getir sâkî mey-i enguru el tutmaz ayak tutmaz"* ya da *"Sâkiyâ câmında nedir bu esrâr..."* mısraıyla başlayan bir sâkinâmesini keyifle terennüm eden halk sanatçılarına Anadolu'nun bağrında tesadüf edilmesine ne demeli? Hammâmizâde İsmail Dede Efendi'nin şarkıları, köçekçeleri nasıl yayılır binlerce kilometre uzaklara? Buhûrizâde İtrî'ye atfedilen meşhur segâh salât-ı ümmiye'nin üç kıtaya dağılmasındaki hikmet nedir peki? Duyduk, hâlâ da duyuyoruz, yarın da duyacağız... Kim değiştirebilir ki unutulmalarını bunların, zamandan gayrı...

Reşat Ekrem Koçu'ya göre İstanbul doğumlu bir eser Kâtibim türküsü... Olay da güfteler de giydirilen müzikler de şöhretinin yaygınlaşması da... İstanbul doğumlu ama İstanbul'dan başka, Anadolu'da da Balkanlarda da okunuyor yerli ağızlarla... Bu parça, tek başına İstanbul'u çağrıştırmıyor mu kulaklara? Direnmiyor mu tarihe, zamana? Peki! Süleyman Çelebi'nin meşhur Mevlîd-i Şerîf'ini nereli bilirsiniz? Burdur'da da ancak yerli ağız ve yerli bir kalıp ezgi ile serbest ritimli okunduğunu bilir misiniz kadın mevlîdlerinde meselâ?

Bu örneklerin, size İstanbul'u çağrıştırıp çağrıştırmadığını merak etmiyor değilim doğrusu... Bana çağrıştırıyor... Çağrıştırıyor da ben yine

de düşünmeden edemiyorum türkülerini İstanbul'un... "Türküleri var mı?" diye sorulduğunda bana İstanbul'un, cevabım aynı... Ama gerçekten İstanbul'un türküleri bunlar mı?

Yukarıda dedim ya, gündelik hayatın yansımalarını arıyorum ben türkülerinde İstanbul'un... Meselâ, bebeğinin kulağına kelebek kandanındaki kadife yumuşaklığında sevgi sözcükleri mırıldayıp, onunla dertleşen annenin nağmelerini arıyorum... Ya bir sarayın, ya 40 odalı bir köşkün ya da tenceresinde aş yerine taş pişen yığma bir kondunun loş bir odasında... Ninni aynı ninni mi acaba? Bunlardan kaç tane var repertuvarımızda?

Çocukların mahalle arası, bahçe arkası oyun tekerlemelerini arıyorum... Kız çocukların hayâl dünyasını, erkek çocukların hayâl dünyasından ayıran duyguların nasıl dile geldiğini türkülerde İstanbul'un, saf saf... Bunlardan kaç tane biliyoruz acaba?

Yelpâzecinin: "Karga" kanadından yaptığı yelpâzeleri "*Karga da seni tutarım/Kanadını yolarım/Yelpâzeler yaparım/Mini mini çocuklara satarım*" diye söylediği türkülerini niçin bilmiyor bugünün çocukları İstanbul sokaklarında... Derleyebildik mi?

Kafes arkası günlerin salepçi, elma şekerci, simitçi, bozacı, sucu, macuncu, keten helvacı, dondurmacı, turşucu, falcı ve leblebicilerinin ilginç giysilerle okuduğu türkülerini, koşmalarını, tekerlemelerini, mâniyelerini arıyorum sanatçılarımızın dillerinde İstanbul'un. Niçin çarpmaz kulaklarımıza bunlar?

Doğaçlamalarından vazgeçtik, kendi yazıp kendi satan destancılardan mürekkepleri mi tükendi divitlerinde de görünmez oldular? Ya dilencilerin yanık yanık okuduğu dilenme nağmelerine ne oldu?

Âmin alaylarının tarih olduğunu, sıbyân ilahilerinin artık duyulmayacağını biliyorum da öttüre öttüre çocukları arkasından sürükleyen kamyş düdükçülerin, kavalcılardan niye gelmez olduklarını bilemiyorum.

Eyüp'ün, içine su koyunca ibriğinden kuş sesleri çıkaran testileri niye yok oyuncakçı dükkânlarında? Boyalı tefleri, fırıldakları, üfürükleri kendi yapıp satanlar nerelere gittiler?

Bezirgânbaşı, mahalle aralarında oyun alanları kalmadığı için mi kapılara uğramaz oldu, yoksa arkasında yâdigâr bırakacak arkadaşı mı yok sokak aralarında?

Arapbacı, İstanbul'un sokaklarını sele çevirecek yağmurlar eskisi gibi yağmadığı için mi camdan bakmıyor?



Bayramlarda, Arnuvut'un Bağı'na sirkler niçin kurulmuyor artık? Koca bağı örten beton yığınlarından boş alan kalmadığı için mi? Çingene kemancının çaldığı "harmandalı" havasının tesiriyle cambazlar, efvârî tavırlarla ayaklarını niçin sürümüyorlar ip üstünde?

Meslekler mi ortadan kalktı? Türküleri mi unutuldu? Bileni, göreni var da bana mı rastlamıyor? Peki adı-sanı olan ya da olmayan yeni çağın yeni mesleklerine niçin türküler yakılmaz şimdilerde?

Heyhat! Ben, İstanbul'un türküsü deyince düğüncü köçeklerin/çengilerin oyun havalarını; düğün evinin kapı dibinde dövülen davul güm-bürtülerini; zurnacıların nefes almadan saatlerce çaldıkları "gelin ağlatma/gelin çıkarma/gelin bindirme/gelin indirme" havalarını; arıyorum.

İstanbul türküsü deyince, kız evinde geline yakılan kına havalarını, gelin övme, gelin oynatma havalarını, hamamcı türkülerini, heyamola eşliğinde kaynana hoplatan genç kızların/kadınların coşkularını arıyorum...

Meydanlarında çifte davul çifte zurna eşliğinde çalınan güreş havalarını, cirit havalarını, Köroğlu havalarını, ceng-i harbi, Cezayir, hey gaziler, Gençosman, Sivastopol havalarını arıyorum... Klârinet, çifte, çığırtma, kaval, bozuk, çöğür, beştelî, altıtelli, bulgarî, nağara, zilli maşa duymak istiyorum konakların, kahvehânelerin dîvanlarında, peykele-rinde...

Sadece sur içinden değil sur dışından da bilmediğimiz nağme esintileri gelsin istiyorum kulaklarıma... Kumkapı, Sulukule, Şehremini, Şehzâdebaşı, Beyoğlu, Fatih, Sarıyer, Şile, Üsküdar, Eyüp, Yalova, Adalar, Çekmece, Kanarya, Halkalı, Zeytinburnu, Çatalca'dan değil, başka ücra köşelerinden de gelsin istiyorum türküleri İstanbul...

Müzisyenliği para ya da hediye karşılığı yapanlardan değil sadece; 75'lik Hacer Teyze'den de Emekli Öğretmen Nezahat Hanım'dan da Ülviye Kadın'dan da türküler dinlemek istiyorum kadıma dâir eski İstanbul'un... Hamal Hasan Efendi'den de Evkaftan emekli Hamdi Efendi'den de Bektaşî Babası Avni Baba'dan da Kunduracı Recep Amca'dan da Rençber Hüseyin Dayı'dan da Çingene Falcı Naciye Hanım'dan da işitecek bir şeyler istiyorum eskiye dâir.

Saray bahçivânı Abbas Ağa'nın türküsü, Yeniçeri şâiri Geda Muslu'nun türküsüne karışsın istiyorum daha eskilerden, Ali Ufkî Bey'in santur nağmelerinin de Mustafa Çavuş'un tanbur nağmeleri ile söyleşmesini... Ahmet Rasim Bey'in Beyoğlu'nun meyhane havalarını terennüm etmesini,ERCÜMENT Ekrem Bey'in Rumca türküler okumasını eksiksiz... Osman Cemal Bey'in Tatavla sırtlarındaki çadırlardan yan-

kılanan âşıkının şüh edalarla çığırıldığı türkülerini de arıyorum bir yerlerde, Ahmet Cevat Bey'in tulumbacı kahvelerinde okuduğu dîvânları, semâfleri, koşmaları, mânileri yanık yanık...

İstanbul'un havalarına karışmış Üsküp, Manastır, Selânik, Dimetoka, Girit, Arnavut, Boşnak havalarını arıyorum ben İstanbul'un... Balıkesir, Bursa, Konya, Kayseri, Ankara, Trabzon, Kastamonu'dan bir şeyler gelirse onları da... Hepsi İstanbul oldu ise, onları da istiyorum...

8, 12, 15, 21, 29, 35, 42, 54, 66, 71, 83 yaşlarında kaynak kişilerim olsun istiyorum sıra sıra... Çocuk, kadın, erkek fark etmez nasıl olsa...

Aksaray'da yolu çevrilen bir bey oğlunun hazin öyküsü dile gelirken bir türküde, Balat Kapısı'ndan içeri girenlerin de Beyoğlu'nun nasıl yapıp kül olduğunu öğrensinler istiyorum...

Hamamda kurulan meclisin türküsünden, hamamcı hanımın külhancıya olan aşkını öğrenip, yıldız şekilli istavroz havuzunda binlik şişe ile karpuzu meze yapan akşamcıların keyifli muhabbetlerine tanık olmak istiyorum.

Çok istiyorsun demezseniz eğer, peşine düşen Kasımpaşalı bıçkın gençten şikâyet eden bir sokak dilberinin feryadını da hafta başında düğün yapıp gerdek yerine mezara giren, ancak son ana kadar Tekirdağlı Cemil Bey'den imdat uman talihsiz bir gencin kaderini de öğrenmek istiyorum açık açık.

Yunus Emre'nin "Böyle emreylemiş Çalap/Derdim vardır inilerim" diyen dolapla yaptığı söyleşiyi bir tekke dervişinin dilinden işitip, Derûnî Ahmet'in: "Gidip ağyâra yâr oldum benim hâlim harâb oldu" semâtsini bir çalgılı kahvede dinlemek istiyorum. Cemal Baba'nın: "Şem'-i hüsnün nârına pervâneyim ben sen nesin/Târ-ı zülfün bendine dîvâneyim ben sen nesin" sözleri ile başlayan dîvânının da cevabını bulmak istiyorum kendimce İstanbul sokaklarında.

Ya koşmalar, hıdrellez türküleri, nevrûziyeler, bahâriyeler? Bunlar da var mı bir yerlerde? Niye gelmez kulaklarımıza...

\*\*\*

Dünün türküleri, elimizden bir kuş oldu da uçtu gitti... Koskoca bir imparatorluk pâyitahtında, üç kıtaya hükmeden bir ihtişamın yerli hâtırası kaldı bunlar...

Kim bilir? Bu ulu şehrin insanları, yarının türkülerini bugünden yazmaya başlarlar da gün gelir toplarlar birilere onları eski diye...

Toplarlar ama biz olmayız da başka bir zaman devrinin insanları yaşar bu şehirde...

---

İstanbul'da Semâî Kahveleri ve  
Meydan Şâirleri

---

Osman Cemal Kaygılı

On dokuzuncu asrın meşhur saz şâirlerinden Dertli İbrahim, Tavukpazarı'ndaki Âşıklar Kahvesi'nin tavanına asılan şâirane bilmeceyi hallederek, o zaman saz şâirlerinin reisliğini aldıktan sonra, ortaya onun kadar kuvvetli bir saz şâiri çıktığını pek bilmiyoruz. Zaten kendisiyle beraber o devirde âşık tarzının üstadları olan Bayburtlu Zihni, Erzurumlu Emrah ve Seyranı gibi birkaç şâirden başka, bunlar ayarında bir saz şâirini edebiyat kitapları da kaydetmediği gibi böyle bir şâirden tam anlayışla ve bilişle bahsedene de tesadüf olunmuyor. Yalnız, öteden beri şuradan buradan, şundan bundan ve çoğu derme çatma bilgilerle yarım yamalak dinlediğimiz bazı mâni, semâi, koşma, destan, kalenderî söyleyenler de vardır ki, onların da şahsiyetleri tam mânâsıyla tebellür' etmiş ve eserleri toplanmış değildir.

Fakat bize öyle geliyor ki, Tanzimat'la beraber Dîvan Edebiyatı nasıl hararetini kaybetmiş ve daha sonra nasıl durmuşsa, âşık tarzı denilen saz şiiri de yine Tanzimat'la birlikte hayli gevşemiş ve biraz daha zaman geçince Tavukpazarı'ndaki âşık kahvelerinden İstanbul'un çalgılı kahve denilen yerlerine sığınarak oralarda aslını muhâfaza etmekle beraber şeklini az çok değiştirmek suretiyle 1919-1920 yıllarına kadar devam edebilmek imkânlarını bulmuştur.

Vâkıa, eski âşık kahvelerinin başka bir şekilde devamı demek olan İstanbul'un yeni çalgılı kahveleri, 1908 inkılâbından sonra hayli sarsılmış, yalpalamış ve 1910'dan sonra büsbütün sönmeye yüz tutmuş ise de yine köşede bucakta tek tük yaşayan bu kahveler, büyük harp sıralarında bile tamamıyla kapanmamış ve ancak 1920 senesinin sonlarına doğru ortadan kalkmıştır.

Şimdi ben burada âşık tarzı denilen saz şiirinin on dokuzuncu asrın sonlarına doğru çalgılı kahvelere intikalini müteakip geçirdiği safhaları ve oralarda yetişen ve bugüne kadar adları çoğumuza meçhul kalan mâniciler, semânciler, koşmacılar, destancılar ve Kalendercilerden bahsedeceğim.

Şurasını ayrıca söyleyeyim ki bunların hemen hepsi, başta Dertli olmak üzere, on dokuzuncu asrın saz şâirlerinin tesiri altında çalıp söylemişler, münhasıran onları ve daha eskilerini taklit etmişlerdir. Bununla

beraber içlerinden hiçbiri, biraz önce adlarını saydığımız saz şâirlerinin kudretini gösterememişler, onların sanatına yaklaşmamışlardır. Yalnız çalgılı kahvelerde yetişen şâirler, ayaklı mâni denilen mâni şeklinde çok ileri gitmişler, bu tarzda eski mânîcileri çok geçmişlerdir. Belki bunların arasında da tek tük çok güzel semâîler, koşmalar, destanlar, kalenderîler vücuda getiren olmuştur. Lakin benim bildiklerim, bulduklarım, okuduklarım veya dinlediklerim içinde fevkalâde denilecek bir sanat mahsulü yoktur. Bunların hemen hepsi orta dereceyi aşmayan eserlerdir. Çalgılı kahvelerde söylenip çalınan örneklerden çok güzel ve sanat-kârane olanları ise Gevheri'nin, Âşık Ömer'in, Dertli'nin, Seyrani'nin, Emrah'ın, Bayburtlu Zihni'nindir. Çalgılı kahvelerde böyle büyük üstaplara ait parçalar söylenip çalınırken bunlar, başka bir huşû içinde okunur ve dinlenirdi. Bunları okuyan ve dinleyenlerin bir kısmı, kimin eseri olduğunu bilmeden okur ve dinler, yalnız bir üstadın eseri olduğunu anlar, ona göre okuma ve dinleme tavırları alırlardı.

Çalgılı kahvelerde ara sıra dîvan şâirlerinden Enderunlu Vasıf gibilerin eserleri de okunup çalınır; fakat bunların halk şiirlerine vezin ve eda itibarıyla en yakın olanları seçilirdi. Çalgılı kahvelerde Emrah, Zihni, Seyrani, Gevheri, Âşık Ömer, Kuloğlu adlarını bilmeyenler bulunabilirdi. Ancak Dertli'yi hemen herkes bilir, tanır ve ona tapınırdı. Bunun için Dertli'nin:

*“Haraba kul olduk bezm-i âlemde  
Dünyada olsak da olmasak da bir  
Düşdük çare nedir dame âlemde  
Azad olsak da bir olmasak da bir”*

diye başlayan meşhur koşması okunup çalınırken bütün başlar yere eğilir, gözler yarı kapanır, gövdeler put kesilirdi. Sonra yine Dertli'nin:

*“Sakıya camında nedir bu esrar  
Etti bir katresi mestane beni  
Şarab-ı/alinde ne keyfiyet var  
Söyletir efsane efsane beni”*

diye başlayan ve kesik kerem şeklinde bestelenip terennüm edilen koşmasıyla Gevheri'nin:

“Bad-ı sabâ yâre benden selam et  
Mübarek hatırın sor sual eyle  
Varup huzuruna feth-i kelam et  
Bana var mı meyli gör sual eyle”

Matlı koşması söylenirken kahvenin içi inim inim inlerdi.

Çalgılı kahveler, kış mevsimlerinin Cuma geceleri ve en çok bütün Ramazan geceleri işlerdi. Hemen her meşhur semtte bunlardan birer tane vardı. Beşiktaş'ta, Çeşmemeydanı'nda, Tophane'de, Boğazkesen'de, Eyüp Defterdarı'nda, Halıcıoğlu'ndaki çalgılı kahveler bunların en ileri gelenlerindendi. Bu kahvelerin hemen hepsi de oraların en gözde tulumbacı kahveleri idi.

Son çağların en meşhur mânîcileri, semâîcileri, koşmacıları, destancıları da ekseriyetle o zamanların bir çeşit sporcuları olan bu genç tulumbacıların arasından çıkardı. İçlerinde belki de hiç tulumba sınığını omzuna koymamışlar da vardı, fakat yüzde yetmiş kuşkusuz tulumbacı idi. Meselâ en meşhur mânîci ve semâîcilerden Acem İsmail, Kafesçi Arif, Dolmacı Mihran, Efe Mehmet, Defterdarlı Asaf Bey, Yenimahalleli Çiroz Ali, Tersaneli Osman Nuri, Üsküdarlı Vasıf, Zeytinburnulu Arap Osman, Darbukacı Tespihçi Halit, Darbukacı Sadık, Darbukacı Mithat, Sarı Hayrı, Balatlı Nesim, Karagümrüklü Rampi İbrahim, çırağı Arap Hamit, Eyüplü Makinist Tayyar, Çeşmemeydanlı Uzun İbrahim, Galatalı Matruş (Küçük Dertli), Tersaneli Ahmet Reis o zamanın en uçarı tulumbacılarındandı.

Sonra yine meselâ tulumbacılık yapmadıkları hâlde yalnız tulumbacı kahvelerinin bir adına ‘çalgılı kahve’, bir adına ‘semâî kahvesi’ dedikleri bu kahvelerde en iyi mânî, semâî, koşma, destan, kalenderî söyleyenler arasında şunlar vardı:

Bakırköylü Zil İzzet, Hattaneli Çarkçı Ethem, Arnavut'un Mehmet, Otakçılarlı Cevat, Erzincanlı Ayrancı Hamdi, Hattaneli Arap Hikmet, Balıkçı Agop, Çeşmemeydanlı Kıvırcık Hüsnü, Galatalı İnce Arap, Zeytinburnulu Naracı Mehmet, Beşiktaşlı Kambur Ferdi Dede, Üsküdarlı Kayıkçı İbrahim, Çukurçeşmeli Efe Mehmet, Unkapanlı Halit Hoca... Bütün bunların içinde Üsküdarlı Vasıf, Acem İsmail, Zil İzzet, Halit Hoca, Çiroz Ali, Dolmacı Mihran, Arnavut'un Mehmet, Zeytinburnulu Konik Mustafa, Otakçılarlı Cevat, bilhassa Çarkçı Balatlı Ethem, en usta idiler. Bunlardan meselâ Otakçılarlı Cevat, Hattaneli Arap Hikmet

gibileri hem çalar hem söylerlerdi ki bunların çalgıları artık eski Tavuk-pazarı kahvelerinde olduğu gibi saz değil, klarinet idi.

Bu saydığım kimselerin çoğu ölmüştür, içlerinden hâlâ yaşayanlardan Üsküdarlı Vasıf şimdi orada ihtiyar yaşında kahvecilik etmektedir; Amavut'un Mehmet denilen delikanlı büyük harpte askerlikte Almanya'ya gitmiş, oradaki büyük fabrikalarda zaten zanaatı olan makinistliği ilerletmiş, şimdi memleketin en gözbebeği, en can evi olan bir fabrikada muallim ve ustabaşı olmuştur.

Arap Hikmet uzun müddet Akdeniz, Karadeniz, Gülcemal vapurlarında çarkçıbaşılık ettikten sonra şimdi tekaüt olmuş ve tüccar gemilerinde çarkçıbaşılığa başlamıştır. Tersaneli Ahmet Reis, şimdi yetmiş yaşında ve iki gözü âmâ olduğu hâlde Karagümrük'te oturmaktadır.

Hâlâ bunların en ustalarından sayılan Balatlı Çarkçı Ethem, Balat'ta kahvecilik yapmaktadır. Erzincanlı Ayrancı Hamdi, Eyüp'te arzuhalci ve mühürçüdür. Balatlı Musevi Nesim, Balat'ta gezgin fıstıkçıdır. Darbukacı Halit, Sadık, Sarı Hayrı, Sultan Hamamı'nda ağızlıkçılık ve tespihçilik yapıyorlar. Defterdarlı Asaf, şimdi Küçükköy' de çiftlik sahibidir.

Balatlı Musevi Nesim deyince Musevilerden de semâîci, mânici, koşmacı var mıymış, denilebilir. Nesim, belki ara sıra bir-iki mâni söylemiştir; koşma, semâî söyleyemezdi. Fakat bu çalgı ile semâî kahvelerinin bir de oyuncularını vardı ki, o zaman Balat'ta tulumbacılık eden Nesim, işte bu oyuncuların en belli başlılarından.

O devirlerde bu oyuncuların en ustaları Rampi İbrahim, Arap Hamit ve Sultan Hamamı Bacaksız Şevki idi. Bunlardan sonra meşhur oyunculardan şunlar gelirdi: Zeytinburnulu Naracı Mehmet ile arkadaşı Arap Osman. Bunlardan Mehmet hem söyler hem oynardı. Kendisi yakışıklı, şık giyinir ve çok bıçkın bir delikanlı idi. Arap Osman ise zavallı Allah'lıktı. Sesi fena olduğu için söyleyemez, sade oyun oynardı. Bunlardan Mehmet'in çiftetelli oyunu, Arap Osman'ın da 'Oh Yalel Yalel'i ile 'Helvacı Oyunu' pek beğenilirdi. Semâî kahvelerinin gözde ve çevik oyuncularından bir de Feshaneli Kel Mehmet vardı ki çalgılı kahveye bile ara sıra o bembeyaz, tertemiz, sakız gibi gecelik entarisi ve ince basmadan pembe hırkası ile gelir, öyle oynardı. Garip değil mi, o zamanlar erkeklerin çoğu mahalle kahvelerine misafirliğe, çarşıya, pazara gecelik entari ve hırka ile giderlerken, tulumbacı ve semâî kahvelerine bu Kel Mehmet'ten başka bir tek kimse o kıyafetle gelmez, hepsi de ceket, pantolon ile gelirdi. Bunların oynadıkları oyunlar ya mâni, semâî,

koşma, kalenderî, dîvan, yıldız fasılları arasında ayrı bir fasıl teşkil eder yâhut okuyup çalma işi tamamıyla bittikten sonra oyunlara başlanırdı. Bu oyunlar bildiğimiz gibi 'Çiftetelli', 'Köçek', 'Ağırlama', 'Kasap', 'Düğün Havası', 'Helvacı', bir çeşit alaturka polka olan 'Ayak Havası', 'Bıçak Oyunu', 'Zeybek' oyunlarıdır. Bunlardan 'Bıçak Oyunu'nu en iyi oynayan Unkapanlı Halit Hoca idi.

Biraz yukarıda mâni, semâî, koşma vesairenden bahsederken 'dîvan' ile 'yıldız' demiştim. Bu 'dîvan'lar gâh koşma gibi '6-5' gâh da aruz ile yazılırlardı.

'Yıldız' a gelince o, müstezada çok benzeyen bir şeydi. Lakin bunların söyleniş ve çalış tarzları güçtü.

Hele 'yıldız' denilen şeyi herkes söyleyemezdi, çünkü makamı ötekilerden büsbütün başka idi.

Bu tarzların, bu çeşitlerin hepsini birden pürüzsüz okuyanları parmakla gösterirlerdi ki, bunları en iyi becerenlerin başında rahmetli Çiroz Ali ile Dolmacı Mihran, Çarkçı Ethem, Arnavut'un Mehmet, Tersaneli Osman Nuri, Otakçılarlı Cevat'ın geldiğini söylerler.

Bunlardan Çiroz Ali, Eğrikapı dışarısında koca salhâneleri [mezbahaları] olan Köle Mustafa Ağa isminde zengin bir adamın oğlu idi. Delikanlılığına kadar evde uşaklar, halayıklar arasında, naz ve naim [boluk] içinde büyüyen bu ince, çelimsiz çocuk genç yaşında tulumbacılığa heves etmiş, az zaman içinde hem günün en gözde bir tulumbacısı hem de en sevilen bir semâîcisi olmuştu. Kendisi yakışıklı, sesi güzel olduğu için Çiroz Ali, İstanbul'daki hemen bütün semâî kahvelerinde el üstünde tutulur ve o hangi semâî kahvesine gidip okusa yüzlerce meraklısı arkası sıra oraya akardı.

Çiroz Ali, yukarıda adı geçenlerin en eskilerinden idi ki Bakırköylü Zil İzzet, Acem İsmail gibi mâni ve semâî ustaları ile birlikte hayli zaman söylemiş ve zanâatında onları geçtikten sonra Rûmî bin üç yüz on iki yılında, Beşiktaş' ta tulumbacılık yaparken o zamanki kendi arkadaş ve omuzdaşlarının tâbirince ince hastalıktan (verem) ölmüştür.

Çiroz Ali'nin genç yaşında ölümü o zamanki tulumbacılık ve semâîcilik âlemini pek çok müteessir etmiş ve kendisine o zamana kadar İstanbul' da bir eşi görülmemiş olan parlak ve orijinal bir cenaze alayı yapılmasına sebep olmuştur.

Çiroz Ali, hastalığının son devrelerinde babası Köle Mustafa'nın Eğrikapı dışındaki evinden kaldırılmış, hava tebdili olsun diye Bakırköy'de-



ki dayısı Tevfik Bey'in köşküne götürülmüştü. Hastalık esasen üçüncü devrede olduğu için oraya giden Ali bir-iki ay içinde büsbütün çökmüş, kendisinden artık ümit kesilmişti. İşte bugünlerde Ali'yi sevenlerden Defterdar İskelesi'nin hamallar kâhyası ve Defterdarın tulumbacı ağası Kâhya İsmail, hemen oranın bekçisi Mehmet Çavuş'u yakalamış, avucuna iki gümüş mecediye sıkıştırarak:

- Haydi, demiş, fırla Bakırköy'e! Çiroz Ali fenaymış, evdekiler ağlaya ağlaya başucunda saat bekliyorlarmış. Sen git, bu gece orada bir kahvede gecele ve ölüm haberini alır almaz ya bir beygire ya bir arabaya atla, çabuk bize haber getir.

O gece, sabaha karşı Bekçi Mehmet Çavuş, bir beygirle Defterdar' a gelmiş, Kâhya İsmail' e seslenmiş:

-Kâhya, sizlere ömür!

Hemen o anda, koğuştaki kocaman tulumbacı fenerleri yakılıp İstanbul'daki bütün meşhur tulumbacı koğuşlarına bu kara haber ulaştırılmış. Ertesi gün erkenden Defterdar İskelesi'ne biriken bir-iki yüz kişilik cemaat Bakırköy'ün yolunu tutmuş ve orada da ayrıca bir alay tulumbacının biriktiğini görmüş.

İşin aksiliğine bakın ki tam o aralık Ermeni vak'ası patlamış. Tabii Bakırköy kaymakamı böyle sabahleyin erkenden oraya biriken bu kadar insanı görünce şaşırmış, bunların içinden elebaşları çağırıp sormuş:

-Böyle yüzlerce insan buraya ne diye toplandınız?

-Cenazemiz var, onu almaya geldik.

Kaymakam önce tereddüt etmiş, sonra izin vermiş ve o yüzlerce tulumbacı, öğleye bir saat on dakika kala Çiroz Ali'nin tabutunu omuzlayınca tam öğle vakti Eyüp'e ulaştırmışlar. Ulaştırmışlar ama cenaze öyle herkesin cenazesi gibi gelmemiş, cemaati teşkil eden ve içinde birçok da Hristiyan ve Yahudi bulunan yüzlerce tulumbacı onu, öğleye yetiştirmek için ta Bakırköy' den Eyüp' e kadar 'açık ayak' denilen bir tulumbacı koşusu ile getirmişler ki, bu kadar uzun yolu o kadar insanın hem de omuzda tabut olduğu hâlde hep açık ayakla yürümesi tulumbacılık sporunun en güçlerinden biridir. Çiroz Ali'nin cenazesi, çiçekli ve çemenli bir bahar günü Eğrikapı dışarisından geçerken İslâm ve Hristiyan evlerinin pencerelerinden kopan kadın çığlıklarını anlata anlata bitiremiyorlar.

İşte bu Çiroz Ali ki, o eski çalgılı semâî kahvelerinin en namlı büllülerinden biri idi. Onun okuduğu semâîlerle mâniler arkadaşı ve

omuzdaşlarından hiçbirinininkine benzemezdi. Ne yazık ki gerek Çiroz Ali, Acem İsmail, Zil İzzet zamanından, gerek onlardan bir öncekilerden, gerekse onlardan sonra yetişenlerden birçoklarının mâni, semâî, koşma, destan, kalenderî gibi birçok eserleri meydanda olduğu hâlde Çiroz'un kendi içinden gelme, kendi düzdüğü bir tek mânisini bile bulamadım.

Eminönü Halkevi'nin çıkardığı Halk Bilgisi Haberleri mecmuasında bu mâni, semâî, koşma, dîvan, yıldız ve kalenderîlerden pek azını neşretmiş olan ve Çiroz Ali'yi hayal meyal hatırlayan meşhur eski semâîcilerden Otakçılarlı Cevat, bana bir kere sahibi pek belli olmayan bir semâîyi Çiroz Ali'nin semâîsi olma ihtimali var diye gösterdi ise de aynı semâînin Dertli İbrahim' den sonra gelen Tavukpazarı saz şâirlerinden birine ait olması ihtimali de vardır.

Başta da söylemiştim ki on dokuzuncu asrın üstad saz şâiri Dertli İbrahim' den sonra gelen belli başlı sanatkârlar kimlerdir, pek tanımıyoruz.

Yalnız yine dediğim gibi Otakçılarlı Cevat ile hâlâ sağ olan bazı arkadaşlarından öğreniyoruz: Gedâî, Derûnî, Ahmet, Perişan Halil, Giryânî gibi bazı kimseler var ki bunlar Dertli' den sonra gelen Tavukpazarı saz şâirleriyle daha sonra onların yerlerine geçen semâîciler, mânîciler arasında bir çeşit köprülük etmişlerdir.

Edebiyata ve edebiyat tarihine dâir özlü, olgun eserler sahibi olan Sadettin Nüzhet Ergun, her ne kadar bir Gedâî'den bahsediyor ve eserlerini neşrediyorsa da bir rivâyette Beşiktaşlı, bir rivâyette Üsküdarlı olduğu söylenen ve semâî kahvelerine devam eden, sonra bunlara birçok semâîler, koşmalar, nefesler hazırlayan bir başka Gedâî daha olması gerektir. Çünkü benim bu dediğim Gedâî'yi tanıyanlar ve kendisiyle görüşenlerden hâlâ sağ olan semâîciler vardır. Hâlbuki Sadettin Nüzhet Ergun'un bahsettiği Gedâî'yi onlar pek tanımıyor, hatırlamıyorlar. Derûnî Ahmet ise hâlâ Balat'ta kahvecilik eden ve bir zamanlar İstanbul'un en meşhur mânîcisi, koşmacısı, semâîcisi olan Çarkçı Ethem'in ustası imiş. Kendisinin;

*“Düşme davaya  
Girme araya  
Silah çekmeye  
Yıkıp gitmeye*

*Ahir kavgaya  
O bedlerdeniz  
Yakıp yıkmaya  
Nöbetlerdeniz”*

diye yıldız usûlünde okunan bir manzumesini genç semâîciler pek beğenir, yüksek tutar ve ondan türlü türlü anlaşılmaz mânâlar umarlarmış.

Yine birçok mânici ve semâîcilerin kendilerine büyük bir üstad bildiği Perişan Halil ise semâî, koşma gibi şeylerde pek o kadar kâmil bir üstad değilse de mânide tam anlamıyla üstadır.

Bilhassa, nerede olursa olsun irticalen mânî söylemekte bunun kadar erbap pek yoktur. Meselâ, Perişan Halil balıkçılık, celepik gibi işlerle geçinir fakir bir adammış. Bir gün Topkapı'dan iki yaşında bir dana almış, önüne katmış, Tophane mezbahasına götürüyormuş. Tam Galata Köprüsü'nden geçerken Perişan Halil'in yedeğindeki gürbüz dana oradan anası, ablası ile geçmekte olan sekiz-on yaşlarında bir çocuğun koluna hızlıca boynuz yapıştırmış, çocuk da feryadı salıvermiş. Derken ahâli Halil'in başına üşüşmüş. Halil de hemen köprünün parmaklığına yaslanıp elini şakağına dayamış, yanık bir sesle hemen şu mânîyi yapıştırmış:

“Adam anam... bu... dana  
Vurdu dana sübyana  
Boynuzlan budana  
Çıktı artık gözümden  
Sizin olsun bu dana”

Ve mânî biter bitmez dananın ipini çocuğun anasının eline tutuşturup tabanları kaldırmış, oradan savuşmuş.

Koşmalar, kalenderîler, yıldızlar, mânîler, hep olduğu, yazıldığı gibi doğrudan doğruya söylendiği hâlde ayaklı mânî denilen bu mânîler hep ‘Adam aman’ diye başlar, ondan sonra yazılış ve söylenişte bir olan fakat mânâca ayrılan bir kelime —ki bu mânîlerin kafiyesidir—söylenir, arkadan asıl mânî olan iki mısra okunurdu.

Perişan Halil'in en dilde destan mânîlerinden biri de Beylerbeyi Rıhtımı'nda balık tutarken birdenbire başına dikilen devrin en cebbar (kudretli) adamının şedit (sert) bir emriyle söylediği mânîdir ki, eğer Halil bunu o anda irticalen söylememiş olsaydı, belki beline bir tekme yiyip buz gibi suyun içinde tehlikeli bir kış banyosu yapacaktı.

Halil elindeki olta ile balık tutarken yanı başına padişah dikilmiş:

—Mânici Perişan Halil sen misin?

—Benim.

Denizin bir-iki karış derinliğinde sağa sola çalkalanan yuvarlak, yassı, yumuşak ve beyazca bir yosuna benzeyen şeyi göstererek:

—Çabuk, demiş, hiç durmadan şunu ayak yap (kafiye yap), bir mâni söyle, yoksa denizde alırsın soluğu.

Halil hemen elinden oltayı bırakmış ve saniyesi saniyesine mâniyi bastırmış.

Nasıl bastırmış, diyeceksiniz.

Onun yalnız ikinci mısramı söyleyeyim de ötesini sormayın:

Adam aman...

Pek beğendim ortaya çıkan yeni nizamı!..

‘Ortaya çıkan yeni nizam’ sözünden anlaşılıyor ki çalgılı kahvelerin en büyük mâni ustası diye tanıdıkları Perişan Halil yeniçeriliğin kaldırılması ve Tanzimat’ın ilânı sıralarında Tavukpazarı saz kahvelerinin henüz çalgılı kahve şekline girmek üzere olduğu zamanın adamıdır.

Mâniden bahsederken burada size Perişan Halil’ den sonrakilerden ve Derûnî Ahmet’in muasırlarından olduğu söylenen Beşiktaşlı Gedâî’nin bir-iki mânisini de yazayım.

Gedâî’nin yazacağı bu mânileri gösteriyor ki bir kara cahil olan Perişan Halil irticalen mâni söylemekte çok mükemmel bir usta olmakla beraber Gedâî herhalde ondan bilgili, belki de okuryazar takımından ve biraz eski mutasavvıf halk şâirlerini okumuş yâhut o tarzda şeyleri oldukça anlayanlardan imiş. İşte onun bana bu kokuyu veren iki mânisi:

“Adam aman... gö... zetle...

Sun’i Hakk’a dikkat et, yapışık mı göz... etle?

Ol göz ile hakikat rahını gel gözetle.

Adam aman... di... dedir...

Hakîkî aşk ehlinin dildarı nadidedir.

Dildar için kanlı yaş akıtan na... didedir”

Bu mâniler gösteriyor ki bu adam Arapça, Acemce kelimelere oldukça düşkün ve daha ziyâde mutasavvıf halk şâirlerinin tesiri altında bulunan bir adammış.

Bunun birçok nefes ve koşmaları da varmış; fakat çok bilinen ve birçok eski tasavvufi halk şiiirlerinin birer kopyasından pek de farklı olmayan bunları burada uzun uzun yazmaya hacet yoktur.

Hazır sırası gelmişken burada size birkaç tuhaf mâni daha göstereyim: Balatlı Çarkçı Ethem'in bir mânisi. Kadıköy'deki çalgılı kahvelerden birine Balatlı Çarkçı Ethem ile arkadaşlarını davet etmişler; bunlar da kalkıp oraya gitmişler. Fasil başlayınca gelen misafirlerin içindeki en usta mânici Ethem'e Kadıköylüler rica etmişler, 'Kadıköy' uyağı ile bir mâni söyle demişler.

Ethem düşünmüş taşınmış, evirmiş çevirmiş, nihâyet süslü gelin as-kısının altında oturan çalgıya işmar etmiş:

- Çalın!..

Klarinet, çığırta, çifte nara, darbuka ve zilli maşadan mürekkep olan takım hemen kısa bir mâni havası yapmış, Ethem de şu mâniyi söylemiş:

“Adam aman... dı köye...

Arzuladık ihvanı geldik şu Kadıköy' e...

Müftü haraç keserken ne yapar kadı... köye?”

Gene bir gün ya Beşiktaşlılar yâhut Çeşmemeydanlılar ile Eyüp civarındaki mânici ve semânciler arasında bir rekabet başlamış, nihâyet Bakırköylü Zil İzzet, Acem İsmail'in partilerinden olan Eyüplülere taş atan şu çok meşhur mânisini söyleyerek onlardan hınç almış:

“Adam aman .. İ...yi... bin

İşte meydan, işte at, biner isen iyi bin

Dört köşede meşhurdur dilencisi İyib'in!”

Şu da o zamanların yarı didaktik, yan âşıkane güzel mânilerinden biridir:

“Adam aman ... ka .. rın .. ca

Yazdan toplar erzakın kışa saklar karınca

Canan bizi affetti yalvarıp yakarınca”

Bunlardan başka vaktiyle çalgılı kahvelerde çoğu irticalen söylenmiş meşhur mânilerden bazıları da şunlardır:

“Adam aman ... dide .. de

Bak okuyup yazmadan kalmadı fer didede

İhvanın arzusunu kırmaz Ferdi Dede...”

Kendisi bir paşazâde olan Beşiktaşlı Kambur Ferdi Dede'nin bir çalgılı kahve sahibi olan Galip Ağa için söylediği şu mâni de meşhurdur:

“Adam aman .. Ga . . liba

Maşrapan tıkırdıyor küpte su yok galiba

Sana asil diyorlar sen piçmişsin Galip Ağa”

Üsküdarlı Kayıkçı İbrahim'in bir mânisi:

“Adam aman... ne... yedir

Namerdin lokmasını ne kendin ye ne yedir

ihvanın toplanması seneden seneyedir.”

Şu aşağıdaki mânî de çalgılı kahvelerin meşhur oyuncularından Arap Hamit Reis'in şimşekli, gök gürültülü bir gecede bir destan yâhut semâî söylemesini rica için başka bir arkadaşı tarafından irticalen ortaya atılmış bir mânîdir:

“Adam aman... se... mayi

Şimşek çakar gök gürler Hak titretir semayı

Hamit Reis bekleriz senden destan semâî!”

Yukarıda adı geçenlerden Tersaneli Ahmet Reis ki şimdi iki gözü kör olduğu hâlde Karagümruk'te oturan yetmişlik ve perişan bir ihtiyardır. Bir zamanlar tersaneninin en iyi ustalarından ve zamanın en namlı ve acar tulumbacılarından olan Ahmet Baba, şu yepyeni mânisini geçen akşam bana bunlara dâir bazı izahat verdikten sonra söyledi.

Etrafına fıldır fıldır baktığı hâlde karşısındakini hiç görmeyen gözlerini tavana doğru dikerek:

- Evlât! dedi, bu mânî de benden sana caba olsun:

“Adam adam... cı... nacak

Felek kökten budadı vurdu bir acı nacak

Ellere ben acırken ben oldum acınacak”

Ve bunu söylemesi ile birlikte hıçkırarak yanımdan kalktı, sopasına dayanarak uzaklaştı.

Bu mânilerin söylenip okunması, koşmaya, dîvana, yıldıza, destana, semâîye, hele kalenderîye nispetle kolaydı ve bu mânileri her çalgılı kahveye giden, iyi kötü söyleyebilirdi. Fakat ötekileri söylemek, kaleme almak ve okumak daha güçtü.

Koşmalar da dîvanlar, yıldızlar, destanlar, mâniler gibi hece vezniyle söylenirdi ve bunlarda en çok kullanılan vezinler eski halk şâirlerinin kullandıkları gibi ekseriya (altı-beş), (dört-dört-üç) ve bazen de (beş-altı) idi. Bunlardan yalnız dîvanlar ara sıra aruzla yazılırdı. Semâîler ise hep aruzun mefailün/mefailün/mefailün/mefailün vezniyle yazılıp okunurdu. Bunlardan kalenderîlerin vezni de hem hece olurdu hem de aruz. Fakat bunlarda şart, muhakkak her kıtanın, yani her dört satırın üçüncü mısraı o kıtadan sonraki kıtanın birinci satırında aynen tekrarlanmak olduğu gibi, her kıtanın son mısraları da kafiyece birbirinden başka idi. İşte bir çalgılı kahve kalenderîsi:

“Derdü gam, aşku sevda  
Eyledi beni şeyda  
O güzelin yoluna  
Edeydim canım feda

O güzelin yoluna  
Saçım başım yoluna  
Taramış kâkülleri  
Atmış sağ ü soluna

Taramış kâkülleri  
Gerdanda fülfülleri  
Sanırsın yanağında  
Açmış cennet gülleri”

Buraya kadar şekli, mânâsı, kafiyeleri iyi giden kalenderî son kıtaya geldi mi o güzel şekil, o güzel mânâ ve hoş kafiyeler bozular, şöyle biter:

“Sanırsın yanağında  
Küpeler kulağında  
Ayda ay yıl, ay yıldız  
Mahcemalin mahitap”

Bu, neden böyle olurdu ve gerçekten bütün kalenderîlerin son kıtaları hep böyle kafiyeleri bozuk, mânâsı anlaşılmaz olarak mı biterdi?

Bu ciheti, henüz sağ olup da bu işleri anlayanlardan kime sordumsa tam istediğim gibi bir karşılık alamadım. Yalnız bu işlerin en iyi anlarından ve geçen yıl Halk Bilgisi Haberleri mecmuasında bazı mânîler, koşmalar neşretmiş olan Otakçılarlı semâfîci Cevat diyordu ki:

—Bunun neden böyle bittiğini ben de bilmem. Bildiğim bir şey varsa çalgılı kahvelerin kalenderîleri böyle yazılır, böyle okunurdu.

Kalenderî denilen bu biçim manzumelerin bir başkahlığı da bunların mânî, koşma, semâf, dîvan gibi yalnız bir tek kişi tarafından okunması, en aşağı üç-beş kişi tarafından bir ağızla okunmasında idi.

Meselâ Üsküdarlı Vasıf, Acem İsmail, Zil İzzet, Çiroz Ali, Arnavut’un Mehmet bir araya gelip hep bir ağızdan kalenderî okumaya başlayınca

bu pek eşsiz, menentsiz bir manzara hâlini alır ve dinleyenler baştan başa mest olurdu.

Çalgılı kahvelerde önce işe mâni ile başlanırdı. Fakat asıl mâni, koşma, semâî faslı başlamadan önce müzika başlardı. Yukarıda yazdığım gibi bir klarinet, bir çığirtma denilen ince tahta düdüğü, bir çift nara, bir darbuka, bir zilli maşadan ibaret olan çalgılı kahve müzikası en önce bir marş çalardı ve bu marş ekseriyetle alafranga marşlardan biri idi. Son zamanlarda 'İspanyol Marşı' dedikleri bir marşla 'Maçiç İspanyol' pek moda olmuştu. Bu marştan sonra ya bir polka ya polka ayarında bir-iki şey daha çalınıp nihâvent makamından kıvrak ve alafrangaya yakın şarkılara, kantolara geçilir, daha sonra çiftetelli gibi oyun havaları, alaturka bazı halk şarkıları çalınıp söylenir, bunların arkasından da kahve her taraftan gelen misafirlerle tamamıyla yükü alınca mâni havası ile mânilere başlanırdı. Bazen yarım, bazen bir saat kadar süren mâni faslı çok defa alaylar, kahkahalar arasında birtakım atışmalar, birbirlerini bastırmalar, birbirlerini tehzil ve hicvetmeler içinde geçer; sonra sırasıyla koşma, semâî, dîvan, yıldız, destan, kalenderîye geçilirdi.

Koşmalar, semâîler, dîvanlar, yıldızlar, kalenderîlerde en çok aşk olmak üzere hemen her mevzudan bahsedilir; fakat destanlarda ekseriyetle kabadayılıklar, hazin, feci ölümler, ara sıra harpler terennüm edilirdi.

Eski külhanbeylik edebiyatının epik kısmına girebilecek ne kadar böyle vak'alar varsa hemen hepsinin bu kahvelerde birer destanı yapılmış ve bunlar gâh hiddetler, tehevürler, küfürler, nâralar gâh da ahlî oflu gözyaşları içinde yıllarca okunup dinlenmiştir. Bu destanlar arasında meselâ şunlar vardır:

'Çiroz Ali'nin Ölüm Destanı' ki bu bir çeşit mersiye'dir. 'Sandıkçı Şükrü Destanı', 'Yorgancı Sadık Destanı', 'Pamukçu İhsan Bey'in Destanı', 'Komiser Hüsamet'in Destanı', 'Feshanede Makine Arasında Kalıp Parçalanmış Atıfın Destanı', 'Yemen Destanı', "Esrarkeşlerin Destanı" ki bu da bir esrarkeşin çok tuhaf, çok gülünç hülyalarını gösteren satihî [eğlenceli] ve mizahi bir destandır. Sonra daha eskilerden meşhur 'Zampara Destanı' bir zamparanın başına gelen rezalet ve maskaralıkları tasvir eder.

Bunların arasında söylenen bir de 'Er-Avret Destanı' vardır ki bu baştan başa evlenme hayatını ve evlenen bir erkeğin yavaş yavaş nasıl kadının hâkimiyeti altına girdiğini gösteren didaktik ve zamanına göre kuvvetli bir eserdir.



Bu destanların içinde bir çeşit acıklı mersiyeyi andıranları da vardır ki, ‘Komiser Hüsamettin’in Destanı’ bunların en hazin ve en düzgünlerinden biri idi. Komiser Hüsamettin, kendi kayınbiraderi Halit ile Erenköylü Mustafa tarafından Göztepe’de kahpece ve pek feci bir surette öldürülmüş idi.

O zamanlar, yani Rûmî 1307-1308 yıllarında İstanbul’da polis komiseri olan Hüsamettin, nazik, tatlı dilli, güler yüzlü bir gençti. O zamanın bazı polis ve komiserleri gibi öyle vara yoğa herkesin kalbini kırmaz, iyi muameleleri ile kendisini herkese sevdirdi. Bu arada zamanın tulumbacıları, külhanbeyleri, semâîci ve mânîcileri de kendisini çok severlerdi. Hüsamettin [1]307 [1891] senesinde evlendi, Erenköy’de iyi bir ailenin temiz bir kızını alıp onlara içgüveyi girdi. Fakat böyle yapmakla Hüsamettin kendisine orada bir müthiş düşman peydahladı ki, bu da Erenköy’de sığırtmaçlık yapan Mustafa isminde biri idi. Çünkü bu Mustafa, Hüsamettin’in aldığı kızı önce ailesinden istemiş ve ret cevabı almıştı. İşin aksiliğine bakın ki Hüsamettin’in kayınbiraderi Halit de nedense bir türlü eniştesine ısınmamış, onu sevememiş, ona içinden gizli gizli diş bilemeye başlamıştı. Hüsamettin oraya içgüveyi girip de bir çocuk babası olduktan sonra, bu Mustafa ile Halit birleşip bir plan kurmuşlar ve o plana göre Hüsamettin’e dost görünüp onu bir akşam Göztepe’deki içkili gazinoya düşürerek biraz içirdikten sonra yolda önce sağ kolunu kırmışlar; sonra da bütün yalvarıp yakarmasına karşı, hiç acımadan vücudunu kamalarla delik deşik etmişler, gözünü oymuşlardı. İşte ‘Komiser Hüsamettin’in Destanı’ bunun üzerine yazılmış ve uzun yıllar bütün semâî kahvelerinde gözyaşları içinde okunup çalınmıştı. Bu destanı naklediyorum:

“Guş eden ağlasın zulmü feleği  
 Hangi ferdin olmaz ciğeri suzan?  
 Ne hâle uğradı dünya meleği  
 Bıraktı cümlelerin kalbine hicran

İşiten ihvane bir ibret olsun  
 O insafsız canı Allah’tan bulsun  
 Mezarı akreple yılanla dolsun  
 Ruz-ı şeb durmayıp çeksin elaman

Teehhül hevesi düştü gönlüme  
Baktırmadın bir kez aks-i falıma  
Girdi tiğ-i felek ah ikbalime  
Yıktı hanümanım eyledi viran  
Münasip görünce evlendim naghah  
Bir pak dameni eyledim nikâh  
Feleğin fendine olmadım agâh  
Düğün yapmak için cem oldu ihvan

Merdivenköyü'nde içgüvey girdim  
Dedim şu âlemde murada erdim  
Memuriyetime gidip gelirdim,  
Dilimden düşmezdi 'Hamdola Yezdan'  
Teehhülüm ancak bir sene oldu  
Emr-i Hak dünyaya bir yavrum geldi  
Sandım ki bu âlem bana verildi  
Hane halkı olduk cümleten şadan

Bir gün karışık bir rüyayla kalktım  
Hüzn ile ağlayan masuma baktım  
Düşüne düşüne kılıcım taktım  
Keder ile oldum yoluma revan

O akşam Göztepe'ye geldim oturdum  
İçimden ne garip hülyalar kurdum  
Halitle Mustafa oturmuş gördüm  
Dediler beraber içelim heman

İkisi o akşam çok rakı içti  
Saat bir buçuğu tanı çeyrek geçti  
Kayınçenı Halit feneri çekti  
Mustafa kolumda ederek seyran

Giderken o hain kolumu büktü  
Kırıp kolumu bıçağı çekti  
Saplayıp göbeğim üstüne çöktü  
Dağladı ciğerim eyledi püryan

Dedim: Kusurum ne söyle bileyim  
Ciğer paremi bir gidip göreyim  
Yavrumu görüp de öyle öleyim  
Yeter vurma artık imansız mervan

Dinlemedi asla katil sözümü  
Tekrar bıçakla oydu gözümü  
Bir anda düşündüm körpe kuzumu  
Yetiş Halit diye eyledim figan

Ah Halit büsbütün beni dağladı  
Kamayı vurdukça kanım çağladı  
Ah ü feryadıma gökler ağladı  
Hasret gidiyorum ağlasın Eftan (çocuğunun adı)

Bin üç yüz sekizde vuku-ı kaza  
Kanun-i sani tam yirmi bir keza  
Elbet gelecektir o ruz-ı ceza  
Görülür mahşerde davamız ayan”

Fakat bu destan kimindir, yani bunu kim yazmış yâhut hangi okuma yazma bilmeyen bir tulumbacı şâiri bunu düzmüştür, bilmiyoruz.

Şimdi iki gözü âmâ olan Bahriyeli Ahmet Baba ile yine sonradan gözleri âmâ olan ve eski semâf kahvelerinin en maruf simalarından bulunan Karagümrüklü Koltukçu Akif Ağa bu destanın bedesten bekçilerinden Yaylalı Halim Baba tarafından yapılmış olmak ihtimali olduğunu söylüyorlarsa da 1310 (1894) yılındaki ‘Büyük Hareket-i Arz Destanı’nın sahibi Deli Hakkı’nın da olmak ihtimali varmış. Zaten çok hazin olan ‘Komiser Hüsamettin’in Destanı’nı ses, eda, tavrı itibarıyla en hazin söyleyenler arasında Bahriyeli Yusuf Kenan ile Alaşehirli Mehmet, Beygirci Tosun en ileri gelenlerdendir. Hatta bir gece Keçecilerli Ömer Reis’in kahvesinde Yusuf Kenan bu destanı söylerken ellerinde mendil ağlamayan hiç kimse kalmamıştı.

Bu gibi destanlarda ölen dâima kabadayı; fakat ağırbaşlı, namuslu, asil, temiz, iyiliği sever, dostlarına karşı fedakâr bir insandır. Onu öldürenler ise korkak, cebin, ikiyüzlü, allak [dönek], kalleş, hain, arkadan vurucu bir kahpedir. Bu destanlardan Zeytinburnulu Konik Mustafa

Çavuş'un 'Yemen Destanı' da en meşhurlarındandır. Konik Mustafa bu küçük destanı, o zamanlar tabur tabur, alay alay Yemen çöllerine gönderilip oraların kızgın kumları arasında çekmedikleri kalmayan zavallı Anadolu ve Rumeli yavrularının ağzından yazmıştır:

“Bab-ı seraskerf'den emr ü irade  
Memleketten kalktık geldik piyade  
Feryad ü figan pek de ziyade  
Kucaklayarak dostu yararı  
Askerle vapuru donattık sardık  
Sade gök görünür kara arardık  
Tam kırk üç günde Yemen'e vardık  
Vapur lenger attı bulduk limanı

Hak din ü devlete vermesin zeval  
Yetiştirdi anide bir alay sandal  
Hep çıktık iskeleye akran ü emsal  
Şehirde tebdilen ettik seyranı”

Ne yazık ki ben bu destanın alt tarafını bulamadım. Yalnız destanın en son kıtasının en son satırının şu mısrayla bittiğini bunu bana okuyan âmâ Ahmet Reis'ten öğrendim: “Son nefeste ettim ikrar imanı...” Bu mısradan anlaşılıyor ki, zavallı Mehmetçik son nefesini Yemen'in fırın içi gibi yanan çöllerinde vermiştir.

Kalenderî ve destandan sonra çalgılı kahvelerde en hatırı sayılan nazım şekli semâîler idi. Aruzun dört mefailün vezni ile yazılan bu semâîlerin en güzellerini gene Üsküdar'da hâlâ kahvecilik yapan Vasif ile Çiroz Ali, Bahriyeli Osman Nuri, Amavut'un Mehmet, Dolmacı Mihran yapar ve söylerlerdi. Fakat Dolmacı Mihran'ınkilere 'Ermeni ağzı semâîler' denilirdi ki, eski halk şâirleri zamanındaki 'Ermeni Aşuğları' gibi bunlarda şive ve lehçe biraz değişir, kendine mahsus bir başkalık, bir âhenk gösterirdi.

Hatta Dolmacı Mihran gibi meşhur Ermeni semâîcileri sırf Ermeni ağzı semâî okumak için birçok çalgılı kahvelere davetle götürülür, kendilerine çok itibar edilirdi. O zamanların Ermeni ağzı semâîlerinin meşhurlarından biri de şöyle başlardı:

“Efendim huuuu nasibim buuu  
Tecellim taksirat yahu  
Ciğer yandı kebab oldu yetiş ahpar bir içim su  
Ne esbabdan beni terk eyleyüp ağyar ilen kaçtı?  
Niçin kılmaz bana insaf o taş kalpli gözü ahu”

Bu da Üsküdarlı Vasfın meşhur semâilerinden biridir:

“Efendim yoktur emsalin bulunmaz bir güzelsin sen  
Nedir maksudun ey canım beni böyle üzersin sen  
Aduyü bed-likalarla niçin daim gezersin sen  
Seni ben sevmişim candan velakin bi-habersin sen  
Otursam reh-güzarında selam vermez geçersin sen  
Görünce bendeni yavrum neden çeşmin süzersin sen  
(Nakarat)  
Gidip ağyara yâr oldu benim halim harap oldu  
Seninle gezdiğim gül-zar kararmış bir tür-ab oldu”

Vasfın bu semâîsinin sonundaki iki satırlık nakarat bazen şu şekilde de okunurmuş:

“Bugünlerde senin tavrın bana gayet merak oldu  
Seninle içtiğim meyler niçin nar-ı fîrak oldu”

Şu da bir mizâhî semâînin başlığıdır ki alt tarafımı bulamadım:

“Efendim tar nasip artar tecelli taksirat mantar  
Senin o bildiğin kantar niçin böyle yalan tarlar?”

İşte on dokuzuncu yüzyıldaki Dertli ile arkadaşlarının saz şâirleri kahvelerinden sonra ortaya çıkan ve bir adına ‘semâî kahvesi’, bir adına ‘çalgılı kahve’ denilen tulumbacı kahvelerinin son zamanlarda yetiştirdikleri semâîciler, mâniciler, koşmacılar, destancılardan en belli ve başlıları ve işte onların bazı eserleri... Ben şimdilik bunları ve bu kadarını toplayıp yazabildim. Halk bilgisiyle meşgul, gayretli, dinç gençlere benim bu küçük etüdüm belki bir anahtar olur, onlar da bu anahtarla halk bilgisinin bu kısmına ait birçok kapıları açıp ortaya daha birçok şeyler çıkarabilirler.

Yazımı bitirmeden önce şurada bir-iki şey daha yazacağım ki, bunları ilk kısımlarda unutmuştum. Yukarıda adları geçen birkaç darbukacı vardı ki onlar da şunlardır: Sultan Hamamlı Tespihçi Halit, Sarı Hayri, Sadık, Mithat...

Bunların en ustaları Halit idi ki, hâlâ sağ olan bu çocuk o zamanlar çaldığı darbuka ile mum ve lamba söndürürdü.

Yani darbukanın ağzını bir yanan muma yâhut lambaya tutunca parmaklarının deri üstündeki çok hızlı hareketinden hâsıl olan rüzgâr darbukanın ağzından çıkarken yanan mumu yâhut lambayı söndürürdü. Sonra Halit, darbuka denilen ve parmaklarla çalınan o basit dümbelek ile âdeta perdeli çalgıların çaldığı havaları tıpkı notasıyla çalıyor gibi aynen çalardı ki, bu cidden büyük bir maharet sayılırdı ve böyle usta darbukacılar çalgılı kahvelerde el üstünde tutulurdu. Bu darbukacılarla zilli maşacıların da çoğu tulumbacıları, bunların içinde de bazı iyi mânîciler, semâîciler vardı.

Şimdi gelelim son olarak muammalara:

Muammalar bir çeşit bilmece idi ki bunların en zorunu on dokuzuncu yüzyılda Mısır seyahatinden İstanbul'a gelen namlı halk şâiri Geredeli Dertli İbrahim, Tavukpazarı'ndaki âşıklar kahvesinde hallederek birinciliği almıştı.

Bu muammalar çalgılı kahvelerde de aynen devam etmiş ve yine mânîcilerin, semâîcilerin arasından çıkan meşhur muammacılar bunlarla da hayli uğraşmış ve şöhret almışlardır. Meselâ mânîci, semâîci Zil İzzet aynı zamanda o vaktin en usta muammacılarından sayılırdı.

İşte onun 'kayık küreği' mânâsından gelen bir muamması:

*“Geçen bir nesne gördüm sallanır bi-ruh durur  
Kim ona el vurursa kuyruğuyla sallanır  
Bunun canlı oluşu dar dibinden bağlıdır  
Bu muamma değil lakin bir ağacın dalıdır”*

Bu yazı üç yâhut dört köşe süslü bir tahtanın üzerine yazılıp kurdeler, çiçeklerle süslenildikten sonra kahvenin tavanına asılır; bunu halledenlere bir lira, beş lira, sırasına göre on lira mükâfatlar vaat edilir ve bunu kim hallederse hem mükâfatı alır hem onun adı bütün çalgılı kahvelerde aylarca çalkalanırdı.

Tam bu yazım biterken öğrendim ki bütün bu adamların pîri sayılacak kadar eskisi ve en ustası Bedesten bekçilerinden Yaylalı Halim Ağa imiş ve yine şimdi öğrendim ki bunların çok meşhurlarından Deli Hakkı adında biri daha varmış ve bu adam [bin] üç yüz on [1894] yılındaki büyük hareket-i arzda [depremde] yazdığı ‘Hareket Destanı’ ile İstanbul’daki bütün fecayii [faciayı] çok temiz bir dil ve çok canlı bir görüşle destan şeklinde mükemmelen anlatmış... Ne yazık ki bu destanı da şimdi kolay bulmak imkânını bulamadım. Hatta ben bu ‘Hareket Destanı’nı ararken elime Zil İzzet ile Acem İsmail’in iki hoş mânisi daha geçti, işte onları da yazarak sözümü kesiyorum:

Zil İzzet, 1320 (1904) yılının hastalık ve düşkünlük zamanlarında, bayrama yakın bir Ramazan gecesi, semâî kahvelerinin birinde şu mâniyle ağlayarak kibar arkadaşlarından eski elbise istemiş:

“Adam aman... ki... meski...  
İhvanlar ihsan eder bizlere eski meski  
Onların eskileri giymekle eskimez ki...”

Bu da tam benim yazım biterken zemin ve zamana en uygun düşecek olan Acem İsmail’in mânisi:

“Adam aman... ka... çalım...  
Müsaadeniz olursa artık burdan kaçalım  
Lakin bizim kaçmamızdan gelmesin halka çalım”

Not: Metindeki alıntılar Osman Cemal Kaygılı’nın İstanbul’da Semâî Kahveleri ve Meydan Şâirleri (İstanbul-Eminönü Halkevi Dil, Tarih ve Edebiyat Şubesi Neşriyatı, 1937) kitabından yapılmıştır.

İSTANBUL-EMİNÖNÜ HALKEVİ DİL, TARİH VE EDEBİYAT  
ŞUBESİ NEŞRİYATI II.

İSTANBULDA  
**SEMAÎ KAHVELERİ**  
VE  
MEYDAN ŞAİRLERİ

OSMAN CEMAL KAYGILI



İSTANBUL - BÜRHANEDDİN BASİMEVİ  
1 9 3 7



---

# İstanbul'un Bilinmeyen Türküleri

---

Celal Volkan Kaya\*

## Giriş

İstanbul, beş buçuk asırdan fazla bir süredir Türk kültür ve sanat hayatının merkezi... Osmanlı Devleti'nin payitahtı olması sebebiyle, yazılı kültürün geliştiği bir başkent... Tarih boyunca insanları kendisine çeken kalabalık bir şehir... Her sınıftan, her milletten insanın toplandığı bir coğrafya... Diğer taraftan, şehrin nüvesini oluşturan Suriçi'nde yerleşmiş çeşitli halk tabakaları, 19. yüzyıl sonları ile 20. yüzyıl başlarında 'İstanbullu' denilince akla gelen kesimi oluşturmakta...

İstanbul, Osmanlı dünyasında yazılı kültürün en ileri olduğu merkez olmakla birlikte şehrin sözlü kültür bakımından oldukça zengin bir varlığa sahip olduğunu kaynaklar aktarıyor. Bu kültürün, temelde Türk halk kültürünün bir kolu olmakla birlikte, döneminin yazılı kültürü ile etkileşim hâlinde olduğu da anlaşılıyor.

İstanbul'un sözlü kültür unsurlarından olan ve özellikle 19. yüzyıl sonu ile 20. yüzyıl başlarında kayıt altına alınarak bugün karşımıza "İstanbul Türküleri" başlığı altında çıkan anonim müzik eserleri repertuarı, aslında birçok yönden incelenmeye muhtaç, fakat belli kalıp yargıların dışında pek de analize tâbi tutulmamış bir konu... Örneğin, İstanbul türkülerinin, güftelerinde İstanbul'a has bir üslubu ve kelime dağarcığını yansıttığı, bestelerinin ise diğer halk ezgilerine nazaran makam anlayışına daha uygun olduğu, yaygın kabul gören bir görüş. Fakat, güftelerde görülen üslup ve dağarcığın tanımı nedir? Türkülerin besteleri, halk müziğinde sıkça görülen 'kalıp melodi' uygulamasıyla mı meydana gelmiştir, yoksa İstanbul'da köklü bir yeri olan klasik Türk müziğine mensup bestekârların türkülere de katkıları var mıdır? Buna bağlı olarak, anonim karakter gösteren bazı türküler için kimi kaynaklarda bestekâr belirtilip kimisinde belirtilmemesi, hangi sebepten ötürüdür? Bazı türkülerin ezgileri bestekârlara mı yakıştırılmış, yoksa çeşitli bestekârlar türkü mü bestelemiş? Bugün İstanbul türküleri olarak bilinen fakat esasında kanto gibi popüler müzik türlerinden kaynaklanan eserler hangileridir? İstanbul türkülerinin yayılım sahası nedir, özellikle Rumeli'deki halk müziği geleneğiyle ilişkisi nasıldır? Anado-

lu'ya İstanbul'dan gelerek benimsenen ve İstanbul'dan Anadolu'ya giden eserler hangileridir?

Bu gibi soruları çoğaltmak ve çeşitlendirmek mümkün. Cevapları ise, tarihsel kaynaklarda ve elbette ki İstanbul türkülerinin kendilerinde aramak gerekiyor. Fakat elde bulunan İstanbul türkeleri repertuvarına bakınca, her şeyden önce, "İstanbul Türküsü" olarak bilinen eserlerin sayıca azlığı dikkat çekiyor.

İstanbul türkülerini içeren genel repertuvar kaynaklarına ve yayınlara şöyle bir bakalım... *İstanbul Türküleri* adıyla basılmış bir kitapta, 100 eserin notasına rastlanıyor.<sup>1</sup> Kitapta yer alan İstanbul türkülerinin başlıca kaynağının, TRT Türk Halk Müziği Repertuvarı'ndaki notalar ile Ankara Devlet Konservatuvarı'nın 1952 yılında İstanbul'da yaptığı derleme çalışmaları olduğu görülüyor. Diğer bazı kaynaklardan da çeşitli aktarmaların bulunduğu ve kanto, nefes vb. eserlere de yer verilen bu seçkinin ana kaynaklarından biri olan TRT Türk Halk Müziği Repertuvarı'nda, 2019 verilerine göre İstanbul türküsü olarak kayıtlı 34 eser bulunuyor. Öte yandan Ankara Devlet Konservatuvarı'nın bahsi geçen derleme çalışmasında ise, aralarında âşık tarzı eserlerin, kantoların, ilahilerin ve İstanbul'a ait olmayan türkülerin de olduğu 70 müzik eserinin notası, evvelce zaten yayımlanmıştı.<sup>2</sup> 20. yüzyılın önde gelen folklor araştırmacılarından Sadi Yaver Ataman ise, 46'sı kendi tespiti, 16'sı başka basılı kaynaklardan aktardığı olmak üzere toplam 62 İstanbul türküsünün başlığını vermektedir.<sup>3</sup> Kısacası, aralarındaki mükerrer eserler ile kanto, âşık müziği vb. gibi anonim halk müziği kapsamının dışındaki türlere ait parçalar bir kenara ayrılırsa, "İstanbul Türküsü" denilebilecek eser repertuvarının yüz parçaya dahi ulaşamayacağı anlaşılmaktadır. İstanbul gibi, köklü bir kültüre sahip ve kültürü üzerinde büyük bir literatür oluşmuş kozmopolit bir şehir için bu sayının aslında ne kadar az olduğu kolayca öne sürülebilir.

Diğer yandan, İstanbul'un 19. yüzyıldaki gündelik yaşayışına dâir eserler veren 20. yüzyıl yazarlarının tespit ettiği, teferruat kabul edilebilecek vak'alar veya kişiler üzerine yakılmış bazı türkü metinlerinin varlığı, İstanbul türküsü adedinin, literatüre geçmiş olanlardan çok daha fazla olması gerektiğini düşündürmektedir.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Nail Tan, Salih Turhan. *İstanbul Türküleri*. İstanbul, Ötüken Neşriyat, 2016.

<sup>2</sup> Süleyman Şenel. *İstanbul Çevresi Alan Araştırmaları* (2 Cilt). İstanbul, İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti Ajansı, 2011 (genişletilmiş 2. baskı).

<sup>3</sup> Sadi Yaver Ataman (yayına hazırlayan Süleyman Şenel). *Türk İstanbul*. İstanbul, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yayınları, 1997, ss. 375-378.

<sup>4</sup> Örneğin, İstanbul'da yaşamış bazı tulumbacılar için yakılmış türkülerin metinleri basılı kay-

Bu fikirlerden hareketle, 19. yüzyıl İstanbul'unun ele geçmemiş türkü metinlerini ortaya çıkarabilmek için bugün akla gelebilecek az sayıdaki yöntemlerden biri, kütüphanelerde ve çeşitli şahısların koleksiyonlarında bulunması muhtemel olan el yazması dokümanlardaki metinleri tespit etmek ve İstanbul ile olan bağlantılarını kurmaktır.

Bu çerçevede, İstanbul türkülerini içeren el yazması üç güfte mecmuası ele alınacaktır. Fasil repertuarını içeren yazma ve basma güfte mecmualarında çeşitli türkülerin de bulunduğu mâlûmdur. Ancak burada ele alınacak olan üç mecmua, profesyonel müzisyenlerin değil, müzik meraklısı amatörlerin kaleminden çıktığı anlaşılan, 'halk işi' tâbir edilebilecek tarzdaki defterlerdir ki içeriklerinin orijinalliği de buradan gelmektedir.

### Mecmuaların Tanıtımı

#### 1. Mecmua: Atıf Efendi Yazma Eser Kütüphânesi, Mehmed Zeki Pakalın, No. 111

47 yapraklık küçük boy bir deftere yazılmış güfteleri ve bazı kısa nesir metinleri içeren bu el yazmasında açık bir tarih ve yer bilgisi bulunmamaktadır. Bununla birlikte el yazmasının sonunda, dönemin *Sabah* gazetesinin 22 Teşrînevvel 1307 [3 Kasım 1891] tarihli nüshasından aktarılmış bir metin bulunmaktadır. Defterin kâğıt yapısı da göz önüne alınarak, ait olduğu tarihin 1890'lar olduğu söylenebilir.

El yazmasının içinde yer alan "Zenpârelik olmaz a paşam böyle kılıkla" ayaklı hiciv dikkat çekicidir. Şiirde geçen 'moda fes', 'tek gözlük', 'beyaz eldiven' gibi kıyafetlerle, dönemin İstanbul'una has bir zümrenin giyiminin tasviri yapılmaktadır. Yine aynı şiirde geçen "Parmakkapı'dan hazır alıp kundura potin" mısrasından da bu şiirin İstanbul'da yazılmış olduğu anlaşılmaktadır. Bu tarz bir şiirin bulunduğu bir el yazmasının İstanbul'da düzenlenmiş olması kuvvetle muhtemeldir.

#### 2. Mecmua: Süleymaniye Yazma Eser Kütüphânesi, Arslan Kaynaradağ, No. 163

315 sayfalık orta boy bir güfte mecmuası olan bu el yazmasındaki güfteler makamlara göre ayrılarak yazılmıştır. El yazmasının bazı sayfaları noksandır. Mecmuada tarih ve yer bilgisi bulunmamakla birlikte, kullanılan kareli defter kâğıdından, yazmanın 19. yüzyıl sonu veya 20. yüzyıl başına ait olduğu anlaşılmaktadır.

---

naklara geçmiştir. Bkz. Reşat Ekrem Koçu. *Yangın Var!..: İstanbul Tulumbacıları*. İstanbul, Ana Yayınevi, 1981.

Bu el yazmasında, İstanbul semtlerinin anıldığı birçok güfte bulunmaktadır. Örneğin, “Beyoğlu” başlıklı bir metinde “Sular arzu çeker canım Beyoğlu/Beyoğlu Taksim suyu” sözleri, “Şarkı” başlıklı bir metinde “Çamlıca seyrinde görsem ben seni/Beklerim Bağlarbaşı’nda ben seni” mısraları, “Şarkı-i dâğî” başlıklı bir metinde “Kömür gözlü İsmet Hanım ne oldu sana/Bundan sonra haram olsun İstanbul bana” mısraları geçmektedir. Bu metinlerden, güfte mecmuasının İstanbul’da hazırlandığı anlaşılmaktadır.

Makam esasına göre bölümlendirilmiş olan bu mecmuada, her makam için önce o makama ait klasik takımın güftesi verilmiş (güftesi bulunamayanlar için ise yeterli boşluk bırakılmış), ardından “Şarkıyât” başlığı altında çeşitli şarkı ve türkü güfteleri yazılmıştır.

### 3. Mecmua: Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi, Arslan Kaynaradağ, No. 166

19+V yaprakтан oluşаn, orta boy bir deftere yazılmış olan bu el yazması mecmuanın ilk kısmında muhtelif güfteler, ikinci kısmında ise mâniler bulunmaktadır. El yazmasında tarih ve yer bilgisi bulunmakla birlikte, kullanılan defter kâğıdından ve kapak ebrusundan, yazmanın 19. yüzyıl sonlarına ait olduğu anlaşılmaktadır.

Bu el yazmasında da İstanbul semtlerinin anıldığı veya İstanbul’da geçtiği anlaşılan olayların konu edildiği metinler bulunmaktadır. Örneğin, başlıksız bir metinde “Aksaray’ın yokuşundayım” ve “Sultan Bayezid meydanında”, “Şarkı” başlığını taşıyan muhtelif güftelerde ise “Serasker kapısı taştan”, “Galata’ya postu serdim”, “Üsküdar’da gördüm seni”, “Üsküdar’da Haydarpaşa”, “Beyoğlu’nda gelinim aynalı çarşı”, “Kâhtane’den gelinim gelir kayık” gibi mısralar bulunmaktadır. Bu metinler, el yazmasının İstanbul’da yazılmış olma ihtimalini çok kuvvetlendirmektedir.

Mecmuanın bazı sayfalarının başına, birer makam adı yazılmıştır. Ancak bu makam adlarının, yazıldıkları sayfalarda bulunan eserlerle ilişkili olmadığı, mâniler kısmında da bazı sayfa başlarında makam adları bulunmasından anlaşılmaktadır. Mecmuanın sayfaları boşken makamlara göre ayrıldığı, fakat sayfalar doldurulurken makamlar dikkate alınmadan güftelerin sıralandığı görülmektedir. Dolayısıyla, bu mecmuadan aktarılan türküler için burada makam belirtilmemiştir. Mecmuada, bir yerine iki farklı nakarata sahip olan türkülerin bir nakarata ilk kupleden, diğer nakarata ise son kupleden sonra yazılmıştır. Böyle türkülerin diğer kupleleri için nakarat metni gösterilmemiş, sadece ‘Na-

karat' ibaresi yazılmıştır. Tek nakarata sahip olan türkülerin nakarat metinleri ise mecmuada belirtilmemekle birlikte buraya aktarılırken tüm kuplelere uygulanmıştır.

## **Türkü Güfteleri**

### **1. Ay mı Doğmuş Gün mü Doğmuş Çimen Üstüne<sup>5</sup>**

“Şarkı-i dâği”

*Ay mı doğmuş gün mü doğmuş çimen üstüne*

*Herkes sevdiğini almış kendi destine*

*Alabilsem İsmet'imi dizim üstüne*

*Kömür gözlü İsmet Hanım ne oldu sana*

*Bundan sonra haram olsun İstanbul bana*

*Atladım bahçene girdim yol bulamadım*

*Yandı yürek harareten kar bulamadım*

*Kendime bir münasip yâr bulamadım*

*Kömür gözlü İsmet Hanım ne oldu sana*

*Bundan sonra haram olsun İstanbul bana*

*Atladım bahçene girdim gel kerem eyle*

*Didemden akan yaşları sil kerem eyle*

*Uzak yollardan gelmişim gül kerem eyle*

*Kömür gözlü İsmet Hanım ne oldu sana*

*Bundan sonra haram olsun İstanbul bana*

### **2. Bahçelerde Kereviz<sup>6</sup>**

*Bahçelerde kereviz*

*Yaprağını deleriz*

*Bize derler mektepli, aman*

*Biz kimseden korkmayız*

*Seni gidi seni*

*Sen aldattın beni*

*Bahçelerde filbahri*

*Var gidenlerin yâri*

*Sen bana yâr olmazsın*

*Yüzüme gülme bari*

*(Nakarat)*

<sup>5</sup> 2. Mecmua, s. 122. Türkünün güftesi, hicaz faslındadır.

<sup>6</sup> 3. Mecmua, yk. 8a.

Bahçelerde idrişah  
Boyu uzun kendi şah  
İki gönül bir olsa  
Ayıramaz padişah  
    Seni gidi oyunbaz  
    Cilvesine doyulmaz  
    Doyulsa da kanılmaz

### 3. Balmumular Yanar Fersiz<sup>7</sup>

Balmumular yanar fersiz  
Eğlenemem ben o yârsiz  
O yâr bensiz ben o yârsiz  
    Bir o yandan beş de bu yandan  
    Öldüm o yâre yalvarmaktan

Balmumular yanar oldu  
İnsafa gel karar oldu  
Bilsen bana bir ne hâl oldu  
    Bir o yandan beş de bu yandan  
    Öldüm o yâre yalvarmaktan

Serasker kapısı taştan  
Sen çıkardın beni baştan  
Anadan hem kardaştan  
    Bir o yandan beş de bu yandan  
    Öldüm o yâre yalvarmaktan

### 4. Birinin Parmağı Dopdolu Yüzük<sup>8</sup>

Birinin parmağı dopdolu yüzük  
Birinin elleri elmas bilezik  
İkisini sarsam öbürüne yazık  
    Hangisinden ayırayım gönlümü  
    Hiçbirinden alamadım sevgimi

Birinin parmağı dopdolu diken  
Ayrılıktır benim sevdiğim belimi bükten  
Kimdir o yârimi yanımdan çeken

<sup>7</sup> 3. Mecmua, yk. 3a.

<sup>8</sup> 3. Mecmua, yk. 11a.

Hangisinden ayırayım gönlümü  
Hiçbirinden alamadım sevgimi

Alır gergefini çıkar saraya  
Dibalar biçeyim servi boya  
Sırma uçkur işler şalvara  
Hangisinden ayırayım gönlümü  
Hiçbirinden alamadım sevgimi

### 5. Daracık Sokağı Duman Bürüdü<sup>9</sup>

Daracık sokağı, aman, duman bürüdü  
Herkes sevdiğini aldı yürüdü  
Benim sevdiğim şurada bir idi  
Ne yaman rüzgâr esiyor karşiki dağdan  
Beyim siladan geliyor bahçeden bağdan

Karşıda yanarı, aman, fener mi sandın  
Sen beni sözünden döner mi sandın  
Yârden ayrılmayı kolay mı sandın  
Ne yaman rüzgâr esiyor karşiki dağdan  
Beyim siladan geliyor bahçeden bağdan

Sizin evleriniz nerede olur  
Eller sarar yüreğime dert olur  
Seni ele getirenler mert olur  
Ne yaman rüzgâr esiyor karşiki dağdan  
Beyim siladan geliyor bahçeden bağdan

Evlerimin önü ak gül ağacı  
Dökülür yaprağı kalır ağacı  
Nedir bilsem şu sevdanın ilacı  
Ne yaman rüzgâr esiyor karşiki dağdan  
Beyim siladan geliyor bahçeden bağdan

### 6. Emine'm Kız Sekip Gelir Çimenden<sup>10</sup>

Emine'm kız sekip gelir çimenden  
Aşnasını göremiyor dumandan  
Rahatım yok kör olası kocandan

<sup>9</sup> 3. Mecmua, yk. 7a.

<sup>10</sup> 2. Mecmua, s. 81. Türkünün güftesi, bayati faslındadır.



*Aman Emine'm ne olduğum bilmedim  
Seni sardım bir murada ermedim*

*Karşıdan geliyor çifte donanma  
A sevdiğim el sözüne inanma  
Yârim vardır diye sakın güvenme  
Aman Emine'm ne olduğum bilmedim  
Seni sardım bir murada ermedim*

### **7. Ezelidir Dost Deli Gönül Ezeli<sup>11</sup>**

*Ezelidir dost deli gönül ezeli  
Kış gelince bağlar döker gazeli  
Serkeş olmuş şu yerlerin güzeli  
İşte ben gidiyorum sana bana kimler eş olsun  
Ben saramadım saran (...)e aşk olsun*

*Elvedadır dost deli gönül elveda  
Baş yastıkta mahmur ela gözler uykuda  
Yârim gelsin görsün beni bu hâlde  
İşte ben gidiyorum sana bana kimler eş olsun  
Ben saramadım saran (...)e aşk olsun*

*Ne hoş olur Adana'nın pamuğu  
Kitli kaldı nazlı yârin sandığı  
Nafiledir şu yüreğimin yandığı  
Canım seni, kız gel gel aman*

### **8. Feracemin Mor Yakası<sup>12</sup>**

*Feracemin mor yakası  
Teftişler vurdu makası  
Kolu dibinden kopası  
Al feracem mor feracem, canım  
Gözümden düştü feracem*

*Feracemin bol eteği  
İpekçinin has ipeği  
Teftişler sokak köpeği*

<sup>11</sup> 3. Mecmua, yk. 18b.

<sup>12</sup> 1. Mecmua, yk. 35b. Türkünün sabâ makamında olduğu belirtilmiş.

*Al feracem mor feracem, canım  
Gözümde düştü feracem*

*Feracemin içi yeşil  
At kolun boynumdan aşır  
Sarhoşum dilim dolaşır  
Al feracem mor feracem, canım  
Gözümde düştü feracem*

*Feracemin içi atlas  
Atlasa iğneler batmaz  
Teftişler evde yatmaz  
Al feracem mor feracem, canım  
Gözümde düştü feracem*

### **9. Henüz Aldım Şu Yerlerin Tımarın<sup>13</sup>**

*Henüz aldım şu yerlerin tımarın, malım tımarın  
Her geçtikçe bir bergüzar umarım, malım umarım  
İster isen o yanaktan emerim, malım  
Sekip gelir yavru ceylan bu ceylan  
Bağdat elin harap etti o ceylan*

*Güzel almış feracesin gezdirir  
Eşinden dostundan haber gönderir  
Bu güzellik sana bir hâl getirir  
Sekip gelir yavru ceylan bu ceylan  
Bağdat elin harap etti o ceylan*

### **10. Kaleden Kaleye Şahin Uçurdum<sup>14</sup>**

*Kaleden kaleye şahin uçurdum  
Âh ile vah ile ömrüm geçirdim  
Nazlıca yârime elden kaçırdım  
Üç şişe mastıkayı yâr içebildin mi  
Sen de ben gibi yârden vazgeçebildin mi*

*Kız pınar başında testi doldurur  
Testinin kulpunda bülbül kondurur  
O güzelin bakışı adam öldürür*

<sup>13</sup> 2. Mecmua, s. 303. Türkünün güftesi, karcıgar faslındadır.

<sup>14</sup> 2. Mecmua, s. 251. Türkünün güftesi, hüseyinâşîran faslındadır.

Üç şişe mastıkayı yâr içebildin mi  
Sen de ben gibi yârden vazgeçebildin mi

### 11. Kalenin Ardındayım<sup>15</sup>

Kalenin ardındayım, yârim  
Ben senin yurdundayım, yârim  
El işinde gücünde, ah yârim  
Ben senin derdindeyim

Kalenin ardi bostan, yârim  
Yıkılsın Firengistan, yârim  
Ben seni yâr seveli, ah yârim  
Olduk dillere destan

### 12. Karşiki Dağın Başında Kınalı Tavşan<sup>16</sup>

Karşiki dağın başında kınalı tavşan  
Saranlar güzeli hanım olurlar perişan  
Çirkini saranlar olurlar pişman  
Ver benim gönlümü hanım yanımda dursun  
Yemedim elmanı hanım konsolda dursun

Engeller geri çekilin durmayın yoluma  
Kader kısmet böyle imiş sen mahzun olma  
Şimdi yüzüme gülüp sonra yâr bulma  
(Nakarat)

Karşiki yüksek dağları ben aşarım  
Aşk deryasında coşup coşup taşarım  
Gönlüm sende olarak ben yaşarım  
(Nakarat)

Karşiki dağın eteğinde bir büyük ırmak  
Gider isem ben de hanım oluruz ırak  
Gece gündüz ağlatır bizi âh u firak  
(Nakarat)

<sup>15</sup> 2. Mecmua, s. 225. Türkünün güftesi, muhayyerkürdü faslındadır.

<sup>16</sup> 3. Mecmua, yk. 19a.

Karşiki dağların başı da dumana büründü  
Ben gidiyorum hanım bana yol göründü  
Ben gider iken yâr mateme büründü  
(Nakarat)

Gözlerim yollarda kaldı niye gelmezsin  
Seher vaktinde feryadım artar bilmezsin  
Gelip bu göz yaşlarımı silmezsin  
(Nakarat)

Mecnuna döndürdü beni de zalim ayrılık  
Böyle acı görmedimdi gösterdi ayrılık  
Âlemi etti başıma zindan ayrılık  
(Nakarat)

Ayırdı zalim felek yarimden beni  
Tez buldum tez aldırđım seni  
Kalmışım dağlarda acır yok beni  
Ver benim gönlümü hanım ben gider oldum  
Ağlatma beni de hanım ben gider oldum

### 13. Kervan Kondu Derler Dağın Ardına<sup>17</sup>

Kervan konu derler dağın ardına  
Onlar kalksın biz konalım yurduna  
Yeni düştüm bir civanın derdine  
Alçacık yerlerde yüksecik evlerde duramıyorum

Öğle mahallinde gördüm yıldızı  
Seçemedim gece ile gündüzü  
Benim sevdiceğim bir Urum kızı  
Alçacık yerlerde yüksecik evlerde duramıyorum

### 14. Oğlan Adın Abdullah<sup>18</sup>

“Şarkı-i Köçek”

Oğlan adın Abdullah  
Yolumu yoldan saptırma

<sup>17</sup> 2. Mecmua, s. 301. Türkünün güftesi, karcıgar faslındadır.

<sup>18</sup> 3. Mecmua, yk. 9b.

Elin uğruna ben çıktım  
Beni de ellere kaptırma  
Aşnam kimdir kimdir kim  
Şu gelen kimdir kimdir kim

Oğlan adın İsmail  
İsmine oldum mâil  
Beni de sana vermezler  
Günde yüz kere bayıl  
Aşnam kimdir kimdir kim  
Şu gelen kimdir kimdir kim

Oğlan adın Recep  
Gün mü buldun gelecek  
Arada üç engel var  
Üçü de birden ölecek  
Aşnam kimdir kimdir kim  
Şu gelen kimdir kimdir kim

### 15. Pencereden Kar Geliyor<sup>19</sup>

Pencereden kar geliyor  
Döndüm baktım yâr geliyor  
Terzi kolların kırılınsın  
İşlik bana dar geliyor  
Yâr aman aman aman  
Aşkına yandım hâlim yaman

Aksaray'ın yokuşundayım  
Yokuşun başındayım  
Bana dulluk yaraşır mı  
On dört yaşındayım  
Yâr aman aman aman  
Aşkına yandım hâlim yaman

Sultan Bayezid meydanında  
İp taktılar gerdanında  
Al kanlar damlıyor  
Samur gibi perçeminden

<sup>19</sup> 3. Mecmua, yk. 2a.

Yâr aman aman aman  
Aşkına yandım hâlim yaman

Amanın böyle olur mu  
Yaver paşayı vurur mu  
Padişahın zalimleri  
Bu dünya size kalır mı  
Yâr aman aman aman  
Aşkına yandım hâlim yaman

### 16. Sabahtan Kalktım Hava Bulanık<sup>20</sup>

Sabahtan kalktım hava bulanık  
Eller kan uykuda ben uyanık  
Şu gönlüm yaralı bağrım ziyade yanık  
Yol verin yârime, oğlan, dumanlı dağlar  
İki elin koynuna komuş bir hanım ağlar

Odasına girdim odası ıssız  
İbriğine baktım, oğlan, ibriği susuz  
Sen orada gül oyna ben yârsiz  
Yol verin yârime, oğlan, dumanlı dağlar  
İki elin koynuna komuş bir hanım ağlar

Odasına girdim kuş tüyü minder  
Ağam atın çek başını silaya dönder  
Kendin gelmezsen bir mektup gönder  
Yol verin yârime, oğlan, dumanlı dağlar  
İki elin koynuna komuş bir hanım ağlar

Sabahtan kalktım güneş parlıyor  
Çekmiş atın başını eyerin bağlıyor  
Eğildim yüzüne baktım kan yaş ağlıyor  
Yol verin yârime, oğlan, dumanlı dağlar  
İki elin koynuna komuş bir hanım ağlar

<sup>20</sup> 3. Mecmua, yk. 10a.

**17. Sarı Zeybek Şu Yerlerde Yaslanır<sup>21</sup>**  
“Şarkı-i Köçek”

Sarı zeybek şu yerlerde yaslanır  
Yağmur yağar silahları paslanır  
Bir gün olur deli gönül uslanır  
Söyleme dillerine köle möle olayım  
Sen vaz gelsen ben vaz gelmem sevdiğim

Benim yüküm alıç değil elmadır  
Ben gidiyorum sen arkamdan ağla dur  
Gizli gizli nameleri yolla dur  
(Nakarar)

Odamız odamız küçük odamız  
Felek bize ters giydirdi abamız  
Dost sanırdık düşman babamız  
Bursa'nın kavakları dökülür yaprakları  
Beyim hamamdan çıkmış terliyor yanakları

**18. Şuradan Öte Giden Yolunuz Taşlı<sup>22</sup>**

Şuradan öte giden yolunuz taşlı  
Sevdiğim ağlamış gözleri yaşlı  
Bir uzun boylu o çatık kaşlı  
Yeni duydum Ermeni'sin Ermeni  
Gonca gülün harmanısın harmanı

Akdeniz Karadeniz yan gider  
Sevdiğimin yüreğinden kan gider  
Hilaf yere yemin eder and eder  
Yeni duydum Ermeni'sin Ermeni  
Gonca gülün harmanısın harmanı

Karadeniz yakın olsa yanıma  
Vallahi kıyarım tatlı canıma  
Nazlı yâr gelmez oldu yanıma  
Yeni duydum Ermeni'sin Ermeni  
Gonca gülün harmanısın harmanı

<sup>21</sup> 3. Mecmua, yk. 16a.

<sup>22</sup> 3. Mecmua, yk. 7a.

### 19. Telgrafhane Yanıyor<sup>23</sup>

Telgrafhane yanıyor  
Alevi göğe sarıyor  
Telgraftaki çiçekler  
Adam olmuş bakıyor  
Yürü beyim imansız  
Zamparalık olmaz beş on lirasız

Kale kapısının şeridi  
Yangın aldı yürüdü  
Mühendisler içinde  
Artin Bey'im bir idi  
(Nakarat)

Evlerimin önü çiçek  
Telgrafta oynar köçek  
Hilaf sandım inanmadım  
Yalan sözler oldu gerçek  
Yürü beyim imansız  
Zamparalık olmaz beş on lirasız  
(...)luk olmaz altın saatsiz

### 20. Yemen Yollarına Ekmişler Diken<sup>24</sup>

Yemen yollarına ekmişler diken  
Kör olsun dikenini yollara eken  
Ayrılıktır benim belimi büken  
Zalim Yemen eştin bana yaralar  
Gelsin beyim bulsun çareler

Hastayım (...) <sup>25</sup> odamda yatarım  
Sağıma soluma hekim getirin  
Ölüyorum beni yâre götürün  
Zalim Yemen eştin bana yaralar  
Gelsin beyim bulsun çareler

<sup>23</sup> 3. Mecmua, yk. 8a.

<sup>24</sup> 3. Mecmua, yk. 1b.

<sup>25</sup> Yazı silik olduğundan dolayı okunamamıştır.





VI.  
DİNÎ VE  
TASAVVUFÎ  
MÜZİK



---

## 17. Yüzyılda İstanbul'da Toplumsal Bir Krizin Müzik ve Semâya Müdahalesi

---

Prof. Dr. Namık Sinan Turan\*

\* İstanbul Üniversitesi.

Kadıızâdeliler'in fikrî kökleri tarihçi Nafmâ'nın "Asrı Süleyman" olarak andığı 16. yüzyıla kadar uzanıyordu. Osmanlı merkez ulemâsının dışında, periferide kalan ancak etkileri bunun çok ötesine ulaşan Mehmed Birgivî Efendi'nin *Tarîkat-ı Muhammediye* adlı eserinde ileri sürdüğü ve İslâm coğrafyasının Moğol tehdidi altında siyâsî bir kriz yaşadığı çağda yazan İbn Teymiyye'den (1268-1328) ilhamla ortaya koyduğu düşünceler 17. yüzyılda Kadıızâdeli vaizlerin beslendiği ana kaynağı oluşturmuştur.<sup>1</sup> Kanûnî Dönemi'nde hocası Abdurrahman Efendi'nin aracılığıyla Edirne kassâm-ı askerisi olan Birgivî, bu görevi süresince ders okutmaya devam etmiş ve vaazlarında halkı Kur'ân ve Sünnet'e uymaya çağırmıştır. Zamanında kabirler üzerine türbe yapılması, burarlarda mum yakılması, ücret karşılığında Kur'ân okunması gibi bid'atlar ve ayrıca bâtil itikatlarla, kadılar arasında rüşvetin yaygınlaşması, zengin çocuklarına ücretle ilmî pâyeler verilmesi gibi meşrû olmayan uygulamalara karşı mücâdele etmesiyle tanınmıştı. Hatta bazı konularda yüksek dereceli ulemâyla tartışmaktan çekinmemişti.<sup>2</sup>

Birgivî'nin kendisi de Bayramiyye müntesibi olmakla birlikte zamanında Sünnî esaslardan sapmış ve bid'atlar ihdas etmiş olan bazı tasavvuf ehlini eleştirmekten geri durmamıştır. Hatta bunların bazılarının bid'at ve aşırılıklarını ortaya koyup eleştirmek amacıyla *el-Kavlü'l-vasît*

<sup>1</sup> İbn Teymiyye'nin metni Osmanlı âlimleri arasında her zaman ilgi görmüş ve erken tarihlerden itibaren Türkçeye çevrilmiştir. Aşık Çelebi örneğinde olduğu gibi kimi zaman bu çevirilerde kişisel deneyim ve dönemin ruhuna göre belirlenmiş katkılar ve eklemeler yapılmıştır. Bu hususta bkz. Derin Terzioğlu, "Bir Tercüme ve Bir İntihal Vakası: ya da İbn Teymiyye'nin Siyasetü's-şer'iyye'sini Osmanlıcaya Kim(ler) Nasıl Aktardı?", *Türklük Bilgisi Araştırmaları Dergisi*, 31/2, (2007): 247-275.

<sup>2</sup> Örneğin para vakfetmenin câiz olmadığını savunan Birgivî, İmam Züfer'in görüşüne ve örfе dayanarak bu vakıfların cevazına fetva veren Şeyhülislâm Ebussuûd Efendi'ye ve aynı görüşü paylaşan Kadı Bilâlzâde'ye reddiye olarak *İnkazü'l-hâlikîn*, *İkazu'n-nâ'imîn* ve *ifhâmü'l-kasırîn* ve *es-Seyfû's-sârim* adlı risâleleri yazmıştı. Emrullah Yüksel, *Les Idées Religieuses et Politiques de Mehmed al-Birkewî (929-981/1523-1573)* (Doktora tezi, Paris 1972), eserin Türkçe çevirisi için bkz. *Mehmed Birgivî'nin (929-981 1523-1573) Dinî ve Siyasi Görüşleri* (Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2011).

*beyne'l-ıfrât ve't-tefrît* adlı bir de risâle yazdığı ileri sürülmüştür.<sup>3</sup> Kimi yorumlarda bu eserinden dolayı tasavvuf karşıtı olduğu kaydedilen Birgivi hakkında aksini düşünenler de vardır. Örneğin *et-Tarîkatü'l-Muhammediyye*'nin şârihlerinden ünlü mutasavvıf Abdülganî en-Nablusî (ö. 1143/1731), Birgivi'nin ehl-i sünnet esaslarına bağlı tasavvuf büyüklerini değil tasavvuf adına bir yığın bid'at ve hurafe ortaya çıkarılan sözde mutasavvıfları tenkit ettiğini belirtmiştir.<sup>4</sup> Öğrencilerinden Akşehirli Hocazâde Abdünnasîr tarafından yazılan ve Kuşadalı Ahmed Efendi'nin *Tercüme-i Evrâd-ı Birgiviyye* adıyla Türkçeye çevirdiği, Birgivi'nin yirmi dört saatlik hayat kesitini anlatan bir risâlede de onun çok yoğun bir dinî ve tasavvufî hayat yaşadığı aktarılmıştır.<sup>5</sup> Bununla birlikte Birgivi birçok Osmanlı âliminden farklı olarak sosyal gelişmeleri de tenkitçi bir yaklaşımla takip etmiş, başta *et-Tarîkatü'l-Muhammediyye* olmak üzere eserlerinde câhil şeyhlerin halkı din adına istismar etmelerini eleştirmiştir.

Birgivi'nin *et-Tarîkatü'l-Muhammediyye*'yi kaleme aldığı yüzyılda başta Halvetiyye tarikatı olmak üzere birçok tarikat yaygın ve etkili faaliyetleriyle topluma nüfuz etmişlerdi. Bununla birlikte tasavvuf ehlinin kimi uygulama ve inançları resmî ulemânın eleştirilerine mârûz kalıyordu. Birgivi Mehmed Efendi eserinde halkın inanç ve ibadet konularında içine düştüğü yanlışlara temas ederken yer yer Sünnî geleneğin dışında gördüğü bazı sûfî uygulamalarını tenkit etmekteydi. Ancak eleştirilerini ortaya koyarken muteber tasavvuf kaynaklarına referanslar vermesi, görüşlerini tasavvuf büyüklerinin görüşleriyle desteklemesi, onun esasta tasavvufa ve tarikat ehline değil, bir kısım câhil sûfîlerin yanlış inanç ve

<sup>3</sup> 16. yüzyıl Osmanlı âlim ve sûfîleri arasındaki "zikir" ritüeli tartışmalarıyla ilgili olup genellikle *el-Kavlü'l-vasit beyne'l-ıfrât ve't-tefrît* adıyla bilinen risâle, çeşitli yazma eser kütüphanelerinde Birgivi Mehmed Efendi, Ebüssuûd Efendi, Çivizâde Mehmed Efendi ve İbn Bahâeddin olmak üzere 16. yüzyılın dört farklı âlimi adına kayıtlı bulunmaktadır. Son yıllarda yapılan araştırmalar *el-Kavlü'l-vasit* adlı eserin Birgivi'ye ait olmadığını ortaya koymuştur. Bugüne kadar Birgivi'ye atfedilmiş olan risâle kimi zaman özellikle sûfilîğe ve sûfilere yaklaşım açısından "orta yolcu" bir Birgivi portresinin inşâ edilmesindeki dayanaklardan biri olmuştur. Oysa Mehmet Gel'in yaptığı araştırmalarda yaygın kabulün aksine "Bu risâle Birgivi'nin fikirlerine cevap niteliğinde serdedilen görüşlerden oluşmaktadır." düşüncesi savunulmuştur. Mehmet Gel, "Birgivi Mehmed Efendi Araştırmalarına Bir Katkı: *el-Kavlü'l-vasit beyne'l-ıfrât ve't-tefrît*'in Müellifi Kimdir?", *İslamî İlimler Dergisi*, yıl 7, C. 7, Sayı 2, (Güz 2012): 59-76.

<sup>4</sup> Abdülganî en-Nablusî, *el-Hadîkatü'n-nediyye şerhu't-Tarîkatü'l-Muhammediyye*, 1, (İstanbul 1290): 155.

<sup>5</sup> Kuşadalı Ahmed, *Tercüme-i Evrâd-ı Birgiviyye*, Süleymaniye Ktp. Dügümlü Baba, nr. 449, vr. 148.

tutumlarına karşı çıktığını göstermekteydi.<sup>6</sup> Nitekim kendisinin de devletteki kassâm-ı askerî görevinden ayrılıp Bayramiyye şeyhlerinden Abdullah Karamânî'nin yanında tasavvuf eğitimini tamamladığı, ardından şeyhin yönlendirmesiyle tekrar ilmî faaliyetlerine döndüğü bilinmektedir. Bununla birlikte eserin yazıldığı dönemi takip eden 17. yüzyılda Osmanlı toplumunu etkileyen birçok dinî ve sosyal mesele hakkındaki eleştirel tavırlarıyla tanınan ve tasavvufa kökten karşı çıkan vâizler grubu Kadızâdeliler'in kendi görüşleri için *et-Tarîka*'yı temel kaynak olarak benimsemeleri, eserin ve müellifinin tasavvuf karşıtı gibi algılanmasına sebep olmuş, Kadızâdeliler'e karşı tasavvufu savunan, merkezinde Halvetiyye şeyhlerinin yer aldığı Sivâsîler grubunun da bu eseri eleştirmelerine yol açmıştır.<sup>7</sup>

Birgivi, çevresinde mütevazı bir âlim olarak isim yapmıştı, siyâsî çevrelerle arasındaki mesafe 17. yüzyılda ortaya çıkan takipçilerinin tavır dikkate alındığında belirgin bir özelliğiydi. Görüşlerini belirtmenin dışında bunu toplumsal bir baskı aracı hâline getirme gibi bir niyeti hissedilmiyordu. Oysa 17. yüzyılda onun düşünsel halefi olma iddiasıyla ortaya çıkanlar bu yönleriyle tümüyle farklı bir portre ortaya koyacaklardı.<sup>8</sup> Kadızâdeli hareketinin 17. yüzyıldaki en ünlü kurucusu Kadızâde Mehmed Efendi'nin vaazlarıyla halk arasında kazandığı şöhreti Sultan IV. Murad'ın kulağına eriştiğinde kendisine ikbal kapıları açılmış oldu. Sultan'ın otoriter rejiminin toplumsal alandaki müdahaleci yüzünün meşrûiyet sağlayıcı araçlarından biri olması uzun sürmedi. Sultan'ın tütün yasağı karşısında “terki lâzım vâcibdir, memnu olmayan-

<sup>6</sup> Mehmet Kalaycı, “Birgivi Mirasının Toplumsal ve Metinsel Taşıyıcıları: Kadızâdeliler ve Etrafındaki Ulema”, *Sahn-ı Semân'dan Dârülfünûn'a Osmanlı'da İlim ve Fikir Dünyası (Âlimler, Müesseseler ve Fikrî Eserler)*, (İstanbul: Zeytinburnu Belediyesi Yayınları, 2017): 432-433.

<sup>7</sup> Huriye Martı, *Birgili Mehmed Efendi'nin Hadisçiliği ve et-Tarîkatü'l-Muhammediyye: Tahkik ve Tahlil* (Doktora Tezi, SÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2005), agy., *et-Tarîkatü'l-Muhammediyye: Muhteva Analizi, Kaynakları ve Kaynaklık Değeri* (İstanbul: Rağbet Yayınları, 2012).

<sup>8</sup> Birgivi'de tarikat ehline karşı bir siyâsî baskı yoluna sapma görülmemektedir. Birgivi'nin yaklaşımında bozulmaları ıslah etme fikri çerçevesinde iyi niyet ve samimiyet varken, Kadızâdeliler'de, ıslah görünümünde tasfiyeci, yıkıcı yok edici, alaycı ve aşağılayıcı, insanların duygularına hitâbeden basit, yüzeysel bir dil göze çarpar. Birgivi'de ilim yükselmenin, şöhret edinmenin para ve güç sahibi olmanın aracı olarak kullanılmamıştır. Oysa Naîmânın da dediği gibi Kadızâdeliler “acaba şöhret sahibi olmak için gök kubbeyi ne yüzden gümdürdeterek ve yüksek makamlara erişmek yolunu ne suretle bulsak” zihniyetindeydiler. Birgivi, şer'î ilimlerde kendisini iyi yetiştirmenin yanında aklı ilimlerden de haberdardır. Kadızâdeliler ise aklı ilimlerden bîhaber oldukları gibi naklî ilimlerde onun seviyesine ulaşamamış mutaassıp kimselerdi. İbrahim Baz, “Dinde Tasfiyeci Zihniyetin 17. Yüzyıldaki Temsilcisi: Kadızâdeliler”, *Sahn-ı Semân'dan Dârülfünûn'a Osmanlı'da İlim ve Fikir Dünyası (Âlimler, Müesseseler ve Fikrî Eserler)*, (İstanbul: Zeytinburnu Belediyesi Yayınları, 2017): 420-421.

lar sultan-i zamana muhalefet sebebiyle vâcibü'l-katillerdir” şeklinde yorumlar yapmaktan geri kalmadı. Bu çıkış ona 1631’de Ayasofya’nın vaizliğini getirdiği gibi kendi fikirlerini yayabilmesinde siyâsî bir destek de sağlamış oldu. Mevlevî Sâkib Dede gibi isimler onun fikirlerinin “Müslümanlar arasında taassup fitnesini [...] uyandırdığını” söyleseler de Kösem Sultan’ın vesayetinden kurtulan genç Sultan IV. Murad yeniçeri ve sipahi zorbarlarına karşı halkın desteğine muhtaçtı. Dinî taassubun yanında Kadızâdeliler halkı, ayaklanıp yeniçeri cuntasını bertaraf eden esnafı da temsil etmekteydi. İnalçık’ın işaret ettiği gibi Kadızâdeli vaizlerin camilerde kalabalık halk kitleleri üzerindeki etkileri sarayın ve zorbarların sorumsuz sömürü ve istibdadına karşı bir bilinç kazandırıyordu. Halk Kadızâdeliler’i kendilerine yakın hissederken, işret meclislerinde *zevk u sefaya* dalan, servet ve lükse düşkün kul sınıfına, yeniçeri cuntasına kin ve gayzla bakıyordu.<sup>9</sup>

Siyâsî ve ekonomik krizin toplumsal yaşamdaki olumsuz izlerinin giderek daha belirginleştiği bir dönemde Avrupa ve İran arasında sıkışan Osmanlı ordularının yaşadıkları travmatik durumlar, bunalım çağında reaksiyoner çıkışların halk katında destek bulmasını sağlamıştı. Vaizlere göre tüm bu olumsuzlukların nedeni Peygamber’in sünnetinden uzaklaşma ve toplumun bid’atlara teslim olmasıydı.<sup>10</sup> 1630-31 senesinde Kadızâde, Sultan IV. Murad’a sunduğu bir şiirde İstanbul halkının *zevk u sefaya* daldığını, fakat taşradan feryad ve ahdan başka bir ses duyulmadığını söylüyordu. Sultana “*Hâb-ı gafletten uyan ey âl-i Osman bilmiş ol/Aç gözün elden gider taht-ı Süleyman bilmiş ol*” diyecek kadar cesaretli olan Kadızâde’ye göre tımarlı sipahilerin zulmü halkı kâfire esir olmaya bile razı ediyordu. Kadızâde’nin eleştirilerinden vaizler dahi paylarına düşeni almaktaydı.<sup>11</sup>

Kadızâde, vaazlarında ve eserlerinde 21 bid’at’tan söz ederken bunlara ezan ve Kur’ân’ın makamla okunmasını, semâ ve devrân meselesini

<sup>9</sup> Halil İnalçık, *Osmanlı Tarihinde İslâmiyet ve Devlet* (İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2016): 120-121.

<sup>10</sup> Selçuklu ve Osmanlı siyasal kültürlerine, toplumsal pratiklerine bakıldığında heterojen demografik yapıları, çok kültürlü ve etkileşime açık yaşamları nedeniyle farklı bir kültürel doku ortaya koyuyorlardı. Söz konusu kültürel ortak-yaşarlık (*symbiosis*), bir sosyal-kültürel olgunun sonucuydu. Oysa 16. yüzyılda Birgivi, 17. yüzyılda Kadızâdeliler ve bir yüzyıl sonrasında Vehhabiler devlet ve toplumda “İslâm’a aykırı bu gibi bid’atlara” karşı şiddetli eylemlere girişmişlerdi. Halil İnalçık, *Has-bağçede ‘ayş u tarab: Nedimler, Şairler, Mutribler* (İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2016): 66.

<sup>11</sup> Ali Emirî, “Kadızâde Şeyh Mehmed Efendi’nin IV. Murad’a Sunduğu Kaside”, *Osmanlı Tarih ve Edebiyat Mecmuası*, 2/14, (Nisan 1335/1919): 276-282, ayrıca bkz. Abdülbaki Gölpınarlı, *Mevlânâ’dan Sonra Mevlevilik* (İstanbul: İnkılâp ve Aka Yayınları, 1983): 159.

de eklemiştir.<sup>12</sup> Sivâsî ise *Bidâ'atu'l-Vâizîn* adlı eserinde bu tezlere karşı çıkmıştır. Osmanlı 17. yüzyılında ciddî bir iç savaş tehdidi oluşturan hareketin tarafları arasındaki çatışmanın nedenleri konusunda farklı yorumlar bulunmaktadır. Kimine göre bu çatışmanın ana sebebi yetkinlikleri giderek zayıflayan ulemânın boşluğunu, halk üzerinde bağnaz vaizlerin doldurmasıdır.<sup>13</sup> Kadızâdeliler İslâm'ın tasavvufla karmaşık hâle getirilmesine şiddetle karşı çıkarken âyinlere, müzik ve semâya ağır biçimde saldırıyorlardı.

Kadızâdeli hareketinde ikinci ve daha sert mücadelelerle geçen aşaması Kösem Sultan'ın ölümünden sonra (1651) Valide Turhan zamanında mâlî ve askerî çöküş devrinde Üstüvânî Efendi'nin öncülüğünde yaşanacaktır. Bu dönemde Üstüvânî Mehmed Efendi saray iç oğlanları ve bostancıları arasında oldukça etkili bir isimdi. Dârüssaâde ağaları katında da itibar kazanmakta gecikmedi.<sup>14</sup> Padişah hocası Reyhân Efendi ile kurduğu dostluk kendisine Has Oda'nın kapılarını açtığı gibi Padişah şeyhi olarak anılmasını sağladı. Üstüvânî'nin saraydaki etkisi ona yakın vaizlerin cami kürsülerindeki gücüyle destekleniyordu. Fatih Camii vaizi Şeyh Veli Efendi, Şeyh Çavuşoğlu, Süleymaniye vaizi Şeyh Osman, Orta-Camii vaizi Hüseyin Efendi Üstüvânî'nin etrafında toplanarak kürsülerde tarikat-tekke mensuplarına karşı ateşli vaazlar vermeye, halkı tahrik etmeye başlamışlardı.<sup>15</sup>

Vaizlerin halk üzerindeki etkilerinin nedeni aslında onların gündelik dinî hayat içindeki konumları düşünüldüğünde şaşırtıcı değildir. Vaizler kürsülerden yalnızca dinî meseleleri değil toplumsal gelişmeleri ve gündem hakkında da konuşabiliyorlardı. Bu durum onların halk üzerindeki etkisini artırıyordu.<sup>16</sup> Dahası vaizler siyâsî ve sosyal olaylar

<sup>12</sup> Riyâziye ve aklî ilimlerle uğraşmayı caiz görmeyen Kadızâdeliler, Hızır Peygamber'in hayatta olmadığını söylüyorlar, nağmeyle Kur'an okunmasını istemiyorlardı. Onlarca hutbe okunurken salavat vermek, sahabe adları okunurken hutbeyi okuyandan başkalarınınca "Allah razı olsun." demek, bid'attı, yani Peygamber'den sonra uydurulmuştu. (Gölpınarlı, *a.g.e.*, 160-161).

<sup>13</sup> Cengiz Gündoğdu, "17. Yüzyılda Tekke-Medrese Münasebetleri Açısından Sivâsîler-Kadızâdeliler Mücadelesi", *İLAM Araştırma Dergisi*, C. 3, Sayı 1, (Ocak/Haziran 1989): 68.

<sup>14</sup> Na'imâ Mustafa Efendi, *Târih-i Na'imâ: Ravzatü'l-Hüseyn fî Hulâsati Ahbârî'l-Hâfıkayn*, haz. Mehmet İpşirli, C. 4, (Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2007): 1708.

<sup>15</sup> İnalçık, *Osmanlı Tarihinde İslâmiyet*, 123.

<sup>16</sup> Osmanlı Dönemi'nde vaizler vaazın içeriğini avama ve havassa göre belirlerlerdi. Havassa verilen vaazlar, tefsir, hadis ve fıkhn inceliklerini takrir etme biçimindeyken bu ilimlerde mâlûmatı olmayan halka genelde bir tefsir kitabı veya *Mesnevî*'yi okutmuşlardır. Cuma günlerinin dışında haftanın başka günlerinde de vaazlar verilirdi. Kandil gecelerinde, Ramazanlarda vaazın ulaştığı kitleler artardı. Bu hususta bkz. Murat Akgündüz, *Osmanlı Döneminde Vâzîlik* (İstanbul: Osmanlı Araştırmaları Vakfı, 2016): 51-69.



karşısında müdahaleci misyonlar üstlenebiliyorlardı.<sup>17</sup> 17. yüzyıldaki bunalım döneminde onların toplumsal alandaki etkilerinin artması anlaşılabilirdi.

Osmanlı düzenini tehdit eden gelişmeler Kadızâdeli vaizlerin saraydaki nüfuzlarına dayanarak halkı tasavvuf erbabına karşı kışkırtmalarıyla başladı. Bulunduğu makam daha ılımlı olmasını gerektiren Şeyhülislâm Bahâî Efendi'nin tütün içmeye fetva vermesinin ardından seslerini daha fazla yükselten Kadızâdeliler, Timur-Kapı Halvetî Tekkesi'ni basarak, dervişleri dövdüler ve diğer tekkeleri tehdit etmeye başladılar. Bu durum Yeniçeri Ocağı'nın ileri gelenlerinden Samsoncubaşı Ömer Ağa'nın girişimleriyle engellenebildi. On beş kadar adamıyla tekkeye gelen Ömer Ağa'nın zikre katılması Kadızâdeli vaizin cesaretini kırdı. Benzer şekilde Yeniçeri büyüklerinden Çelebi Kethüda vezîriâzamdan devrân ve zikre dokunulmasın diye bir ferman aldı. Karşılığında bu defa şeyhülislâmdan fetva alan Kadızâdeliler, Sivâsî Efendi yakınlarından Abdülkerim Çelebi'ye "*Raks ve devran yasaktır, tekkeni basıp seni katlederiz.*" diyerek tekkenin toprağında namaz kılınamayacağından kazıp denize dökeceklerini bildirdiler. Tehdit içerikli mektubu Şeyhülislâm Bahâî Efendi'ye iletince işin ciddiyeti daha iyi görüldüğünden derhal önlem alındı. Şeyhülislâm, reîsülküttâba hitaben "*işler bu kertede çığırtından çıkmışken, neden bu gibi fitne-engiz kargaşa çıkararak asılacaklar himaye olunuyor*" şeklinde tepkisini gösterirken sonunda "eskilerin izinden gittik" diyerek semâ ve devrânı meşrû gösteren bir fetva verdi. Ayrıca Kadızâdeliler'i "turaş edip küreğe koymakla" tehdit ederek İstanbul Kadısı Esad Efendi'yi işin takibine memur etti. Kadızâdeliler önce susma ve geri çekilme gibi bir siyaset izlerken ocak oğlanları cuntasından aldıkları cesaretle çok geçmeden yine "*raks ile zikredenler ve kelime-i şehâdeti şarkı gibi okuyanlar*" kâfirdir demeyi sürdürdüler.<sup>18</sup>

1653 kışında Kadızâdeliler ile Sivâsîler'in çekişmesinde yeni bir gelişme yaşandı. Olayın başlangıcı Sivâsîler'den Abdülahad Nûrî'nin, Birgivi Mehmed'in risâlesini eleştiren semâ ve deverânı savunan bir risâle yazmasına dayanıyordu. Büyük gürültü koparan bu olay Kürd ulemâ-

<sup>17</sup> 1654-55 senesinde Halep Valiliği'nden azledilen Seydi Paşa'ya nasihat etmek üzere vaizlerden Çavuşzâde gönderilmişti. Başlangıçta Halep'i terk etmek istemeyen Seydi Paşa, Çavuşzâde'nin konuşmaları sonucunda muhasarayı bırakıp yeni tâyin yeri olan Sivas'a gitmeyi kabullenmişti. Sonraki yıllarda Ayasofya vaizi İspirzâde Ahmed Efendi, patrona Halil İsyani'nin alevlendiği bir zamanda Sultan III. Ahmed'e tahtan çekilmesi gerektiğini söyleyebilmişti (Akgündüz a.g.e., 71).

<sup>18</sup> İnalçık, *Osmanlı Tarihinde İslâmiyet*, 124-125.

sından Molla Mehmed'in Abdülahad'ın izinden giderek Birgivi'nin kitabında geçen hadislerin zayıflığını ortaya koymasıyla tırmandı.<sup>19</sup> Halvetiler bu kitapları taraftarları arasında yayıp, propaganda yaparken Üstüvânî Efendi, risâlelerde ileri sürülenleri İslâm'a aykırı bulup yazarlarını “*kâfir ve katli vâcib*” olarak suçladı. Bu defaki suçlamalar Şeyhülislâm'dan risâleleri yazanların kâfir ilân edilip, katline onay veren bir fetvanın istenmesiyle kamu meselesi hâline gelecekti. Ölçülü ve hesaplı bir Şeyhülislâm olan Bahâî Efendi katlin doğru olmayacağını, *ted'ib* ve sürgünün yeterli olduğunu belirterek gerilimi azaltmaya çalıştı.<sup>20</sup> Kürd Mehmed Efendi kendisine karşı yöneltilen suçlamaları risâlesinde kullandığı İmam Fahreddîn Râzî ve Gazzâlî gibi kaynaklardan yola çıkarak savuşturma yoluna giderken Ağa Camii imamı ve Abdülahad'ın yakınlarından olan Tatar İmam Kadızâdeliler'i Fatih Camii'nde tartışmaya davet etti. Konuya duyarlı halkın ilgi gösterdiği davete Kadızâdeliler katılmadılar; ancak saraya giderek Birgivi'nin bu şekilde itibar zaafına uğratılmasına karşı çıktılar.<sup>21</sup> Padişah ve Turhan Sultan'ın desteğiyle bu iş Bahâî Efendi'nin yöneteceği büyük bir ulemâ meclisine devredildi. Sarayın anlayışına göre Birgivi'nin itibarının korunması şeriatın korunması anlamına geliyordu. 10 Ocak 1653 tarihinde toplanan mecliste Kürd Mehmed'in Birgivi'yi tenkit eden risâlesi reddolundu.<sup>22</sup>

Kadızâdeliler bid'at ve hurafeden arındırılmış bir dinle İstanbul'da “Peygamber Dönemi” toplumunu kurmaya yönelik bir ütopyanın peşindeydiler. Bu amaçla toplumu “*emir bi'l-ma'rûf nehî ani'l-münker*” vazifesine davet ediyor ve tasavvuf erbabına, onların ritüellerine yönelik oldukça sert bir üslûp sergiliyorlardı.<sup>23</sup> Bu sert ve şiddetli dil Fatih Camii olayındaki gibi kimi zaman sûfilerle Kadızâdeliler'in fizikî kavgalarına sebep olunca Köprülü Mehmed Paşa sadâretinin ilk günlerinde du-

<sup>19</sup> Na'imâ Mustafa Efendi, *Târih-i Na'imâ: Ravzatü'l-Hüseyn fî Hulâsati Ahbârî'l-Hâfıkayn*, haz. Mehmet İpşirli, C. 3, (Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2007): 1434.

<sup>20</sup> Mehmet İpşirli-Mustafa Uzun, “Bahâî Mehmed Efendi”, *İslâm Ansiklopedisi*, C. 4, (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayını, 1991): 463-464, *İlmiyye Salnâmesi*, 375-377, Bernard Lewis, “Bahâî Mehmed Efendi”, *EI2* (İng.), C. 1, s. 915.

<sup>21</sup> Na'imâ Mustafa Efendi, *Târih-i Na'imâ: Ravzatü'l-Hüseyn fî Hulâsati Ahbârî'l-Hâfıkayn*, haz. Mehmet İpşirli, C. 3, (Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2007): 1435-1436.

<sup>22</sup> İnalçık, *Osmanlı Tarihinde İslâmiyet*, 126, *Târih-i Na'imâ'da* bu durum “*Birgili merhumun salâh ve hulûsu berekâtı galib gelip şerh-i mezbur mecruh oldu.*” şeklinde aktarılır, C. 3, 1437.

<sup>23</sup> Söz konusu arayışlar elbette imparatorluğun ciddi krizlere karşı direnç geliştirmeye çalıştığı bir yüzyılda Osmanlı başkenti ve merkez ülkeleriyle sınırlı değildi. Uzak eyaletlerde de Müslüman ulemâ arasında bu tartışmaların ciddi bir gündem oluşturduğu bilinmektedir. Bu hususta bkz. Khaled El-Rouayheb, *Islamic Intellectual History in the Seventeenth Century Scholarly Currents in the Ottoman Empire and the Maghreb* (New York: Cambridge University Press, 2015).

ruma el koydu.<sup>24</sup> Önce gönderdiği din âlimleri aracılığıyla telkinlerde bulunmak istedi; ancak Kadızâdeliler'in doğmatizmi karşısında başarılı olamayınca ulemâ meclisi toplayarak fitneye neden olan bu grubun cezalandırılması için fetva aldı. Ulemânın fetvası Sultan IV. Mehmed'den alınan fermanla desteklendi. Bunun sonucunda Üstüvânî Mehmed Efendi ve Türk Ahmed ile Dîvane Mustafa Kıbrıs'a sürüldü.<sup>25</sup> Böylece toplumsal çatışmaya ve siyâsî bir krize neden olan püritan bir dinî akım devlet İslâm'ının resmî ideolojinin ayrılmaz bir yorumunu benimseyen yönetici seçkinlerin tepkisiyle sarsıcı bir çatışmaya dönüşmeden saf dışı bırakılmış oldu.<sup>26</sup>

### Semâ ve Mûsikînin Püritanizmle Sınava

Kadızâdeliler Birgivî'nin mirasını vülgarize ederken birçok konuda aşırıya gitmişlerdir. Kadızâde Mehmed Efendi, nelerin küfür olduğunu belirtmek ve Müslümanları onlardan sakındırmak için mücâdele ettiğini söylerken onlara bir sınır çizmeye çalışsa da hakikatte basit ve örfî birçok konu ve uygulamada bile onları iman dairesinin dışına çıkarabilmiştir.<sup>27</sup> Hangi konuların küfür olduğunu belirlemek için İslâm geleneğinde kullanılan *elfâz-ı küfür* listesinde Kadızâde Mehmed Efendi kafasındaki toplum modelinin sınırlarını mekruh, haram ve küfür kavramlarıyla çizerken müziği, semâ ve raksı bu zeminde değerlendiriyordu. *Mebahisi's-salât* adlı eserinde çalgı ve oyunla (tavla ve satranç) ömrü hebâ etmek sakınılması gereken bir davranış olarak nitelendirilir. Oysa

<sup>24</sup> Na'imâ Mustafa Efendi, *Târih-i Na'imâ: Ravzatü'l-Hüseyn fi Hulâsati Ahbâri'l-Hâfikayn*, haz. Mehmet İpşirli, C. 4, (Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2007): 1709.

<sup>25</sup> Devrin tarihçisi Solakzâde Mehmed Hemdemî Çelebi, ulemânın "Bu tür akıl dışı sözler üreterek, fitneyi tutuşturmaya sebep olanların şeriatın icabı katledilmeleri lazımdır." diye fetva verdiklerini oysa Köprülü Mehmed Paşa'nın ricasıyla sürgün cezasıyla yetinildiğini aktarır. Solakzâde Mehmed Hemdemî Çelebi, *Solakzâde Tarihi*, haz. Vahit Çabuk, C. 2, (İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1989): 630.

<sup>26</sup> Kadızâdeliler hakkında var olan literatür içinde Madelina Zilfi'nin çalışmaları özel bir yere sahiptir. Madelina C. Zilfi, *The Politics of Piety: The Ottoman Ulema in the Post-Classical Age (1600-1800)* (Minneapolis: Bibliotheca Islamica, 1988), a.g.y., "The Kadızâdelis: Discordant Revivalism in Seventeenth-Century Istanbul", *JNES*, 45/4 (1986): 251-269. Zilfi'nin eserlerinin yanı sıra şu çalışmalar da farklı perspektiflerle konuyu incelemektedir. Semiramis Çavuşoğlu, *The Kadızâdeli Movement: An Attempt of Şeri'at-Minded Reform in the Ottoman Empire* (Doktora Tezi, Princeton University Press, 1990), Necati Öztürk, *Islamic Orthodoxy Among the Ottomans in the Seventeenth Century with Special Reference to the Qadi-Zade Movement* (Doktora Tezi, Edinburgh University, 1981), Ahmet Yaşar Ocak, "17. Yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'nda Dinde Tasfiye (Püritanizm) Teşebbüslerine Bir Bakış: Kadızâdeliler Hareketi", *Türk Kültürü Araştırmaları*, C. 17-21/1-2, (Ankara 1983): 208-226.

<sup>27</sup> Na'imâ Mustafa Efendi, *Târih-i Na'imâ: Ravzatü'l-Hüseyn fi Hulâsati Ahbâri'l-Hâfikayn*, haz. Mehmet İpşirli, C. 4, (Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2007): 1706.

*Mebhas-ı îmân* isimli çalışmasında ney, tanbur ve ağızla çalınan bütün sazları haram sayar. Bunlar kimin evinde bulunursa o eve rahmet melekleri girmez, o ev şeytan ve cinlerle dolup taşar yorumunda bulunur.<sup>28</sup>

Dönemin tarihçisi Solakzâde Mehmed Hemdemî Çelebi, Kadızâde Mehmed Efendi'nin IV. Murad'ın gözünde kazandığı itibara dayanarak taraftarlarının aklî ve naklî deliller öne sürüp ölçüsüz mugalatalarla seslerini her yere ulaştırdıklarını aktarır. Onun gözünde Kadızâdeliler bu tutumlarıyla yüz binlerce günahsız insanı Padişah'ın gazabına uğratarak yok etmişlerdir. Kadızâde'nin yolundan gidenler de haramlığı birinci derecede sabit olmadığı hâlde, vaziyet ve fiillerinin tecellisinde küfür bulunmadığı muteber kitaplarda açıkça yazılmasına rağmen, "elbette bunu işleyen kâfir olur" derlerdi. Solakzâde yaşananları aktarıırken meseleyi tegannî ve semâya da getirir:

*"Böylece bazen Regaib, Kadir ve Berat namazı kılanlara, bazen de ezan ve kıraatte tegannîyle sesini güzelleştirenlere çatarlardı. Cumalarda tasliye ve tarziyeye bütünüyle razı olmazlardı. Sözün kısıtı Hazret-i Resul-i Ekrem Aleyhisselam'ın mübarek devirlerinden sonra, hâdis olan bid'at türünden işlenen şeyleri yapanları kâfir sayarlardı. 'Süfi taifesinin raks ve devranları, icmâ ile haram sayıldığından, men ve def olunmaları, ehl-i İslâm olana zaruri olarak iktiza eder' diyerek istedikleri gibi dedikoduya zorlamaları sonucu halk arasında çoğunlukla kendilerine güven ve itikad sağladılar. Böylece Halvetiye tarikatına mensup olan fukara halka, düşman nazarıyla bakıp, kâfir oldukları suçlamalarından başka, tekyelerine dâhil olanlar bile kâfirdir diyecek kadar ileri gittiler."*<sup>29</sup>

Süfîlerin ritüel ve âyinlerinde en çok kullandığı saz olan neye karşı sert çıkış devrin yüksek çevrelerinde belli belirsiz bir tepkiyi beraberinde getirmiştir. Örneğin, Evliya Çelebi'nin, ney sesinin yüreği yakarıya ve pişmanlık gözyaşlarına davet eden bir ses olduğunu söylemesi, bu saz ile İslâm dini arasındaki özel ilişkiyi yansıtır. Evliya Çelebi bu ilişkiyi eserinde daha belirgin biçimde dile getiriyor. "Ulemânın Sultanı" ifâdesi, Celâleddîn Belhî'nin (Rûmî) babası Bahâuddîn'e verilmiş bir şeref unvanıydı. Hem ünlü bir âlim olarak tanınan Bahâuddîn'in hem de âlimden önce mutasavvıf olarak tanınan oğlunun meclislerinde ney icrâ edildiğinden söz eden Evliya Çelebi, bu sözleriyle muhtemelen, tasavvuf ibadetleri konusunu çevreleyen ve o dönemde iyice şiddetlen-

<sup>28</sup> Baz, "Dinde Tasfiyeci Zihniyetin", 419-420.

<sup>29</sup> *Solakzâde Tarihi*, C. 2, 628-629, Na'ima Mustafa Efendi de Kadızâdelilerin semâ ve tegannî konusundaki aşırıya varan tavırlarını nerdeyse aynı ifâdelerle anlatır; ancak onların eleştiri oklarına uğrayanlar arasında yalnızca Halvetîleri değil Mevlevîleri ve sair süfîleri de zikreder. (*Tarih-i Na'imâ*, C. 4, 1707).

miş olan tartışmalara atıfta bulunuyordu. Bu yüzden Evliya Çelebi'nin neyden hem meşâyihle hem de ulemâyyla ilişkili bir saz olarak söz etmesi politik bir anlam taşıyordu ve çevresindekiler tarafından da bu şekilde anlaşılmalıydı.<sup>30</sup> Mevlevîlerin ritüelinde taşıdığı sembolik anlamı ve önemiyle ney Sivâsîler'in savunusunda ayrıcalıklı bir konuma sahipti.

III. Mehmed'in davetlisi olarak geldiği İstanbul'da birçok cami ve dergâhta vaaz ve irşad görevinde bulunan Abdülmecid Sivâsî, tarîkatın burada yayılmasına imkân sağlamıştır. Kadızâdeli ile olan mücâdelede ortaya koyduğu tavizsiz yaklaşım sonraki dönemde bu dinî akıma karşı eleştirel tezler geliştirenlerin Sivâsîler olarak anılmasına neden olacaktır.<sup>31</sup> Sivâsî'nin *Bidâatü'l-Vâizîn*'i, Kadızâde'nin *er-Risâleti'l-kâmiâ li'l-bis'a* adlı eserine karşılık yazdığına dâir görüşler bulunmaktadır.<sup>32</sup> Ancak *Bidâatü'l-Vâizîn*'de Kadızâdeliler-Sivâsîler arasındaki tartışma konularından yalnızca raks ve semâ meselesine açıkça cevap verilmiştir. Sivâsî konuyu şu hadisle ele alır: “ehl-i lâ ilâhe illâllahtan elinizi çekin, onları bir günahdan dolayı kâfir saymayın. Kim ehl-i lâ ilâhe illâllâhı kâfir sayarsa o küfre daha yakındır.” Hadisin anlamını izah eden Sivâsî Efendi, “eğer semâ ve raks dersin kıssatü fi şerhihâ tülün” şeklinde konuya girer. Cemaleddin Aksarâyî gibi Hanefî bilginlerin semânın cevazına tasnifi olduğunu bildirdikten sonra başka kaynaklar ve deliller getirerek semâ ve raksın sahabe ve tâbiîn bir uygulaması olduğunu belirtir. Ona göre kendilerini bu konu nedeniyle tekfir edenler aslında

<sup>30</sup> Walter Feldman, *Music of the Ottoman Court: Makam, Composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire* (VWB-Verlag für Wissenschaft und Bildung, 1996): 137.

<sup>31</sup> İstanbul ve Rumeli topraklarında Şevsiyye ismiyle geniş bir yayılma alanı bulan Halvetiyye Tarîkatı'nın Şevsiyye şubesinin kurucusu Şemseddin Sivâsî'dir. Osmanlı 16. yüzyılında yaşayan ve Kanûnî Sultan Süleyman dâhil dört padişah devrini idrak eden Şemseddin Sivâsî, döneminde gerek mutasavvıf çevrelerde gerekse siyâsîler arasında büyük bir saygı görmüştür. Ekim 1596'da Eğri Seferi'ne katılmak için İstanbul'a geldiğinde Aziz Mahmud Hüdâyî tarafından karşılanmış ve bir rivâyete göre III. Mehmed'in “Dedem Fatih'in Akşemseddin'i varsa bizim de Kara Şemseddin'imiz” var şeklinde övgüsünü almıştır. Ailesinden büyük âlimler, mücâdele adamları, şâir ve mütefekkirler yetişmiştir. Abdülmecid Sivâsî (ö. 1639), Abdülahad Nûrî (ö. 1651), Abdülbâkî Sivâsî (ö. 1710), Ahmed Sütî (ö. 1830), Recep Kâmil (ö. 1833) gibi isimler başta edebiyat olmak üzere tasavvuf, İslâm tarihi, kelâm, fıkıh, tefsir, hadis gibi sahalarda önemli eserler kaleme almışlardır. Fatih Ramazan Süer, *Sivâsîlerin Piri Şemseddin Sivâsî* (İstanbul: Ketebe Yayınları, 2018), Hulvî, *Lemezât-ı Hulviyye*, haz. Mehmet Serhan Tayşi, (İstanbul: İnsan Yayınları, 1993): 597, Hüseyin Vassâf, *Sefîne-i Evliyâ*, haz. Mehmet Akkuş-Ali Yılmaz, (İstanbul: Kitabevi Yayınları, 2015): 473-479, Mustafa Tokar, “Şemseddin Sivâsî'nin Menâsikü'l-Huccâc veya Umdetü'l-Huccâc Adlı Eseri”, *Turkish Studies*, 4/2 (2009): 961-975, Mehmed Nazmi, *Osmanlılarda Tasavvufî Hayat-Halvetlik Örneği-Hediyetü'l-İhvân*, haz. Osman Türer, (İstanbul: İnsan Yayınları, 2005): 366-376.

<sup>32</sup> Hasan Aksoy, “Şemseddin Sivâsî, Hayatı, Şahsiyeti, Tarîkatı, Eserleri”, *Cumhuriyet Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, Sayı 9, (Sivas 2005): 1-43.

selef imamları tekfir etmektedirler. Sivâsî Efendi, sûfilerin uygulamalarına muhalif olanları tüccar, makam için kavga eden kişiler olarak tanımlarken kendilerini yani sûfileri ise tecridle kanaat eden, başkasının malında gözü olmayan, zikir ve tevhidle uğraşan kişiler olarak târif eder. Semâ ve rakstaki sırrı, *ledünni* ilmin sırları arasında değerlendirilen müellif, bu ilmin muhaliflerinde değil de kendilerinde bulunmasını normal görür. Sivâsî Efendi için semânın imana zarar verip vermediği şeklindeki yorumlara geliştirilecek savunmanın kaynağı Ebu Nuaym'ın *Hilye*'sinde İbn Ömer'den rivâyet edilen bir hadistir. Buna göre “Şirkle beraber bulunan bir şey fayda vermez. Aynı şekilde imanla bulunan bir şey de zarar vermez.” Sivâsî bu hadisteki “şey üzerinde durur, semâ ve raksın ‘şey’ olduğunu ve imana zarar vermeyeceğini savunur.”<sup>33</sup>

Tarihçi Na'imâ Mustafa Efendi, eserinde olayların gelişimini aktarıırken Sivâsî ve Kadızâde arasındaki tartışma için “hâsılı ikisi de asrına göre dîn ü devlet maslahatına yarayıp bu bahane ile münferit-i cânib-i saltanat ve hissemend-i nevâle-i inâyet olmakla hâllerine göre zor-kârdan kâm almışlar idi” yorumunda bulunur.<sup>34</sup> Bununla birlikte her iki grubun önde gelen isimlerinin dışında da bu tartışmaya taraf olanlar vardı. Aynı çağda yaşayan ve kendisinden “kutbü'l-aktâb, sâhib-i zamân, mürşid-i kâmil” olarak söz edilen Azîz Mahmûd Hüdâyî, büyük bir mutasavvıf olarak gerek yöneticiler gerekse halk arasında yüksek itibara sahipti. O, Sivâsî Efendi gibi zikirde müziğe olumlu yaklaşımlardandı. Evliya Çelebi'nin, yedi Padişah'ın elini öptüğünü, 170.000 müride irâdet verdiğini belirttiği Şeyh Hüdâyî'nin,<sup>35</sup> *nısf-ı kıyam* denilen Celveti zikrinde mûsikî yer alıyordu. Azîz Mahmûd Hüdâyî, zikirde mûsikîye yer vermek bir yana kendisi de bir mûsikîşinastı. Bizzat ilahiler bestelemiş ve bunları tekkesinde okutmuştu. Hüdâyî, nağme ve mûsikînin insan yüreğini titreten ve asıl mesajı algılamasını sağlayan özelliğine dikkat çekmek için *Keşfü'l-kınâ' an vechi's-semâ* adında

<sup>33</sup> Gülsüm Korkmazer, “Kadıızâdeliler-Sivâsîler Çatışmasının Hadis Şerhlerindeki Tezahürleri (Bidâ'atü'l-Vâizîn ve Mecâlisü'l-Ebrâr)”, *Sahn-ı Semân'dan Dârülfünûn'a Osmanlı'da İlim ve Fikir Dünyası (Âlimler, Müesseseler ve Fikrî Eserler)*, (İstanbul: Zeytinburnu Belediyesi Yayınları, 2017): 374.

<sup>34</sup> Bunu kaydetmekle birlikte Na'imâ sûfilerin dünya malıyla ilgilenmediklerini Kadızâdeliler'in ise aksine esnaf arasında birçok taraftar toplayarak servet biriktirdiklerini açıkça belirtir. Na'imâ Mustafa Efendi, *Târih-i Na'imâ: Ravzatü'l-Hüseyn fi Hulâsati Ahbâri'l-Hâfikayn*, haz. Mehmet İpşirli, C. 4, (Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2007): 1707.

<sup>35</sup> Evliya Çelebi, *Seyahatnâme*, Neşreden Ahmed Cevdet, C. 1, (İstanbul: İkdâm Matbaası, 1314): 479.

bir risâle yazmıştı.<sup>36</sup> Hüdâyî, risâlesinde müzikînin bir vasıta olduğunu, nağmelerle insanların gönüllerine bilgi, mârifet ve duygu ekilmesinin mümkün olabileceğini savunmuştur.<sup>37</sup>

El-Hulvî'nin eserinde “*azizânın büyüğü, ulemâ ve zâhidlerin temyiz eh-linden*” olarak tanıttığı Şeyh Hüdâyî, medreselilerin tekke mensuplarını yer yer tekkere yeltendiği bir dönemde<sup>38</sup> *Keşfü'l-kınâ' an vechi's-semâ* adlı risâlesinde aşırılıktan kaçınarak orta yolu seçmiş, semâyı reddetmediği gibi göklere de çıkarmamıştır. Mutlak anlamda semânın reddinin mümkün olamayacağını aklî ve naklî delillerle açıklamıştır. Mahmud Hüdâyî, sûflerin semânını müdâfaa için yazdığı eserinde şu yaklaşımı sergilemiştir:

“*Semâ, esrâr-ı ilâhiyyeden bir sırdır ki, aşıkların sâdik olanlarında zâhir olur. Hakikat-i ma'rifetle onu bilen ehl-i zevktir. Yine ondan lezzet alan ehl-i zevktir. Semâ taklîdi ve tahkîki olmak üzere iki nevidir. Taklîdi olan semâ, gerçek semâyı işleyenlere özenip onlara benzemeye çalışanların semâdır. Bu benzemeden muradları da vecd ve hâl ehli kimselere benzemektir. Nitekim 'Kim bir kavme benzerse onlardandır.'* buyrulmuştur. Semâ-ı tahkîki iki kısımdır. Bir kısmı tabîî, bir kısmı da rûhânî-ilahidir. Tabîî olan, güzel sesler ve nağmelerle hâsil olandır. Rûhânî-ilahi semâ ise ma'nevî olup nağme ve lâhn ile olmaz. Ki bu semâ-ı rûhânî, kibârın ve mütehakkikînin semâdır. Ve onlar mutlak ma'nâda semâ erbâbidirler; nağme ile mukayyed değillerdir. Ve nağme onlara te'sîr etmez. Nağme ile hâsil olan tabîî semâ ile ma'neviyattan hâsil olan ma'nevî semâ arasındaki fark, birincisinin lâhn ve nağmelerin te'sîriyle vücûda gelmesidir. Bu tabîî semâ sâhibinin erbâbının hareketi feleğin hareketi gibidir. Yine semâ-ı ilahi ile semâ-ı tabîî arasındaki fark, tabîî semâ sâhibinin hareketinin heyeman ve mecnunlar gibi evzâ-ı nâ-hemvâr üzere olmasıdır.”<sup>39</sup>

Halvetiyye tarikatının Cemâliyye kolu şeyhlerinden Abdülmü'min Efendi'nin mânevî terbiyesinden geçen ve hilâfet alan Ayasofya Camii vaizlerinden Ömer Fânî Efendi de Kadızâdeliler'e karşı cephe alan mu-

<sup>36</sup> Semânın meşrûyetini müdâfaa için yazılmış olan bu risâlenin 1607 tarihli nüshası Köprülü Kütüphanesi'ndedir (nr 1583/7). Eser H. Kâmil Yılmaz tarafından tercüme edilerek neşredilmiştir. “Hüdâyî'nin Semâ Risalesi”, *Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, C. 4, Sayı 1, (İstanbul 1986): 273-284.

<sup>37</sup> Hüdâyî tekkesinde halifeleri Hâfız Kumral ve Şaban Dede gibi meşhur müzikşinasların zâkirbaşılık yapmaları ve daha sonra Celvetî şeyhlerinin birçoğunun bestekâr olması, Celvetilikte müziğe verilen önemi gösterir. Hasan Kâmil Yılmaz, *Aziz Mahmud Hüdâyî* (Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 2016): 54.

<sup>38</sup> Mahmud Cemaleddin el-Hulvî, *Lemezât-ı Hulviyye ez Lemezât-ı Ulviyye*, haz. Mehmet Serhan Tayşi, (İstanbul: İfav Yayınları, 1993): 594.

<sup>39</sup> H. Kâmil Yılmaz, “Aziz Mahmud Hüdâyî'nin Semâ Risalesi”, *Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, Sayı 4, (İstanbul 1986): 275-276.

tasavvıflardandır. III. Mehmed'in Eğri Seferi'nde orduya moral sağlamak amacıyla bulunan Ömer Fânî Efendi, *el-Huccetü'n-Neyyire* adlı eserinde özellikle semâ ve devrâna yöneltilen ve bunların haram olduğunu ileri süren eleştirileri cevaplandırmış, her ikisinin de dinen sakıncalı olmadığını savunmuştur. Yine Kadızâdeliler'in vahdet-i vücûd, Firavun'un imanı meselesi ve İbnü'l Arabî ile ilgili iddialarına cevap vermek üzere *Samsamü'l-Hisam* isimli risâlesini yazmıştır.<sup>40</sup>

Ömer Fânî Efendi, tavaf ve arş etrafındaki meleklerin durumunu anlatan âyetlerde, sûfilerin deverânlarına dâir delil olduğu görüşündedir. Ona göre deverânı yasaklayan içtihâda dayalı herhangi bir hüküm bulunmamaktadır. Fânî, konuya içtihâdi bir mesele olarak bakılması gerektiğini, sağlam bir itikatla izlenen yolun açıkça İslâm'a aykırı olmaması durumunda deverândan dolayı bir zümreyi tekfir etmenin insafsızca bir yaklaşım olduğunu düşünmektedir. Ömer Fânî Efendi, deverân ve semânın küfür olduğunu ileri sürenlerin aslında Mutezili olan Zemahşerî ve ona aldanan Bezzâzî gibi birtakım âlimler olduğunu söylemekte, ayrıca Zemahşerî'yi, mecusîlerden de aşağı olmak gibi bir ifâdeyle eleştirmektedir. Ehli sünnet âlimlerinin birçoğunun bu görüşte olmadığına ısrar etmektedir. Örneğin, Bezzâzî'nin deverânın haram olduğu konusunda icmâ bulunduğuna dâir görüşünü, Şeyh Kasım el-Hanefî'nin *Muhtasarü'l-Menâr* adlı eserinin şerhinde yer alan ifâdelere dayanarak reddetmektedir. Sonuç olarak deverânın hükmünün kişinin durum ve niyetine göre bazen *lu'b* ve *bâtıl*, bazen *vecd* isteğiyle olup gösterişe kaçmadığı zaman ibâdet, bazen de haram olduğunu ifâde etmektedir. Ona göre esas problem, zâhir ulemâsı bir kesimin, sûfilerin kullandıkları ıstılahları anlamamaları, konuya tamamen zâhiri olarak bakmalarıdır. Böyle olduğunda sûfileri tekfire kadar varan aşırı eleştiriler dile getirmeleridir. İmam Gazzâlî ve bazı âlimlerden, bilinen raksın dahi helâl olduğuna dâir alıntılarda bulunan Fânî Efendi'ye göre içinde günah barındıran ve kişiyi ibadetten alıkoyan her şey haram olduğu gibi, bu şekilde yapılan raks ve dinlenen nağmeler de haramdır. Ancak, bu anlamdaki raks ve nağmeler ile sûfilerin yaptıkları semâ ve deverân aynı şeyler değildir. Sûfilerin yaptıkları şey Allah'ı zikirdir.<sup>41</sup>

<sup>40</sup> Ferzende İdiz, *Ömer Fânî Efendi ve Tasavvufta Dâir Üç Eseri: Âdâb, Cehri Zikir, Semâ ve Tasavvufa Dâir Bazı Meseleler* (İstanbul: İnsan Yayınları, 2011): 52.

<sup>41</sup> Ömer Fânî Efendi, içinde kötü söz ve haram şeyler barındıran şarkı ve raksın sûfiler tarafından da haram sayıldığına değinir. Neticede, faydalı ve hakkında yasak edici bir hükmün bulunmadığı şeyin mübâh olduğu düşüncesinden hareket eder. Güzel sesi dinlemenin haram



Sivâsî, Hüdâyî ve Fânî Efendi gibi sûfilerin, semâ ve tegannîyi meşrû gören görüşleri karşısında buna şiddetle karşı çıkan isimler yer almaktaydı. Bunlardan biri de Ahmed Rûmî Akhisârî (ö. 1632) idi.<sup>42</sup> Kendisi klasik dönem Osmanlı ıslahatçılığının en önemli temsilcisi sayılan Birgivî Mehmed Efendi'den bir hayli etkilenmişti. Onun *Dürrü'l-yetîm fi't-tecvîd* adlı eserine yazdığı şerhte Birgivî'den övgüyle söz ettiği görülüyordu. Kütüphanelerdeki birçok risâle mecmuasında Birgivî'nin *Vasiyetnâme*'siyle Kadızâde Mehmed Efendi'nin *Risâle*'sinin ve Akhisârî'nin *Risâle fi'l-'aka'id* adlı eserinin bir arada ciltlenmiş olması, söz konusu kaynakların birbirini tamamlayan metinler şeklinde algılandığını göstermektedir.<sup>43</sup> Akhisârî'nin *Mecâlisü'l-ibrâr*'ında ve diğer eserlerinde yer alan birçok bölüm bid'atlar üzerinedir. Sûfi âyin ve semâ törenleriyle tütün kullanımı gibi konular ele alınan meseleler arasındadır.<sup>44</sup>

Akhisârî, tegannî ve müzik hakkında oldukça olumsuz bir yaklaşım sergiler. Ona göre şeytânî hallerin kendisiyle en fazla güçlendiği şey şarkı dinlemektir. Konuya bu şekilde giriş yaptıktan sonra ise sahabe ve tâbiîn arasından, din büyüklerinden hiç kimsenin bunu Allah'a yakınlığa araç saymayıp aksine *münker* ve *bid'at* gördüklerini savunur. İleri sürdüğü tezler sağlam kaynaklarla desteklenmese bile Akhisârî hadislerden yola çıkarak müzik dinlemenin, ondan lezzet almanın küfür olduğunu ileri sürer. Her ne kadar kaynak göstermese de Peygamber'in tegannî işiteceği zaman kulaklarını tıkadığı yolunda bir rivâyet nakleder. Sonrasında "Hâlbuki bunlar İslâm'a ve Peygamber'e çağrılmalarına rağmen tegannî dinleyerek müşkül duruma düşüyorlar." deyip bunun

---

olduğuna dâir bir nass bulunmadığını, aksine güzel sesi dinlemenin Zümer Sûresi'nde övüldüğünü, dolayısıyla içinde haram bulundurmayan sesi (semâ) dinlemenin ve bununla Allah'ı, elest bezmini hatırlayıp, şevkle hareket (deverân) etmenin haram değil mübâh olduğu görüşünü savunur. İdiz, *a.g.e.*, 171-175.

<sup>42</sup> Yahya Michot, "Ahmed Rûmî Akhisârî", *İslâm Ansiklopedisi*, EK1, (İstanbul: Diyanet Vakfı Yayını, 2016): 60-62.

<sup>43</sup> Michot, *a.g.e.*, 62. *Ahmed-i Rûmî Akhisârî, Against Smoking: An Ottoman Manifesto* çev. Yahya Michot, (Oxford: Oxford University Press, 2010), Ali Çelik, *Ahmed er-Rûmî el-Akhisârî ve Bid'at Risâlesi* (Eskişehir: Osmangazi Üniversitesi Yayını, 2000), Yahya Michot, "Kâtib Çelebi Dönemi: Ahmed el-Rûmî el-Akhisârî'nin Mecâlisü'l-Ebrâr'ında Osmanlı Toplumuna Üzerine Bazı Düşünceler", *Vefatının 350. Yılında Kâtib Çelebi*, ed. Said Öztürk, (İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş. Yayınları, 2007): 65-76.

<sup>44</sup> Akhisârî, *el-Mecâlisü'l-Ebrâr* adlı eserinde Birgivî'nin izinden gider. Kadızâdeliler ile Halvetliler arasındaki tartışmalara sıklıkla göndermeler yaparken Hanefî fıkıh ve fetva literatüründen beslenir. Bu eserin bir önemi de Memluk coğrafyasında üretilen metinlerin Kadızâdeliler'in ilgi alanına girişinde bir köprü vazifesi üstlenmesidir. Mustapha Sheik, *Ottoman Puritanism and its Discontents: Ahmad al-Rumi al-Aqhisari and the Qadizadelis*, (Oxford: Oxford University Press, 2016): 41-55.

ağlanacak bir durum olduğunu yazar. Müsikîye yönelik eleştiriler oklarının yöneltildiği bir başka mevzu ise Kadızâdeli vaizlerin sürekli gündeme getirip, camilerde kimi zaman gerilimlere neden olan Kur'an'ın okunuşuyla ilgilidir. Burada da "Kur'an'da tegannî eden bizden değildir." hadisini ele alarak bunu yapmanın *masiyet*, güzel görmenin *küfür*, dinlemenin *kebira* olduğunu söyler. Tasliye, tardiye, temin ve tekbiratta aynı şeyi yapmakla itham ettiği müezzinleri ve hatipleri ağır biçimde eleştirir. Bundan hoşlananların kâfir olacağını ve bunların yapılmadığı mescitlere gidilmesi gerektiği söyler.<sup>45</sup>

Vaizlerin sert çıkışları hatta savunanları kâfirlikle itham eden kaba yorumları karşısında mutasavvıfların geniş bir çerçeveden meseleyi ele alışları dikkat çekiciydi. İsmail Rusûhî Ankaravî (ö. 1631) bu isimlerden yalnızca biriydi. Tasavvuf yoluna girmeden önce şer'î ilimler üzerine eğitim gören Ankaravî, Bayramiyye'de şeyhlik mertebesine yükselmişken Halvetîliğe intisap etmiş ve nihâyet Konya'da Bostan Çelebi ile tanıştıktan sonra Mevlevî tarikatına girerek Galata Mevlevîhânesi'nin şeyhi olmuştu. Döneminin ilim ve tasavvuf çevrelerinde büyük itibarı bulunan ve Mesnevî'ye yaptığı şerhten dolayı "Hazret-i Şârih" diye anılan Ankaravî, Mevlevîliğin esaslarına sadık, mutedil ve ehl-i sünnet ilkelerine bağlı bir mutasavvıf olarak biliniyordu.<sup>46</sup> Kadızâdeli vaizlerin İstanbul camilerinin kürsülerinde yol açtıkları kargaşa karşısında tasavvuf ehlinin âyin âdâbına yönelik eleştirileri yanıtlamak için üç eser kaleme almıştı.<sup>47</sup>

Mevlevî şeyhi İsmail Rusûhî Ankaravî'nin semâ ve tegannî konusundaki görüşlerini içeren en önemli çalışması *Hüccetü's-semâ*'dır. Aynı

<sup>45</sup> Akhisârî, tegannînin iki türlü olduğunu, yasaklananın anlamı bozacak şekilde bir harf (med) ekleyip çıkarmayla yapıldığını söylerken buna delil olarak "Kur'an'ı Arap lahmi ile okuyunuz." şeklindeki hadisi zikreder. Bid'at çeşitlerini ele alırken ezan ve Kur'an kıraatinde nağme çeşitlerinin de *bid'at-i şerî* içerisinde olduğunu kaydetmekten geri kalmaz. Korkmazer, *a.g.e.*, 374-376.

<sup>46</sup> Erhan Yetik, *İsmail-i Ankaravî Hayatı, Eserleri ve Tasavvufî Görüşleri* (İstanbul: İşaret Yayınları, 1992), Gölpinarlı, *Mevlânâ'dan sonra Mevlevîlik*, 143, Ahmed Ateş, "Konya Kütüphanelerinde Bulunan Bazı Mühim Yazmalar", *Belleten*, C. 16/61, (Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1952): 99 vd.

<sup>47</sup> Ankaravî'nin bu konuda üç eseri bulunmaktadır. Bunlardan ilki *Hüccetü's-semâ*'dır. *Minhâcü'l-fukarâ*'nın sonunda basılmıştır (Bulak 1256; İstanbul 1286). İkinci eseri *er-Risâletü't-tenzihiyye fi şe'ni'l-Mevleviyye*, semânın meşrû ve câiz olduğunu ileri sürerek Mevlevîlere yöneltilen eleştirileri reddeden Arapça bir çalışmadır (Leiden 1892). Bu çalışma Bayram Akdoğan tarafından yayınlanmıştır. *Mevlevîlik ve Müsiki (Er-Risâletü't-Tenzihîyye Fi Şe'ni'l-Mevleviyye)*, (İstanbul: Rağbet Yayınları, 2009). Ankaravî'nin üçüncü eseri ise *Hadîs-i Erbaîn Şerhi* ismini taşır. Semâ, raks ve tegannîyle ilgili hadisleri şerh eden bir eserdir. (Süleymaniye Ktp., Nâfiz Paşa, nr. 184; Reîsülküttâb, nr. 1182).

dönemde Kadızâdeliler'in raks ve semâ ehli olan Mevlevî, Halvetî ve Celvetîlere yönelik "tahta tepenler, düdük çalanlar" şeklindeki tahkir edici ithamları ve Sultan IV. Murad'a bu âyinlerin yasaklanması konusundaki şikâyetleri üzerine kısa sürede risâleyi tamamlayan yazar, çalışmasını Şeyhülislâm Yahyâ Efendi (ö. 1644) başkanlığındaki heyete takdim etmiştir.<sup>48</sup>

Ankaravî üç kısımda tertip ettiği eserinin ilk bölümünde raks ve deverânın haram olmadığını kaynaklar göstererek ispat etmeye çalışır. Semâ konusunun ele alındığı ikinci bölümde ise semânın caiz olduğunu anlatır. Son bölümde def çalmanın mübah olduğunu hadislerle ve Peygamber Dönemi'nden örnekler göstermek suretiyle ortaya koyar. Ankaravî, müziğin insan doğasının bir parçası olduğunu ileri sürerken bunu İlahî gücün etkisiyle ilişkilendirir. Müziği oluşturan ses ve ölçü Allah tarafından yaratılarak insanın ruhuna yerleştirilmiş, en önemli organı olan kalbinin atışı dahi sanki bir kudümün *düm tek* vuruşu gibi düzenlenmiştir. Doğasında ritmik bir özellik barındıran bu duygunun yok edilmesi, tamamen koparılması mümkün değildir. Ankaravî buradan hareketle İslâm dinî ile müzik arasında zıt bir ilişkinin bulunamayacağını savunur. Ona göre eski zamanlardan beri İslâm bilginleri arasında süre gelen müziğin meşrûluğu meselesinde reddiyeci tavır ortaya koyanlar Kur'ân'dan ve hadisten bu hususta sağlam bir destek bulamayacaklardır. Tarafların hadislerden yola çıkarak ileri sürdükleri deliller mübah diyenlerin elini güçlendirecek nitelikteyken karşıt görüşler savunanların dayanaklarının çoğu mevzû hadislerdir.

*Hüccetü's-Semâ* yazarı bir müzisyen değildir. Kaynaklarda onun müzikle ilgisi ancak iyi bir dinleyici olduğu şeklinde yer almaktadır. Kalem aldığı eser bu nedenle müziğin teknik yönlerinin incelendiği bir nazariyat çalışması olmayıp lehinde ve aleyhinde söylenmiş sözleri içeren bir risâledir. Konunun Ankaravî'yi ilgilendiren yönü pratik (amelî) bakımdan müziğin İslâm'daki fikhî hükmünü ortaya koymaktır. Ankaravî'nin semâyâ bakışı tamamen bu yöndedir. O, semâyâ İlahî, ruhânî

<sup>48</sup> Şeyh Ankaravî, Kadızâdelilerin "*bid'at-i seyyie*" dediğine "*bid'at-i hasene*" der ve asla kötülene-meyeceğini ortaya koyar; ancak semâ ve mûsikînin oyun ve eğlence addedilerek süflî duygulara âlet edilmesi hâlinde tahrimine hükmetmekte herhangi bir beis görmez. Semâyâ iyi görmesinin nedeni ondan doğacak hayırlarla ilişkilidir. *Nisâbü'l-Mevlevi* adlı eserinde bu konuya değinir ve "semâ âşık kalplerinin sükûnuna bâis, sâdık göğüslerinin sürûruna bâdî, sâliklerin derdine devâ, sâirlerin de rûhuna gidâdır" yorumu yapar. Sâfi Arpaguş, "Hüccetü's Semâ: 17. Yüzyıl Osmanlı Toplumunda Musiki, Semâ' ve Devrân Hakkındaki Dinî Tartışmalar ve İsmail Ankaravî'nin Semâ' Müdâfaası", *Marife*, Sayı 3, (İstanbul 2007): 371-372.

ve tabîi olarak üçe ayırırken bunu ancak farz ve vaciplerini eksiksiz yerine getirenlerin yapabileceğini, aksi hâlde kalbini Allah'tan başkasına bağlayanlar için uygun olmadığını belirtir.<sup>49</sup> Ankaravî'nin semâyı ibadetle ilişkilendirme biçimi dikkat çekicidir. Risâlesinde insanın farz ve vaciplerini hakkıyla yerine getirmesi durumunda gündelik mâîşetini kazanmak için giriştiği her çabanın Allah katında ibadet olarak kabul edildiğini hatırlatarak dervişlerin ritüellerinin aynı şekilde ibadet olarak kabul edileceğini belirtir.

Ankaravî, güzel sesi vezinli ve vezinsiz olmak üzere ikiye ayırır. Güzel sesi dinlemenin nas ve kıyasla helâl olduğunu belirttikten sonra müziğin haram ve helâlligi arasındaki hassas noktaya işaret eder. Ona göre telli sazlar, düdükler eğlence ve meyhane ehlinin şîârı olduğu için yasaklanmıştır. Çünkü bunda *ehl-i fıskâ* (kötü kişilere) benzeme tehlikesi vardır. Bu teşebbüh tehlikesi sebebiyle Irak mizmarı, rebab, evtar ve berbat haram kılınmış, bunlardan olmayan şahin gibi âletler, gazilerin ve hacıların çalgıları haram kapsamında sayılmamıştır. İçki meclislerinde çalınması âdet olmayan ve güzel nağmeler çıkaran her âlet böyledir. Çünkü bunlar içkiyle alâkalı olmayıp, bunları çalanların, içki meclislerindeki çalgıcılara benzemesi ve onlar mânâsında değerlendirilmesi söz konusu değildir. Böylece bu âletler kuş seslerine kıyasla mubahtır demektedir.<sup>50</sup> Bahsi geçen sazlardan bir kısmı içki meclislerinde yer almış olsalar bile bu durum onları o meclise özgü sazlar konumuna getirmez, bu nedenle ney, kudüm ve def Mevlevî âyinlerinde kendilerine yer bulabilmişlerdir.<sup>51</sup>

### Toplumsal Bir Krizin İkinci Aşaması

Kadızedeliler hareketinin ikinci aşamasına damgasını vuran isim Üstüvânî Mehmed Efendi 1608'de Şam'da doğmuştu. Ümeyye Camii mollalarından ilk eğitimini aldıktan sonra Şâfiî fıkhı, hadis, Arapça ve mantık dersleri gördü. Daha sonra Kahire'de Ezher ve diğer medreselerde Burhaneddin İbrahim el-Lekânî, Nüreddin el-Halebî, Abdurrahman el-Yemenî gibi hocaların derslerine katıldı. Şam'da hocası Necmeddîn el-Gazzî ile yaşadığı çatışma ona İstanbul'un yolunu açtı. Burada Han-

<sup>49</sup> Bayram Akdoğan, "Hüccetü's-Semâ Adlı Musiki Risalesi ve Ankaravî İsmail b. Ahmed'in Musiki Anlayışı", *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, C. 35, Sayı 1, (Ankara 1996): 483-485.

<sup>50</sup> Akdoğan, a.g.e., 477-478.

<sup>51</sup> Ankaravî'nin *Müsikî Risâlesi* üzerine yapılmış bir yayın için bkz. Bayram Akdoğan, *Mevlevîliğin Din Anlayışında Müsikî (Hüccetü's-Semâ)* (Ankara: Bilge Ajans ve Matbaası, 2009).

beli mezhebinden Hanefiliğe geçti. Taraftarlarının “Sultânü'l-vâizîn” diye itibar ettiği ve kaynaklarda belâgatının güçlü olduğu belirtilen Üstüvânî Mehmed Efendi'nin İstanbul'daki ilk görevi Ayasofya vaizliği idi. Saraylılardan Enderun halkının, helvacı, baltacı ve bostancıların takip ettiği vaazlarının yarattığı etki ve hünkâr hocası Reyhan Efendi'nin desteğiyle 1653'de kendisine Sultan Ahmed Camii vaizliği verildi. Böylelikle saray çevrelerinde gücü artarken birçok siyâsî meselede danışılan isimler arasına girmeyi başardı.<sup>52</sup> Onun etkisindeki vaizler siyâsî desteğe güvenerek tasavvuf çevrelerini, semâ ve müziği hedef aldılar. Hatta bunlardan Çavuşoğlu bir vaazında Şeyhülislâm Zekeriyâyâde Yahyâ Efendi'nin, “*Mescidde riyâ-pîşeler etsin ko riyâyı/Meyhâneye gel kim ne riyâ var ne mürâyî*” beytini okuyup, “*Ey ümmet-i Muhammed! Her kim bu beyti okursa kâfir olur, zira bu beyit küfürdür*” diyerek şeyhülislâmı tekfir etmekten kaçınmadı. 1651'de Melek Ahmed Paşa ve Şeyhülislâm Bahâî Mehmed Efendi'nin desteğini alarak neredeyse tekkeleri yıkmaya kalkışacak bir güce kavuştular.<sup>53</sup>

Üstüvânî Mehmed Efendi'nin semâ ve mûsikîye olan eleştirel tavrı vaazlarında sıklıkla atıfta bulunduğu Kadızâde Mehmed Efendi'den farklı değildi. Ona göre semâ ve mûsikî haramdı. Günümüzde *Üstüvânî Risâlesi* olarak bilinen eser kendisine izâfe edilse de ölümü sonrasında bir öğrencisi tarafından kaleme alındığı bilinmektedir. Sade bir Türkçe ile yazılmış olan şirk bölümünde katı ve keskin üslûbu açıkça görülen bu risâle tasavvufa karşı hoşgörüsüz anlayışı ortaya koymaktadır.<sup>54</sup> Üstüvânî adına risâleyi yazan öğrencisi hocasından “Sultânü'l-vâizîn” şeklinde söz ederken metni yazma gerekçesini bazı din kardeşlerinin, ihvan-ı ahiret salihîn'in ricaları olarak kaydetmektedir. İlmihal havasındaki çalışmanın başlıklarından biri “devr ve raks ve tegannî beyanındadır.” Burada izlenen yöntem yine öncekilerde olduğu gibi İslâm âlimlerinin, fakihlerin konuyla ilgili yazdıkları ve çoğunlukla semâ ve

<sup>52</sup> Üstüvânî ve çevresi hakkında bkz. Hüseyin Yuryaydın, “Türkiye'nin Dinî Tarihine Umumi Bir Bakış”, *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, Sayı 9, (Ankara 1961): 119.

<sup>53</sup> Melek Ahmed Paşa gibi devlet ricali için Kadızâdeliler'in desteği otoriteyi kurmak adına izledikleri siyaset açısından önem taşıyordu. Örneğin kahvehanelere, tütün ve içkiye karşı izlenen ağır yasak ve düzenlemelerde vaizlerin desteği halkla irtibatı yakın olan bir gücün desteği anlamında değerliydi. O nedenle bu grubun kimi zaman aşırılıklara varan kapris, hatta küstahlıklarına göz yummak durumunda kalıyorlardı. Robert Dankoff, *The Intimate Life of an Ottoman Statesman: Melek Ahmed Pasha As Portrayed in Evliya Çelebi's Book of Travels* (New York: State University of New York Press, 1991).

<sup>54</sup> Muhammed b. Ahmed b. Muhammed eş-Şâmî el-Hanefî el-Üstüvânî, *Fevâidü'l-emâli ve ferâidü'l-le'âli* [Kitab-ı Üstüvânî], *Diyanet İşleri Başkanlığı Kütüphanesi*, 003773-8.

mûsikî karşıtı yorum ve fetvaların aktarımıyla her ikisinin de haram olduğuna yönelik okuru iknaya dayanıyordu. *Fetavay-ı Vezzâzi* ve *Kitab-ı İstihšan*'da İbn Mesud'dan aktarılan müziğin bid'at olduğuna dâir anekdotla konuya giriş yapılan risâlede Tatarhanî'de *Kitab-ı Kerahet*'de ve İbn Melek, *Mecmua al-Bahreyn* şerhinde, Rûmî Efendi'nin Mecalis'inde şer-i şerife muhalif olan ibadetin bid'at olarak nitelendirildiği aktarılır. Kuhustanî'den yola çıkarak sûfilerin bu eylemlerinin, semâ ve mûsikîyle zikirlerinin men edildiği bildirilirken *Cevahir-i Kitab*'dan şu ifâde kullanılır:

“Semâ yani türkü ırlamak ve anı dinlemek dahi raks, öyle raks ki, zamanımızda sufilik davasında olan kimseler işlerler, haramdur. Anların meclisinde oturmak caiz değildir ve dahi raks eylemek ve türkü ırlamak zurna ile beraber, günah-  
tır.”<sup>55</sup>

*Üstüvânî Risâlesi*'nde yalnızca mûsikî ve semâya itirazla yetinilmez. *Tebyin al-Meharim*'de yer alan İmam Ebu Bekr al-Tusî'nin bir ifâdesi tasavvuf karşıtlığının kanıtı olarak sunulur. Buna göre “mezheb-i sufiyye, cehaletdür, bataletdür, dalâletdür.” İbrahim Halebi, İmam Şâfiî, İmam Malik ve Birgivi Mehmed Efendi'nin eserlerine müracaat eden *Üstüvânî Risâlesi*'nde her cümlenin bir otoriteyle desteklenmesi usûlü benimsenir. Burada izlenen yöntem *Üstüvânî*'nin taraftarları üzerindeki etkisinin ve nüfuzunun ipuçlarını sunmaktadır. Keskin sözleriyle usta bir cedelci olduğu anlaşılan *Üstüvânî*, semâ, devir ve raks olan yerde bulunanın *fâsık* olup, adaletten düştüğünü, şehadetinin kabul olunmama-  
yacağını iddia ederken karşıt görüşlere yer vermekten kaçınır.<sup>56</sup>

Cami minberlerinden, padişah huzuruna kadar taşan, nihâyet sokağa inerek halkın bir kısmının da tarafı hâline geldiği tartışmada *Üstüvânî*'nin karşısında yer alan isim Abdülâhad- Nûrî idi (ö. 1650). Abdül-

<sup>55</sup> Hüseyin Yuryaydın, “Üstüvânî Risalesi”, *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, Sayı 10, (Ankara: Ankara Üniversitesi Yayınları, 1962): 75.

<sup>56</sup> Yuryaydın, a.g.e., 76. Osmanlı ulemâsi içinde raks, devrân ve cezbe hakkında fetva verenler farklı yaklaşımlar sergilemişlerdir. Örneğin, Kemalpaşazâde'ye göre raks ve devrân vasıtasıyla zillullahın helâl olduğuna inananlar ehl-i sünnetten olamazlar. İdarecilerin bu sûfileri menetmeleri gerekir aksi hâlde kendileri de günahkâr olurlar. Çivizâde ve Ebussuûd Efendi'nin fetvalarında da bu hususlara yer verildiği görülür. Ebussuûd Efendi'ye göre devrân ibâdet sayılmadıkça küfrü gerektirmez, mübah saymak ise ancak *fiski* gerektirir. Raks ve devrân ibâdet saymanın küfrü gerektirmesi bunların *lehv*, *laib* ve *abes* kapsamına girmesi hâlinindedir. Pehlül Düzenli, *Şeyhülislâm Ebussuûd Efendi ve Fetvaları* (İstanbul: OSAV Yayınları, 2012): 175-178, Reşat Öngören, “Osmanlılar Döneminde Semâ ve Devrân Tartışmaları”, *Tasavvuf: İlmî ve Akademik Araştırma Dergisi*, Sayı 25, (İstanbul 2010): 123-132, Ayrıca bkz. Dilaver Güner, “Osmanlılar'da Semâ, Devrân, Raks Tartışmaları ve İki Şeyhülislâm Risalesi”, *Tasavvuf: İlmî ve Akademik Araştırma Dergisi*, Sayı 26 [2010/2]: 1-23.

mecid Sivâsî'nin yeğeni olan 1604'te Sivas'ta doğan Abdülahad Nûrî, III. Mehmed'in davetiyle İstanbul'a yerleşen dayısıyla gelmişti, eğitimi burada tamamladıktan sonra irşadda bulunmak üzere Midilli'ye gönderilmişti. Bu sırada Şeyhülislâm Esad Efendi, kendisini Mehmed Ağa Tekkesi şeyhliğine tâyin edince, 1620 tarihinde İstanbul'a döndü. 1631'de Fatih, 1641'de Bayezid, ardından da Ayasofya camilerinde vaaz etmek üzere kürsü şeyhliğine getirildi. Sultan Ahmed Camii'nin açılış merasiminde bulundu.<sup>57</sup> Onu yaşadığı toplumun seçkin isimleri arasına koyan özellikleri âlim kişiliğiyle, mutasavvıf ve şâir yönüyle sınırlı değildi.<sup>58</sup> Şiir yazmanın yanında semâ ve mûsikîye cevaz veren Abdülahad Nûrî, Üstüvânî'nin tasfiyeci tavrı karşısında Sivâsîlerin savunmacı aktörlerinden biri sıfatıyla yer almaktaydı.

Abdülahad Nûrî bu tartışmaya biri telif diğeri çeviri iki eserle dâhil olur. *Risâletün fi-Deverâni's-Sufiyye* adlı eseri Naîmâ'nın belirttiği gibi "taassup davasında olan Kadızâdeliler'in itirazlarını defetmek" için yazılmıştır. Yazar, giriş bölümünde çevresinde yer alan bazı ihvanın deverân hakkında konuşmaların çoğalmasından üzerine kendisinden bu konuyla ilgili muhtasar bir Türkçe eser yazmasını rica ettiklerini, bunun üzerine bu eseri derlediğini belirtir. *Terceme-i Risâle-i Deverâni's-Sufiyye* adlı eser ise kaynaklarda Sünbül Sinan Efendi'ye (ö. 1529/30) ait bir çalışmanın tercümesi olarak yer alır.<sup>59</sup> Bununla birlikte risâlenin tercümesini içeren konuya dâir bir çalışmada bu eserin aslında Şeyh Çelebi halifesi olan Sünbül Sinan Efendi'ye değil bir başka halifesi olan Yusuf Sinâneddîn el-Erdebilî'ye ait olabileceği iddiası ileri sürülmektedir.<sup>60</sup>

Savunmacı bir perspektifle yaklaşan çalışmalarda Abdülahad Nûrî, Allah'ın zikre bir hudut koymadığını belirtir. Ona göre deverân melek-

<sup>57</sup> Abdullah Uçman, "Abdülahad Nuri", *İslâm Ansiklopedisi*, C. 1, (İstanbul: Diyanet Vakfı Yayını, 1988): 178-179. Hüseyin Vassâf, *Sefîne*, C. 3, 358-370.

<sup>58</sup> Tasavvufî şiirler ve ilahiler yazar, çoğu risâle hacminde, dinî-tasavvufî muhtevalı Arapça birçok çalışması olan Abdülahad Nûrî'nin kaynaklarda otuza yakın eser verdiği kaydedilir. Eserlerinden bazıları *Riyâzü'l-ekbâr*; *Mevizatü'l-hasene*; *Mirâtü'l-vücûd ve mirkatü'l-ş-şühûd fi'l-merâtibi'l-küllîyye ve'l-hazerât* (Abdülganî en-Nablusî tarafından Risâle-i Hazerât-ı Hams adıyla şerhedilmiştir); *Risâle fi cevâzi devrâni's-Sufiyye*; *Risâletü's-semâiyyeti'n-Nûriyye*; *Reddü âsâri'l-mütemerridin* adıyla bilinen çalışmalardır. Zikredilenlerden son üçü Türkçedir. Uçman, a.g.e., 179; Yılmaz Şentürk, "17. Yüzyıl Tasavvuf Şiirinde Vahdet/Tevhid: Hüdâyî, Mısır ve Abdülahad-ı Nûrî Örneği", *Sahn-ı Semân'dan Dârülfünûn'a Osmanlı'da İlim ve Fikir Dünyası (Âlimler, Müesseseler ve Fikrî Eserler)*, (İstanbul: Zeytinburnu Belediyesi Yayınları, 2017): 457-476.

<sup>59</sup> İbrahim Baz, *Abdülahad Nûrî-i Sivâsî'nin Hayatı, Eserleri ve Tasavvufî Görüşleri*, (Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara 2004): 239-241, çalışma kitap olarak yayınlanmıştır. *Abdülahad Nûrî-i Sivâsî Hayatı Eserleri Görüşleri* (İstanbul: İnsan Yayınları, 2017).

<sup>60</sup> Mustafa Demirci, *Semâ Risâleleri*, (Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 1996): 112.

lerin arşın etrafında, hacıların telbiye ile Kâbe'nin etrafında, feleklerin kendi mülkünden olan bütün cevher çeşitlerinin o feleğin cezbine kapılması gibi, kulun Allah'a teveccühü neticesinde gerçekleşir. Semâdaki lezzet nefsanî değil aşkla ortaya çıkan ruhanî, ilâhî bir lezzet ve nimet olup başka bir ifâdeyle deverân âlemin kozmik yapısına katılımdır. Nûrî Efendi, sultân-ı ışk zâkirin kalbini istilâ edip semâ ve deverânı iktizâ eyleyince, yine zikirden hâlf olmayıp, belki daha ziyâde zikretmek gerektiğini, böylece nefs ve şeytânın mağlûp olabileceğini söyler. Bu anlayışça, hakîkate ulaşmanın, insanı kötüyâ sevk eden meşgalelerden kurtulabilmenin yolu zikir ve deverândan geçmektedir. Ayrıca kişinin ilâhî aşkın cezbesiyle zikir ve deverân yaptığında ve mâsivâyı terk ettiğinde Allah'ı müşahedeye engel olan perdeleri kaldıracağını söyler. Sonuç olarak deverân akıl ile anlaşılıp sorgulanabilecek bir hâl olmayıp Hz. Musa'nın Tur Dağı'nda Allah'ın nurunun tecellisi neticesinde yaşadığı hayret ve hayran hâli gibi ilâhî bir gaye ve saikle gerçekleşir.<sup>61</sup>

Sûfiler ile vaizler arasında cereyan eden ve yer yer fiziksel müdahalelere dönüşen tartışmalarda vaizlerin yaklaşımı çoğunlukla bunun oyun ve eğlenceyle ilişkili görülmesi ve bid'at sayılmasıdır. Kullandıkları terminolojide buna dikkat edildiği anlaşılmaktadır. Sûfilerin semâ ve deverân olarak adlandırdığı ritüel vaizlerin dilinde rakstur. Aynı tavır tegannî konusunda da geçerlidir. Üstüvânî, zikir meclislerinde devrân eden dervişleri coşturmak için makamla okunan ilahileri dahi tegannî kapsamında ele almakta ve yağmurun deniz oluşturması gibi tegannînin kalpte münafıklık oluşturacağını iddia etmektedir. Ona göre "semâ ve devrân edenlerin meclislerinde oturmak haramdır. Raks ve mûsikî, günaha davul ve zurnayla eşdeğerdedir. Sûfiler, dört mezhebin dışında bir mezhebi temsil eder ve bu mezhep tamamen betâlet ve cehalettir." Oysa sûfilerin bu konudaki çizgileri ve ölçüleri dikkate alınmaz. Örneğin, Abdülmecid Sivâsî Efendi de deverânın riyayla yapılması durumunda haram olacağını söylemekteydi. Ona göre aşk ve cezbeyle olduğunda deverân caizdi. Aynı şekilde devrânın bir oyun ve eğlence hâline getirilmesinin haram olduğunu belirtip ancak kâmil kişilerin cezbeyle kızgın sac üzerinde titreşen taneler gibi devrân eylemenin ihtiyarî olmadığından caiz olduğunu söyler. Devrân esnasında çalınan def ve tanburun "Hiçbir şey hâriç değil, hepsi O'na hamd ile tesbih eder. Fakat siz onların tesbihini anlayamazsınız." âyeti mucibince zikir yaptıkları-

<sup>61</sup> Baz, a.g.e., ss. 303-304.



nı aktarır. Sivâsî, def ve tanburla zikir sesinin insan kulağına ait olup hayvan kulağıyla ilgili olmadığını belirtir. O, Kadızâdeliler'i kastederek sözlerine noktayı şöyle koyar: "Hayvan kulağı Kur'ân dinlese de istifâde edemez. Nerde kaldı meşâyih sözünü işitsin."<sup>62</sup>

Abdulahad Nûrî Efendi, Kadızâdelilerle olan tartışmasında onların bu meseleleri anlayacak derinlikte olmadıklarını belirterek harekete geçer.<sup>63</sup> "Zamanımızda işitiriz ki, bazı âmmî eblehler, cümleden fâzıl geçinip biz bu meseleyi yüz kitaptan naklederiz diye halkı inandırılar imiş. Bilmezler ki, meselenin aslını ve illetini ve mertebesini bilmeyen kimesne ânı bin kitapta görse yine ol meseleye cahildir" demek yoluyla onları tenkit eder. Solakzâde Mehmed Efendi, Kadızâdeliler'den söz ettiği bölümlerde haramlığı konusunda kesin bir hükmün olmadığı meseleleri gündeme getirerek onları işleyenleri kâfir ilân ettiklerini belirtir. Onun üzerinde durduğu meselelerden biri de ezan ve kırâatta tegannîyle sesini güzelleştirenlere yönelik saldırılardır.<sup>64</sup> Kadızâde Mehmed Efendi'ye göre tegannî dört mezhebin dilinde haramdı. Vâni Mehmed Efendi daha ileri gitmiş, tegannî ve semânın yarattığı vecd denilen hallerin Kur'ân dinlerken bile haram olduğunu ileri sürmüştür. Ona göre tegannî ve şarkı nefsi şehvete sürüklediğinden haramdır. Abdulahad Nûrî Efendi, "et-Tegannî bi'l-lehvi harâmun" (oyun ve eğlence ile tegannî yapmak haramdır) sözünün doğru olduğunu söyler. Bunun haram kılınmasının nedeni "abes ve hikmetten hâlî" olmasıdır. Ancak tegannînin haram olmayan şekli de vardır: "Ammâ, hüsn-i savt ile ve hûb nefes ile münâsebât-ı makâmât-ı elhân ile ebyât-ı hikmet-i ilâhiyyede ve rağâbât-ı nâ-mütenâhîde tegannî, inde'l-fukahâ mübâh ve mücâzdir." Abdulahad Nûrî, Aristo'nun organon sazını ihdar etmesini, İsrâkiyye

<sup>62</sup> İbrahim Baz, *Kadızâdeliler Sivâsîler Tartışması* (Ankara: Otto Yayınları, 2019): 133-135.

<sup>63</sup> Abdulahad Nûrî Efendi tezlerini temellendirmek için Hanefî mezhebinin kaynakları yanında Şafîî ve Malîkî kaynaklara da başvurur. Deverân ve zikir meselesinin doğru bir şekilde anlaşılabilmesi için ağırlıklı olarak usûl-i diniyye ve usûl-i fikhiyyeye dâir konular üzerinde durur. Özellikle usûl-i diniyye bilmeden bu hususlarda fikir ileri sürenlerden uzak durulması gerektiğini belirtir. Daha da önemlisi deverân gibi hakkında açık âyet bulunmayan içtihadî meselelerde yöneticilere yakınlık elde etmek veya bazı çevrelere hoş görünmek adına taassup ve aşırı tutumlarla meselelere bakmanın kimseye fayda etmeyeceğine işaret eder. Bu risâle deverân üzerine süfflerle kaleme alınan risâlelere benzer taraflara sahip olsa bile kullanılan dilin sadeliği, ikna edici deliller içermesi, fıkıh usûl ilmini ustaca kullanması ve üslûp olarak daha yumuşak biçimde yazılmış oluşu nedeniyle özgün bir konuma sahiptir. Fatih Çınar, "Abdulahad Nûrî-i Sivâsî ve 'Risâle Fi Deverânî's-Sufiyye' Adlı Eseri", *Gaziosmanpaşa Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, C. 5, Sayı 1, (2017): 93-94.

<sup>64</sup> Solakzâde Mehmed Hemdemî Çelebi, *Solakzâde Tarihi*, haz. Vahid Çabuk, (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1989): 176.

ve Meşşâiyye mensuplarının dersten önce ve sonra bunu dinlemesinin nedenini, hükemânın ruhlarında tesir bırakması ve kemâle ermeye vesile olması şeklinde yorumlar. O, İslâm âlimlerinin büyük kısmının sazi haram saymasına rağmen bunun helâl olduğunu söyleyenlerin bulunduğu işaret eder. Tarikat erbabı arasında ise mübah kabul edilmektedir.<sup>65</sup> Nûrî Efendi anlaşıldığı üzere ilahi beyitlerin okunması ve böylece ruhlara ve bedenlere olumlu tesir yapması şeklindeki tegannîyi muarızlarının aksine caiz görmekteydi.

Kadıızâdeliler eleştirilerini ağırlıklı olarak Ebû Hanîfe ve Hanefî mezhebi üzerinden temellendirmiştir. Halvetîler ise söylemlerini Hanefîlik dışı mezheplere, özellikle de Şâfilik ve Malikîliğe dayandırmak durumunda kalmışlardır. Bu nedenle cehri zikir, raks ve deverân gibi konularda Ebûl-Kâsım ez-Zemahşerî, El-Kurtubî, Hâfızüddîn el-Bezzâzî gibi isimlere müracaat etmelerinden dolayı karşıtları tarafından Mutezili olmakla suçlanmışlardır. Kadıızâdeliler Birgivî'nin söylemlerini popüler ve vülgarize edilmiş biçimde temsil ederken siyasetin merkezi İstanbul odaklı bir hareketin taraftarı konumundaydılar. Oysa metinsel olarak bakıldığında dayandıkları Birgivî temelli etkileri taşrada da kendisini hissettiriyordu. İzmir'de yaşayan Muhammed b. Mustafa el-Bucavî; raks, cehri zikir ve tegannî konusunda 1650'de yazdığını belirttiği *Risâle fî Zemmi't-Tegannî ve'r-Raks* adlı eserinde Kadıızâdeliler'in perspektifini paylaşıyordu.<sup>66</sup>

### Vânî Mehmed Efendi Dönemi ve Niyâzî-i Mısırî

Tebriz ve Karabağ'da başlayan tahsil hayatının ardından Fazıl Ahmed Paşa'nın Erzurum valiliği sırasında onunla kurduğu ilişki neticesinde İstanbul'a gelen ve Valide Sultan Camii vaizliğinden IV. Mehmed'in

<sup>65</sup> Abdulahad Nûrî Efendi'ye göre eşyanın teşbihini duyma mertebesine eriştiğinde, yani kendisi kâinatın zikrine katıldığında, tegannîyi işitmeyip, zikrullahı ve tesbîh-i Hakk'ı işitir. İbrahim Baz, *Kadıızâdeliler Sivâsiler*, 149-150.

<sup>66</sup> Bu durumun yansımaları sonraki dönemde görülecektir. Kadıızâdeli-Halvetî çekişmesi sona erdikten sonraları bile aradaki tartışmanın başlıkları üzerine fikrî ve dinî eserlerin telifi sürecektir. İzmirî nispetiyle bilinen Muhammed b. Velî el-Kırşehrî, İzmir Medresesinde vaiz olarak kendisini takdim eden Küçük Şeyh Mustafa'nın eserlerinde Kadıızâdeli cenâhından bakışlar hâkimdir. Sinan Efendi el-Bayındırî kendi zamanında Cuma Namazı'na gidip günaha girmeyenin bulunmadığını söylerken aynı bakış açısını temsil ediyordu Bunun nedeni hatip ve karîflerin birçoğunun hutbede ve Kur'ân tilâveti sırasında şiir ve gazel okur gibi hareket etmeleriydi. Muhammed b. Ahmed, Sûfilere ağır eleştirilerin getirildiği risâlede ise raks, deverân sert biçimde yeriliyordu. Aydın bir müftü olan Emrâde Âlim Muhammed ve Erzurumlu Kadıızâde Muhammed b. Ârif el-Erzurumî'nin çalışmalarında 18. yüzyılda bile bu tartışmanın ve bid'atlarla mücadele adı altında Birgivî etkisinin görülmesi üzerinde durulması gereken bir husustur. Kalaycı, *a.g.e.*, ss. 452-454.

hocalığına kadar yükselen Vâni Mehmed Efendi kendisinden önceki Kadızâdeliler zümresinin temsilcileri gibi, devlet katındaki nüfuzunu kullanarak tarikatlara saldırmış, tekkelerdeki cehrî zikri susturmaya çalışmıştır. Vâni Mehmed Efendi, II. Viyana Kuşatması sonrası politik hesaplaşmada gözden düşüp Bursa'ya sürgün edilene kadar sûflere yönelik olumsuz söylemlerini yüksek sesle ifâde etmeyi sürdürmüştür.<sup>67</sup> Onun karşısında mutasavvıfları temsil eden Niyâzî-i Mısrî, hasmının yaptıklarını şu şekilde tasvir eder: “Vâni, Sultan Mehmed'e yaklaşma imkânı bulunca, Sultan Mehmed, camide, mescitte ve tekkelerde bulunan bütün zikir ehlini cehrî zikirden kesti, zikir ehlini darmadağın etti. Zikir yerlerini boşalttı. O kadar ileri gitti ki, zikir nuru insanların kalbinde tamamen sönmeye yüz tuttu.”<sup>68</sup>

Vâni Mehmed Efendi'nin etkileyici yükselişi ve saray çevresinde IV. Mehmed ve Valide Sultan üzerinde elde ettiği yüksek mevki ona Kadızâdeliler'in davasında yeni dönemin öncü ismi olma ve olayları yönlendirebilme gücü sağlamıştı. Çocuk yaşta tahta çıkan IV. Mehmed'in ergenlikten önceki dönemi, çözümü en sofu vaizlerin savunduğu arıtılmış bir İslâm'a dönüşte aranan kültürel bir bunalıma neden olan on yıllık ekonomik, askerî ve siyasal krize işaret ediyordu. Aynı dönemde katı bir disiplin ve keskin toplumsal eylemlilik projesini temsil eden Vâni Mehmed Efendi'nin önderliğindeki Kadızâdeli hareketi İslâm'da rasyonelliği teşvik edip bid'atlarla savaş adı altında İstanbul'daki esrik İslâmî pratikleri ve sûfleri yeniden hedef aldı. Bu dönemde imparatorluk başkenti, diğer Müslümanların Padişah'ın yakın çevresinin dindarlık biçimine, Kadızâdeliler hareketinde seçkinlerle avamı ilişkilendiren din anlayışına dönmesine tanıklık etti. Söz konusu dindarlaşma siyaseti bütün kültürel ve siyasal kurumları gecikmeden etkiledi. Devrin vak'anüvislerine göre IV. Mehmed, kafirlere karşı gaza ve cihat açan bir savaşçıydı. Padişah'ın resmî vak'anüvisi Abdi ya da eserini Arapça yazan Ahmed Dede gibi tarihçiler Sultanı “mücahit, gazi ve fatih” şeklinde anıyorlardı. Vâni Mehmed'in temel aktörlerden biri olarak yönlendirdiği

<sup>67</sup> Yaşamı ve düşünceleri hakkında bkz. Erdoğan Pazarbaşı, *Vâni Mehmed Efendi ve Arâisü'l-Kur'an* (Van: Van Belediyesi Yayını, 1997), a.g.y., “Vâni Mehmed Efendi”, *İslâm Ansiklopedisi*, C. 28, (İstanbul: Diyanet Vakfı Yayını, 2003): 458-459, İsmail Hakkı Uzunçarşılı, *Osmanlı Tarihi*, C. 3/1, (Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1982): 366, 417, 437.

<sup>68</sup> Baz, a.g.e., ss. 419-420.

bu süreçte Kadızâdeliler'in gazabı özellikle Bektâşî, Halvetî ve Mevlevî sûflere yöneldi.<sup>69</sup>

Vânî Mehmed Efendi Padişah'ın özel vaizi olmadan önce IV. Mehmed'in derviş tarikatlarıyla arası iyiydi. Mevlevîleri özellikle kolluyordu ama daha sonra durum yasaklamalara uzanacak kadar değişecekti. Özellikle 1660'dan sonra sûflere yönelik hânedan tutumunun değişimi dikkat çekiciydi. Vânî Mehmed, sapkınların tehdidine karşı Müslümanların savunucusu olarak gördüğü padişahı da yanına alarak tarihsel olarak orduyla ve hânedanla yakın bağları olan üç tarikatın, Bektâşîlerin, Halvetîlerin ve Mevlevîlerin siyasal gücünü, dinsel nüfuzunu kırmayı amaçlıyordu. Vânî Mehmed bid'atların tehlikesine ve sünnete dayalı dinsel yükümlülüklerin zorunluluğuna ilişkin Kadızâdeli görüşlerini Arapça yazılmış iki risâlede ifade etti: *Risâle fi hakki'l-farz ve's-sünne ve'l-bid'a fi ba'zı a'mâl* (Bazı Ameliyelerde bid'at ve Sünnet ve Farz Hakkı Üzerine Risâle), *Risâle fi kerâhiyyât el-cehr bi'z-zıkr* (Toplu Zikrin Keraheti Üzerine Risâle). Bu risâlelerde, sûfi tarzına karşı güçlü savlar öne sürerek insanları bu yola bulaşmamaya teşvik ediyordu. Kendisi bireysel, mahrem zikre karşı değildi, müzik eşliğinde kendinden geçmiş hâlde toplu yapılarına saldırıyordu. Şeyhleri halkın aklını karıştırmakla suçlarken şeyhlerine aşırı bağlı olanların Hanefî Sünnî İslâm yolundan ayrıldığını iddia ediyordu.<sup>70</sup> Özel vaizinin etkisiyle IV. Mehmed 1665 yılında saz ve diğer müzik âletlerini çalmayı, âşıkların türkü söylemelerini yasakladı.<sup>71</sup> Aynı yıl zikir ve semâ yasaklardan payına düşeni aldı.

<sup>69</sup> Vânî Mehmed Efendi'nin yönlendirici aktörlerden biri olduğu bu dönemde müdahaleler yalnızca Ortodoks İslâm anlayışının yadsığı birçok pratik ve ritüele sahip tarikat ehliyle sınırlı kalmamıştır. İmparatorluğun Musevî ve Hristiyan tebaasının yaşamında da bu müdahalelerin izleri açıkça görülmüştür. Vânî Mehmed Efendi Türklerin İslâm'a dönmesiyle onların dindar torunlarının sonraki fetihleri ve Avrasya'nın çoğunu İslâmlaştırmaları arasında bir bağ kuruyordu. Bu meseleyi detaylı biçimde inceleme konusu yapan Marc David Baer'in ifadesiyle dönemin birçok tarihsel anlatısına göre nasıl ki Hatice Turhan Sultan'ın dindarlığı, onu hem imparatorluk başkentinin kutsal coğrafyasını dönüştürmek için İstanbul'daki Musevî mekânını fethetmeye ve Musevîleri Müslüman olmaya zorlamışsa, IV. Mehmed ile Sadrazam Fazıl Ahmet Paşa'nın dindarlıkları da onları hem kişisel bir ahlâkî dönüşüm cihadı, hem Akdeniz'den Polonya ve Ukrayna'ya kadar dinsel coğrafyanın dönüşümü ve insanların ihtidasiyla sonuçlanan cihadı başlatmasına teşvik etmişti. Bu konuda bkz. Marc David Baer, *IV. Mehmed Döneminde Osmanlı Avrupa'sında İhtida ve Fetih*, çev. Ahmet Fethi, (İstanbul: Hil Yayınları, 2009): 20-21.

<sup>70</sup> Bu risâlelerin etkisi, vaizin saraydaki telkinleri ve halka açık konuşmalarının yankıları kısa sürede görüldü. Sadrazam sûfleri ve muhalifleri bastırmakla kalmadı 1665-66'da semâyı yasakladı. Hatta Beşiktaş ve Galata'daki Mevlevî tekkeleriyle diğer derviş tekkelerini toplantılarına ara vermeye mecbur etti. 1668'de halkın sıkça gittiği türbeleri yıktı. Baer, *a.g.e.*, 181-184.

<sup>71</sup> Mehmed Halife, *Tarih-i Gilmani*, haz. Kâmil Su, (İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Basımevi, 1999).

*Risâle fî kerâhiyyât el-cehr bi'z-zikir* adlı eserinde Vâni Mehmed Efendi yöneticileri etkileyen görüşlerini şu şekilde özetlemektedir:

“Devrân, semâ ve dolayısıyla sesli olarak yapılan zikirler, oyun ve eğlenceden ibarettir. İbâdet olarak kabul edilmemelidir; aksini düşünenler kâfir olurlar. Regâib, Berât ve Kadir gecelerinde cemaatle namaz kılmak bid'at ve mekruhtur. Sünnetleri ortadan kaldıracığı için bid'atlerden sakınılmalıdır. Cenaze töreninin yapıldığı sırada sesli zikretmek câiz değildir. Aksine sessiz olup tefekkür etmek daha doğrudur. Bu gibi ritüellerin gösteriş ve riyaya sebep olma ihtimali yüksektir. Raksı ilk defa Hz. Musa zamanında Sâmirî icat etmiştir. Sufilerin devrânı raksa benzediğinden “bir kavme benzeyen onlardandır” hükmü gereğince yaptıkları iş haramdır. Sufilerin birbiriyle musafaha yapmaları, kucaklaşmaları, şeyhlerinin ellerini öpmeleri, onlar gelince ayağa kalkmaları, zikir esnasında def çalmaları ve hırkalarını yırtmaları câiz değildir.”<sup>72</sup>

Vâni Efendi, namazda sesli tekbirle Fâtiha'nın bitiminde sesli âmin demeyi bile câiz görmezken tüm bu fikirlerini Ebu Hanîfe'ye dayandırmaktaydı. Şüphesiz onun bu hükmünde Birgivi'nin görüşleri en önemli ilham kaynağıydı. *Tatarhaniyye* kitabından referansla tegannînin bütün dinlerde haram olduğunu ileri süren *Tarîkat-i Muhammediyye* Kadızâdeli vaizler için sorgusuzca kabul edilen bir söylem ve hareket noktası oluşturuyordu. Meşayih ve ulemâ arasındaki mûsikî tartışması semâ üzerinden devam ederken kimi zaman tasavvuf ehli arasından aykırı çıkışlar yapıldığı görülüyordu.<sup>73</sup> 17. yüzyılın önemli mutasavvıf ve âlimlerinden, aynı zamanda Halvetî şeyhlerinden İsmail Hakkı Bursevî'nin, *Ruhu'l Beyan* isimli tefsirinde bayram günlerinde mûsikîye ruhsat verenlerin fetvası metruk olarak değerlendiriliyor ve kamu otoritesinin bayram günlerinde çalınan mûsikî âletlerini yakması gerektiği ileri sürülüyordu. Tabii Bursevî'nin yaklaşımı tasavvuf erbabının bütününün görüşlerini yansıtmadığı gibi, onlar arasında taraftar da bulmuyordu.<sup>74</sup>

<sup>72</sup> Ali Fuat Bilkan, *Fakihler ve Sofuların Kavgası: 17. Yüzyılda Kadızâdeliler ve Sivâstler* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2016): 134-135.

<sup>73</sup> Burada ulemâ derken Osmanlı ulemâsının bütünü değil müzik ve semâya karşı önyargılı olan yorum sahipleri kastedilmektedir. Bir medrese mensubu olan ve Osmanlı ilmiye sınıfı üzerine yazdığı eseriyle tanınan Taşköprülüzâde, müziğin faydalarına değinir, insan ruhu üzerindeki olumlu etkilerini anlatır. Osmanlı ulemâsı içinde tekke ve zâviyelerle bağlantısı olanlar vardır. Müzik kitaplarının birçoğunda tekke mensuplarının temellük kayıtlarının olması tekke ehlinin müzikle olan ilişkisini gösteren delillerdir. Örneğin, *Kenzü'l tuhaf fi'l musika*'nın bir nüshasında Galata Kadısı Muhammed Said'e ait bir temellük kaydı bulunur. Kadı Muhammed Said Kadızâde-i Tirevî'nin *Edvar-ı Musiki* adlı eserini de istinsah etmiştir. Mûsikîyle uğraşan medreseliler arasında Muslihuddin Mustafa, Abdülkadir b. Muhammed el-Feyyûmî gibi isimler sayılabilir. Cevat İzgi, *Osmanlı Medreselerinde İlim* (İstanbul: Küre Yayınları, 2019): 409-413.

<sup>74</sup> İsmail Hakkı Bursevî, *Ruhu'l Beyan*, C. 2, (İstanbul 1306): 44.

Sahip olduğu büyük güç sayesinde mutasavvıf çevreler üzerinde ağır bir denetim kurduran, Vâni Mehmed Efendi'ye karşı mücadele bu defa Nakşibendî tarikatından bir sūfnin ođlu olan; ancak Halvetîlik yolunu seçerek sonunda Ümmi Sinan'ın halefi olarak gösterilen ve 1670'ten sonra Bursa'daki tekkesinde geniş bir mürit topluluğuna hitap eden Niyâzî-i Mısır'den gelecektir.<sup>75</sup> Niyâzî-i Mısır'nin Limni'deki sürgün döneminde kaleme aldığı anılarında Vâni Mehmed Efendi hakkında hiç de olumlu görüşler yer almaz. Sultan ve sadrazam üzerindeki etkisiyle tarikatlar aleyhine aldırdığı kararlar ve kürsülerden yaptığı vaazlarla halk arasında yarattığı hava düşünöldüğünde bu şaşkırtıcı değildir.<sup>76</sup> 1667 yılında Kanber Baba Tekkesi'nin yıktırılmasında etkili olan Vâni Mehmed Efendi, bir ara İstanbul'da görölen veba salgınına bile tarikat erbabının tavır ve davranışlarıyla ilişkilendirmekten çekinmiyordu. Mısır'nin, Vâni Mehmed hakkında “ol cahilsin, echelsin, ol fasıksın, mülhidündansın” derken sūflilerin duygularına aracılık ettiği açıktı. Deverân yasaklandığında tekkesinde bu yasağa uymaması Kadızâdeli çevrelerden tepki almakta gecikmedi. Yine de yönetici sınıf katındaki saygınlığı fiilî bir müdahaleyi engellemiştı.<sup>77</sup> Bununla birlikte yasağa uymamasının sürgün edilmesine sebep oluşturduğu görölüyordu.<sup>78</sup>

1666 yılındaki yasak sonrasında Niyâzî-i Mısır, Vâni Mehmed Efendi'ye yönelik eleştirilerinin dozunu artırırken *Risale fi Deverâni Sufiy-*

<sup>75</sup> Niyâzî-i Mısır, Halvetiyye'nin dört ana kolundan Ahmediyye'nin Mısriyye şubesinin pîridir. Niyâzî-i Mısır vahdet-i vücüd görüşünü benimseyen sūflilerdendir. Vahdet-i vücüdü temel ilkesi olan, “Varlık birdir, o da Hakk'ın varlığıdır.” ve “Yaratıklara var demek mecazidir.” düşünmesi onun tarafından benimsenmiştir. Yaşamı ve eserleri hakkında bkz. Mustafa Kara, *Niyâzî-i Mısır* (Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1994), Mustafa Aşkar, *Niyâzî-i Mısır ve Tasavvuf Anlayışı* (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1998), Derin Terziođlu, *Sufi and the Dissident in the Ottoman Empire: Niyâzî-i Mısır 1618-1694* (Doktora Tezi, Harvard University, 1999), Abdölbaki Gölpınarlı, “Niyâzî-i Mısır”, *Şarkiyat Mecmuası*, C. 7, (İstanbul Üniversitesi Edebiyat Faköltesi Yayını, İstanbul 1972): 183-226.

<sup>76</sup> Niyâzî-i Mısır'nin anıları için Derin Terzioğlu, “Man in the Image of God in the Image of the Times: Sufi First-Person Narratives and the Diary of Niyâzî-i Mısır (1618-1694)”, *Studia Islamica*, Sayı 94, (2002): 139-165, ayrıca bkz. *Niyâzî-i Mısır'nin Hatıraları*, haz. Halil Çeçen, (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2014): 39-40 ve 78.

<sup>77</sup> Nitekim dönemin Sadrazamı Köprölü Fazıl Ahmed Paşa şöretini duyduğu Mısır'ı Edirne'ye davet etmiş, orada yaklaşık 40 gün ağırlamıştı. Dönüşünde ise Şeyhülislâm Minkarizâde Yahya Efendi onunla buluşmuş, görüşme sırasında Mısır, devletin devrân ve zikir konusundaki yasağından duyduğu sıkıntıyı ifade ettiğinde Şeyhülislâm, tarikat ehline karşı iyi niyet taşıdıklarını ilerek yanlışlıkla alınan bu karardan dolayı kendisinden özür dilemişti. Namık Sinan Turan, “17. Yüzyıl Osmanlı Tasavvuf Ritüelinde Semâ, Deverân ve Müziğin Püritanizmle İmtihanı”, *Akademik Porte*, İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Müsiksî Devlet Konservatuarı Yayını, Sayı 13, (İstanbul 2016): 60-82.

<sup>78</sup> Mustafa Kara, *Bursa'da Tarikatlar ve Tekkeler*, C. 2, (Bursa: Uludağ Yayınları, 1993): 183.

ye'yi yazarak zikir ve devir konusundaki görüşlerini paylaşmıştı. Burada kendisinden önceki mutasavvıfların görüşlerini aktaran ve müspet bir yaklaşım sergileyen Mısır'ın, tegannî ile Kur'ân okumaya dâir yaklaşımı aslında mutasavvıfların yorumlarının bir özeti niteliğini taşır:

*“Tatarhaniyye’de: Kur’ân’ı tegannî ve elhan ile okumak, eğer kelimeyi değiştirmiyor, aksine sesi güzelleştiriyor, Kur’ân’ı süslüyorsa bize göre bu, namazda da namazın dışında da câizdir. Şayet kelimeyi değiştiriyorsa, namazın fesadını gerektirir. Bundan menedilmiştir (Mecelisü’z-Zuhrî) Allah hakkı söyler, O, yola iletir.”<sup>79</sup>*

Yasaklama ve sonrasında yaşananları zulüm olarak gören Mısır, bu karardan dönülmesinde etkili olmuştu.<sup>80</sup> İstanbul’da bulunduğu sırada Ayasofya Camii’nde verdiği bir Cuma vaazında dönemin âlimlerinin, bürokratların ve Sultan IV. Mehmed’in huzurunda zikir ve devrân hakkında çok etkili bir konuşma yaparak zikrin faziletlerinden, tarikat mensuplarının topluma hizmetlerinden, tekkelerin birer ilim ve irfan merkezi olduğundan, buralardan yetişen büyük şahsiyetlerden, zikir ve deverânın yasak olmasının mahzurlarından bahsetmişti. Konuşması öylesine etkili olmuştu ki henüz kürsüden inmeden yasağın kaldırıldığına dâir emir orada kendisine iletilmişti. Cuma Namazı’ndan sonra şeyhler ve dervişler, ait oldukları tarikatların âyinlerini icrâ etmişlerdi.<sup>81</sup> Öte yandan 1665 yılında İstanbul’a gelen Fransız Jean Thénevot’un, İstanbul’da bir Mevlevî semâ âyinine katıldığına ve bunu ayrıntılı biçimde anlattığına bakılırsa bu tarihe kadar zikir ve devrânın serbest olduğu ileri sürülebilir. Aktardığı sahneler müzik ve semâ konusunda Mevlevîlerin zengin âyininin canlı bir sunumudur. Ancak kabul etmek gerekir ki seyyah, raksın sembolizminden çok icrâ edilme biçimiyle ilgilenmiştir:

*“Bu arada müzisyenlerden biri de çok hoş bir sesle Kur’ân’dan âyetler okuyordu. Sonra tüm müzik aletlerinin kullanıldığı küçük bir konser verildi ve bu arada dervişler semâyâ durdular. Birbiri peşi sıra şeyhin önünden geçtiler, onu çok mütevazı bir tavırla selamladılar, sonra balenin ilk adımı gibi bir sıçrayış yapıp*

<sup>79</sup> Mısır’ın verdiği referans *Birgivi Vasiyetnâmesi*’nin Ahmed Kadızâde (ö. 1782) tarafından yapılan şerhinde bütünüyle karşıt bir görüş için “tegannînin haram olduğu” tezi için delil gösterilmektedir: “Tegannî ile zikir, ezan, Kur’ân-ı Kerim ve duayı dinlemeyip, tegannîyi inkâr ve tegannî eden kimseyi red ve men etmelidir. Rıza göstermemelidir. Tatarhaniyye’de, tegannî etmek ve dinlemek haram olduğunda icmâ ettiler.” Bilkan, *Fakihler ve Sofuların Kavgası*, 149-150.

<sup>80</sup> Mustafa Aşkar, *Niyâzi-i Mısırî Hayatı, Eserleri, Görüşleri* (İstanbul: İnsan Yayınları, 2011): 99.

<sup>81</sup> *Sefine-i Evliya*’da *Niyâzi-i Mısırî*’nin deverânın serbest bırakılmasını sağlayan İstanbul’daki bu vaazının 1675 yılında gerçekleştirildiği bildirilir. Hüseyin Vassâf, *Sefine-i Evliyâ*, C. 5, (İstanbul: Kitabevi Yayınları, 2015): 83, Ayrıca bkz. Aşkar, *a.g.e.*, 105-107.

*oldukları yerde yalın ayak dönmeye başladılar. Sabit tuttıkları sol ayak eksen görevi görüyor, onu yerden kaldırmıyorlar; ama büyük bir hüner sergileyerek yaptıkları dönüşler için diğer ayaklarını kullanıyorlar; seyredenler bakmadan usansa bile onlar dönmekten bıkmıyorlar, çoğu yaşlıydı ve bol cüppeler giymişlerdi. Bu dönüş hareketi ney ve kudüm eşliğinde yapılır.*<sup>82</sup>

Thénevot'un tanıklığı baskı ve kimi zaman yasaklamalara rağmen semâ ve devrânın sûfiler arasında sürdüğünü gösterirken sûfî yazarların savunmaya yönelik çabalarının hız kesmediği anlaşılıyordu. Bunlar arasında dikkat çekici bir başka girişim yine Halvetî tarikatı mensubu olan Karabaş Velî'nin (ö. 1685) *Risale fi devran-ı sufiye* adlı Arapça risâlesiydi. Karabaş Velî'nin dayanağını mü'minlerin Allah'ı anma görevini ele alan Âl-i İmrân Sûresi'nin 190-191. âyetleri oluşturuyordu. O, eleştirilere karşı bu âdapların savunusunu yapmış olan yazarları anıyor ve hicri birinci yıldan büyük Kur'ân şarihi Zemahşerî'ye kadar (ö. 1144) sûfilere ve âdaplarına karşı hiçbir saldırıda bulunulmadığını ileri sürüyordu. 1424 yılında ölmüş olan el-Bezzâzî'nin devrânı yasak bir eğlence (*la'b*) olarak nitelendiren fetvasına tepki göstermekle kalmıyor, eğlencelere uygulanan haram kavramını derinleştiriyordu. Velî'ye göre haram eğlenceler olduğu gibi helâl eğlenceler de vardır. Allah'ı anmak için insanların toplanması, zikir ve devrân etmesi eleştirilecek ve olumsuz yargılarda bulunulacak bir iş değildir. Buradaki savunu biçimine göre Allah'ı ananlar Kur'ân'da övülürken bu övgüyü takip eden, buna hareketi ekleyenlere saldırılmasının bir mânâsı bulunmamaktadır. Onun bid'at konusuna yaklaşımı tabii olarak vaizlerden farklıdır. İslâm toplumunun yaşamına sonradan girmiş her yenilik kötü olmadığı gibi iyileri de bulunmaktadır. Devrân ve raks sûfilerin yaşadıkları tecrübeler olup, âlimler bu duygulara sahip değillerdir. Bunun nedeni içlerinin kıskançlık ve nefretle dolu olmasıdır. Böylelikle Karabaş Velî, bu adaplar konusunda yeterli bilgisi olmadan yargıda bulunan çevreleri ağır biçimde eleştirir.

Karabaş Velî'nin risâlesinde devrânın helâlligi konusuna temel teşkil eden kaynak meleklerin İlahî taht etrafında dönmeleri ve hacıların Kâbe'yi tavaf etmeleridir. Eserde özellikle dilbilimsel ve kavramsal kriterler kullanılarak devrân ve haram kabul edilen raks birbirinden ayrı değerlendirilir. Onun savunusunun özeti şu savlar üzerine kuruludur.

<sup>82</sup> Jean Thénevot, *Thénevot Seyahatnâmesi*, çev. Ali Berktaş, (İstanbul: Kitap Yayınevi, 2014): 102-103. Fransız seyyah kaleme aldığı metnin Mısır'a dâir olan bölümlerinde de burada İstanbul'daki gibi semâ yapan dervişlerin bulunduğunu kaydeder. (236-237).



İlk olarak Kur'ân'da Allah'ı sıklıkla anmanın gerekliliğinin hatırlatıldığına dikkat çekilerek, onu anmanın her koşul ve duruşta yapılabileceğine değinilir. İkinci olarak Kur'ân mü'mini iyilik yoluna davet ettiği gibi zihni arınma yolunda ilerleme arzusu gösterir. Aynı zamanda devrân Allah aşkını tecelli ettiren hareketi temsil eder. Üçüncü sav, İslâm tarihinin birkaç asırlık sürecinde devrânla ilgili ortak bir yargının olmayışına vurgu yapar. Dördüncü sav ise devrânın eğer haram olsaydı Allah tarafından açık bir işaretle bunun vahyedilmiş olacağına dayanır. Beşinci sav, Allah tecelli etmek ve Kur'ân'da belirttiği gibi her şeyin O'ndan gelmesi için âlemi yarattı. İnsan nereye dönerse Allah oradadır. Bu durumda kendi etrafında dönmek bu âyeti yaşamamanın bir tarzıdır ve yasaklanması temelsizdir. Son ve altıncı sav insanlar tarafından iyi kabul edilen şeylerin Allah tarafından da iyi kabul edildiklerini ifade eden hadisten oluşur. Arapça risâle Bolulu Mustafa Efendi tarafından Türkçeye tercüme edilmiştir. Burada herhangi bir özgünlük katılmaksızın yazarın düşüncesi şerh edilme yoluna gidilmiştir. Kısacası Karabaş Velî, tıpkı Bolulu Mustafa Efendi gibi devrânı, daha çok sorun teşkil eden raks kavramıyla yakınlaştırmadan sıkı sıkıya zikre bağlı olarak yorumlamıştır.<sup>83</sup>

Semâ ve deverâna yönelik karşıt ya da destekleyici görüşleri içeren risâleler yalnızca İstanbul'daki sûfi çevrelerle sınırlı değildi. Aslen Kütahyalı olup Kalburcu Şeyhi Pir Ahmed b. Beşir'in torunlarından olan Dil-i Dâna şâiri Oğlanlar Şeyhi İbrahim Efendi'ye intisap etmiş olan Sun'ullah-ı Gaybî'nin risâleleri bu konuda ayrı bir öneme sahipti.<sup>84</sup> Gaybî, bir mutasavvıf ve edebiyatçıydı. Müretteb *Divan-ı İlahiyyat*'ı ve yazdığı mensur eserlere rağmen sonraki dönemde yeterince ilgi görmemişti. Tasavvuf felsefesi içinde özellikle devrân ve semâ konusunu inceleyen iki risâle kendisine nispet edilmektedir. Bu çalışmalardan *Risâle fi Halli'd-Devrâni's-Sufiyye*, ihvana, raks ve devrân ile zikretmenin caiz olduğunu anlatmak için Arapça olarak yazılmıştı. Bir diğeri olan *Mes'ele-i Sulûk* risâlesinin dibâcesinde, Şeyhülislâm Minkarizâde Yahya Efendi'nin semâ ve devrân hakkındaki bir fetvasını tenkid amacıyla yazılmış olduğu kaydedilmekteydi. Gaybî, tıpkı diğer mutasavvıf yazarlarda ol-

<sup>83</sup> Kerim Kara, *Karabaş Veli, Hayatı, Fikirleri, Risaleleri* (İstanbul: İnsan Yayınları, 2003): 415-422, ayrıca bkz. Alberto Fabio Ambrosio, *Bir Mevlevinin Hayatı: 17. Yüzyılda Sufilik Öğretisi ve Âyinler*, çev. Ayşe Meral, (İstanbul: Kitap Yayınevi, 2013): 205-209.

<sup>84</sup> Abdurrahman Doğan, *Kütahyalı Sunullah Gaybî: Hayatı, Fikirleri, Eserleri* (İstanbul: Önde Matbaacılık, 2001).

duğu gibi temel fikhî kitaplar ve bazı tanınmış mutasavvıfların sözlerine başvurarak görüşlerini ortaya koyuyordu. İzlediği yöntem diğerlerini andırmakla birlikte özellikle Minkarîzâde'nin fetvasında yer alan "Siyâsî otorite bu haram olan icrâatları engellemek durumundadır." şeklindeki ifâdesine karşı geliştirdiği savunma biçimi dikkat çekiciydi.<sup>85</sup>

Onun görüşlerini şu şekilde özetlemek mümkündür: Dinin esasını korumakla mükellef olan Padişah, zikir ve tevhid ehline muhabbet ve itaatle görevini yerine getirecektir; yoksa "evliyâ-ı ızama ve meşayih-i kirama inkâr nazarıyla bu'z ve adavet ile şîşe-i din u devletin inkisârına delalet eder." Bu itibarla Minkarîzâde fetvasıyla, "Padişah-ı âlem penâh'ı nass-ı kat'ı ile zararı sabit olan künkir ve haramı, cümle âlemin rahatsız olduğu e'fal-ı şeniyyeyi men etmek gibi hayırlı bir amele sevk etmek ve böylece ümmeti rüşvetçi ve zâlimlerin sultanından kurtarmak için çalışmak" yerine; "Müslümanların güzel gördüğu Allah katında da güzeldir." mısdağınca ulemâ-ı mütekaddimîn ve fuzelâ-i müteehhirin ibaret ü taat ve sair âmâl-i salıhaya müteallik addettikleri bir hususta taife-i muvahhidîn ve sufiyye-i zahirînin "Amellerin en efdali olan zikrullah"a karşı olması düşündürücüdür. Gaybî risâlesinde devrân ve semâyı zikrullah olarak değerlendirmekte olup ayrıca şeyhülislâmın Mevlevîlere yönelik eleştirilerine yanıtlar üretmektedir. Doğal olarak Mevlânâ'nın zâhirî ve bâtinî bilgilerdeki mevkiine dikkat çekerek tanzim ettiği semânın şeriata mugayir olmayacağını ve kullanılan mûsikî âletlerinin "âlât-ü melâhiden" olmadığına işaret etmektedir. Keza semâ ve âyin hadis nakline mâni olmadığı gibi, Mevlevîhanların kırâat ettikleri metin *va'z u tezkîrden* başka bir şey değildir.<sup>86</sup>

### Meseleye Soğukkanlı Bir Bürokrat Yaklaşımı: Kâtib Çelebi

Kâtib Çelebi son eseri olan *Mizânü'l-hak fî ihtiyârî'l-ehak*'ta devrinin tartışmalı konularını müspet fikirlerle açıklamaya çalışırken orta yolcu ve soğukkanlı bir bürokrat tavrını temsil ediyordu.<sup>87</sup> Diğerlerinden far-

<sup>85</sup> Fetâvâ-yı Yahyâ Efendi adıyla bilinen eser, Minkarîzâde Yahyâ Efendi'nin meşihat makamında iken (21 Kasım 1662-21 Şubat 1674) verdiği fetvaları ihtivâ eder. "Kitâbü't-Tahâre" ile başlayıp "Kitâbü'l-Ferâiz"le son bulmaktadır. Minkarîzâde Yahyâ Efendi, Fetâvâ, Süleymaniye Ktp., Şehid Ali Paşa, nr. 1055, nr. 2831/10, vr. 104; Hamidiye, nr. 610; Hacı Selim Ağa Ktp., nr. 449; Köprülü Ktp., II. kısım, nr. 111; Nuruosmaniye Ktp., nr. 2001. Bu konuda bkz. Mustafa Yayla, "Fetâvâ-yı Minkarîzâde", *İslâm Ansiklopedisi*, C. 11, (İstanbul: Diyanet Vakfı Yayınları, 1995): 444-445.

<sup>86</sup> Bilal Kemikli, "Türk Tasavvuf Edebiyatında Risale-i Devrân ve Semâ Türü ve Gaybî'nin Konuya İlişkin Görüşleri", *İlahiyat Fakültesi Dergisi*, Sayı 37, (Ankara: Ankara Üniversitesi Yayınları, 1997): 443-460, ayrıca metnin transkripsiyonlu hâli için Doğan, *a.g.e.*, 401-410.

<sup>87</sup> Kâtib Çelebi eserini Kadızâdeliler ve Sivâsîler arasında süregelen, çoğu ilmî ve pratik yönden

kı aslında Kadızâdeliler'i yakından tanımış, hatta bir dönem Mehmed Efendi'nin derslerine devam etmiş olmasıydı. *Fezleke*'sinde onu güçlü hitâbeti, tesirli sözleriyle konuşmalarında çoğunlukla insanları ilimle uğraşmaya ve cehâletten kurtarmaya çalışan bir kişi olarak tanıtıyordu. Yine aynı eserde kendisini ilme adanmış olmasını özellikle Kadızâde'ye borçlu olduğunu belirtiyordu. Öte yandan onun derslerinin basit, hatta sathi olup, felsefî içerikli soruları konuya vâkıf olmadığı için basit sözlerle geçiştirdiğini söylemekteydi.<sup>88</sup>

İslâm toplumunun büyük bir bölümünün benimsediği örfî alışkanlıklarla bid'atların güç kullanılarak kaldırılamayacağını ve kaldırılmaması gerektiğini yazan Kâtib Çelebi, herhangi bir yeniliğin şeriata uygun olmayabileceğini, zamanın değişimiyle bazı hükümlerin yorumlarının da değişeceğini belirtir. İslâm hoşgörüyü, affı, güç kullanmaya yeğ tutar; üstelik karşı dirence sebep olduğu ve devletle toplumu karışmaya sürüklediği için güç kullanmanın yanlış olduğuna işaret eder.<sup>89</sup> Kâtib Çelebi'nin *Fezleke*'sinde Kadızâde Mehmed Efendi hakkındaki görüşleri, taraftarları ve mutasavvıflar arasındaki çatışmaları değerlendiriş biçimi bir Osmanlı münevverinin tepkisi olduğu kadar son derece temkinli bir bürokratin yaklaşımı olarak değerlendirilmelidir. Burada özellikle kamu düzenine ve toplumsal barışa işaret edilerek taassuba yol verilmemesinin istenmesi önemlidir:

“Kendi zarif ü ârif kimesne olmağla, bu makûle mebahis-i hulâfiyyeyi pâ-bend-i ahmâkân idü, —Hâlif tu'raf— mefhûmunca pâdişâhlar ma'lâmu olmuş ve cümleye tevfeffuk itmekle maslahatını görmüş idi. Sâ'ir erbâb-ı hamâkat bu ca'li cidd kıyâs idüp taklid ile mezheb-i ta'assubu derdine düşüp kuru gavgaya mübtelâ oldular. İle'l-ân Kadızâdeli ile sâ'ir esnâf, husûsâ Sivâstî etbâ'ı miyânında bâtil ta'assub husûmeti bir mertebeye varmışdır ki zu'mlarınca biri birleri ile kitâl helâl olmak derecesine irmişdir. Sultân-ı İslâm bu makûle vera'-ı bârid ve ta'assub-ı bâtil ashâbını kâ'inen men-kân kahr u te'dib eylemek vâcibâtındır. Zîrâ selefde ta'assub cenginden çok fesâd zuhûr itmişdir. Gerek Halveti ve gerek Kadızâdeli, bu hamâkat erbâbının sûret-i salâhda göründüğüne vücûd virilme-

hiçbir değer taşımayan konulardaki fikir ayrılıklarını orta yol çizgisine (*hadd-i i'tidâl*) çekmek amacıyla kaleme aldığı kaydeder. E. Birnbaum, “The Questing mind: Kâtib Çelebi, 1609-57: a Chapter in Ottoman Intellectual History”, *Corolla Torontonensis: Studies in Honour of Ronald Morton Smith* (ed. E. Robbins-S. Sandah), (Toronto 1994): 133-158.

<sup>88</sup> Gottfried Hagen, *Bir Osmanlı Coğrafyacısı İşbaşında Kâtib Çelebi'nin Cihannümâsi ve Düşünce Dünyası*, çev. Hilal Görgün, (İstanbul: Küre Yayınları, 2016): 39-40.

<sup>89</sup> Halil İnalçık, *The Ottoman Empire: The Classical Age, 1300-1600* (London: Phoenix Press, 1995): 185. İlhan Kutluer, “Mizânül-hak”, *İslâm Ansiklopedisi*, c. 30, (İstanbul: Diyanet Vakfı Yayını, 2005): 216-218.

*yip bir tarafın galebesi câ'iz görülmeye. Nizâm-ı 'âlem, cümle halk haddinden tecâvüz itmemele müyesserdir ve's-selâm.*"<sup>90</sup>

*Fezleke*'de toplumu karşı karşıya getiren mesele toplum düzeni açısından ele alınırken *Mîzânü'l-hak*'ta özellikle mûsikî ve semâ bahsi kültürel bir konu olarak incelenir. Kâtib Çelebi, öncelikle seslerin ruhlarda ve bedenlerdeki tesirine dikkat çekerek yola çıkar. Ona göre insan hançeresinden çıkan sesler içki, mahbup, fisk ü fücuru ortaya döken deyişler ve şiirlerle olursa mutlak suretle caiz değildir. Eğer ki Allah'ı anma, elçisini övme ve yarınki kimi cezalardan korkup çekinme veya Allah yolunu heveslendirmeye ilgili şiirlerle olursa fakihler buna izin verirler. Ancak bu konuda ileri geri konuşanların olması Kâtib Çelebi'nin ifâdesiyle bunların sonu gereksiz ve soğuk dindarlığına işaret eder. Özel durumlarda kamu otoritesinin düzeni korumak ve zararı önlemek amacıyla tegannî konusunda yasaklar getirdiğini bildiren yazar, bazı ulu şeyhlerin gönüllerini antma yolunda ruhu nefsinin yenmiş olan sülük taliplerini şevklendirmeye müessirdir diyerek, kimi *ney*, kimi *dümbellek* (darbuka), *kudüm* kullanıp, semâ adıyla usûl ve kaidesine uygun biçimde nağmeleri dinlediklerini aktarır. Onun yorumunda bu kimşelerin tavrı hakîmâne, yani sağduyulu kişilere yakışacak biçimdedir. Müzik konusundaki tartışmaların son derece eskiye dayandığını bildiren Kâtib Çelebi, akli olanın eninde sonunda yatışacak bu çekişmede ahmakça davranmaması gerektiğini ifâde eder.<sup>91</sup>

Raks yorumlarına gelindiğinde ise burada da öncelikle tarafların görüşlerine yer vererek işe başlar. Zikir ve tevhid sırasında semâ edilmesine zahir ulemâsının öteden beri tepki gösterdiğine değinen Kâtib Çelebi'ye göre ilk bakışta bu konuda haksız değillerdir. Geçmişte sûfilerden zulümler görülmüş, özellikle İran'daki Safevi Rejimi sûfilik yolundan ortaya çıkmıştır. Ancak sağduyulu bir yaklaşımın peşinde olan Kâtib Çelebi için zikirde hareket etmek doğaldır. Onun deyişiyle "Bedenlerin hareketiyle ruhların ve kuvânın harekete geldiği nasıl inkâr olunabilir, yeni öğrenciler bile okurken doğal olarak hareket edip sallanırlar." Sûfiler ve ulemâ arasındaki sataşmaların sonu gelmediğine değinen 17. yüzyılın büyük âlimi, sûfilerin semâdan vazgeçmediği gibi kimi taassup erbabının da her devirde boş yere kötöleyip sataşmaktan geri durma-

<sup>90</sup> Kâtib Çelebi, *Fezleke [Osmanlı Tarihi (1000-1065/1591-1655)]*, C. 2, haz. Zeynep Aycibin, (İstanbul: Çamlıca Yayınları, 2016): 773.

<sup>91</sup> Kâtib Çelebi, *Mîzânü'l-Hakk fi İhtiyâri'l-Ehakk*, haz. Orhan Şaik Gökyay, (İstanbul: Kabcacı Yayınları, 2008): 29-31.

dığına, kavganın uzayıp gittiğine dikkat çeker. Aslında konuya dâir bir açık hüküm vermekten ziyâde geldiği nokta bu tartışmanın anlamsızlığına gönderme yapmak şeklindedir.

### Kadıızâdelilerin Kaotik Ortamında Siyâsî Otoritenin Tavrı

Osmanlı 17. yüzyılının ortalarında imparatorluğun merkezinde ciddi bir dinî krize yol açan, devlet ideolojisiyle toplum arasındaki ilişki ağlarını sarsan, devlet İslâm'ı dediğimiz yoruma bir anlamda alternatif oluşturmaya çalışan Kadıızâdeliler siyâsî çevrede de ikileme neden oldular. İstanbul'da tasavvuf çevreleri ve fakırlar arasındaki tartışma toplumu ikiye ayırdığında tahtta olan IV. Murad öncelikle oldukça pragmatik davranmıştır. Kadıızâde Mehmed Efendi'nin kısmen etkisinde kalmışsa bile onun şiddetli rakibi Abdülmecid Efendi ve diğer meşâyihâ gerekli saygıyı göstermiştir. Kadıızâde'nin aksi yöndeki telkinlerine rağmen Yenikapı Mevlevîhânesi şeyhi Doğâni Ahmed Dede'ye hürmet etmiştir. Onu saraya sıkça davet ederek *Mesnevî* sohbeti dinlemiş ve semâ yapmalarına müsaade etmiştir. Aynı şekilde Galata Mevlevîhânesi şeyhi Âdem Dede, Sultan'ın sarayında sohbetini dinlediği semâ yaptırdığı Mevlevîlerdendir. Antalya Mevlevîhânesi postnişini Zincirkıran Muhammed Çelebi İstanbul'a geldiğinde Sultan'ın ihsanlarına mazhar olduğu gibi daha sonra Beşiktaş Mevlevîhânesi postnişini olan Çengî Yusuf Dede onun döneminde "Gilmânân-ı Hâssa"ya alınmıştır. Revan ve Tebriz Seferi'ne çıkan IV. Murad, Konya'ya geldiğinde 2 Mayıs 1635'de Mevlânâ'nın türbesini ziyâret ederek Ebûbekir Çelebi'nin idâre ettiği semâyâ katılmış ve dervişâna ihsanlarda bulunmuştur. Bağdat Seferi öncesinde Abdülmecid Sivâsî Efendi'nin elinden has odada kılıç kuşanmıştır. Bu merasim sırasında odada Hüdâyi Efendi'nin halifelerinden İsmail Efendi ve Kadıızâde de hazır bulunmuşlardır.<sup>92</sup>

Kadıızâdelileri bu denli cüretkâr davranmaya iten durum onların saray çevrelerinde edindikleri siyâsî ittifaklarla yakından ilgiliydi. Askerî

<sup>92</sup> Kadıızâdeliler tasavvuf erbabına saldırırken IV. Murad, temkinli davranarak geniş bir toplumsal desteği olan, mürid ve muhibleriyle toplumsal bir güce işaret eden sūfîlerle arasını iyi tutmaya gayret etmiştir. İstanbul'daki tarikat ehlinin yanında farklı bölgelerdekilerle de irtibatını korumayı bilmiştir. Örneğin, İznik Eşrefî Tekkesi şeyhi Sır Ali Sultan'ı ziyâret ederek, sohbetinde bulunmuştur. Cami ve türbenin yenilenmesini gerçekleştirirken, burayı çinilerle süslemiş ve kendisine bir kılıç hediye etmiştir. Necdet Yılmaz, *Osmanlı Toplumunda Tasavvuf: Sufiler, Devlet ve Ulema*, (İstanbul: OSAV Yayınları, 2007): 432-433, ayrıca bkz. Cengiz Gündoğdu, "17. Yüzyıl Osmanlısında Siyâsî Otoritenin Ulema-Sūfî Yaklaşımına Dâir Bir Örnek: IV. Murad-Kadıızâde-Sivâsî", *Dini Araştırmalar*, C. 2, Sayı 5, (Eylül-Aralık 1999): 203-223.

sınıfın başı olan hükümdarların tavrı ise saraydaki ağalar ve bürokratlardan daha temkinliydi. Sûfilerle vaizler arasında bir orta yol bulma ve iç çatışmayı önleme konusundaki yaklaşım her zaman aynı ölçüde olmasa bile IV. Murad sonrasında da sürdü. Sultan İbrahim rahatsızlığının geçmesi için arakiye tekbir etmek üzere Konya'dan Pîr Hüseyin Çelebi'yi getirtmiştir. IV. Mehmed, uzun saltanatı boyunca meşâyihle iyi ilişkiler içinde olmuştur. Bülbülcüzâde Abdülkerim Fethi Efendi, Sultan Mehmed Camii Cuma vaizi olduktan sonra IV. Mehmed tarafından kendisine vaiz ve şeyh olarak tâyin edilmiştir. Karabâşiyye'nin kurucusu Karabaş Veli Ali Alâaddin el-Atvel'in vaazlarına katılarak kendisine olan hayranlığını dile getirmiş, bu takdir bazı idârecilerin husumetini celbetmiştir. Karabaş Veli Efendi'nin halifelerinden Ünsî Hasan Efendi'nin sarayda vaaz vermesini ve devrânla zikir yapmasını istemiş, saraydaki Has Odalılar, Hazinehiler, Kilerliler ve Enderûn Ağaları Hasan Efendi'ye biat ederek devrânlara katılmışlardır.<sup>93</sup>

Tagayyür ve fesadın yalnızca mâlî ve idarî konularda değil, politik ve toplumsal anlamda etkilerini ortaya koyduğu 17. yüzyılın sonlarına gelindiğinde Kadızâdeliler'in püritan yorumları hız kesmeye başlamışsa bile tartışmanın izlerine bir sonraki yüzyılda da rastlanmaktadır. Kutsal koreografiye yönelik savunucu literatüre 17. yüzyıl sonu ve 18. yüzyıl başlarında Nakşibendi tarikatına mensup yazarların katılmış olması dikkat çekicidir. Bunlardan Saçaklızâde Muhammed b. Ebû Bekir el-Maraşî (ö. 1732) *Risale fi'r-raks ve'z-zikr*'i kaleme alırken aynı tarikatın Müceddidiye koluna mensup Mehmed Emin Tokadî, *Siyânet-i dervişân der bahs-i devran-ı sofıyyân* adlı risâlesiyle tartışmaya kendi yorumunu getirmiştir. Her ikisinin katkısı da dikkate değerdir, çünkü Nakşibendîlik semâ ve sesli zikri icrâ etmeyen bir tarıktır. Onun

<sup>93</sup> IV. Mehmed Dönemi'nde Vâni Mehmed Efendi'nin telkinleriyle sûfilere karşı sert uygulamalar yapılmıştır. Vâni Mehmed Efendi sahip olduğu güce dayanarak mutasavvıf şair Niyâzî-i Mısırî'nin Bursa'dan Limni adasına sürülmesi, Babaeski'de bulunan bir Bektâşi Tekkesi'nin yıktırılması, Mevlevî ve Halvetî dergâhlarının kapatılmasından sorumlu tutulmaktadır. Buna rağmen Sultan IV. Mehmed'in sûfî çevrelerle ilişkisi sürmüştür. Bayramî şeyhi olan Himmetzâde Abdullah Efendi'yi yanına davet ederek vaazlarını dinlemiştir. Bu şeyhin Sultanı vaazlarından birinde oldukça sert biçimde eleştirdiği kaynaklarda aktarılmaktadır. Padişah'ın vaazlarına katıldığı isimlerden biri de Davudpaşa Camii'ne davet ettiği Hacı Evhad Tekkesi şeyhi Hacı Hüseyin Efendi'dir. Buna karşın Şeyh bu davete icabet etmeyerek Padişah'ı avı bırakması ve harap olan devletini yeniden imar için çalışması konusunda uyarmıştır. Benzer biçimde büyük saygı duyduğu Şeyh Atpazârî Osman Efendi'yi ders ve vaazlar vermesi için Edirne'ye davet etmiş, her türlü eleştirisini olgunlukla kabul etmiştir. Silahdar Fındıklılı Mehmed Ağa, *Silahdar Tarihi*, C. 2, (İstanbul 1928): 245-246, Yılmaz, a.g.e., 434-435.

mensuplarının Mevlevî âdâbını savunan risâleler hazırlamaları bu nedenle önemlidir. Risâlelerin değeri yazarlarının mensup olduğu geleceğin yaşam kuralı olarak uygulamadığı âdâpları da korumalarından dolayıdır. Nitekim Tokadî, sesli zikrin sessiz zikirden üstün olduğunu ileri sürmekten imtinâ etmemiştir.<sup>94</sup> Âdâplar meselesinde aynı çizgide bir başka destek yine Nakşî olan Abdülganî el-Nâblusî'den (ö. 1731) gelmiştir. *'Ukûd el-lu 'lu'ye fî Tarik el-sâdât el-mevleviyye* (Mevlevî tarikatı üzerine inci gerdanlık) adlı risâlesi Mevlevî âdâbına karşı savlara bir cevaptır.<sup>95</sup> Mevlânâ'dan "el-Mevle'l-Muazzam, Bahru Ulûmî'l-Hakîka" şeklinde övgüyle bahseden Nâblusî, *İzâhu'd-Delâlat fî Semâ'il-Âlât* adlı eserinde mûsikînin şer'i durumunu tartışmıştır. Eserin telif tarihi Ekim 1677 olup bu tarih Vâni Mehmed Efendi'nin delâletiyle semâ ve deverânın yasaklandığı yıllara rastlıyordu. 1685 Haziran'ında bu defa Nâblusî, Edirne'de bulunan Şeyh Muhammed el-Humeydî'ye mûsikî âletleri ve eğlence (lehv) hakkındaki görüşlerini içeren bir mektup yazmıştır. Şam'da yaşayan Nâblusî'nin tavrı Kadızâdeli etkisinin imparatorluğun uzak eyaletlerinde de farklı ölçek ve şiddette yaşandığını göstermektedir. Nitekim yaşağın kalkmasından bir sene sonrasına rastlayan *el-'Ukûdü'l-lü'lu'yye fî tariki's-sâdeti'l-Mevleviyye*'nin böyle bir atmosferde yazılmış olma olasılığı güçlüdür.<sup>96</sup>

Nakşibendî ve Kadiriye tarikatlarına mensup olup Mevlevîlik gibi tarikatlara da yakınlık duyan Nâblusî örneğindeki gibi başka bir tarikâta mensup bir sūfînin icrâ etmediği bir şeyi savunması durumunda sunduğu kanıt karşı gelenler için daha zorlayıcıdır.<sup>97</sup> 18. yüzyılda Mevlevî âdâbını, dolayısıyla semâ ve deverânı savunan Nakşî kökenli tek isim Abdülganî el-Nâblusî değildir. Şam ve Edirne kadılıklarında bulu-

<sup>94</sup> Mûsikîyle ilgilendiği ve devrin üstadlarından meşk ettiği anlatılan Mehmed Emin-i Tokadî, babasının şeyhi olan Şeyh Aziz Mahmud-ı Urmevî (ö. 1639) gibi Nakşî olsa bile cehri zikir yapıyordu. Bu nedenle sūfîlerinin devrân ve semâyı savunması şaşırtıcı değildi. Halil İbrahim Şimşek, "İki Nakşibendî Müceddidinin Deverân Savunması-Mehmed Emin-i Tokadî (ö. 1745) ve Müstakimzâde Süleyman Sadeddin (ö. 1788) Örneği", *Tasavvuf: İlmî ve Akademik Araştırma Dergisi*, Sayı 10, (Ankara 2003): 282-298.

<sup>95</sup> Abdülganî el-Nâblusî Mevlevîleri savunduğu *el-'Ukûdü'l-lü'lu'yye* adlı eseriyle dervişlerin semâ yapımları ve mûsikî âleti kullanmalarının cevazına ve tütûn içmenin mubah olduğuna dair görüşlerini ortaya koymuştur. Yaşamı ve eserleri hakkında Ahmet Özel, "Abdülganî el-Nâblusî", *İslâm Ansiklopedisi*, C. 32, (İstanbul: Diyanet Vakfı Yayını, 2006): 268-270.

<sup>96</sup> Bu duruma dikkat çeken Ensar Karagöz, Nâblusî'nin "cahil, kasır mütefakkıhlar, ehl-i zulûm" gibi sıfatlarla andığı kişilerin Şam'da Mevlevîlere ta'n eden fukahâdan bazıları olduğunu belirtir. Şerh-i İbârât'a yazılan önsözden, 30-31.

<sup>97</sup> Ambrosio, *Bir Mevlevinin Hayatı*, 210-213.

nan dedesi Müstakim Efendi'ye (ö. 1712) nispetle Müstakimzâde olarak anılan Süleyman Sadeddin Efendi, Nâblusî'nin, *el-Ukud'una Şerh-i İbârât* adlı bir şerh yazmıştı.<sup>98</sup> Müstakimzâde'nin 27 Temmuz 1768'de tamamladığı, kendi tanımlamasıyla “bir şerh-i gûne-i yadigâr ve tercüme gibi ber-güzâr” olarak nitelendirilen bu eserin beşinci ve altıncı fasılları mûsikî ve deverâna ilişkin sert çıkışlara karşı bir savunmaydı.<sup>99</sup>

Mûsikî ile doğrudan alâkalı olan beşinci fasılda Mevlevîlerin âyin sırasında kullandıkları mûsikî ve çalgıların şer'an caiz olup olmadığı tartışılıyordu. Burada *lehv* ve *melahi* gibi kavramlar izah edilerek, bunların hangi durumlarda haram ve helâl olduğu açıklanmıştır. Peygamber'in def dinlediği hakkındaki hadisten yola çıkarak Mevlevîler savunulmakta, helâl olan bir şeyin haram sayılmasının sakıncaları söylenmektedir. Gayet açık sözlü biçimde Mevlevî meclislerinde “gönüllerini şenlendiren sözde fakihlerin” oradan ayrılp başka yerlerde Mevlevî dergâhlarını kötölemelerini taaccüple anlatmaktadır. Eserin bir sonraki faslı Mevlevîlere yapılan eleştirilerin en başında gelen tevâcüd ve devrânla ilgilidir. Burada Nâblusî, Mevlevîlerin semâ ve devrânını “feleklerin devrine” benzeterek işe girişir. Gerçek anlamda vecde ulaşan hakikî sûfilerle gerçek olmayanlar arasında bir ayrım yaptıktan sonra bir kişinin yanlışının mecliste hazır bulunan herkesi teşmil etmeyeceği ve hüsn-i zannın erdemi üzerinde durulur.<sup>100</sup>

Eseri şerh eden Müstakimzâde'nin özelliği mûsikîye olan ilgisidir. Bu ilgi Ensar Karagöz'ün işaret ettiği üzere eserinde “eşref-i sinâ'ât” dediği mûsikî hakkında risâleler kaleme alacak kadar ileri düzeydedir. 1186'da telif ettiği isimsiz *Musiki Risâlesi* ve *Mecmuu-i İlähiyyât* adlı güfte mecmuası bunun somut göstergeleridir. Mûsikîyle bağında Mevlevîlerin etkili olduğu anlaşılmaktadır. Bir mecmuasında istifâde ettiği meşayihin isimlerini verirken Şeyh Abdülbâkî'yi de zikreder. Bu kişi bilindiği gibi Galata Mevlevîhânesi postnişlerinden Gavsî Ahmed Dede'in torunu (ö. 1697), Kutbu'n-Nâyî Osman Dede'nin (ö. 1729) oğludur. Mûsikî,

<sup>98</sup> Yaşamı ve eserleri hakkında genel bilgi için bkz. Ahmet Yılmaz, “Müstakimzâde Süleyman Sâdeddin”, *İslâm Ansiklopedisi*, C. 32, (İstanbul: Diyanet Vakfı Yayını, 2006): 113-115, B. Kellner-Heinkele, “Müstakim-zâde”, *EI2* (İng.), C. 7, 724-725.

<sup>99</sup> Bu eser ve kütüphanelerdeki nüshaları hakkında Ahmet Yılmaz, *Müstakimzâde Süleyman Sâdeddin Hayatı, Eserleri ve Mecelletü'n Nisâb'ı* (Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1991): 140-141.

<sup>100</sup> Müstakimzâde'nin bu şerhi üzerine yapılmış önemli bir inceleme ve ayrıca eserin tercümesi için bkz. Müstakimzâde Süleyman Sadeddin, *Şerh-i İbârât: Mevlevîlik, Musiki ve Semâ*, haz. Ensar Karagöz, (İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları, 2019): 48-52.



hat ve şiir gibi klasik sanatlarda eserler veren Galata Mevlevîhânesi'nin önemli simalarıyla olan bağı onun Mevlevîliğe ve semâ meselesine bakışını etkilemiştir şüphesiz.<sup>101</sup>

\*\*\*

Osmanlı İmparatorluğu'nun klasik döneminin sonunu getiren ekonomik ve politik krizlerin, askerî yenilgilerin, istikrarsız mâlî gelişmelerin toplumsal alana yansımalarının en dikkat çekici boyutlarından birini bozulan düzeni gelenekçi bir bakış açısıyla yeniden sağlama amacıyla ortaya çıkan Kadızâdeli hareketi oluşturmaktadır. Dinî-fikrî bir akım olarak gelişen Kadızâdeliler, buhranın çözümü için *kanûn-ı kadime* dönemi hedefliyorlardı. Yalnızca söz konusu püritan akımın taraftarları için değil ıslahatnâme yazarları için de bu dönemde “*nizâm-ı âleme ihtilâl ve reaya ve berâyâyâ infil*” gelmiş, “*evvelden olagelenin*” terk edilmesi krizin nedeni olmuştu. Kadızâdeliler, Birgivî mektebini toplumsal bir reaksiyon için hareket noktası saymış, aklî ilimlerle uğraşanlara saldırmışlardı. Kadızâde Mehmed Efendi ve ardılları dini fanatik bir biçimde yorumlarken katı ve hoşgörüsüz bir tavır sergilediler. Kürsülerden yaptıkları konuşma ve vaazlarla halkı etkilemeye çalıştılar. Yöneticilerin toplumsal düzeni sağlama amacıyla halkı disipline etme yönündeki girişimlerinin fiilî destekçileri durumunda olmaları, yaptıkları taşkınlıklara ve katı yorumlara göz yumulmasını sağlamıştı. Aynı dönemde “*tahta tepenler, düdük çalanlar*” şeklinde alaycı ifâdelerle saldırdıkları tasavvuf çevrelerine ve onların ritüellerine yönelik yaptırımları İstanbul'da ciddi bir toplumsal krizin doğmasına neden oldu. Püritan vaizlere göre İstanbul kültürel yaşamının önemli bir parçası olan tasavvuf çevrelerinin ritüelleri bütünüyle *bid'at* idi. Tekke basmaya, dervişanı tacize hatta bir dizi yasaklara kadar uzanan olaylar İstanbul'da düzeni altüst ederken bir risâleler savaşının yaşanmasına yol açtı. Risâle yazarları çoğunlukla Halvetî ve Mevlevî gibi tarikatların mensuplarıydı. Kadızâdeliler'in İstanbul'da tasavvuf ve kültür yaşamını nerdeyse sekteye uğrattığı bir süreçte Osmanlı ulemâsının buna yaklaşım tarzı dikkat çekiciydi. Kari-

<sup>101</sup> Müstakimzâde müsiktye teknik anlamda vâkıf bir âlimdir. Zira *Musiki Risalesi*'nde müsikmin temel bilgileri dışında makam, perde, seyir, usul gibi müsikşinas birinin bilebileceği bilgiler yer almaktadır. *Mecmua-i İlahiyat*'da ise çeşitli makamlarda bestelenmiş ilahi, temcid, naat vb. formlarda eserler bulunmaktadır. Eserin sonunda Şeyhülislâm Esad Efendi'nin (ö. 1735) *Atrabu'l-Âsâr* adlı müsikşinas tezkiresinde yer alan müzisyenlerin isimlerini verdikten sonra kendisi bu listeye 50 kadar müsikşinas eklemiştir. Karagöz'ün belirttiği gibi bu durum Müstakimzâde'nin devrin müsikî üstadlarını takip ettiğinin, en azından haberdar olduğunun bir işaretidir. *Şerh-i İbârât*, Ensar Karagöz'ün önsözünden, 38-39.

yer patikalarının tepesinde yer alan ulemâdan beklenen devletin İslâm yorumunun meşrûyetini sağlayacak argümanları üretmesiydi. Bu nedenle yüksek ulemâ içinde devlet düzenini sarsacak yorum ve akımlara karşı bir mesafenin olması kaçınılmazdı. Ayrıca bütün ulemâ hiyerarşisi içinde sayısız sûfî taraftarı vardı. Dönemin ulemâsından çoğu eğer sûfî kampı denilen noktada kesin bir şekilde yer almıyorsa bile Kadızâdeliler'in pratik uygulamalarına katılmayı da reddetmekteydiler. Ulemâ hiyerarşisinin en yüksek kesimlerinde başarılı olabilmek için dinî inandırıcılığın yanı sıra bir devlet adamı perspektifi gerekiyordu. Örneğin geçmiş dönemlerde Kemalpaşazâde ve Ebussuud örneklerinde olduğu gibi semâ, dans etme ve tegannîye mesafeli, hatta karşı isimler vardı. Bununla birlikte bunların karşıtlığı asla düzeni bozacak müdahale ve kısıtlamalara dönüşmemişti. Kadızâdeliler döneminde Şeyhülislâm Bahâî Efendi selevin yolundan giderek Kadızâdeliler'in eylemlerinin sûfilere yönelik aktif bir kampanyaya dönüşmesine müsaade etmedi. Hatta dönemin şeyhlerinden Abdülkerim b. Veliyüddin yazdığı *Risale fi hakkı devrani's-sufiye* adlı risâle nedeniyle Üstüvanî Efendi tarafından ölümle tehdit edildiğinde Şeyhülislâm Bahâî Efendi sûfilere karşı sert çıkan bu vaizi hizaya getirmeyi bildi. Anlaşılan o ki ulemâ hiyerarşisinin çoğunluğu sûfî faaliyetlerine aktif olarak katılmamışlarsa bile bunlardan rahatsız olmuş görünmüyorlardı. Hâl böyle iken bazı yüksek rütbeli ulemânın sûfliğe aktif bir bağımlılığı Kadızâdeliler'in bu sınıfı tenkit etmesine neden oldu. Örneğin aynı zamanda başarılı bir şâir olan Şeyhülislâm Zekeriyazâde Yahya, sûfî tekkelerindeki şâir ve müzisyenlerle yakındı. Sivasî'nin Halvetî müridleri o zaman bile Yahya dîvanından şiirler okuyorlardı. Onun şiirlerinde mistiklerin şarabını içmenin erdemleri methediliyordu. Orada geçen mecazi sarhoşluk, mecazla gerçeklik arasındaki farkı takdir edemeyen 'ortodoks' anlayış tarafından eleştiriliyordu.

Kadızâdeliler'in âdeta toplumsal bir kaosa neden olan sert çıkışları zaman zaman fiilî müdahaleleri beraberinde getirirken müzik ve semâ konusunda taraflar arasında yüksek bir gerilime neden oldu. Reddiyeciyi ya da savunmaya yönelik literatürde İslâm'ın yorumlanma biçimi arasındaki farklar açıkça tespit edilebiliyordu. Osmanlı İmparatorluğu'nda İslâm düşüncesi formel bir plüralizm sayesinde birçok âlimin mirasından besleniyordu. Osmanlı kültür hayatı Gazzâlî'nin başlattığı kelâmla tasavvufu uzlaştıran okulun mirasçısıydı. Sûfliğin meşrûluğu Osmanlı kültürel ve toplumsal yaşamı içinde böylelikle mümkün olmuştu. Söz

konusu durum elbette zaman zaman katı bir İslâm yorumu benimseyen çevrelerle, sûfiler arasında tartışmaların çıkmasını engellemedi. Fakat Osmanlı dünya görüşünde sûfilik hiçbir zaman reddedilen bir doktrin sayılmamıştı. Kelâm tasavvuf uzlaşması Osmanlı zihniyetini oluştururken, bunun kültürel kodlara sirâyet etmesini, üzerinde toplumsal bir kabulün belirlenmesini sağlamıştı. Görünürde semâ, devran ve müzik üzerinden yaşanan tartışmalarda merkezin püritan yorumları bir aşamada susturarak o güne değin gelen âdab ve uygulamaların yanında tavrı alması yalnızca düzeni sağlama gerekçesiyle olmayıp, Osmanlı dünyasında İslâm'ın kültürel anlamda algılanıp, yaşanma biçimiyle yakından ilişkiliydi. Müzik, gerek farklı kaynaklardan beslenerek gündelik yaşamda gerekse sûfî çevrelerin ritüellerinde kendine söz konusu zihin yapısının bir sonucu olarak geniş yer açabilmişti.

## Bibliyografya

- Abdülganî en-Nablusî. *El-Hadîkatü'n-nediyye şerhu't-Tarikati'l-Muhammediyye*. İstanbul, 1290.
- Akdoğan, Bayram. "Hüccetü's-Semâ Adlı Musiki Risalesi ve Ankaravî İsmail b. Ahmed'in Musiki Anlayışı", *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, c. 35, S. 1, (Ankara 1996): 477-505.
- \_\_\_\_\_, Bayram, (2009). *Mevlevîliğin Din Anlayışında Mûsikî (Huccetü's-Semâ)*. Ankara: Bilge Ajans ve Matbaası.
- Akgündüz, Murat, (2016). *Osmanlı Döneminde Vâzlik*. İstanbul: Osmanlı Araştırmaları Vakfı Yayınları.
- Aksoy, Hasan. "Şemseddin Sivâsî, Hayatı, Şahsiyeti, Tarikatı, Eserleri", *Cumhuriyet Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, S. 9, (Sivas 2005): 1-43.
- Ali Emîrî. "Kadızzâde Şeyh Mehmed Efendi'nin IV. Murad'a Sunduğu Kaside", *Osmanlı Tarih ve Edebiyat Mecmuası*, İI/14, (Nisan 1335/1919): 276-282.
- Ambrosio, Alberto Fabio, (2013). *Bir Mevlevinin Hayatı: 17. Yüzyılda Sufilik Öğretisi ve Ayinler*, çev. Ayşe Meral, İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Arpağuş, Sâfi. "Hüccetü's Semâ: 17. Yüzyıl Osmanlı Toplumunda Musiki, Semâ' ve Devrân Hakkındaki Dinî Tartışmalar ve İsmâil Ankaravî'nin Semâ' Müdâfaası", *Marife*, S. 3, (İstanbul 2007): 369-399.
- Aşkar, Mustafa, (1998). *Niyâzi-i Mısri ve Tasavvuf Anlayışı*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- \_\_\_\_\_, Mustafa, (2011). *Niyâzi-i Mısri Hayatı, Eserleri, Görüşleri*. İstanbul: İnsan Yayınları.
- Ateş, Ahmed. "Konya Kütüphanelerinde Bulunan Bazı Mühim Yazmalar", *Belleten*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, C. 16/61, (Ankara 1952): 49-130.

- Baer, Marc David, (2009). *IV. Mehmed Döneminde Osmanlı Avrupa'sında İhtida ve Fetih*. çev. Ahmet Fethi, İstanbul: Hil Yayınları.
- Baz, İbrahim. *Abdulhad Nûr-i Sivâsî'nin Hayatı, Eserleri ve Tasavvuftı Görüşleri*, Doktora Tezi Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2004.
- Baz, İbrahim, (2017). "Dinde Tasfiyeci Zihniyetin 17. Yüzyıldaki Temsilcisi: Kadızâdeliler", *Sahn-ı Semân'dan Dârülfünûn'a Osmanlı'da İlim ve Fikir Dünyası (Âlimler, Müesseseler ve Fikri Eserler)*, Zeytinburnu Belediyesi Yayınları, İstanbul, 413-430.
- Baz, İbrahim, (2017). *Abdulhad Nûr-i Sivâsî'nin Hayatı Eserleri Görüşleri*. İstanbul: İnsan Yayınları.
- Baz, İbrahim, (2019). *Kadızâdeliler Sivâsiler Tartışması*. Ankara: Otto Yayınları.
- Bilkan, Ali Fuat, (2016). *Fakihler ve Sofuların Kavgası: 17. Yüzyılda Kadızâdeliler ve Sivâsiler*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Birnbaum, E. "The Questing Mind: Kâtib Chelebi, 1609-57: a Chapter in Ottoman Intellectual History", *Corolla Torontonensis: Studies in Honour of Ronald Morton Smith*. (Ed. E. Robbins-S. Sandah), (Toronto 1994): 133-158.
- Çavuşoğlu, Semiramis. *The Kadızâdeli Movement: An Attempt of Şeri'at-Minded Reform in the Ottoman Empire* (Doktora Tezi, Princeton University, 1990).
- Çeçen, Halil, ed., (2014). *Niyâzî-i Mısri'nin Hatıraları*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Çelik, Ali. *Ahmed er-Rûmî el-Akhisârî ve Bid'at Risâlesi*. Eskişehir: Osmangazi Üniversitesi Yayını, 2000.
- Çınar, Fatih. "Abdülhad Nûr-i Sivâsî ve 'Risâle Fî Deverânî's-Sufiyye' Adlı Eseri", *Gaziosmanpaşa Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, C. 5, S. 1, (2017): 77-114.
- Dankoff, Robert. *The Intimate Life of an Ottoman Statesman: Melek Ahmed Pasha As Portrayed in Evliya Çelebi's Book of Travels*. New York: State University of New York Press, 1991.
- Demirci, Mustafa. *Semâ Risaleleri*. Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 1996.
- Doğan, Abdurrahman. *Kütahyalı Sunullah Gaybî: Hayatı, Fikirleri, Eserleri*. İstanbul: Önde Matbaacılık, 2001.
- El-Fevâ'idü'l-Hâkâniyye, Süleymaniye Ktp., Amcazâde Hüseyin Paşa, nr. 321; Hamidiye, nr. 774.
- El-Rouayheb, Khaled. *Islamic Intellectual History in the Seventeenth Century Scholarly Currents in the Ottoman Empire and the Maghreb*. New York: Cambridge University Press, 2015.
- Evliya Çelebi. *Seyahatnâme*. C. 1, Neşreden Ahmed Cevdet, İstanbul: İkdâm Matbaası, 1314.
- Feldman, Walter, (1996). *Music of the Ottoman Court: Makam, Composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire*. VWB-Verlag für Wissenschaft und Bildung.

- Gel, Mehmet. "Birgivi Mehmed Efendi Araştırmalarına Bir Katkı: el-Kavlü'l-vasıt beyne'l-ifrât ve't-tefrît'in Müellifi Kimdir?", *İslâmî İlimler Dergisi*, Yıl 7, C. 7, S. 2, (Güz 2012): 59-76.
- Gölpınarlı, Abdülbaki. "Niyâzî-i Mısrî", *Şarkiyat Mecmuası*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayını, C. 7, (İstanbul 1972): 183-226.
- Gölpınarlı, Abdülbaki, (1983). *Mevlânâ'dan Sonra Mevlevilik*. İstanbul: İnkılâp ve Aka Yayınları.
- Gündoğdu, Cengiz. "17. Yüzyılda Tekke-Medrese Münasebetleri Açısından Sivâstler-Kadıızâdeliler Mücadelesi", *İLAM Araştırma Dergisi*, C. 3, S. 1, (Ocak/Haziran 1989): 37-72.
- \_\_\_\_\_, Cengiz. "17. Yüzyıl Osmanlı'sında Siyasi Otoritenin Ulema-Sufi Yaklaşımına Dair Bir Örnek: IV. Murad-Kadıızâde-Sivâst", *Dinî Araştırmalar*, C. 2, S. 5, (Eylül-Aralık 1999): 203-223.
- Gürer, Dilaver. "Osmanlılar'da Semâ, Devrân, Raks Tartışmaları ve İki Şeyhülislâm Risalesi", *Tasavvuf İlmî ve Akademik Araştırma Dergisi*, 26, [2010/2]: 1-23.
- Hagen, Gottfried, (2016). *Bir Osmanlı Coğrafyacısı İşbaşında Kâtib Çelebi'nin Cihan-nümâsı ve Düşünce Dünyası*. çev. Hilal Görgün, İstanbul: Küre Yayınları.
- Hüseyin Vassâf, (2015). *Sefîne-i Evliyâ*. C. 5, haz. Mehmet Akkuş-Ali Yılmaz, İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- İdiz, Ferzende, (2011). *Ömer Fânî Efendi ve Tasavvufa Dair Üç Eseri: Âdâb, Cehri Zikir, Semâ ve Tasavvufa Dair Bazı Meseleler*. İstanbul: İnsan Yayınları.
- İlmiyye Salnâmesi [Osmanlı İlmiyye Teşkilâtı ve Şeyhülislâmlar]. haz. Seyit Ali Kahraman-Ahmed Nezih Galitekin-Cevdet Dadaş, İstanbul: İşaret Yayınları, 1998.
- İnalcık, Halil, (1995). *The Ottoman Empire: The Classical Age, 1300-1600*. London: Phoenix.
- \_\_\_\_\_, Halil, (2016). *Has-bağçede 'ays u tarab: Nedimler, Şairler, Mutribler*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- \_\_\_\_\_, Halil, (2016). *Osmanlı Tarihinde İslâmiyet ve Devlet*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- İpşirli, Mehmet-Uzun, Mustafa. "Bahâî Mehmed Efendi", *İslam Ansiklopedisi*, C. 4, Türkiye Diyanet Vakfı Yayını, (İstanbul 1991): 463-464.
- İsmail Hakkı Bursevî. *Ruhu'l Beyan*. C. 2, İstanbul 1306.
- İzgi, Cevat, (2019). *Osmanlı Medreselerinde İlim*. İstanbul: Küre Yayınları.
- Kalaycı, Mehmet, (2017). "Birgivi Mirasımın Toplumsal ve Metinsel Taşıyıcıları: Kadıızâdeliler ve Etrafındaki Ulema", *Osmanlı'da İlim ve Fikir Dünyası (Âlimler, Müesseseler ve Fikri Eserler)*, Zeytinburnu Belediyesi Yayınları, İstanbul, 431-455.
- Kara, Kerim, (2003). *Karabaş Velî, Hayatı, Fikirleri, Risaleleri*. İstanbul: İnsan Yayınları.
- Kara, Mustafa, (1993). *Bursa'da Tarikatlar ve Tekkeler*. C. 2, Bursa: Uludağ Yayınları.
- \_\_\_\_\_, Mustafa, (1994). *Niyâzî-i Mısrî*. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

- Kâtib Çelebi, (2008). *Mizânü'l-Hakk fi İhtiyâri'l-Ehakk*. haz. Orhan Şaik Gökyay, İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- \_\_\_\_\_, (2016). *Fezleke [Osmanlı Tarihi (1000-1065/1591-1655)]*. C. 2, haz. Zeynep Aycibin, İstanbul: Çamlıca Yayınları.
- Kellner-Heinkele, B. "Müstakim-zâde", *Eİ2* (İng.), C. 7, 724-725.
- Kemikli, Bilal. "Türk Tasavvuf Edebiyatında Risale-i Devrân ve Semâ Türü ve Gaybî'nin Konuya İlişkin Görüşleri", *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, S. 37, (Ankara 1997): 443-460.
- Kilpatrick, Hilary. "Context and the Enhancement of the Meaning of Ahbâr in the Kitâb al-Agâni", *Arabica*, 38/3, (Leiden 1991): 351-368.
- Korkmazer, Gülsüm. (2017). "Kadızedeliler-Sivâsiler Çatışmasının Hadis Şerhlerindeki Tezahürleri (Bidâ'atu'l-Vâizîn ve Mecâlisü'l-Ebrâr)", *Sahn-ı Semân'dan Dârülfünûn'a Osmanlı'da İlim ve Fikir Dünyası (Âlimler, Müesseseler ve Fikrî Eserler)*, Zeytinburnu Belediyesi Yayınları, İstanbul, 367-368.
- Kuşadalı Ahmed. *Tercüme-i Evrâd-ı Birgiviyye*, Süleymaniye Kütüphanesi, Dügümlü Baba, nr. 449, vr. 148.
- Kutluer, İlhan. "Mizânü'l-hak", *İslam Ansiklopedisi*, C. 30, Diyanet Vakfı Yayını, (İstanbul 2005): 216-218.
- Lewis, Bernard. "Bahâî Mehmed Efendi", *Eİ2* (İng.), C. 1, 915.
- Mahmud Cemaleddin el-Hulvî. *Lemezât-ı Hulviyye ez Lemezât-ı Ulviyye*. Haz. Mehmet Serhan Tayşi, İstanbul: İfav Yayınları, 1993.
- Martı, Huriye. *Birgili Mehmed Efendi'nin Hadisçiliği ve et-Tarîkatü'l-Muhammediyye: Tahkik ve Tahlil*, Doktora Tezi, Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2005.
- Martı, Huriye, (2012). *Et-Tarîkatü'l-Muhammediyye: Muhteva Analizi, Kaynakları ve Kaynaklık Değeri*. İstanbul: Rağbet Yayınları.
- Mehmed Halife, (1999). *Tarih-i Gilmani*. haz. Kâmil Su, İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Basımevi.
- Michot, Yahya. "Kâtib Çelebi Dönemi: Ahmed el-Rumi el-Akhisârî'nin Mecâlisü'l-Ebrâr'ında Osmanlı Toplumu Üzerine Bazı Düşünceler", *Vefatının 350. Yılında Kâtib Çelebi*, ed. Said Öztürk, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş. Yayınları, (İstanbul 2007): 65-76.
- \_\_\_\_\_, Yahya. *Ahmed-i Rûmî Akhisârî, Against Smoking: An Ottoman*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- \_\_\_\_\_, Yahya. "Ahmed Rûmî Akhisârî", *İslam Ansiklopedisi*, EK1, Diyanet Vakfı Yayını, (İstanbul 2016): 60-62.
- Muhammed b. Ahmed b. Muhammed eş-Şâmî el-Haneff el-Üstüvânî. *Fevâidü'l-emâli ve ferâidü'l-le'âli [Kitab-ı Üstüvânî]*. Diyanet İşleri Başkanlığı Kütüphanesi, 003773-8.

- Müstakimzâde Süleyman Sadeddin, (2019). *Şerh-i İbârât: Mevlevilik, Musiki ve Semâ*. haz. Ensar Karagöz, İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları.
- Na'imâ Mustafa Efendi, (2007). *Târih-i Na'imâ: Ravzatü'l-Hüseyn fî Hulâsati Ahbârî'l-Hâfîkayn*. C. 3, haz. Mehmet İpşirli, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Na'imâ Mustafa Efendi, (2007). *Târih-i Na'imâ: Ravzatü'l-Hüseyn fî Hulâsati Ahbârî'l-Hâfîkayn*. C. 4, haz. Mehmet İpşirli, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Nazmi, Mehmed. *Osmanlılarda Tasavvufî Hayat-Halvetilik Örneği-Hediyetü'l-İhvân*. haz. Osman Türer, İstanbul 2005.
- Ocak, Ahmet Yaşar. "17. Yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'nda Dinde Tasfiye (Püritanizm) Teşebbüslerine Bir Bakış: Kadızâdeliler Hareketi", *Türk Kültürü Araştırmaları*, C. 17-21/1-2, (Ankara 1983): 208-226.
- Öngören, Reşat. "Osmanlılar Döneminde Semâ ve Devrân Tartışmaları", *Tasavvuf: İlmî ve Akademik Araştırma Dergisi*, S. 25, (İstanbul 2010): 123-132.
- Özel, Ahmet. "Abdülganî el-Nâblusî", *İslam Ansiklopedisi*, C. 32, Diyanet Vakfı Yayını, (İstanbul 2006): 268-270.
- Öztürk, Necati. *İslamic Orthodoxy Among the Ottomans in the Seventeenth Century with Special Reference to the Qadi-Zade Movement* (Doktora Tezi, Edinburgh University, 1981).
- Pazarbaşı, Erdoğan, (1997). *Vânî Mehmed Efendi ve Arâisü'l-Kur'ân*. Van: Van Belediyesi Yayını.
- \_\_\_\_\_, Erdoğan. "Vânî Mehmed Efendi", *İslam Ansiklopedisi*, C. 38, Diyanet Vakfı Yayını, (İstanbul 2003): 458-459.
- Sheik, Mustapha. *Ottoman Puritanism and its Discontents: Ahmad al-Rumi al-Aqhisari and the Qadizadelis*. Oxford: Oxford University Press, 2016.
- Silahdar Fındıklılı Mehmed Ağa. *Silahdar Tarihi*. C. 2, İstanbul 1928.
- Solakzâde Mehmed Hemdemî Çelebi. *Solakzâde Tarihi*. C. 2, haz. Vahit Çabuk, İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1989.
- Süer, Fatih Ramazan, (2018). *Sivâsilerin Piri Şemseddin Sivâsi*. İstanbul: Ketebe Yayınları.
- Şentürk, Yılmaz. "17. Yüzyıl Tasavvuf Şiirinde Vahdet/Tevhid: Hüdâyî, Mısır ve Abdülahad-ı Nûrî Örneği", *Sahn-ı Semân'dan Dârülfünûn'a Osmanlı'da İlim ve Fikir Dünyası (Âlimler, Müesseseler ve Fikrî Eserler)*, Zeytinburnu Belediyesi Yayınları, (İstanbul 2017): 457-476.
- Şimşek, Halil İbrahim. "İki Nakşibendi Müceddidinin Deverân Savunması- Mehmed Emin-i Tokadî (ö. 1745) ve Müstakimzâde Süleyman Sadeddin (ö. 1788) Örneği", *Tasavvuf İlmî ve Akademik Araştırma Dergisi*, S. 10, (Ankara 2003): 282-298.
- Terzioğlu, Derin. *Sufi and the Dissident in the Ottoman Empire: Niyâzî-i Mısırî 1618-1694* (Doktora Tezi, Harvard University, 1999).
- \_\_\_\_\_, Derin. "Man in the Image of God in the Image of the Times: Sufi First-Person Narratives and the Diary of Niyâzî-i Mısırî (1618-1694)", *Studia Islamica* 94 (2002): 139-165.

- \_\_\_\_\_, Derin. “Bir Tercüme ve bir İntihal Vakası: Ya da İbn Teymiyye'nin Siyasetü's-şer'iyye'sini Osmanlıcaya Kim(ler) nasıl Aktardı?”, *Türklük Bilgisi Araştırmaları Dergisi*, C. 31/2, (İstanbul 2007): 247-275.
- Thénevot, Jean, (2014). *Thénevot Seyahatnamesi*. çev. Ali Berktaş, İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Toker, Mustafa. “Şemseddin Sivâsî'nin Menâsikü'l-Huccâc veya Umdetü'l-Huccâc Adlı Eseri”, *Turkish Studies*, C. 4/2, (2009): 961-975.
- Turan, Namık Sinan. “17. Yüzyıl Osmanlı Tasavvuf Ritüelinde Semâ, Deverân ve Müziğin Püritanizmle İmtihanı”, *Akademik Porte*, İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Müsıkîsi Devlet Konservatuvarı Yayını, S. 13, (İstanbul 2016): 60-82.
- Uçman, Abdullah. “Abdulahad Nûrî”, *İslam Ansiklopedisi*, C. 1, Diyanet Vakfı Yayını, (İstanbul 1988): 178-179.
- Uzunçarşılı, İsmail Hakkı, (1982). *Osmanlı Tarihi*. C. 3/1, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Yayla, Mustafa. “Fetâvâ-yı Minkârîzâde”, *İslam Ansiklopedisi*, C. 12, Diyanet Vakfı Yayını, (İstanbul 1995): 444-445.
- Yılmaz, Ahmet. *Müstakimzâde Süleyman Sadeddin Hayatı, Eserleri ve Mecelletü'n Nisâb'ı* (Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1991).
- \_\_\_\_\_, Ahmet. “Müstakimzâde Süleyman Sâdeddin”, *İslam Ansiklopedisi*, C. 32, Diyanet Vakfı Yayını, (İstanbul 2006): 113-115.
- Yılmaz, Hasan Kâmil. “Azîz Mahmud Hüdâyi'nin Semâ Risalesi”, *Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, C. 4, S. 1, (İstanbul 1986): 273-284.
- \_\_\_\_\_, Hasan Kâmil, (2016). *Aziz Mahmud Hüdâyi*. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.
- Yılmaz, Necdet, (2007). *Osmanlı Toplumunda Tasavvuf: Sufiler, Devlet ve Ulema*. İstanbul: Osmanlı Araştırmaları Vakfı Yayınları.
- Yuryaydın, Hüseyin. “Türkiye'nin Dinî Tarihine Umumi Bir Bakış”, *Ankara İlahiyat Fakültesi Dergisi*, S. 9, (Ankara 1961): 109-120.
- \_\_\_\_\_, Hüseyin. “Üstüvânî Risalesi”, *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, Ankara Üniversitesi Yayınları, S. 10, (Ankara 1962): 71-78.
- Yüksel, Emrullah. *Les Idées Religieuses et Politiques de Mehmed al-Birkewî (929-981/1523-1573)* (Doktora Tezi, Paris, 1972).
- \_\_\_\_\_, Emrullah, (2011). *Mehmed Birgivi'nin (1523-1573) Dinî ve Siyasi Görüşleri*. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Zilfi, Madelina C. *The Politics of Piety: The Ottoman Ulema in the Post-Classical Age (1600-1800)*. Minneapolis: Bibliotheca Islamica, 1988.
- \_\_\_\_\_, Madelina C. “The Kadızâdelis: Discordant Revivalism in Seventeenth-Century İstanbul”, *JNES*, C. 45/4, (1986): 251-269.



---

# İstanbul Mâbedlerindeki Müzikal Tınılar\*

---

**Prof. Dr. M. Safa Yeprem\*\***

\* Bu makale ana hatlarıyla Safa Yeprem'in Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslâm Tarihi ve Sanatları Ana Bilim Dalı'nda Yrd. Doç. Dr. Nuri Özcan danışmanlığında hazırladığı ve 2004 yılında tamamladığı "Türk Câmi Mûsikîsi ile Mukâyese Olarak İstanbul Gayr-i Müslimlerinde Mâbed Musikîsi" başlıklı doktora tezinden türetilmiştir.

\*\* Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi İslâm Tarihi ve Sanatları Ana Bilim Dalı Öğretim Üyesi <http://www.safayeprem.com>.

Bir arada yaşama kültürünün en güzel örneklerine sahne olmuş bir şehir olan İstanbul'da fetih öncesinde olduğu gibi sonrasında da Musevilik, Hristiyanlık ve İslâm dinine mensup topluluklar, bir arada yaşama tecrübesini yaşamışlar, yüzyıllar boyunca beraberce yaşama-var olma tecrübesinin en güzel örneklerini tarihe not düşmüşlerdir. Bu noktaya binaen, mâbedlerindeki ibadetleri esnasında okunan her türlü metnin müzikal tınlarında da “benzerlik” olması şaşırtıcı değildir. Ancak “benzerlik” ifâdesini dikkatli kullanmakta fayda var. Çünkü bilindiği üzere herhangi bir şeyin diğerine benzemesi, bütünüyle aynı olması anlamına gelmiyor. Bu sebeple yapılan sistematik araştırmalarda özellikle “ihtiyatlı bir benzeşme” yaklaşımının takip edilmesinin daha sağlıklı olacağı kanaatindeyim.

Detaylı teknik incelemeler yapıldığında, liturjik (*ayin usulü-erkânı*) mânâda özellikle kutsal kitap metinlerinin makamsal üslûptaki okunuşu (*tilâvet*) esnasında bazı önemli farklar görülse de<sup>1</sup> özellikle ilahilerde<sup>(2),(3)</sup>, serbest ve usûlsüz üslûpla okunan melodik yapılarda kullanılan makamsal yaklaşımlar da bunlara ait ritmik dokularda ve usûller de özellikle vokal kullanım şekillerinde ve müzikal yazı bağlamında notasyon usûllerinde bazı teknik benzerlik noktalarının olması dikkat çekicidir.<sup>(4)</sup> Şimdi sırasıyla İstanbul'daki Müslüman ve gayrimüslim cemaatlerin mâbedlerindeki kutsal tınlarının özelliklerini incelemeye başlayalım.

## Müslümanlar

### Genel Olarak Türk-İslâm Medeniyetlerinde Mûsikî Anlayışı

Türk-İslâm kültür ve medeniyetinde “mûsikî” anlayışı, genel güzellik kavramının “meşrû zeminde tezâhürü” çerçevesinde şekillenmiştir. “Allah güzeldir, güzeli sever.” hadisine dayanmak koşuluyla, güzel olan her türlü ses tınısı (*ki kültüre göre değişkendir...*) Allah'ın koyduğu sınırlara riâyet edilerek icrâ edilmesi koşuluyla, tarih boyunca İslâm kültür ve medeniyetinin önemli bir parçası olmuştur. Bunun yanı sıra, yeryüzünde seslere tepki vermeyen bir canlı olmadığı görüşünden hareketle, müziğin insanoğlunun da fitratında/yaradılışında zaten var olduğunu söylemek yerinde olacaktır.

Genel olarak İslâm medeniyetleri, “*tevhid*” inancına ters düşmeyecek şekilde icrâ edilen her türlü müzikal yaklaşımı, kültürü oluşturan diğer temel unsurlardan ayırmayarak “*serbest hareket dairesi*” içinde kabul etmiştir. Nitekim tarihe iz bırakmış olan âlimlerin hayatlarındaki meşguliyet alanlarının; *mûsikî, edebiyat, felsefe, ilahiyat, tıp, astronomi, astroloji* vb. konularda, ilmin bütüncül olarak ele alındığı ve birbirinden kopuk düşünülmemeyeceğini ortaya koyan bir duruş sergilediklerini gözlemek mümkündür. Bu duruşu “*Bir Müslüman için —herhangi bir ayırım yapmaksızın— ‘İlim’ ancak Allah’a ulaşmak içindir ve —meşru— zeminde olmak zorundadır.*” ifâdesiyle özetleyebiliriz.

### **Türk Din Mûsikîsi Alanında Camilerdeki Müzikal Tımlar**

İslâm dünyasının dinî mûsikî geleneği en güçlü kentlerinden birinin “İstanbul” olduğunu belirtmek yerinde olacaktır. Bu bağlamda özellikle İstanbul’daki büyük/tarihî camilerde, ibadet esnasında, öncesi ve sonrasında oluşan müzikal tımların genel karakteri şu şekilde özetlenebilir:

İnsan sesini dayalıdır. Herhangi bir enstrüman söz konusu değildir. Çoğunlukla irticalen okunur. (Doğaçlanarak) Müzikal karakteri, ibadete yönelik olup, çağrıştırdığı hisler bakımından dünyevî hazzardan olabildiğince uzaktır. Tavır ve üslûp açısından ağırbaşlı ve ruhanidir. Biraz daha teknik yönüyle bakılırsa, ses genişliği olarak en fazla bir oktav içinde devam eden bir alanda ifâde edildiğini söylemek mümkündür. İmamın veya Müezzinin bu sınırların dışına çıkarak bir müzikal doku oluşturuyor olması çoğunlukla eleştiri konusu olmuştur (*Tegannîye kaçmak tabiri*). Özellikle namaz esnasında imam ve müezzinlerin arasındaki müzikal diyalog bir tutarlılık hâindedir. Çoğunlukla sözleri Arapçadır ve irticalen okunur. Bu olana ilişkin müzikal yaklaşımlar genellikle usûlsüz ve tek kişinin icrâsına dayalıdır. Ancak bazı form yaklaşımları bestelenmiş olarak ve müezzinler topluluğu tarafından topluca icrâ edilerek okunur. Buna cumhur müezzinliği denir. Camideki müzikal icrâ da amaç iyi müzik yapmak değil mü’minlerin ibadet etme süreçlerini desteklemek için kullanılan estetik bir araçtır.

### **Yahudiler**

“*Mâbed Mûsikîsi*” bağlamında sinagoglarda özellikle özel dinî günlerde kullanılan “*Şofar*” adlı özel bir çeşit boru dışında diğer çalgıların kullanılmadığı ve sadece erkek vokale dayalı olan tek kişi ve/veya toplu icrâların (*cumhur/koral icrâlar*) oluşturduğu bir müzikal refleksten

bahsedebiliriz. Sefarad cemaatindeki kullanımı itibarıyla hemen hemen Türk mûsikîsindeki geleneksel söyleme şekli ile aynı özelliklere sahip olan bu üslûp, gırtlak nağmelerine ve hançereye dayalı motifler ile oluşturulmakta–tınlatılmaktadır.<sup>(5)</sup>

Tevrat okunuşunda kullanılan özel bir notasyon biçimi olan “*Tamim*”, Yahudi hazanların ve/veya cemaatin âyinler esnasında kutsal metni belli makamsal çerçeveli melodik kalıplar içinde seslendirebilmesine olanak tanır. İstanbul sinagogları söz konusu olduğunda bu makamsal yapının Türk mûsikîsindeki “*segâh*” makamına benzer olduğu söylenebilir.<sup>(6)</sup> Her ne kadar kutsal kitabın okunuşu esnasında, gelenekselleşmiş olan tamim notasyonu tercih ediyor olsalar da bu cemaatin, dinî mûsikî mirasını ifâde etmek için günümüzde kullandığı notasyonun standart Avrupa müziği notasyonu olduğunu söylemek yerinde olacaktır.<sup>(7)</sup>

Yahudi dinî müziği formlarını tasnif edecek olursak özellikle sinagog ilahileri olan “*Zemirot*” ve “*Maftirim*”lerden bahsetmek yerinde olacaktır. Her iki formda kullanılan usûl, makam ve genel biçimsel karakterler, Türk din mûsikîsindeki “*ilahi*” formuyla önemli benzerlikleri bünyesinde barındırır.<sup>(8)</sup>

Özellikle İstanbul’da yaşayan Sefarad cemaati, dinî mûsikîlerini ifâde etmek için gerek yayınlarında gerekse söylemlerinde günümüzde en yaygın olan Türk Mûsikîsi terminolojisini tercih etmektedirler. Bu bağlamda Yahudi dinî müziğinde kullanılan makamların, Türk müziğindeki *uşşak*, *rast*, *hüzzam*, *acemaşiran*, *sabâ*, *hicaz*, *hüseynî*, *suzinak* ve *nihâvent* makamlarına benzeştiğini söylemek mümkündür.

### Süryaniler

Tarihsel anlamda Süryani notasyon geleneğinin, Bizans müziği tarihinde görülen eski notasyon stillerini andırdığını söylense de<sup>(9)</sup> günümüzde Süryani Ortodoks kilisesinin müzikal yaklaşımlarını ortaya koyan kaynaklarda, tercih edilen notasyonun standart Avrupa müziği notasyonu olduğu görülmektedir. Bazı standart nota örneklerinde görülen, yazının sağdan sola doğru akıyor olması durumu, Süryanilerin dilleriyle (*Aramca*) paralellik göstermesi bakımından önemlidir.<sup>(10),(11)</sup> Bilindiği üzere benzer bir üslûp, tarihsel Türk müziği külliyyatında da mevcuttur.

Özellikle İstanbul’da yaşamakta olan Süryani cemaati, çeşitli zamanlarda gerçekleşen göçler nedeniyle nüfus olarak yok denecek kadar az-

dır. Dolayısıyla dinî müzik geleneğinin yaşatılması adına karşılaşılabilecek örneklerin sayısı nüfusun bu durumuyla orantılı olarak son derece sınırlı hâle gelmiştir. Ancak yine de yakın geçmişte yapılan sistematik çalışmalar sonucunda elde ettiğimiz verilere göre bu kilisenin dinî müzik yapısı ile ilgili bir çerçeve oluşturma imkânına sahip bulunuyoruz.<sup>(12)(13)</sup>

Doğu kiliselerinde genellikle karşılaşılan bir üslûp olarak haftalık âyinlerde (bütünüyle teolojik dayanağı olan) sekiz hafta boyunca farklı makamların tercih edilerek âyinlerin gerçekleştirilmesi üslûbu dikkat çekicidir. Bu özellik sadece Süryani Ortodoks kilisesinde değil, Ermeni ve Rum Ortodoks kiliselerinde de görülmektedir.

Süryani Ortodoks kilisesi âyinlerinde kadın ve erkek sesleri bir arada kullanılabilir. âyinlerinde genel anlamda enstrümanlardan çok vokalin ön planda olduğu bir müzikal yapının varlığından bahsedebiliriz. Kullanılan vokal şekilleri, tek kişinin sesli icrâsının yanı sıra cumhurunda (toplu icrâ) katıldığı üslûplarda olabilir. “Fonksiyonel olarak” Türk din müsikîsindeki ilahi, na’t, dua, tevşih ve mevlid formlarıyla benzer yapıya sahip olan dinî müzik formları mevcuttur.<sup>(14)(15)</sup> Ancak bu formların müzikal kompozisyon yapılarında Türk din müsikîsindeki benzer formlara kıyasla önemli biçimsel farklarda vardır.

Türkiye’de yayımlanmış olan Süryani dinî müsikî kaynakları, kullanılan terminoloji (makamlar, usûl ve notasyon) bakımından Türk müsikîsine geleneğini yansıtmaktadır.<sup>(18)</sup> Dolayısıyla karşımıza çıkan makamsal yapıların, Türk müziğindeki hüseyinî, hicaz, sabâ, acemaşîran, hüzzam, rast, segâh, acem ve uşşak makamlarına benzediğini söylemek mümkündür. Bu yapıdaki eserler seslendirildiğinde, yukarıda bahsi geçen ihtiyatlı benzerlik hususunun gerçekliği bir kez daha ortaya çıkmaktadır.<sup>(16),(17)</sup>

## Rumlar

İstanbul’da fetihten önce hâkim olan Rum Ortodoks toplumu, fetihten sonra her alanda olduğu gibi kültür ve sanat yaşantısında da Türk-İslâm medeniyeti ile yoğun bir etkileşim içine girmiştir. Özellikle müzikal kültür bağlamında bu etkileşimin izlerini incelediğimiz zaman karşılıklı olarak ciddî anlamda bir alışveriş ortamının varlığından söz edilebilir.<sup>(21)</sup> Öyle ki hâli hazırda herhangi bir Rum Ortodoks âyini “müzikal tını bakımından” incelendiğinde, âşinâ olduğumuz pek çok geleneksel nağmelere benzer unsurları içinde barındıran bir yapı olduğu

açıkça görülecektir. İstanbul'daki Rum Ortodoks muhabbetlerinde hâli hazırda devam edegelen müzikal kültür aslında Bizans müziği kültürüdür. Bu müzikal kültür mirası Yunanistan'daki Ortodoks kiliselerinde de büyük oranda devam ettirilmekte ve hatta günümüzde Yunan eğitim sistemi içinde akademik anlamda bu kültürün eğitimi dahi verilmektedir.

Günümüzde Rum Ortodoks kiliselerde görev yapan muganniler Bizans müziği notasyonunu kullanmaktadır. Müzikal ifâde gücü bakımından son derece işlenmiş bir yapıya sahip olan bu notasyon şekli, Avrupa müzik tarihindeki “neumatik” yazı geleneğini andırmaktadır.<sup>(19)</sup><sup>(20)</sup> Ancak din görevlileri dışında bu notasyon sistemine bilen kişi sayısı oldukça az olduğu söylenebilir.

Rum Ortodoks mâbed müziğinin müzikal karakterini; kullanılan vokal şeklinin gırtlak nağmelerine dayanan ve büyük ölçüde makamsal üslûpta oluşturulmuş müzikal cümlelerden oluşturulduğunu söyleyerek tanımlayabiliriz. Kilisede kadın sesi kullanılmaz. Sadece erkek vokal ile solo ve cumhur şeklinde icrâlar yapılabilir. Ayrıca liturji esnasında kullanılan herhangi bir enstrüman söz konusu değildir.

Rum Ortodoks kilisesinin dinî müzik formlarına fonksiyonel bir benzerlik bağlamında yaklaşacak olursak, Türk din mûsikîsinde bulunan dua, mevlit, miraciye, kasîde ve ilahi formlarına benzeyen yapılarla karşılaşılabılıriz.<sup>(22)</sup> Kendi içinde kullanılan terminoloji bütünüyle farklı olsa da makamsal açıdan incelendiğinde Türk müziğindeki neva, eviç, ırak, çargâh, hüseyinî, hicaz, hüzzam, rast, segâh ve uşak makamlarına benzer yapıların olduğu görülmektedir. Rum Ortodoks âyinlerinde, her hafta diğer doğu kiliselerinde olduğu gibi teolojik bir dayanak üzerine bina edilmiş sekiz haftalık makamsal değişiklikler yapılmaktadır. Bu değişiklikler onun müzikal mânâda karakteristik özellikleri arasındadır.

### Ermeniler

İstanbul'un kadim cemaatlerinden biri olan Ermeniler, diğer gayrimüslim cemaatler gibi başta kültür sanat yaşantısı olmak üzere İstanbul'un bir arada yaşama kültürü havzasının önemli bir yapı taşıdır. Bu bağlamda özellikle dinî müzik geleneği bağlamında doğu kiliselerinin liturjik reflekslerini bünyesinde barındırırken bir yönüyle de polifonik kilise müziği tınılarını da âyinlerinde kullanmaktadır. Bu yönüyle Süryani ve Rum Ortodoks kiliselerinin liturjik müzik dokusunda biraz

farklı olduğu düşünülebilir. İstanbul'da hem tek sesli makamsal hem çoksesli tonal/modal dinî müzik örneklerinin görülmesi mümkündür.

Özellikle tek sesli-makamsal yapıda icrâ edilen müzikal tınılarda vokaller, hançere kullanımı ve melodik yapılarda oluşturulan nağmeler bakımından neredeyse geleneksel Türk müziği üslûbuyla aynıdır. Bu benzerlikler, bir arada yaşama kültürüne güzel birer örnek olarak gösterilebilir. Ayrıca âyinlerde sadece erkek sesi tercih edilmektedir. İnsan sesine eşlik eden bir enstrüman olarak org da kullanılabilir.

Notasyon açısından değerlendirildiğinde diğer doğu kiliselerine benzer bir yapı ile karşılaşılmaktadır. Avrupa müzik tarihindeki "neumatik" yazı geleneğini andıran eski "Khaz" yazısı ve günümüzde hâlihazırda kullanılmakta olan "Hamparsum" notasyon stilleri ile oluşturulmuş kaynaklar varlığını ve kullanımını sürdürmektedir.<sup>(23),(24)</sup>

Rum ve Süryani kiliselerinde olduğu gibi Ermeni kilisesi de haftadan haftaya değişen makam tercihleriyle âyinlerini müzikal mânâda şekillendirmektedir. Kullanılan makamlarda, kendi terminolojilerinde farklı ifade edilse de, Türk müziğindeki muhayyer, nihâvent, acem, heftgah, hüseyinî, hicaz, sabâ, acemaşîran ve uşşak makamlarına benzer yapılara rastlanabilir.

### Presbiteryenler

İstanbul'daki diğer kadim gayrimüslim cemaatlere göre çok daha genç bir yapı olan Presbiteryen kilisesinde icrâ edilen âyinlerde kullanılan vokal, solo ve cumhur vokali üslûbundadır. âyinlerinde Doğu veya Batı müziği enstrümanlarını tercih konusunda geniş bir yelpaze söz konusudur. Tek sesli müzikal üslûbun tercih edildiği âyinlerinde kullandıkları makamsal yapı ve enstrümanlama şekilleri, Türk müziğindeki ile hemen hemen aynıdır. Bunun yanı sıra olduğu gibi Batı müziği enstrümanları desteğiyle de gerçekleşen âyinleri görmek mümkündür. Âyinlerde kadın ve erkek sesi aynı anda kullanılabilir. Kilisede tercih edilen makamlar; segâh, rast, nihâvent, hicaz ve bunun yanı sıra Batı müziğinde kullanılan majör/minör diziler ve bunların modları olarak karşımıza çıkmaktadır.<sup>(25),(26)</sup>

### Son Notlar

(1) Çiftçi, Recai. "İstanbul'daki Hristiyan ve Müslüman Mabetlerinde Okunan Tevrat Zebur İncil ve Kur'ân-ı Kerim Ayetlerinin Karşılaştırmalı Müzikal Analizi", Marmara Üniversitesi. S.B.E. Dr Tezi, Dan. Prof. Dr. Safa Yeprem, İst. 2019.

- (2),(8),(12) Ergişi, Gazi. “İstanbul’da Yahudi, Hristiyan ve Müslüman Mâbedlerinde İcra edilen İlahilerin Karşılaştırmalı Müzikal Analizi”, Marmara Üniversitesi. S.B.E. Dr Tezi, Dan. Prof. Dr. Safa Yeprem, İst. 2015.
- (3),(13),(15),(25) Aslan, Ayşegül. “Semavi Dinlerin İstanbul’daki Mâbedlerinde İcra Edilen Doğuş İlahilerinin Karşılaştırmalı Analizi”, Marmara Üniversitesi. S.B.E. Yl Tezi, Dan. Prof. Dr. Safa Yeprem, İst. 2015.
- (4),(14),(22),(26) Yeprem, Safa. “Türk Câmî Mûsikisi ile Mukâyeseli Olarak İstanbul Gayr-i Müslimlerinde Mâbed Mûsikîsi”, Marmara Üniversitesi. S.B.E. Dr. Tezi. Dan. Yrd. Doç.Dr. Nuri Özcan, İst. 2004.
- (5),(7) Maftirim Türk Sefarad Sinagog İlahileri, Gözlem Yayıncılık, İstanbul, 2009.
- (6) Neve Şalom sinagogu hazanı Natan Siliki ile 2013 yılında Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi bünyesinde düzenlenen “İstanbul Mâbetlerinde Dini Musiki Gele-neği-Notasyon” başlıklı panelde yapılan şifâî görüşme.
- (9),(20) Bardakçı, Murat. *Fener Beylerine Türk Şarkıları*. İstanbul: Pan Yayıncılık, 1993. s.12.
- (10) İskendar, Nuri. *Beth Gazo*, Syria, 1996.
- (11),(17) Denno, Nimetullah. *Süryânî Müziği*. Gabriyel Denno (çev.). Mardin: Resim Mat- baacılık, 1998.
- (16) Türk Din Musikisi El Kitabı, Grafiker Yayınları, Ankara, 2021.
- (18) Süryani Kadim Namaz ve Ayin Kitabı, İstanbul, 1986.
- (19) Arel, Hüseyin Saadettin. *Türk Mûsikîsi Kimindir*. Millî Eğitim Basımevi. İstanbul, 1969.
- (21) Ceyhan, Muaz. “*Petros Pelopnnesios Petros Byzantios ve İoannis Neohotritis’in Anas-tasimatarionlarına Yeralan Kekrağaria ve Pasapnoria İlahi Gruplarının Karşılaştırmalı Analizi*”, MÜSBE Yl Tezi, Dan. Prof. Dr. Safa Yeprem, İst. 2020.
- (23) Karamahmutoğlu, Gülay. “*İstanbul Atatürk Kitaplığındaki 1637 Nolu Yazma Ham-parsum Defteri*” (Danışman: Prof. Yalçın Tura) İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul, 1999.
- (24) Yenidemirci, Sevilay. “*Nişan Çalgıcıyan’ın Hamparsum Müzik Yazısı İle Yazılmış Defterinin Çeviriyazımı*” (Danışman: Doç. Dr. Nilgün Doğrusöz), İTÜ TMDK Müzikolo-ji Ana Bilim Dalı, Bitirme Çalışması, İstanbul, 2005.



---

# İstanbul Mevlevîhâneleri'nde Müzik

---

Refik Hakan Talu

Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî için semânın yeri, vakti veya kuralı diye bir konu hiç olmamıştı.

O, vücudunun her hücrelerinin de hissettiği ve gönlünden hiç çıkar-  
madığı Allah aşkı ile coşup kendinden geçtiği bütün anlarda semâya  
kalkmış, belki sağ eliyle hırkasının sağ yakasını tutmuş, sağ ayağını sol  
tarafa atarak çark yapmış, belki de sağ elini yukarıya doğru kaldırmış,  
sol elini aşağıya indirmiş, başını hafifçe sola çevirip kalbine doğru bak-  
mış ve dönmüştü.

Bu anda nerelere gitmiş, neler görmüştü, hangi sırlı kapıları açmıştı,  
bunları bilemiyoruz. Ama kesin olan bir şey vardı ki semâ mânevî bir  
yolculuktu ve insanın miracydı.

Canın cana kavuşup mekânın, zamanın ve aklın bitip her şeyin sa-  
dece aşk olduğu o anlarda Mevlânâ ile Allah arasına hiçbir şey gireme-  
mişti.

1273 senesinde Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî bu dünyadan göçtü, baş-  
ka bir âleme doğdu, sevdiğine kavuştu. Ancak onu seven, örnek alan,  
hayatı onun düşünceleri çerçevesinde yaşayıp onun gibi semâ yapmak  
isteyen ve Mevlânâ'nın hasreti ile yanan insanlar bir araya geldiler. Düş-  
sündüler taşındılar, zaten bazı işaretler de vardı. Önce *Mesnevî*'yi kale-  
me alan Çelebi Hüsameddîn başa geçti, sonra Mevlânâ'nın oğlu Sultan  
Veled'in öncülüğünde Konya'da Mevlevî tarikatı kuruldu.

Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî bedenen olmasa da gönüllerde yaşıyor-  
du. *Mesnevî*'si, *Dîvân-ı Kebîr*'i okunuyor, sözleri kulaktan kulağa yayılı-  
yor, semâsı devam ediyor, tennureler açılıyor ve çarklar atılmaya devam  
ediyordu.

Mevlevîlik büyüdü. Anadolu'dan İstanbul'a, Balkanlar'dan Kuzey Afrika ve Adalar'a bir başka şekilde söylersek Selânik'ten Halep'e İstanbul'dan Kahire'ye, Edirne'den Lefkoşa'ya kadar uzanan büyük bir coğrafyada mevlevîhâneler açıldı. Yedi asır boyunca Mevlânâ âşıkları bu mevlevîhânelerin cümle kapılarından içeriye girip semâya çıktı, kudümlere vurdular, ney üflediler, sohbetlere katıldılar, hâmûşanlarında Fâtiha okudular.

Gün geldi, yeni bir Türkiye kuruluyordu. Bazı şeyler değişiyordu. Halk arasında Tekke ve Zaviye Kanunu olarak bilinen 677 sayılı kanun 30 Kasım 1925'te kabul edildi, 13 Aralık 1925'te yürürlüğe girdi ve bütün tarikatlar gibi Mevlevîlik'te son buldu. Mevlevîhânelerin kapıları kilitlendi, kudümler neyler sustu, hâmûşan ıssız, meydan boş kaldı ama yol devam etti. Gönüllerde asırlardır bitmeyen ve her dâim taze kalan Mevlânâ sevgisi. Aşk ve edep. Evet, yukarıda bahsettiğimiz gibi Mevlevîlik Konya'da kurulmuş, ilk tekkesi Konya'da bugünkü Mevlânâ Türbesi'nin olduğu yerde açılmış daha sonra yıllar içinde Karaman, Afyon, Amasya, Gelibolu, Sivas, Tokat, Kütahya, Edirne, Halep, Kahire, Kudüs, Girit, Selânik, Sakız, Lefkoşa, Bosna, Üsküp, Yenişehir gibi pek çok şehir de mevlevîhâneler tesis edilmiştir.

Türk edebiyatının önde gelen isimlerinden biri olan Ahmed Hamdi Tanpınar'ın *Beş Şehir* kitabında şöyle bir paragraf vardır:

*“Tarikat olarak Mevlevîliği esas çizgileriyle Sultan Veled kurar. Fakat teşrifati, nezâketi, terbiyesi, sülûkun ve âyinin erkânı tıpkı müsikîsi gibi daha sonraki zamanın, Osmanlı devrinin ve biraz da İstanbul'undur ve şüphesiz ki kültürümüzün en yüksek tarafıdır. Bir medeniyet çiçeği olan ve ona hiç belli etmeden şekil veren terbiye ve nezâketten, duyma şekline kadar hüviyetimizin birçok taraflarını o idare etmiştir.”*

Tanpınar tespitlerinde tamamen haklıdır. Mevlevî müziği İstanbulludur ve bu müziğin repertuarının en güzel eserleri İstanbul'da bestelenmiştir. Şunu da rahatlıkla söyleyebiliriz ki, Mevlevî müziği İstanbul müziğini oluşturan en önemli başlıklardan bir tanesidir. Burada karşımıza şöyle bir soru da çıkmaktadır: Dünyada başka hiçbir şehrin isminin yanına “müzik” kelimesi getirilmezken niçin İstanbul ve müzik beraber anılmaktadır? Bu soruya cevap vermek için İstanbul'da iki tarih arasına yani 1453-1976 yılları arasında geçen zamana bakmak gerekir. Öncelikle her ne kadar Yahya Kemâl Beyatlı, Tanbûrî Cemil Bey için *“İstanbul'un en özlü sesidir”* dese, yâni bir şekilde şehir ve müziği yan yana

getirse de İstanbul müziği tâbirini ilk kullananlar Mahmut Demirhan ve Halid Ziya Uşaklıgil'dir.

Mesud Cemil Bey babasını anlattığı *Tanbûrî Cemil Bey* kitabı için Mahmut Demirhan'dan bir yazı rica etmiş ve Mahmut Demirhan da gönderdiği uzun mektubunda Cemil Bey'in müziği için "*İstanbul müziğidir*" şeklinde görüş belirtmiştir. Halid Ziya Uşaklıgil ise *Cumhuriyet Gazetesi*'nde yayınlanan "Sanata Dair" başlıklı yazılarında "Eski mûsikî ne Türk ne de Şark Mûsikîsi'dir" makalesinde "*İstanbul müziği*" terimini kullanmıştır.

Eski İstanbullular şehrin sınırlarını "sur içi" şeklinde isimlendirmişlerdir. Eğer 1453 yılında fetihten itibaren sur içindeki müzik tarihini Topkapı Sarayı'nı merkez alarak kısaca okumaya çalışırsak ve bu okumayı bugün İTÜ'ye bağlı olan Türk Mûsikîsi Devlet Konservatuvarı'nın 1976 senesindeki açılışı ile bitirirsek karşımıza şu şekilde bir hikâye çıkar:

Klâsik dönemin en önemli bestekârlarından olan III. Selim, İsmail Dede, Şâkir Ağa ve daha pek çok bestekâr, Ali Ufkî Bey'in Saray ve müzik hakkındaki hâtıraları, *Mecmûa-i Sâz ü Söz* isimli yazması, müzik eğitiminin yapıldığı Enderûn ve Meşkhâne hep Topkapı Sarayı ile münasebetli kurum ve kişilerdir.

Topkapı Sarayı'ndan tam karşı kıyıya Üsküdar'a bakarsanız müzikle ilgili olarak ilk göreceğiniz yer, Hacı Faik Bey'in kardeşi Neyzen Salim Bey'in taksim yaparken vefat ettiği Salı Tekkesi ile Sandıkçılar Tekkesi ve özellikle tekkelerin kapandığı 1925 senesinden sonra bir zamanın önemli müzisyenlerinin toplandığı Özbekler Tekkesi olur.

Mızıka-i Hümayun'un marşlar çaldığı Selimiye Kışlası da Üsküdar'ın sınırları içindedir. Ayrıca yine bu semtte bulunan, ilk adı Dâr'ül Feyz-i Mûsikî Cemiyeti olan Üsküdar Mûsikî Cemiyeti ve maalesef günümüze ulaşamayan Mustafa Düzgünman'ın aktar dükkânı ile yakın dönemden Nezih Uzel'in Bağlarbaşı yokuşundaki evi de müzik adına önem arz eden mekânlar olmuştur.

Üsküdar'ın komşusu olan Kadıköy'de ise 1918 senesinde Yoğurtçu Çayırı'ndaki Madenci Köşkü'nde Leon Hancıyan tarafından kurulan Şark Mûsikî Cemiyeti, Ali Rifat Çağatay'ın açtığı Türk Mûsikîsi Ocağı, Belediye Konservatuvarı ile Apollon Tiyatrosu ve Süreyya Sineması müzikle ilgili en başta gelen yerlerdir. Tekrar karşı kıyıya geçip Şehzâdebaşı semtine gidersek mutlaka burada Cemil Topuzlu zamanında

1914 yılında kurulan Dârülbedâyi 'den bahsetmemiz gerekir. Letafet Apartmanı'nda Türk ve Batı müzikleri ile tiyatronun bir arada olduğu Osmanlı'nın ilk konservatuvarı diyebileceğimiz Dârülbedâyi, daha sonra 1917'de erkekler kısmı Fevziye Caddesi'nde, hanımlar kısmı Cağaloğlu'nda açılacak olan Dârülelhan'ın da ilk habercisidir. Ayrıca Letafet Apartmanı'nın altında bulunan Dârüttâlim Kiraathânesi de buraya uğrayan müzisyenleri ile önemlidir.

Şehzâdebaşı'nın bir diğer özelliği de Ramazan aylarında Direkleri arasında yapılan eğlenceleri ile aşağıya, Sirkeci'ye kadar uzanan yoldaki müzikli tiyatroları, kiraathâneleri ve çay evleridir. Bunların başlıcaları Ferah Tiyatrosu, Fevziye, Şüle ve Acem ile Yavru'nun kahvehâneleri, Hacı Reşid'in ve Ali Baba'nın çayhâneleridir.

İlk özel Türk Müziği Okulu olan Dârülmüsikî-i Osmanî Mektebi de âdeta bir okul gibi çalışan Dârüttâlim-i Müsikî Heyeti de Şehzâdebaşı ile Vezneciler arasında kurulmuşlardır.

Sirkeci'de müzik tarihimiz için çok önemli bir mekân daha vardır ki, bu da 1927'de kurulan İstanbul'daki ilk radyodur.

Bu semtteki diğer bir yer de Hâfız Aşir'in fonograf kayıtları yaptığı ve taş plak sattığı Gülistan isimli dükkânıdır. Sirkeci'den Haliç'e doğru gidildiğinde ise *Kantemiroğlu Edvârı* adı ile bildiğimiz *Kitâbu'l-İlmü'l-Müsikî alâ vechi'l-Hurâfat*'ı yazan Prens Kantemir'in konağı vardır.

Beyoğlu'na yâni eski Pera'ya geçtiğimizde Osmanlı'nın son, Cumhuriyet'in ilk yılları itibarıyla âdeta dînî, klâsik ve eğlence müziğinden oluşan uzun bir hikâyenin içine girersiniz.

Tünel'den Açık Hava Tiyatrosu'na kadar uzanan sokaklarda Naum Tiyatrosu, gazinolar, ilk müzikli filmlerin oynadığı sinemalar, yabancı elçilerin konaklarında yapılan konserler, enstrüman, nota, plak satılan dükkânlar, Tepebaşı'ndaki konservatuvar, tekkeler, kiliseler ve sinagog, Donizetti'nin evi ve Harbiye'deki Santa Esprit kilisesindeki anıt mezarı, Liszt'in kaldığı Alexandre Comendinger'in Beyoğlu Nuru Ziya Sokak'taki evi, müzikli kahvehâneler, gazinolar ve çalgıcı takımları gibi müzikle ilgili onlarca konu vardır.

Beyoğlu'ndan Beşiktaş semtine indiğinizde ise sizi ilk olarak Atatürk'ün son yıllarında neredeyse her akşam müzik dinlediği Dolmabahçe Sarayı karşılar.

Bugünkü Maçka'da Teknik Üniversite binasında çoksesli müzik eğitiminin yapıldığı Mızıkâ-i Hümâyün, Sultan Abdülhamid'in yabancı müzik topluluklarını dinlediği Yıldız Sarayı içindeki tiyatro binası, Dol-

mabahçe'de yanan eski Saray Tiyatrosu, Dellâlzâde İsmail Efendi, Tanbûrî Büyük Osman ve Hacı Arif Bey'in mezarlarının bulunduğu Yahya Efendi Dergâhı, Tophane'de Neyzen Emin Efendi'nin kardeşi Ömer Vasfi Efendi ile oturduğu ev, Rauf Yekta Bey'in Cemil Bey'i dinlediği ve müzik toplantılarının yapıldığı Bebek'teki Yılanlı Yalı, Nişantaşı'nda 1976'da eğitime başlayan Türk Müziği Devlet Konservatuarı ve Beşiktaş İskelesi'ndeki Batı Müziği Konservatuarı, İstanbul'un müzik hayatıyla ilgili mekânlardır.

Tabii ki, İstanbul'da sadece bu yerlerde müzik yapılmamıştır. Eğer geçmişe bir örnek olarak sadece Hızır İlyas Ağa'nın *Letâif-i Vekâyi-i Enderûniyye* isimli eserine bakarak Sultan II. Mahmud'un müzik dinlediği yerlerden bazılarını saymak istesek, Alibeyköy, Gökusu, Bahariye Kasrı, Çubuklu, Büyükdere, Bebek Köşkü, İncili Köşk, Gülhane Köşkü, Hünkâr İskelesi ve Beşiktaş Sahil Sarayı gibi pek çok yeri yazmamız gerekir.

Ayrıca Boğaz, mesire yerleri, farklı farklı gazino ve kahvehâneler, müslim ve gayrimüslim okulları, Feriköy ve Yeşilköy'deki plak fabrikaları, Ali Haydar Paşa'nın Çamlıca'daki, Ziyaeddin Efendi'nin İbrahim Ağa'daki köşkleri, Abdülkadir Töre'nin Cerrahpaşa, İbnülemin Mahmut Kemâl'in Vefa, Celâleddin Çelebi'nin Maçka'daki evlerinde de müzik sohbetleri ve icrâsı gerçeklemiştir.

Bütün bunlardan sonra sonuç olarak şunu rahatlıkla söyleyebiliriz: Eski İstanbul'da hangi taşın altını kaldırsak karşımıza müzikle ilgili bir konu çıkar. Hatta bu tespit sadece Osmanlı veya Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki İstanbul için değil, 10. yüzyılda Bizans zamanındaki İstanbul için de geçerlidir. Çünkü Bizans tarihçilerine göre Rum Ortodoks Kilisesi 9. ve 10. yüzyıllarda Suriye ve İskenderun'daki merkezlerini İstanbul'a taşımış ve en güzel ilahilerini İstanbul'da bestelemiştir.

Yukarıda okuduğunuz gibi neredeyse yanına müzik kelimesinin yakıştığı tek şehir İstanbul'dur ve şimdi buradan asıl konumuza dönersek Mevlevîlik ve Mevlevî müziği bütün bu büyük ve renkli hikâyenin içine ne zaman ve nasıl girmiştir?

Kaynak kitaplarda ve mevlevîhâneler açıkken buralarda yaşamış olan kişilerin anlattıklarına göre Mevlevî dervişleri İstanbul'a fethin hemen ardından, önce Edirne ve Bursa gibi yakın şehirlerden daha sonra ise Kütahya, Afyon ve Konya'dan gelmişlerdir. Ancak maalesef İstanbul'daki bu ilk Mevlevîlerin kimler oldukları, aileleri, yaşları, isimleri, meslekleri gibi detaylara sahip değiliz.

Mevlevîlerin İstanbul'da yerleştikleri ilk yer ise, anlatılanlara göre, günümüzde Vezneciler'de bulunan Hristos Akataleptos adı ile bilinen kilisenin camiye çevrilerek Kalenderhâne zâviyesi ismini almasından sonra şehre yeni gelen ilk Mevlevî dervişlerine ev sahipliği yaptığı şeklindedir. Ancak tanıdığımız bazı eski hocalar ise ilk yerleşilen yer için Eminönü/Sarayburnu'nda bulunan ve o devirde yıkılmış olan Bizans saraylarından Manganlar Sarayı'nın kalıntıları üzerine yapılan bir dergâh olduğunu söylemişlerdir.

Kalenderhâne zâviyesi vakfiyesinde yazan “Zâviyede bir şeyhin bulunması, Cuma namazından sonra semâ meclisinde Mesnevî okunması, mutrib sayısı” gibi konuları göz önüne alırsak zâviyeyi daha kuvvetli bir ihtimale ilk yerleşilen yer olarak düşünebiliriz.

Fatih Sultan Mehmed'in hânedana rakip olabilecek topluluklara çekinerek bakması, ayrıca Mevlevîlerin, Karamanoğulları tarafından desteklenmeleri sebepleri ile İstanbul'daki ilk Mevlevîler sadece küçük bir derviş topluluğu olarak kalmış ve hiçbir varlık gösterememişlerdir. Ancak Sultan II. Bayezid'in tahta geçmesi ile bu vaziyet değişmiştir. Böylece ister Hristos Akataleptos, ister Manganlar Sarayı olsun her iki yapı da çok az bir süre açık kalıp, Mevlevîlik tarihinden çekilirken, İstanbul'da ilk resmî mevlevîhâne olarak inşâ edilen Kulekapısı yâni halk içinde daha çok bilinen adı ile Galata Mevlevîhânesi 1491 yılında kurulmuştur.



Görsel 1: Galata Mevlevîhânesi.



Görsel 2: Galata Mevlevihanesi.

Günümüzde Tünel'de Galib Dede Sokağı'nın başında Dîvân Edebiyatı Müzesi olarak işlev gören bu mevlevihâne ile beraber de 434 yıl boyunca İstanbul'un vazgeçilemez topluluklarından biri olan Mevlevîler gelenekleri, yaşantıları, dünya görüşleri, semâları, kıyafetleri, sohbetleri ve konumuz olan müzikleri ile şehrin günlük, sosyal, dînî ve sanat hayatına girmişlerdir.

İlerleyen yıllarda Galata'dan sonra İstanbul'da dört mevlevihâne daha kurulacaktır ki bunlar açılış yılları sırası ile 1597'de Yenikapı, 1621/22'de Beşiktaş (1877'de Beşiktaş devamı olan Bahariye), 1623'te Kasımpaşa ve 1794'te Üsküdar Mevlevihaneleri'dir.

Her ne kadar Galata Mevlevihanesi, İstanbul'da kurulan ilk resmî mevlevihâne olsa da İstanbul Mevlevihaneleri içinde müzik olarak bestecileri, neyzenleri, kudümzenleri, âyinhanları, yazılı kaynakları, sohbetleri, gelenleri ve gidenleri ile en önde olanı Yenikapı Mevlevihanesi'dir. Yenikapı Mevlevihanesi'nin mukâbele günleri Pazartesi ve Perşembe'dir. Aslında İstanbul'da mevlevihaneler ilk kurulduğunda belli mukâbele günleri yoktur. Ancak bir rivâyete göre Sultan III. Selim'in, başka bir rivâyete de göre Sultan II. Mahmud'un habersiz olarak



dergâhlara gelip âyin dinlemek ve semâ seyretmek istemesi sebebiyle şeyhler padişah isteği ile yapılan semânın hoş olmadığını düşünmüşler, bunu önlemek için de İstanbul Mevlevîhâneleri'nde belirli mukâbele günleri tespit etmişlerdir.

Böylece Yenikapı Mevlevîhânesi'nde Pazartesi, Perşembe; Galata'da Salı, Cuma; Beşiktaş veya devamı olan Bahariye'de Çarşamba; Üsküdar'da Cumartesi; Kasımpaşa Mevlevîhânesi'nde Pazar günleri mukâbele gerçekleşmiştir.

Yenikapı Mevlevîhânesi'nin on üçüncü şeyhi Kütahyalı Ebûbekir Dede'nin vefatının ardından şeyhlik makamına geçen oğlu Ali Nutkî Dede ile beraber İstanbul Mevlevîhâneleri'nde müzik için yeni bir devir başlamıştır. Burada şundan da bahsetmek gerekir ki, İstanbul Mevlevîhâneleri'nde bazı aileler baba, oğul, kardeş şekilde mevlevîhânelerin başlarında bulunmuşlardır. Örnek olarak Galata'da Gavsî Ahmed Dede, Mehmed Şemseddîn Dede ve Kudretullah Dede, Yenikapı'da Kütahyalı Ebu Bekir Dede, Kasımpaşa'da Halil Fazıl Dede, Beşiktaş'ta Eyyûbî Mehmed Dede ve Hasan Nazif Dede aileleri şeklinde sayabileceğimiz bu uygulama tek bir ailenin idâresinde bulunan mevlevîhânelerde sosyal, kültürel, sanat ve konumuz olan müzik alanında aynı ekolün devam ettirilmesi bakımından önemlidir.

Yenikapı Mevlevîhânesi'nde her ne kadar Ali Nutkî Dede'den öncesi için Câmî Ahmed Dede'nin postnişinliği zamanında Buhurizâde Mustafa İtrî'nin Yenikapı Mevlevîhânesi'ne intisap ettiğinden bahsedilse de bunun bir rivâyet mi yoksa gerçek mi olduğu kesin değildir. Ancak İtrî, bestekârı ilk bilinen âyinlerden olan Segâh makamındaki Mevlevî âyininin sahibidir.

Ayrıca müzik camiasındaki yaygın görüşe göre her âyinden önce okunan Rast makamındaki on iki beyitlik Naat'ın ve Segâh makamındaki meşhur Tekbîr ile Salât-ı Ümmiye'nin bestekârı olarak da yine İtrî gösterilmektedir.

İtrî bizim kanaatimizle sadece Segâh makamındaki âyini ile değil beste, ağır semâî, yürük semâî formlarındaki din dışı eserleri ve Hâfız-ı Şîrâzî'nin iki ayrı gazeli üzerine beş makam ve on bir defa usûl değişimi kullanarak bestelediği Neva makamındaki Kâr'ı ile makam müziği coğrafyasının en başta gelen bestekârlarından biridir.

Yenikapı Mevlevîhânesi'nde Ali Nutkî Dede ile beraber edebiyat ve müzik tarihimizin iki zirve ismi ile karşılaşırız. Her ikisi de Ali Nutkî Dede'nin dervişi olan bu isimlerden ilki Şeyh Galib diğeri ise Ham-

mâmîzâde İsmail Dede Efendi'dir. Hammâmîzâde İsmail Dede Efendi, Ali Nutkî Dede'nin "*Bu fakirin zaman-ı meşihatimde dergâh-ı aliyye matbah-ı şerifinde çille güzîn olan canların matbah-ı şerîfe geldikleri tarihtir.*" şeklinde Defter-i Dervîşân'da belirttiği gibi 3 Haziran 1797 tarihinde çileye soyunmuş ve 1799 yılında çilesini tamamlamıştır. Hatta yine Defter-i Dervîşân'a göre çileye soyunduktan bir yıl sonra da 'mukâbele'ye çıkmıştır.

Hammâmîzâde İsmail Dede Efendi'nin hayatındaki dönüm noktalarından biri çiledeyken Keçecizâde İzzet Molla'nın güftesi üzerine bestelediği Bûselik makamındaki "*Zülfündedir benim baht-ı siyâhım*" şeklinde başlayan şarkıdır. Bu eser ile bestekârlığa adım atan ve tanınan Dede Efendi yaşadığı dönem içinde Saray'da katıldığı fasıllar, Yenikapı Mevlevihânesi'ndeki âyinler ve kendi evindeki meşkler ile İstanbul'un müzik hayatının zirvesinde yer almıştır.

Dellâlîzâde İsmail, Mutafzâde Ahmed, Yağlıkçızâde Ahmed, Hacı Faik Bey, Zekâi Dede gibi birbirinden kıymetli bestekârlar yetiştiren İsmail Dede çok sayıdaki din dışı eserinin yanında Şevk-i Tarâb, Sabâ, Neva, Bestenigâr, Sabâbûselik, Hüzâm, İsfahan (*Bu âyinin melodisi kayıptır.*) ve Ferahfezâ makamlarından sekiz adet Mevlevî âyini bestelemiştir.

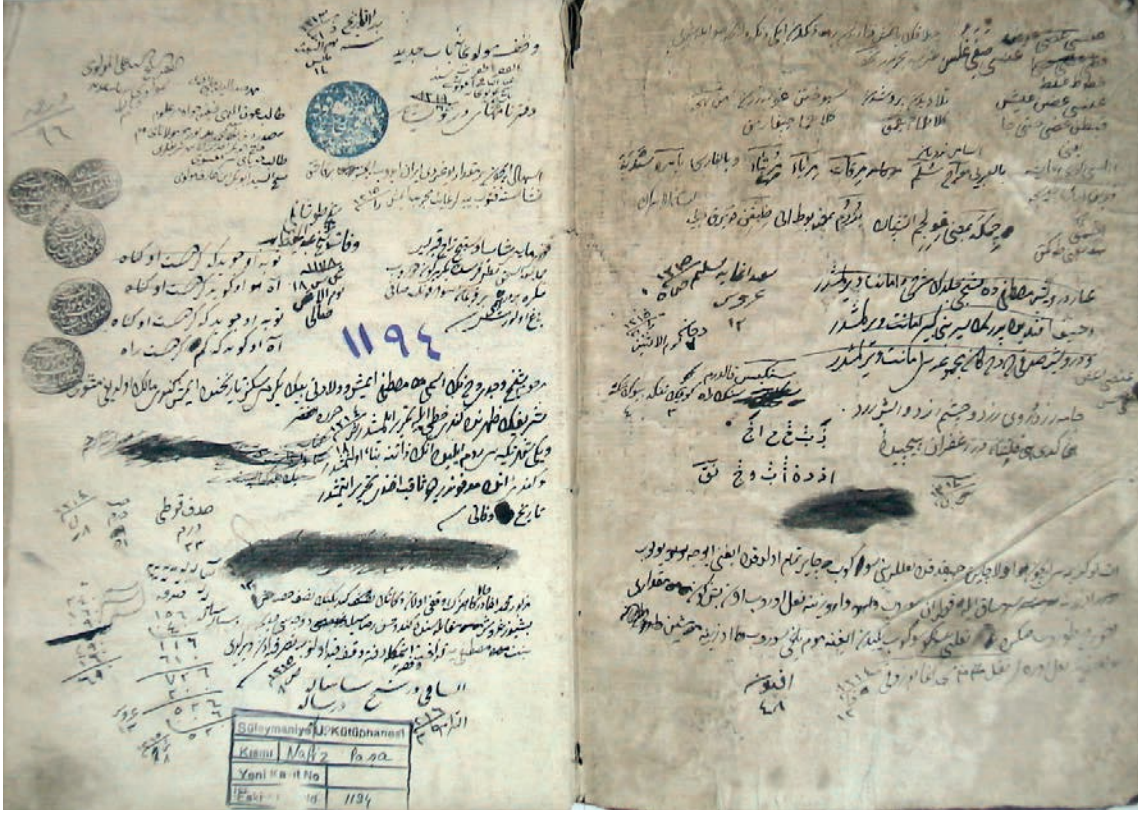
Müzik camiasında Hammâmîzâde İsmail Dede'nin Ferahfezâ makamındaki âyini için Rauf Yekta Bey'den intikalle şöyle bir hikâye anlatılmaktadır.

"1837 yılında Sultan II. Mahmud Yenikapı Mevlevihânesi'ni tamir ettirmiş, kendisinin de katıldığı açılış merasiminde Nâyî Osman Dede'nin Rast âyini ile meydana çıkmıştır. Âyin sonunda II. Mahmud, İsmail Dede'ye, 'Bilirsin, Ferahfezâ makamını çok severim, bu makamdan bir âyin olursa pek memnun olurum,' demiş. İsmail Dede Ferahfezâ âyini bestelemiş, âyine Mesnevî'nin ilk üç beyti ile başlamış, daha sonra kullandığı beyitleri ise Dîvân-ı Kebîr ve Sultan Veled'den seçmiştir. 3 Nisan 1839 günü Beşiktaş Mevlevihânesi'nde mukâbele vardır, Ferahfezâ âyin ilk defa meydan görecektir ve herkes padişahı beklemektedir. Fakat mevlevihâneye haber gelmiş ve Sultan'ın çok hasta olduğu için gelemeyeceği ancak mutlaka âyinin okunmasını istediği söylenmiştir. Ancak İtrî'nin naatı okunurken Padişah mevlevihânenin Cümle Kapısı'ndan içeriye girmiştir. II. Mahmud gecenin sonunda bu âyinin kendisine hayat iksiri gibi geldiğini ifâde etmiş, dervişlere ihsanlarda bulunmuştur."

İsmail Dede o geceki âyinde, sarayda, Mevlevihâne'de, Çanakkale seyahatinde kısaca hayatının birçok döneminde beraber olduğu II. Mahmud'u son defa görecektir, zîrâ iki ay sonra padişah vefat edecektir.

İlerleyen yıllarda İsmail Dede, “Diğer âyinlerimi hep şeyhlerimin emir ve târifleri üzerine bestelemiştim, Ferahfezâ’yı ise Padişah’ın emri ile bestelediğim için o kadar ruhlı olmadı, onlardaki zevk ve neşeyi Ferahfezâ’da bulamıyorum.” diyecektir.

Şeyh Galib ve İsmail Dede’yi yetiştiren dergâhın on dördüncü şeyhi Ali Nutkî Dede, Yenikapı Mevlevihânesi ile ilgili en önemli belgelerin başında sayabileceğimiz Defter-i Dervîşân’ı, yani Yenikapı’nın günlüğü diyebileceğimiz defterleri tutmaya başlamıştır.



Görsel 3: Defter-i Dervîşân’dan bir sayfa.

Ali Nutkî Dede’nin vefatından sonra kardeşi Abdülbâkî Nâsır Dede aynı deftere yazmaya devam etmiştir. Nâsır Dede’nin anlattığına göre defterin bazı yapraklarının üzerine su dökülerek ıslanmasıyla Nâsır Dede notlarını ikinci bir deftere yazmaya başlamış ve bu gelenek dergâhların kapanmasına kadar Yenikapı’nın başında bulunan diğer şeyhler tarafından da sürdürülmüştür.



Görsel 4: Abdülbâkî Baykara

Günümüzde Defter-i Dervîşân'ların birincisi Süleymaniye Kütüphânesi'nde ikincisi ise Yenikapı'nın son şeyhi Abdülbâkî Dede'nin torunu Nâsır Abdülbâkî Baykara'nın özel arşivinde bulunmaktadır. Defterlerde, mevlevihâneye intisap edenler, isimleri, meslekleri, çile çıkardıkları ve hücreye geçtikleri tarihler, mukâbele tarihleri, doğumlar, vefatlar, misafirler, alınanlar, tamirler, hediyeler, tekkedeki önemli olaylar, hava durumu, yangınlar, İstanbul'daki diğer mevlevihânelerdeki gelişmeler, şeyhler, şehirdeki siyâsî, sosyal durum, mutasavvıflar, devlet adamları, sanatkâr biyografileri gibi birçok farklı konu günlük şeklinde kayıt altına alınmıştır.

Saray'da başlayan müzikte Batılılaşma hareketlerinin tam aksine geleneksel yapıya sahip çıkarak geçmiş icrâ şekli ve repertuarın günümüze aktarılmasında büyük rol oynayan ve âdeta "Yenikapı Ekolü" şeklinde isimlendirebileceğimiz bir ekolün ortaya çıkmasına sebep olan Yenikapı Mevlevihânesi'ndeki diğer önemli bir isim de Ali Nutkî Dede'nin kardeşi Nâsır Abdülbâkî Dede'dir.

Hocalarının kimler olduğunu bilemediğimiz ancak Yenikapı Mevlevihânesi'nde doğan Abdülbâkî Nâsır Dede, âyin repertuarının baş eserlerinden sayılan Acem Büselik makamındaki âyinin bestekârıdır, İsfahan âyini ise maalesef kaybolmuştur. Nâsır Dede'nin müzik tarihimiz açısından önem arz eden iki yazması ise *Tedkik ü Tahkik* ve *Tahririy-*

ye'dir. Nâsır Dede kendisini ziyârete gelen "Vardakosta" lâkabı ile bilinen Musâhip Ahmed Ağa'ya *Tedkîk ü Tahkîk*'i yazma niyetini söylemiş, bir müddet sonra Ahmed Ağa, Padişah'ın da bunun yazılmasını istediği haberini getirmiş, böylece eser tamamlanıp III. Selim'e sunulmuştur. III. Selim birkaç yeni makam daha yazılmasını isteyince Zeyl bölümü eklenmiştir. Yazmada baştaki genel bilgiler haricinde 134 makam ve 20 usûl târifi vardır. Nâsır Dede kendi terkip ettiği Dilâviz, Dildâr, Gülrûh, Ruhefzâ, Niyâz, Hisarkürdî makamları ve yine kendi buluşu olup "Şirin" adını verdiği 22 zamanlı bir usûlü de bu eserine almıştır. *Tedkîk ü Tahkîk*'in başındaki not şu şekildedir:

*"Bu özet kitabı Konstantaniyye kentinde Yenikapı Mevlevîhânesi'ne uğur dileyerek vakfeyledim ve sözü edilen yapıdan asla dışarı çıkarılmamasını şart koştum. Mevlevî Şeyhi Seyyid Ebûbekir Dede Efendinin oğlu, yoksul ve değersiz Mevlevî dervîşi Seyyid Abdûlbâkî."*

Nâsır Dede, *Tahrîriyye* isimli eserinde ise Ebced notasını geliştirerek yeni bir nota sistemi ortaya koymuştur. 1794/95 yılında yazılan eserde yeni nota sistemi ile III. Selim'in Suzidilârâ makamındaki âyini ve yine Suzidilârâ makamında iki peşrevi ile Musâhip Ahmed Ağa'nın bir peşrevi bulunmaktadır. Bu yazma da günümüzde biri müstakil biri de *Tedkîk ü Tahkîk*'in devamı şeklinde yine Süleymaniye Kütüphanesi'ndedir.

Yenikapı Mevlevîhânesi'ndeki müzikle ilgili bir başka isimde Ali Nutkî Dede'nin diğer kardeşi Abdurrahim Kühî Dede'dir. Kühî Dede'nin bestelediği Hicâz makamındaki âyin başka hiçbir makama geçmeden yapıldığı için farklı bir özellik arz eder. Âyinler gibi uzun eserlerde aynı makamdan melodi üreterek eser vermek müzikal bakımdan hiç de kolay olmayan bir durumdur. Sultan III. Selim'in Enderûn'a almak istediği ama ağabeyi Ali Nutkî Dede'nin gitmesine izin vermediği Kühî Dede'nin Nühüft makamında bestelediği âyin ise kaybolmuştur.

Anber-Efşân makamını terkip eden Kühî Dede, Vech-i Arazbâr ve Ferahfezâ makamlarını terkip eden Musahip Ahmed Ağa'nın ve Galata Mevlevîhânesi Kudümzenbaşısı derviş Muhammed'in hocasıdır. Kühî Dede'nin torunu olan ve Yenikapı'da doğan Ahmed Hüsameddîn Dede de Râhatülervâh makamındaki âyini bestelemiştir. Bu âyinin ilk icrâsı Yenikapı'da 12 Temmuz 1884 tarihinde yapılmıştır.

Osman Selâhaddîn, Mehmed Celâleddîn ve Abdûlbâkî Dedeler'in şeyhlikleri sırasında mevlevîhâne yine İstanbul'da müziğin merkezi ol-

maya devam etmiştir. Özellikle ilk icrâsı 17 Mayıs 1905'te Yenikapı Mevlevihânesi'nde yapılan Dügâh makamında bir Mevlevî âyini olan Mehmed Celâleddîn Dede'nin tanbûr çalması ve nazarı bilgilere hâkim olması birçok ismi Yenikapı'ya çekmiştir.

Çeşitli hâtıralarda Tanbûrî Ali Efendi'nin Celâleddîn Dede ile beraber Tanbûrî Büyük Osman'a tanbûr öğrenmeye gittiğinden, Tanbûrî Cemil Bey'in Celâleddîn Dede'ye büyük saygı duyduğundan, Osman Selâhaddîn Dede'nin dervişi Bahariye Mevlevihânesi Kudümzenbaşı Zekâi Dede'nin âyinlere katıldığından bahsedilmektedir. Hatta Zekâi Dede'nin Mâye âyini 30 Aralık 1884, Suzinak âyini 14 Eylül 1885, İsfahan âyini 26 Ocak 1885 tarihlerinde ilk defa Yenikapı'da icrâ edilmişlerdir. Yenikapı'ya damat olan, Acemaşirân makamındaki âyinin bestekârı, Bahariye Mevlevihânesi Şeyhi Hüseyin Fahreddîn Dede de dergâha çokça gelenlerdendir.

Aslında Yenikapı ziyâretçileri Türk müziğine de yön veren bu müziğe beste ve nazarı eserleri ile katkıda bulunan kişilerdir. Meselâ Galata Mevlevihânesi'nde Ataullah Dede'nin öğrencisi olan Rauf Yekta Bey aynı zamanda Celâleddîn Dede'nin dervişidir. Yenikapı'nın Neyzenbaşı Cemâl Efendi ve meşhur Aziz Dede'den ney öğrenerek kendisi de Yenikapı'da son neyzenbaşı olarak görev yapmış ve Yegâh makamındaki âyini bestelemiştir.

Rauf Yekta Bey'den önceki bazı neyzenbaşılardan isimleri şu şekildedir: Koca Derviş Ömer, Mehmed Emin Dede, Mücellid Mustafa Dede, Tarikatçı Mehmed Dede, Hasan Dede, Edirneli Hacı Hüsnü Dede, Musâ Dede, Cemâleddîn Dede, Hilmi Dede ve Hâlid Dede.

Dilkeşide, Büselik Aşîran ve Rûy-i Irak makamlarında üç âyin sahibi Ahmed Avnî Konuk da yolu Yenikapı'ya düşenlerdendir çünkü nazariyat hocası Mehmed Celâleddîn Dede'dir. Yine Zekâi Dede'nin oğlu Müstear ve Beyâtübüselik makamlarında iki Mevlevî âyini olan Hâfız Ahmed Efendi de Yenikapı'nın kudümzenbaşılığını yapmıştır.

Tabii ki Yenikapı'ya gelenlerin sohbetlere katılanların, mukâbele de kudüm, ney çalanların sayısı yukarıdaki kadar değildir. Meselâ Neyzen Gavsî Baykara Mevlevihâne'de doğmuş ama oradan çıkmak zorunda kalmış bir şeyh evlâdı olarak tek başına bir kitaba konu olabilir. Yine hakkında kitap yazılabilecek diğer isimse son devrin en önemli tanbûrîlerinin başında gelen ve Cemil Bey'den sonra ortaya bambaşka bir tanbûr tavrı çıkartan İzzettin Ökte'dir.

Bütün bunlardan sonra rahatlıkla söyleyebiliriz ki, fetihten günümüze kadar gelen Enderûn, diğer Mevlevîhâneler, Dârülbedâyî, Dârülelhan, cemiyetler, konaklar, kahvehâneler, konservatuvarlar, devlet kolları, radyolar gibi bütün kurumlar dâhil olmak üzere müziğinin hem öğretilip hem de icrâ edildiği en başta gelen mekân Yenikapı Mevlevîhânesi'dir ve özellikle belirtmek gerekir ki klâsik repertuvarın günümüze ulaşmasında Yenikapı'nın oynadığı rol çok büyüktür.

Yenikapı Mevlevîhânesi hakkında bir başka konudan da bahsetmek gerekir ki, o da mevlevîhâne yazılmış olan ve içlerinde güfteler bulunan âyin ve naat defterleridir.

Bunlardan en önemlisi günümüzde Yenikapı Mevlevîhânesi son şeyhi Abdülbâkî Efendi'nin torunu Bâkî Baykara'nın özel arşivinde yer alan ve Mevlevî camiasında *Şeyh Galib Mecmuası* adı ile bilinen defterdir. Defterin fihrist kısmında pek çok makam adı belirtilse de içinde daha az sayıda âyin güfteleri vardır.



Görsel 5: Yenikapı Mevlevîhânesi.

Şeyh Galib 1785 yılında "çile" deyken bu defteri yazmaya başlamış, su dökülmesi ile ıslanan defter 1824 senesinde Hammâmîzâde İsmail Dede Efendi tarafından onarmıştır. İstanbul Mevlevîliği için çok önem arz eden defterde Şeyh Galib ve İsmail Dede Efendi'nin el yazıları, âyin-

lerin güfteleri, hangi âyinin ilk defa nerede ve ne zaman icrâ edildiği gibi bilgiler de bulunmaktadır. Örneğin Yenikapı Mevlevihânesi son şeyhi Abdülbâkî Efendi, Zekâi Dede'nin İsfahan âyininin yazıldığı sayfaya tekkeler kapanmadan önce Yenikapı'da icrâ edilen son âyinin bu olduğunu ve Hâfız Ahmed Efendi, Rauf Yekta Bey gibi âyine katılanların isimlerini de not etmiştir.

**Yenikapı Mevlevihânesi Âyin Defterinde Bulunan Âyinler:**

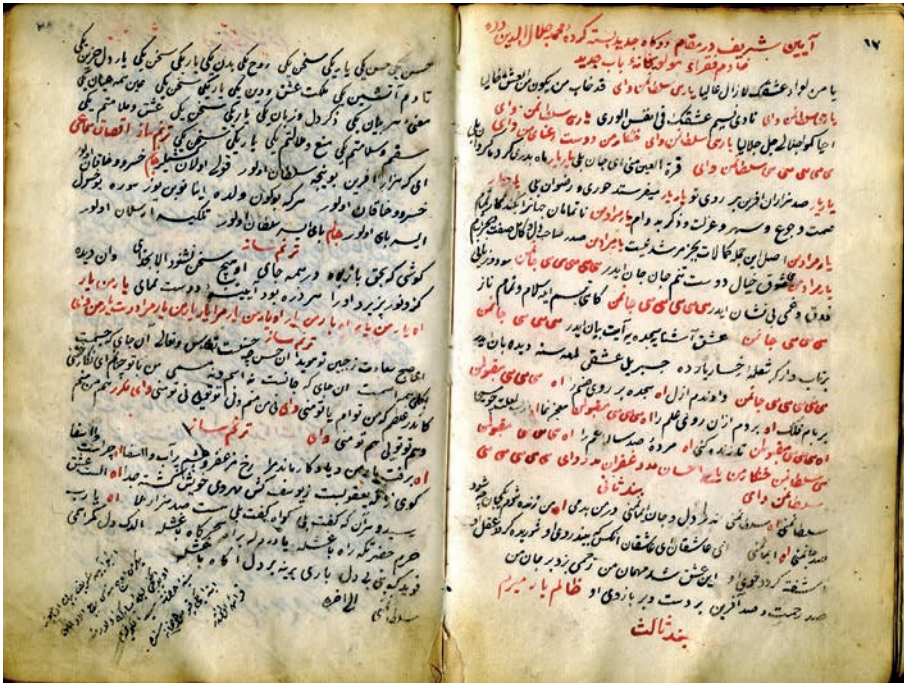
Pençgâh-Beste-i Kadîm  
Nihâvend-Seyyid Ahmed Ağa  
Sûzinâk-Zekâi Dede  
Dügâh-ı Cedîd-Celâleddîn Efendi  
Dügâh-Beste-i kadîm  
Sabâ-Hammâmîzâde İsmail Dede  
Çargâh-Nâyî Osman Dede  
Uşşâk-Nâyî Osman Dede  
İsfahân-Derviş İsmail  
Hicâz-Nâyî Osman Dede  
Hicâz-Kühî Abdurrahim Dede  
Hicâz-Seyyid Ahmed Ağa  
İsfahân-Zekâi Dede  
Nevâ-Derviş İsmail  
Hüseynî-Beste-i kadîm  
Hüseynî-Musullu Hâfız Osman  
Sabâbüselik-Derviş İsmail  
Acembüselik-Nâsır Abdülbâkî Dede  
Büselik-Bolahenk Nuri Bey  
Beyâtübüselik-Hâfız Ahmed  
Segâh-İtrî  
Hüzzâm-Derviş İsmail  
İrâk-Şeydâ Hâfız  
Bestenigâr-Derviş İsmail  
Bestenigâr-Sâdık Efendi  
Rahatü'l-Ervâh-Ahmed Hüsameddîn Dede  
Acemaşîrân-Hüseyn Fahreddîn Dede  
Şevk-i Tarâb-Derviş İsmail  
Araban-Şeyh Mustafa Nakşî



Ferahfezâ-Derviş İsmail  
 Yegâh- Rauf Yekta Bey  
 Sûzidil-Zekâi Dede  
 Yegâh-Tanbûrî Kâmil Efendi  
 Rast-Nâyî Osman Dede  
 Sûzidilârâ-Sultan III. Selim  
 Beyâti-Mustafa Efendi  
 Mâye-Zekâi Dede



Görsel 6: Yenikapı Mevlevîhanesi âyin defteri.



Görsel 7: Âyin defterinden bir sayfa.



Görsel 8: Âyin defterinden bir sayfa ve Şeyh Galib'in ketebesi.

Galata Mevlevihânesi İstanbul'da kurulmuş olan birinci resmî mevlevihânedir ve buraya müzik olarak baktığımızda karşılaşacağımız ilk isim Nâyî Osman Dede olur.

Mesud Cemil Bey'in Ankara Dil Tarih Coğrafya Fakültesi'nde 1945 yılında yazdığı *Nâyî Osman Dede* isimli tezinde şu şekilde bölümler vardır:

*“Sâzende olarak Osman Dede'yi maalesef fonografin icâdından evvelki bütün talihsiz icrâcı müsikîşinasların mahkûm oldukları ebedî sessizlik perdesi arkasında tahayyül etmeye mecburuz.”*

*“Makamlara, îka'lara hâkimiyeti, dinî müsiki üslûbuna derin nüfûziyle o asırlardaki engin ses sanatımızın sayılı ve dünya ölçüsünde değerli örneklerini vermektedir.”*

*“Ancak zamanın İstanbul'unda yaşayan belli başlı yüz yetmiş neyzen arasında Galata Mevlevihânesi'nin otuz sene müddetle neyzenbaşılığını ettiği vâkiasıyla hayal birleşince kamışlıktan kopup Mevlânâ dergâhının kubbesi altında inlemeye gelen ney'in sesini gönül kulağı elbette duyar. O kubbeden gök kubbesine intikâl etmiş bu sesler şimdi acaba yedinci katta mıdırlar yoksa Sidre'den ötede mi?”*

Mesud Bey'in, *“Bütün talihsiz icrâcı müsikîşinasların mahkûm oldukları ebedî sessizlik perdesi arkasında tahayyül etmeye mecburuz.”* cümlesi doğrudur.

Nâyî Osman Dede aşağı yukarı aynı tarihlerde yaşadığı Buhurizâde Mustafa İtrî ile beraber klâsik dönemi başlatan isimlerden biridir ama maalesef hakkındaki bilgilerimiz pek azdır. Ancak kesin olarak bildiğimiz Nâyî Osman Dede'nin Galata Mevlevihânesi'nin on birinci şeyhi olduğu ve vefat ettiği 1729 senesine kadar bu görevi yaptığıdır.



Görsel 9: Galata Mevlevihanesi postnişinlerinden Kudretullah Efendi

Galata Mevlevihânesi şeyhliği yanında müzik camiasında Kutb-i Nâyî olarak anılan, *Nota-i Türki* isimli bir harf notası sistemi geliştiren bu nota ile yetmiş kadar saz eserini tespit eden, *Rabt-ı Ta'birât-ı Mûsikî* adındaki yazmasında mûsikî terimlerini açıklayan Nâyî Osman Dede Rast, Uşşâk, Çargâh ve Hicâz makamlarında dört adet âyin bestelemiştir.

Bu âyinler, bestekârı bilinen ilk âyin olan Edirne Mevlevihânesi (*bazı kaynaklarda Afyon Mevlevihânesi*) şeyhlerinden Kûçek Derviş Mustafa Dede'nin Beyâtî âyini ve İtrî'nin Segâh âyini ile beraber 17. yüzyılda yapılmaları sebebi ile daha sonraki yıllarda bestelenecek âyinlere örnek olması bakımından son derece önemlidir.

Nâyî Osman Dede, Rast, Uşşâk ve Çargâh makamlarındaki âyinlerinin peşrevlerini de kendisi bestelemiştir.

Rast peşrevine *Gül Devri*, Segâh makamındaki peşrevine ise *Kabak Peşrevi* şeklinde özel isimler vermiştir. Hicâz makamındaki âyini ise uzun süre unutulmuş, bir ara İstanbul'a gelen Edirne Mevlevihânesi dervişlerinden Hasan Dede âyini bildiğini söylemiş ve âyin bu şekilde gönümüze ulaşmıştır. Ancak Hasan Dede âyinin üçüncü selâmını hatırlayamayınca üçüncü selâmda Musahip Ahmed Ağa'nın veya Künhî Abdurrahim Dede'nin Hicâz makamındaki âyinlerinin üçüncü selâmları okunmuştur.

Hiç şüphesiz ki, Türk Dînî Müziği'nin şâheserlerinden biri de Hz. Muhammed'in Mîraç hâdisesini anlatan Mîraciye'dir ve bu eserin bestekârı da Nâyî Osman Dede'dir. Üsküdar'da Nasuhî Tekkesi'nde Mîraç Kandili'nde okunmak için dört günde bestelenen ve Segâh, Müstear, Dügâh, Nevâ, Sabâ, Hüseyinî bahirleri ile Nişâbur makamında münâcattan oluşan Mîraciye'de toplam yirmi bir makam kullanılmış olup usûlsüz olarak ama gelenekten gelen belli bir tavırla okunan eserin güftesi de Nâyî Osman Dede'ye aittir.

Nevâ bölümü kaybolan Mîraciye'de Segâh, Dügâh ve Sabâ bölümlerinden önce okunan tevşihlerin güfteleri Mehmed Nasuhî Efendi'ye ait olup Hüseyinî tevşihin sözleri ise Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî'nindir.

“Zehî lîvâ vü âlem Lâ ilâhe illallah  
Ki zed ber evc-i kadem Lâ ilâhe illallah”<sup>1</sup>

<sup>1</sup> (Bu beyit *Divân-ı Kebîr*'den olup gazelin ilk beyitidir ve Eyyübî Hüseyin Dede tarafından Nühf makamındaki âyinin üçüncü selâmında kullanılmıştır.)

“Ber âyed ez dil v’ez cân elest-i Hak şinevid  
Hezâr bang-i neğam Lâ ilâhe illallah”<sup>2</sup>

Tevşihleri ile beraber iki yüz mısrayı geçen Mîraciye için Abdülbâkî Gölpınarlı şunları yazmaktadır:

“Türk mûsikîsinin en ruhnûvâz fakat müşkil bir parçası olan iş bu Mîraciye’nin güftesi ve bestesi Galata Mevlevîhânesi meşayihinden Nâyî Osman Dede Efendi merhumundur. Beşinci tevşihin güftesi Hazreti Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî Efendimiz’in diğerleri ise Pîr Mehmed Nasuhî Hazretleri’nindir. Bu beş tevşihinde besteleri Nâyî Osman Dede Efendi’nindir. Bir Leyle-i Regâib’de bütün âzam-u ekâbir Üsküdar’da ol tarihte berhayat olan Seyyid Mehmed Nasuhî Hazretleri’nin dergâhında imişler. Osman Dede Efendi dahi hâzır imiş. Nasuhî Efendi böyle bir manzumenin yapılmasını, müşârunileyhe de Leyle-i Mîrac’a kadar olan zaman arasında hem güftesini hem bestesini bittanzim meşk ve tâlim ettiği kimselere birinci defa olmak üzere Dede Efendi bizzat çıraqlarıyla beraber Dergâh-ı feyz-penah-ı mezkûrda kıraat etmiştir. Nasuhî meşayihî üzerine kıraat olunan ve iki kişi beraber oturmak üzere sûret-i mahsûsa da yaptırılan büyük kürsüyü ilelebet muhafaza etmektedir. Bazı mevlevîhânelerde ve tekâyâ-i sairede okunur. Nevâ faslı, Üsküdar Mevlevîhânesi postnişini Arif Dede’nin vefatından sonra unutulmuştur, okuyan yoktur. Sâir fasıllarını okuyanlar da birkaç kişiden ibârettir. İnşâallah yeniden ihyâsına muvaffak olunur.”

Nâyî Osman Dede’den bahsedince şunu da yazmak gerekir ki, her ne kadar bazı müzikologlar kabul etmese de Mevlevî camiasında anlatılanlara göre Galata Mevlevîhânesi’nde yaşamış ve Nâyî Osman Dede’den müzik öğrenmiş bir kişi de Nâyî Kevserî Mustafa Efendi’dir. Kevserî, Kantemiroğlu Edvârı olarak bilinen *Kitâbu’l-‘İlmu’l-Mûsikî alâ vechi’l-Hurâfâtı* (Mûsikîyi Harflerle Tesbît ve İcra İlminin Kitabı) aynen yazmış ve bu yazmaya 17. ve 18. yüzyıllara ait yüz doksan adet peşrev ve saz semâîsi ilâve ederek beş yüz otuz dokuz eserin notasını yazmıştır.

Galata Mevlevîhânesi beşinci şeyhi ve *Mesnevî*’ye yazdığı şerhten dolayı *Hazret-i Şârih* adı ile de bilinen İsmail Rusûhî Ankaravî müzik ve semâ hakkında üç adet risâle yazmıştır. Ankara’da doğan ve seyr u sülûkunu Bayramî tarikatinde tamamlayan, Bayramî şeyhi olan ve Halvetî icazeti de alan Ankaravî, *Mesnevî*’nin üçüncü cildini şerh ederken gözlerinden rahatsızlanmış, anlatılanlara göre mânevî bir işaret sonucu şifasını Konya’da bulacağı düşüncesi ile Konya’ya gitmiştir. Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî’nin kabrini ziyâret ederek, “Onlar ki, nazarları ile toprağı kimya ederler; umulur ki bir gözün kenarını olsun görür hâle getirir-

<sup>2</sup> Aynı gazelin dokuzuncu beyitidir.

ler” beyitini okumuş daha sonra gözleri iyileşmiş ve Mevlevîliğe intisap etmiştir. Uzun yıllar Bostan Çelebi'nin hizmetinde bulunduktan sonra Mevlevî şeyhi ve Mesnevîhân olarak Galata Mevlevîhânesi'ne atanmış, yirmi bir yıl boyunca bu vazifeyi sürdürmüştür.

İbnü'l-Arabî ve İbnü'l-Fârız gibi mutasavvıfların da eserlerini şerh eden Ankaravî, Sahih Ahmed Dede'nin belirttiğine göre 1615 yılında *Hüccetü's-semâ* adındaki risâlesini yaşadığı dönemde müzik ve semâya karşı olan Kadızâdelere, özellikle de Müftü Muhammed Efendi'ye cevaben deliller sunmak için yazmıştır. İlk başta Arapça olarak kaleme aldığı risâleye daha sonra dervişlerin isteği ile Türkçe açıklamalarını da ilâve etmiştir.

Aynı şekilde Cerrah veya Cerrahpaşa Şeyhi olarak bilinen İbrahim Yusuf'un semâya karşı olan itirazlarına cevaben Arapça olarak yazdığı *Risâletü't-tenzihiyye ft şe'ni'l-Mevlevîyye* risâlesinde de semâdan bahsetmiştir. Ankaravî her ne kadar bu eserleri yazsa da vefatından sonra Mevlevîler arasında “*yasağ-ı bed*” olarak bilinen dönem başlayacak, İstanbul'da uzun yıllar semâ yapılmayacak, anlatılanlara göre bin kadar Mevlevî dervişi öldürülecek ve bazı dervişler de İstanbul dışına gidecektir.

Galata Mevlevîhânesi'ne sıkça uğrayan isimlerden biri Osmanlı İmparatorluğu'nun 28. padişahı III. Selim'dir ve tabii ki bu ziyâretlerin başlıca sebebi III. Selim'in Şeyh Galib ile olan dostluğudur. Ancak bu dostluğun ayrıntılarına geçmeden evvel Şeyh Galib ile ilgili şunları da söylememiz gerekir.

1780-1781 yıllarında daha 24 yaşında dîvânını tamamlayan Şeyh Gâlib, yirmi altı yaşında iken de Türk edebiyatının başta gelen eserlerinden biri olan *Hüsn ü Aşk*'i yazmıştır.

1783 senesinde Mevlevîliğe intisap etmiş ve yakın arkadaşı Yunus Bey'le beraber çile çıkarmak için Konya'ya gitmiş ancak babasının ısrarları karşısında İstanbul'a geri dönerek Yenikapı Mevlevîhânesi'nde Ali Nutkî Dede'nin yanında 1001 günlük çilesini tamamlamış olan Şeyh Gâlib, 1786 yılı Ramazan ayı sonunda Mevlevî Dedesi unvanını almıştır.

Ali Nutkî Dede, Defter-i Dervîşân'da Şeyh Gâlib'in çilesinin bittiğini, “*Bu fakîrin zamân-ı meşihatimde matbah-ı şerîfde çillesin tamâm edip hücreye çıkan cânların tarihleridir.*” başlığı altında *Dervîş Es'ad Gâlib* şeklinde yazarak belirtmiştir.

Mevlevî dedesi olduktan sonra Sütlüce'deki evinde yaşayan Şeyh Gâlib'in belki de hayatındaki en önemli olay, kendi irâdesinin dışında gelişmiştir.

Galata Mevlevîhânesi'nin başında bulunan Numan Dede, Çelebilik makâmından izin almadan Üsküdar'da bir Mevlevî zâviyesi kurunca görevinden azledilmiştir. Onun görevini devralmak üzere Konya'dan yola çıkan Abdullah Dede de yolculuk sırasında Kütahya'da vefat edince Konya'da bulunan devrin Çelebisi, Hacı Mehmed Emin Çelebi, İstanbul'da bilgisi ve görgüsü ile büyük saygı gören Şeyh Gâlib'i 1791 senesinde Galata Mevlevîhânesi postnişini olarak atamıştır.

Galata Mevlevîhânesi son şeyhi Ahmed Celâleddîn Dede'den aktarıldığına göre III. Selim, Galata Mevlevîhânesi'ni ziyâret ettiğinde Şeyh Gâlib'in omuzuna yaslanır ve onun kasîdelerini bu şekilde dinlermiş. Ayrıca Şeyh Galib'in, III. Selim ile kurmuş olduğu yakın muhabbet sonucu Galata Mevlevîhânesi'nin baştan aşağıya onarıldığı, Padişah'ın bu Mevlevîhâne'ye özel bir ilgi duyduğu kaynaklarda yazılıdır. Sıkça saraydan çıkarak Mevlevîhâne'yi ziyârete gelen, Hattat Cevrî'nin eliyle yazılmış bir *Mesnevî* ile kendi *Dîvân*'ını 300 altına cild ve tezhib ettirip Şeyh Gâlib'e hediye eden, Galata Mevlevîhânesi ile Konya'daki Hz. Mevlânâ türbesini tamir ettiren, kendisi için Mehmed Râşid Efendi tarafından şehir dışından getirilen tatlı suyu Mevlevîhâne'ye bağışlayan, burada *Mesnevî* dinleyen, Cuma Selâmlığı'nı yapan III. Selim'in bu ilgisine karşı Şeyh Gâlib de yenilikçi anlayıştaki bir Padişah'ın, yeniliğe taraftar olan dostu olarak kasîdeler yazmıştır.

Bu arada Şeyh Galib her ne kadar müzisyen olmasa da III. Selim Şevkutarap Kâr'ını, Sultan Vahdeddîn Ferahnâk Şarkısı'nı, Hacı Fâik Bey Acem Ağır Semâisi'ni, Tahirbüselik ve Gerdâniye bestelerini, Hacı Arif Bey Kürdilihicâzkâr Şarkısı'nı hep Şeyh Galib'in sözleri ile yapmışlardır.

III. Selim, Sûzidilârâ makamındaki Mevlevî âyininin bestekândır. 1792 senesinde III. Selim Galata Mevlevîhânesi'ni tamir ettirmiş ve bu tamirden sonra yapılan mukâbelede Padişah'ın Sûzidilârâ âyini icrâ edilmiştir. Anlatılanlara göre Musahip Ahmed Ağa bu âyini dervişlere öğretmiş ve âyin ilk defa seslendirilmiştir. Âyinin diğer âyinlerde pek fazla gözükmeyen önemli bir özelliği, baş ve sondaki peşrevlerin de III. Selim tarafından bestelenmiş olmasıdır.

Günümüz müzik icrâcılarının ortak görüşleri III. Selim'den günümüze 72 adet sözlü ve sözsüz eser ulaştığı şeklindedir. Bunlar peşrev, saz semâî, kâr, beste, semâî, şarkı ve ilahi formlarında olup güfteleri

Şeyh Gâlib, Bağdatlı Esad, Enderûnî Vâsîf, Sâbit, Şâkir Efendi, Adlî yani II. Mahmud, Niyâzî-i Mısrî ve İlhâmî mahlâsı ile kendisine aittir.

III. Selim'in önemli özelliklerinden biri de İstanbul'da kendi zamanında yaşayan bestekârlara karşı vermiş olduğu destektir.

Sırkâtibi Ahmed Efendi'nin *Rûznâmesi*'ne göre Hekimbaşı Abdülazîz Efendi, Abdülbâkî Nâsır Dede, Abdülhalîm Ağa, Hâfız Şeydâ Dede, Ali Nutkî Dede, Basmacı Abdi Efendi, İsmail Dede Efendi, Numan Ağa, Sa-dullah Ağa, Keçi Arif Mehmed Ağa, Hamparsum Limonciyan, Kemânî Ali Ağa ve Musahip Ahmed Ağa gibi, eserleri ile Türk Müziği repertu-varının büyük bir bölümünü oluşturan bestekârların hepsi III. Selim Dönemi'nde yaşamış ve repertuvarımıza muhteşem eserler kazandı-rmışlardır.

Ayrıca şu da önemlidir ki, III. Selim ve daha sonra tahta çıkan II. Mahmud dönemleri Türk Müziği tarihinde en çok makâm terkip edilen zamanlardır. III. Selim çağdaşlarından geri kalmayarak Abdülbâkî Nâ-sır Dede'nin *Tedkik ü Tahkik* ve Haşim Bey'in mecmûasında yazılanla-ra göre Acembûselik, Arazbârbûselik, İsfahânek-i Cedîd, Nevâbûselik, Nevâkürdî, Hûzzâm-ı Cedîd, Hüseyinîzemzeme, Şevk-i Dil, Şevkefzâ, Sûzidilârâ, Hicâzeyn, Gerdâniyekürdî, Rast-ı Cedîd, Pesendîde, Evcârâ ve Dilârâ makâmlarını terkip etmiştir.



Görsel 10: Tedkik ü Tahkik'ten bir sayfa.



Galata Mevlevîhânesi'nde yaşamış olan Esrar Dede'nin anlattığına göre III. Selim Galata Mevlevîhânesi'ne geldiği zamanlarda Musahip Ahmed Ağa'nın Sabâ, Nihâvend ve Hicâz makamlarındaki âyinleri de çokça okunmuş.

Galata Mevlevîhânesi'nde müzik ve semâ için ilginç bir kaynak bugün Amerika'da özel bir koleksiyonda bulunan Mösyö Albert'in İtalyanca olan iki adet günlüğüdür. İlk günlükte yazılanlara göre Mösyö Albert 1785'te İtalya Cenova'da doğmuş, daha sonra gemileri olan dayıları ile beraber İstanbul'a gelmiş, 1811-1822 yılları arasında Galata'da kalarak manifaturacılık ve terzilik yapmış, 1822 senesinde de İtalya'ya dönmüştür.

Galata'daki ticâret, gezilecek yerler, komşuları, düğünler, cenazeler, bayram günleri gibi pek çok olayın yazılı olduğu bu günlüklerde Mösyö Albert, Galata Mevlevîhânesi'ndeki âyinlerden, bazı özel geceler (*muhtemelen Kandil ve Ramazan geceleri*) yenen yemeklerden, Mahmud Dede'nin Beşiktaş Mevlevîhânesi'ne şeyh olmasından, Mahmud Dede'nin yerine Galata'nın başına gelen Kudretullah Dede ile sohbetlerinden hatta İtalya'ya giderken Kudretullah Dede'nin kendisine hâtıra olarak bir sikke ile "Yâ Hazret-i Mevlânâ" yazılı bir levha verdiğiinden bahsetmiştir.

Günlüklerde müzik ile ilgili, bugüne göre ilginç olan detaylar şöyle sıralanabilir: Mahmud Dede zamanında âyinler icrâ edilirken müzisyenlerin çok az olduğu, bazen birer adet ney, kudüm ve rebab ile müsikî icrâ edildiği, okuyucuların da az sayıda olduğu hatta bazılarının seslerinin güzel olmadığı, kandil günleri başka mevlevîhânelerden Mevlevî müzisyenlerin veya dışarıdan Mevlevî olmayanların Galata'ya geldiği, İsmail isimli bir dervişin olağanüstü ney çaldığı, Kudretullah Dede'nin çok sevildiği, kendisini bir müzik âleti çalarken görmediği ama onun zamanında çoğalan müzisyenlere dersler verdiği ve herkesin ona karşı saygı gösterdiği, yine Kudretullah Dede'nin, zamanında mevlevîhâneye gelen Avrupalı misafirlerle semâ ve müzik hakkında sohbetler yaptığı, bazen âyin hâricinde uzun bir ilahinin okunduğu (*Büyük ihtimalle 'uzun ilahi' diye bahsedilen eser Mîraciye'dir.*) gibi konulardır.

Galata Mevlevîhânesi yirminci şeyhi Rûhî Dede, her ne kadar bir Defter-i Dervîşân tutmuşsa da müzikle ilgili âyin defterleri Mustafa Câzîm el-Mevlevî ve Neyzen Emin Dede tarafından yazılmıştır.

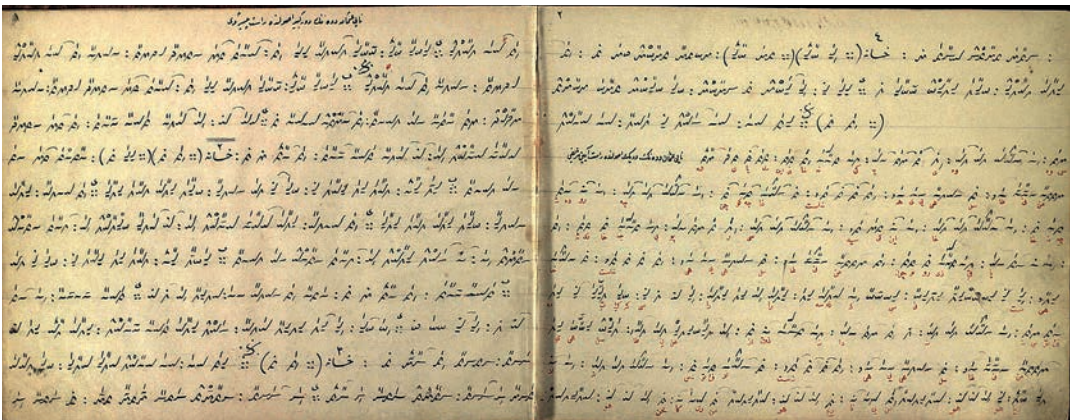
Mevlevîlik tarihi ile ilgilenenlerin ve bizim de gerek Mûsika-i Hümayûn listelerinde gerekse Galata ve Yenikapı Mevlevîhâneleri hazirelerinde hakkında bir bilgi bulamadığımız Mustafa Câzîm'in babasının

adı Manisalı Mehmed Dede'dir ve kendisinin Hicâz-kâr makamında bir Mevlevî âyini vardır. 1900 yılında tamamlanan defter 1901 senesinde Konya Mevlânâ Dergâhı'na vakfedilmiş, tekkelerin 1925'te kapanmasıyla dergâhtan alınan, 1927'de tekrar dergâha iade edilen ve 1958 senesinde Ankara'da mikro filmi çekilen âyin defterinin günümüzde nerede olduğu bilinmemektedir. Ancak mikro filmde görüldüğü kadarıyla içinde yirmi yedi âyin notası ve niyaz ilahileri vardır.

Bu defterin bir özelliği, Mustafa Câzım'ın Batı notası ile yazdığı âyinleri Galata Mevlevihânesi Kudümzenbaşısı Raif Dede'den dinlediği ve Raif Dede'nin okuduğu şekilde notaya almasıdır. Galata Mevlevihânesi Kudümzenbaşısı Ziya Dede'den müzik öğrenen Raif Dede, Galata, Yenikapı ve Üsküdar Mevlevihâneleri'nde kudümzenbaşılık yapmış, âyin okumuş ve yaşadığı dönemde klâsik Mevlevî repertuarını en iyi bilen kişilerin başında gelmiştir.

Raif Dede'nin talebelerinden olan ve Galata Mevlevihânesi neyzenbaşılığını yapmış Emin Efendi de Hamparsum notası ve Batı notası ile birkaç tane âyin defteri yazmıştır.

Hakkı Dede'den sonra 1918 senesinde Galata Mevlevihânesi'ne neyzenbaşısı olan bazen Üsküdar Mevlevihânesi'nde neyzenbaşılık yapan Emin Efendi'nin âyin defterlerinin önemi, kendisinin Raif Dede, Nusretiye Cami imamı Hâfız Hâşim Efendi, Neyzen Azîz Dede, Hüseyin Fahreddîn Dede, Bolahenk Nuri Bey, Rauf Yekta Bey, Zekâizâde Ahmed Efendi gibi son dönem Mevlevîlik tarihinin önemli isimleriyle beraber olması ve âyinleri onlardan öğrenmesidir.



Görsel 11: Neyzen Emin efendi'den bir sayfa.

Neyzen Emin Efendi'nin en geniş kapsamlı defteri Sadeddin Heper tarafından Galata Mevlevîhânesi'ne bağışlanmış, daha sonra defter Süleymaniye Kütüphânesi'ne geçmiştir. Neyzen Emin Efendi ilk sayfaları ile beraber 280 sayfalık bu defterde 41 adet âyinin notasını yazmıştır. Nâyî Osman Dede'nin Rast âyini ile başlayan ve Muhammes usûlünde Rûy-i Irak ve Kürdilihicâzkâr makamında peşrevlerle biten defterde, Zekâi Dede'nin Suzidil makamındaki âyini, biri Yegâh perdesine transpoze şeklinde, iki defa yazılmış, ayrıca Emin Efendi kendi Bûselikaşîran makamındaki âyini ile yine kendisinin İsfahan, Dilkeşide, Bûselikaşîran, Beyâtî, Suzidil, Sûzinak, Rûy-i Irak olmak üzere yedi adet peşrevini de deftere kaydetmiştir. Defterde neyzenler için Hicâz ve Şehnâz makamlarındaki Segâh ve Eviç perdeleri hakkında ve İsmail Dede'nin Hûzzâm, İtrî'nin Segâh âyinleri gibi bazı âyinlerin terennümleri için de notlar bulunmaktadır.

Emin Efendi'nin Batı notası ile yazdığı ve birinin içinde 24, diğersinde 37 âyinin bulunduğu iki defteri, özel bir koleksiyonda bulunup, bu defterlerde de bazı âyinlerin başlarında selâmlar ve terennümlerin nasıl icrâ edilmesi gerektiği yazmaktadır.

Emin Efendi, yukarıdaki defterler yanında Bolahenk Nuri Bey'in Karcıgar ve Bûselik âyinlerini kendisinden notaya almış, Ferahfezâ, Çargâh, Uşşâk, Suzidilâra, Hicâz âyinlerini Rauf Yekta Bey'in ricası ile hem Hamparsum hem de Batı notası ile yazmış, âyinler için son yürük semâîler, dört hâne son peşrevler bestelemiş ayrıca kendisinin Müstear makamındaki âyini birinci selâmda yarım kalmıştır.

Çok genç yaşlarında Galata Mevlevîhânesi'ne giden ve Emin Efendi'nin öğrencilerinden olan Kudümzen Sadeddin Heper ve Neyzen Halil Can da âyin notaları yazmışlardır. Sadeddin Heper 45 adet âyini, niyaz ilahilerini ve İtrî'nin Naat'ını bir kitap hâline getirmiş ve bu kitap Konya Turizm Derneği tarafından 1974 senesinde yayınlanmıştır.

Sadeddin Heper kitabın başında Galata Mevlevîhânesi Neyzenbaşısı Emin Efendi, Yenikapı ve Bahariye Mevlevîhâneleri kudümzenbaşısı Hâfız Ahmed Efendi, Yenikapı Mevlevîhânesi Neyzenbaşısı Rauf Yekta Bey'den faydalandığını ve notaların Ziya Akyiğit tarafından yazıldığını, ayrıca neyzenler Aka Gündüz Kutbay, Doğan Ergin ve Kanûnî Cüneyd Kosal tarafından notaların icrâ edilerek kontrol edildiğini ve Nezih Uzel'in notaların arkasındaki söz bölümlerini yayına hazırladığını belirtmiştir.



Görsel 12: Yenikapı Mevlevihanesi'nden üç derviş

Halil Can ise bugün özel bir koleksiyonda bulunan 48 Mevlevî âyinin notasını Batı notası ile yazmış, âyinlerin başlarına ilk icrâ tarihleri, nerelerde icrâ edildikleri, mutribta kimler olduğu gibi notlarda ilâve etmiştir. Mustafa Necati Bey'e gönderdiği bir mektupta da âyinleri yazacağı kâğıtların Paris'ten geldiğinden bahsetmiştir.

Âyinler hakkında şunları da belirtmek gerekir ki, içlerinde Yenikapı Mevlevihânesi Neyzenbaşı Rauf Yekta Bey ve Yenikapı ile Bahariye Mevlevihâneleri kudümzenbaşı Hâfız Ahmed Efendi'nin de bulunduğu İstanbul Belediyesi'ne bağlı konservatuvar tasnif heyeti, 1934-1939 seneleri arasında 13 fasikülde 41 adet âyini, İtrî'nin Naat'ı ve niyaz ilahilerini yayınlamıştır. Ayrıca Abdülkadir Töre ve İsmail Hakkı Bey de bazı âyinleri yazmışlardır. Her ikisi de Batı notası ve tek diyez ile tek bemol kullanmışlardır.

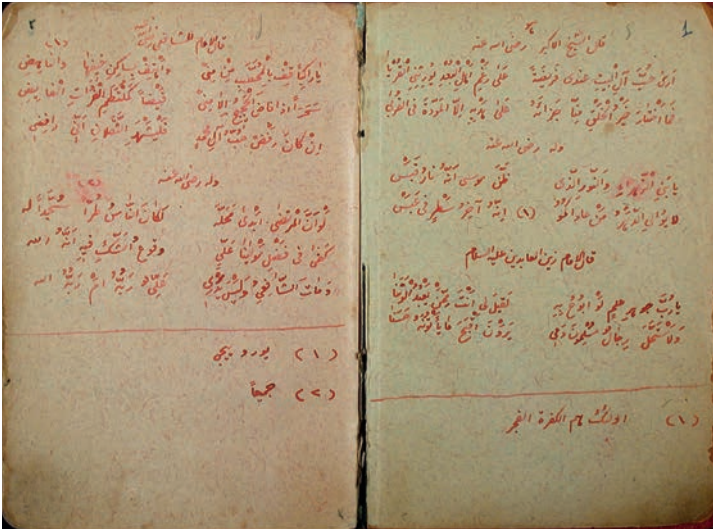
Galata Mevlevihânesi'nin otuz ve otuz birinci son iki şeyhi Mehmed Ataullah ve Mehmed Celâleddîn Dedeler de Mevlevî müziği için önemli olan iki isimdir.

Babası Mehmed Kudretullah Dede'nin 1871 senesindeki vefatından sonra posta geçen ve 1910 yılına kadar otuz dokuz sene bu makamda kalan Ataullah Dede hakkında İhtifalci Ziya Bey, İbnülemin Mahmud Kemâl İnal ve Aşçıbaşı İbrahim Dede pek çok detay yazmışlardır.

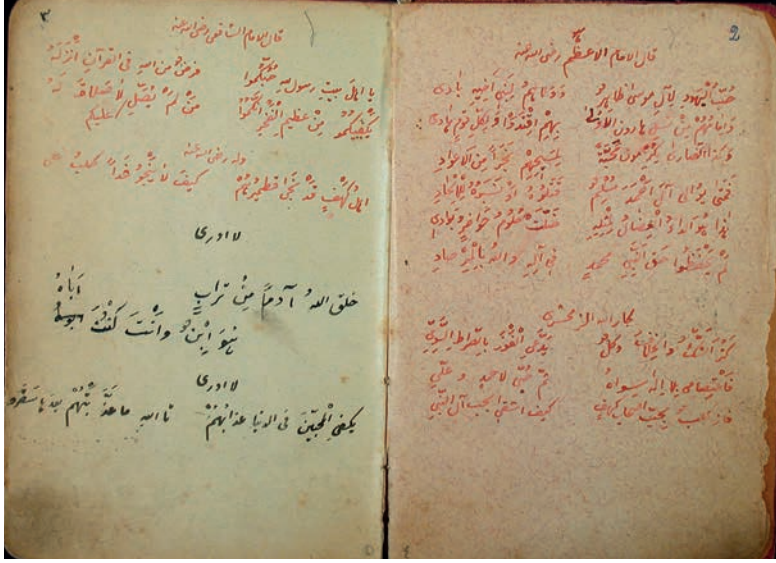
Ataullah Dede'nin Fransızca, Almanca bilmesi ve felsefeye olan merakı dolayısı ile onun zamanında çok sayıda yabancı seyyah, yazar, tüccar veya İstanbul'a gelen Avrupalılar Galata Mevlevihânesi'ni ziyâret etmişlerdir. İhtifalci Ziya Bey ve 1871 senesinde Mevlevihâne'ye gelen Muhammed Ali Pirzâde, Ataullah Dede'nin ney, ud ve kanun çaldığından ayrıca âyinlerden sonra mutribtaki müzisyenleri yapılan icrâ konusunda uyardığını yazmışlardır. Ney sazının en başta gelen isimlerinden biri olan Aziz Dede de Ataullah Dede zamanında Galata Mevlevihâne-si'ne neyzenbaşı olmuştur.

Son şey Ahmed Celâleddin Dede ise Gelibolu'da doğmuş, babası Hüseyin Azmi Dede'nin Kahire Mevlevihânesi'ne şeyh olarak atanmasından sonra on yedi yaşında Kahire'ye gitmiş ve babasının vefatından sonra İstanbul'a dönmüştür. Önce 1908'de Üsküdar Mevlevihânesi'nde şeyh ve mesnevihanlığa tâyin olmuş, bir yıl sonra 1909'da ise Galata Mevlevihânesi'ne aynı görevlerle atanmıştır. Mithat Bâhari başta olmak üzere kendisini tanıyanların anlattıkları ve yazdıkları ile çok iyi derecede mûsikî bilen Celâleddin Dede'nin hâfızası sayesinde pek çok eser unutulmaktan kurtulmuştur ki, bunlara Nâkşî Dede'nin Şedaraban ve Nâyî Osman Dede'nin Çargâh âyinleri dâhildir.

Beşiktaş Mevlevihânesi'nde 15 Ekim 1853 tarihinde doğup, 14 Eylül 1911'de Bahâriye Mevlevihânesi'nde vefat eden Hüseyin Fahreddin Dede, müzik tarihimizin en çok konuşulan ve hakkında yazılar yazılan kişilerinden biridir.



Görsel 13: Hüseyin Fahreddin Dede defterinden iki sayfa.



Görsel 14: Hüseyin Fahreddin Dede defterinden iki sayfa.

1925 senesinde tekkeler kapatılmadan önce Galata ve Kasımpaşa Mevlevihâneleri'nde kudüm çalan, zâkirliği sayesinde birçok ilahinin ve özellikle Nâyî Osman Dede'nin Mîraciyesi'nin bugüne gelmesini sağlayan, Konya'daki Mevlevî ihtifâllerine katılan, son dönem Mevlevîler hakkında geniş malûmat sahibi olan ve 1903-1988 yılları arasında yaşamış Hobcuzâde Hâfız Şâkir Çetiner veya daha çok bilinen adı ile Şâkir Hoca, kendisi ile 1977 yılında yapılan bir mülâkatta Hüseyin Fahreddin Dede için şöyle konuşmaktadır:

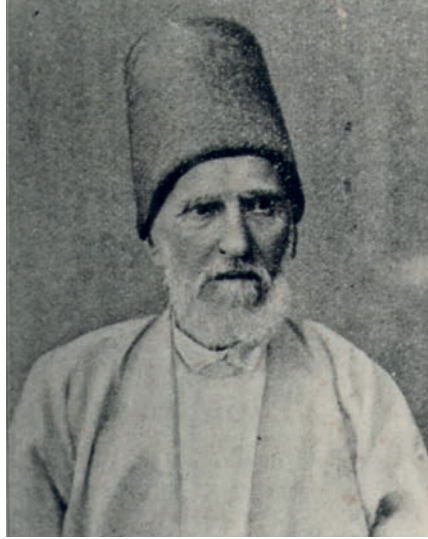
“Ben küçüktüm, babam ve Gavsî amcam Kâdirihâne'de Mîraciye okurlardı. Daha sonra da sohbet başlardı. Konu neyzenlere gelince Hüseyin Fahreddin Dede için, ‘Biz kendisini Bahâriye Mevlevihânesi'nde defalarca dinledik, onun gibi ney üfleyen biri daha çok zor gelir, sanki bir değil on ney çalhyormuş gibidir, istediği zaman çok kuvvetli üfler, istediği zaman da pest ve tizlerde çok yumuşaktır, bunu kimsede görmedik, neyzenliği de insanlığı da en üst derecededir.’ derlerdi.”

Hüseyin Fahreddin Dede'nin doğum haberi babası Hasan Nazif Dede'ye Beşiktaş Mevlevihânesi'nde bir Muharrem ayında yapılan Hüseyinî âyinin icrası sırasında Devr-i Veleddi'de verilmiş ve Nazif Dede'de âyinin sonunda Gülbank okurken oğlunun adını Hüseyin olarak koymuştur.

Beşiktaş ve Bahâriye mevlevihâneleri ile ilgili en başta gelen kaynaklar sayılan Hüseyin Fahreddin Dede'nin Konya Mevlânâ Müzesi'nde bulunan kendi mecmûası, torunu Selman Tüzün'ün anlattıkları, Hü-

seyin Vassâf'ın *Seftne-i Evliyâ'sı*, Veled Çelebi İzbudak'ın hâtıraları, Mit-had Bahârî ve Refi Cevat Ulunay'ın yazdıkları ile tanıdığımız Hüseyin Fahreddîn Dede'yi, İbnülemin Mahmud Kemâl İnal, "Güzel yüzünün, rûhânî çehresinin, nükteli sözlerinin ve âhenkli ifadesinin karşısında hayran olmamak kâbil değildir. O, dergâhta Mevlânâ'nın gezen ruhu, İtrî'nin, Nâyî Osman Dede'nin nağmeleri idi. Hemşirezâdesinin çaldığı piyanonun yanında Mansûr neyi ile çaldığı peşrevlerin ses asâletini bugün artık hiçbir ney çalandan duymak kâbil değildir. Neyden çıkardığı o lâhûti ses bugün çok yazık ki yok olmuştur." şeklinde anlatmaktadır.

Hüseyin Fahreddîn Dede'nin başta ney olmak üzere müziğin genel konuları üzerine hocaları, Beşiktaş Mevlevîhânesi neyzenbaşı, pek çok klâsik yapıdaki peşrevlerin bestecisi ve Karagöz resimleri ile ünlü Sâlih Dede ile bestekâr Yusuf Paşa'dır.



Görsel 15: Kudümzenbaşı ve bestekâr Zekâi Dede

Batı notasını Mûsikâ-i Hümayun'dan flütist Hacı Râtib Efendi'den, Hamparsum notasını ise Kozyatağı Rufaî Tekkesi şeyhi Abdülhalîm Efendi'den öğrenmiştir. Ayrıca müzik üzerine sohbetler yaptığı dostları Zekâi Dede, Hammâmîzâde İsmail Dede'nin öğrencilerinden Mutafzâde Ahmet, Yağlıkçızâde Ahmet, Yenikapı Mevlevîhânesi Şeyhi Mehmed Celâleddîn Dede, Galata Mevlevîhânesi Şeyhi Ataullah Dede, Medenî Azîz Efendi, Bolahenk Nuri Bey, Dr. Suphi Ezgi, Taşlıburun Dergâhı Şeyhi Sadeddîn Efendi ve Tanbûrî Kâmil Efendi gibi devrin önemli şahsiyetleridir.

Türk müziği tarihi içinde âdeta birer efsane olan Mîraciye ve Rast, Uşşâk, Çargâh, Hicâz âyinlerin bestekârı Nâyî Osman Dede, neyzenliği yanında hattatlığı ile de zirve olan Kazasker Mustafa İzzet Efendi, Beşiktaş Mevlevihânesi Şeyhi Neyzen Yusuf Paşa, Hacı Fâik Bey'in kardeşi Üsküdar Salı Tekkesi'nde ney üflerken vefât eden Sâlim Bey, kabri, Üsküdar Mevlevihânesi hâmuşanında bulunan Azîz Dede gibi neyzenler arasında ismi anılan ve yaşadığı dönemde hem Mevlevîlik hem de müzik camiasında kişiliği, sanatı ile hep takdîr görmüş olan Hüseyin Fahreddîn Dede'den günümüze altı adet eser kalmıştır.

Bunlar Düyek ve Devr-i Kebîr usûllerinde Hicâzeyn ve Dügâh makamlarında iki Peşrev, bir adet Müsteâr makamında Saz Semâisi, Sengin Semâî usûlünde Hicâz makamında güftesi Fuzûlî'ye ait, *"Ah eylediğim gonce-i handânın içindir"* ve Curcuna usûlünde Hisarbûselik makamında, güftesi Nedim'in olan, *"Yetmez mi sana bister ü kucağım"* şarkıları ile Acemaşirân makamındaki Mevlevî âyini'dir.

Hüseyin Fahreddîn Dede, ilk icrâsı 29 Nisan 1885 tarihinde yapılan Acemaşirân makamındaki âyininde üçüncü selâmın ilk beyitini *Mesnevî*'den, yine üçüncü selâm sonundaki rubâîyi Ebû Saîd Ebu'l Hayr'dan seçmiştir. Âyinin bunların dışındaki bütün güftelerini *Dîvân-ı Kebîr*'den bestelemiştir.

Rauf Yekta Bey bu âyin için, *"Acemaşirân makamında besteledikleri âyin-i şerîf, bestekârlık ince sanatında ne kadar ileri gittiklerini ispata yeterlidir. Hele bu âyin-i şerîf'in Devr-i Kebîr usûlündeki bölümünü birinci usûlün son bulmasıyla nağmelerin kesilmeyip ikinci usûl ile beraber sona ermesi gibi, cidden kimsenin geçmediği bir yoldan, kendisine has bir şekilde bestelemeleri yenilikçi anlayışa sahip mûsikî dâhilerinden olduklarını gösterir. Bir gün irfân ile dolu huzurlarında Âyin-i Şerîf'in bu bölümündeki güzellik ve ustalıktan söz edilince, 'Öyle bir şey olmuş ise de bilerek değil tesâdüfen olmuştur.' diyerek geçiştirmişlerdi."* demektedir.

Ayrıca günümüzde bu âyinin icrâsı sırasında Hüseyin Fahreddîn Dede'nin hocası olan Sâlih Dede'nin peşrevi de seslendirilmektedir. Mevlevî camiasında anlatılan bir rivâyete göre de bu âyin, dervişlerin ricası üzerine kışın soğukta üşümemeleri için kısa olarak bestelenmiştir (*Aynı rivâyet Zekâi Dede'nin Sabâzemzeme âyini için de söylenmektedir*).

Hammâmîzâde İsmail Dede'nin öğrencilerinden Mutafzâde Ahmet Efendi'den Nâyî Osman Dede'nin Mîraciyesi'ni meşk eden Hüseyin Fahreddîn Dede, bu eser ile birlikte ney ve müziğin çeşitli konularını, İsmail Hakkı Bey, Kâzım Us, Hâfız Ahmet Efendi, Emin Dede, Nurullah



Kılıç, Münir Kökten, Cemal Dede, Rauf Yekta Bey, Suphi Ezgi, Hüseyin Sadeddin Arel gibi kişilere öğretmiştir.



Görsel 16: Mehmed Celâleddin Dede

Yine müziğe merakları olan Yenikapı Mevlevîhânesi Şeyhi Mehmed Celâleddîn Dede ve Galata Mevlevîhânesi Şeyhi Ataullah Dede yakın dostları olup, ayrıca son dönem Mevlevîliğin önemli şahsiyetlerinden Mithad Bâhari Beytur ve Veled Çelebi de *Mesnevî*, tasavvuf gibi konuları Hüseyin Fahreddîn Dede'den öğrenmişlerdir.

Hüseyin Fahreddîn Dede'nin babası, Zübeyde Havva Hanım'la evli olan Beşiktaş Mevlevîhânesi'nin on beşinci şeyhi Yenişehirli (Yunanistan sınırı içindeki Larissa) Hasan Nazîf Dede de oğlu gibi Mevlevîlik tarihi içinde ayrı bir yere sahiptir.

Beşiktaş Mevlevîhânesi'nde Hasan Nazîf Dede'den önceki şeyh Mehmed Dede olup onun vefatından sonra yerine oğlu Neyzen Yusuf Paşa geçecekken Sultân Abdülmecîd, Yusuf Paşa'nın *Mûsikâ-i Hümâyûn*'da görevli olduğunu ve bu vazifesine devam etmesini istediğini bildirince Hasan Nazîf Dede İstanbul'a çağrılarak Beşiktaş Mevlevîhânesi'nin post-nişini olmuştur.

Burada şunu da belirtmek gerekir ki, Beşiktaş Mevlevîhânesi'ne devam eden Hâşim Bey'in bestelemiş olduğu Sûzinâk makamındaki âyinin güftesi Hasan Nazîf Dede'ye aittir. Ancak âyinlerin güftelerinin büyük bir bölümünün *Mesnevî* veya *Dîvân-ı Kebîr*'den seçilmesi kuralı olduğu için bu Sûzinâk âyin, zamanın Mevlevî şeyhleri tarafından tenkîd edil-

miş ve bir defa Beşiktaş Mevlevihânesi'nde meydan görmüş, bir daha tam olarak icrâ edilmemiştir.

Abdülbâkî Gölpinarlı da *Mevlânâ'dan Sonra Mevlevilik* kitabında bu Sûzinâk âyin için şunları yazmaktadır:

“Bu âyinin üçüncü selâmındaki ‘İy ki hezâr aferin’ güftesinden ve bir de dördüncü selâmda Mevlânâ'nın meşhur (Sultân-ı menî sultân-ı menî, ender dil ü can imân-ı menî, der men bidemi men zinde şevem, yek cân çi şeved sad cân-ı menî) kıtasından başka bütün güfteleri, Yenişehirli Şeyh Nazîf'in şiirlerinden meydana geldiği için Mevlevî şeyhleri tarafından hoş görülmemiş, hattâ rivâyete göre Çelebilik makamından da Nazîf Dede'ye serzenişli bir mektup yollanmış, bu yüzden bir kerecik Beşiktaş Mevlevihânesi'nde okunabilen bu âyine, yine Hâşim Bey tarafından ve pek tabii Nazîf Dede'nin intihâbiyle Mevlânâ'nın güfteleri ve bu arada üçüncü selâma Mevlânâ'nın olmayan müstezât ve son beyit olarak da Nazîf Dede'nin (Yâ Hazret-i Monlâ eser-i nûr-ı nev-efrûz, der rûy-ı Nazîf-i tu bedidâr berâmed) beyti giydirilerek yenilenmiş, fakat mevlevihânelerde okunmamıştır. Ancak her iki âyin de Celâleddîn Dede'nin ve Ergun'un (Sadeddîn Nuzhet) dediği gibi zâyi olmamıştır. Güfteleri, usûlleri ve terennümleriyle aynı mecmûada (İstanbul Üniv. K. F. Y. arasında 1381 no.da kayıtlı âyin mecmuası) ikisi de kayıtlıdır. Ayrıca kütüphâne de Türkçe yazmaları arasında 3084 no'da kayıtlı âyin mecmûasında da mukayyettir. Nazîf Dede'nin bu âyinde, ‘Allah için Allah diyelim Hû diyelim’ mütekerrir mısraını muhtevî murabbâyısa bilhas-sa Bahâriye'de Âyn-i Cem'lerde, hattâ Âlevî meşrepli Sufi şeyhlerinin tekkelerinde, mukâbele esnasında okunup dururdu.”

Beşiktaş devamı olan Bahariye Mevlevihânesi ile Yenikapı Mevlevihânesi'ndeki Zekâi Dede ve oğlu Hâfız Ahmed Efendi, Türk Müziği'nin en başta gelen isimleridir.

1825-1897 yılları arasında yaşayan Zekâi Dede'nin bağlı olduğu ekol, Türk Müziği'nin belki de en önemli meşk halkalarından biridir. Hocası Eyyübî Mehmed Bey'dir ve hocasının isteği ile bir yıl Hammâmîzâde İsmail Dede'nin derslerine devam etmiştir.

1845 yılında yirmi yaşında iken Kavalalı Hânedanı prenslerinden Mustafa Fâzıl Bey ile beraber Mısır'a giden ve onun sarayında hocalık yapan, Kahire'de Şeyh Şihab'la mûsikî çalışan Zekâi Dede, Şuğl tarzındaki yirmi adet ilahisinin birçoğunu da Kahire'de bestelemiştir.

Mustafa Paşa'nın vefatı ile tekrar İstanbul'a dönen Zekâi Dede 1868 yılından, yâni kırk dört yaşından itibaren Beşiktaş/Bahâriye ve Yenikapı Mevlevihâneleri'ne devam etmiş, Osman Selâhaddîn Dede'nin ve Hüseyin Fahreddîn Dede'nin sohbetlerine katılmış, Bahâriye Mevlevihânesi'nde Arif Dede'nin vefat etmesi ile de kudümzenbaşı olmuştur.

Yenikapı Mevlevîhânesi âyin defterinde yazılanlara göre Zekâi Dede Mâye, İsfahân, Sûzinâk, Sabâzemzeme ve Sûzidil makamlarında beş adet Mevlevî âyini bestelemiştir.

Bunlardan Mâye 30 Aralık 1884, İsfahân 26 Ocak 1885, Sûzinâk 14 Eylül 1885 tarihlerinde ilk defa Yenikapı Mevlevîhânesi'nde, Sabâzemzeme 23 Aralık 1885 Bahâriye Mevlevîhânesi'nde meydana görmüş, Sûzidil ise bestelenmesinden çok sonra 1891'de Bahâriye Mevlevîhânesi'nde icrâ edilmiştir.



Görsel 17: Hüseyin Fahreddin Dede

Zekâi Dede Sûzinâk makamındaki âyininde *İkinci Selam* ve *Ey ki Hezâr* kısmı hâriç tamamen Arapça güfte kullanmış ve Sabâzemzeme âyini Hüseyin Fahreddin Dede'nin, "Kışın semazenlerin üşümemesini temin eden kısa bir âyin olsa" ricası ile güfte kısmında Acem perdesinden yukarıya çıkmayarak, kısa bir şekilde bestelemiştir. Âyinin başında icrâ edilen peşrev ise Neyzen Râşid Efendi'ye aittir.

Ayrıca Zekâi Dede meşhur Said Halim Paşa koleksiyonunu kendisi okumuş ve bu koleksiyon Nikogos Ağa tarafından notaya alınmıştır.

Hâfız Ahmed Efendi 1869 senesinde İstanbul Eyüp'te doğmuştur. Kendi ifâdesi ile ihtisası *'Ulûm-ı Kur'âniyye* yâni bugünün lisanı ile Kur'ân İlimleri olan Hâfız Ahmed Efendi, dedesi Süleyman Hikmetî Efendi ve babasının görev yaptığı Eyüp'teki Cedit Ali Paşa Camisi'nde imâmet, Hasip Efendi Camisi'nde de hitâbet vazifelerinde bulunmuştur.

Hâfız Ahmed Efendi küçük yaşlardan itibaren babası ile beraber gittiği Bahâriye Mevlevîhânesi'nde mûsiki bilgilerini ilerletmiş, 1911 yılın-

da vefat eden Hüseyin Fahreddin Dede'den Farsça, Arapça ve mûsikî nazariyâtı ile ney dersleri almış, kendisine meşke gelen Neyzen Emin Efendi'den Hamparsum, yakın dostu Rauf Yekta Bey'den de Batı notasını öğrenmiştir.

Dârülbedâyi ve Dârülelhan'da vazife yapan, Dârülelhan'da Türk müziği eğitiminin kaldırılmasından sonra kurulan tasnif heyetinin vazgeçilmez ismi olan Hâfız Ahmed Efendi'nin önemini şu örnekle anlatabiliriz: Tasnif heyetindeki üyeler Mevlevî âyinlerinin başında okunan Buhurizâde Mustafa İtrî'nin Rast makamındaki Naat'ını doğru olarak notaya almak için sekiz değişik versiyona bakmışlar, neticede Hammâmizâde İsmail Dede, Zekâi Dede ve Yenikapı Mevlevihânesi Kudümzenbaşısı Ahmed Hüsameddîn Dede yolu ile Hâfız Ahmed Efendi'ye intikal eden şeklini kabul etmişlerdir.

Mîraciye dâhil olmak üzere birçok dîni ve din dışı formlardaki eser için de bu durum geçerli olup klâsik repertuvarın büyük bölümü, Hâfız Ahmed Efendi'nin okuduğu şekilde notaya alınmıştır. Bir başka örnekte de kırk bir adet Mevlevî âyininden oluşan koleksiyonla ilgili Sadeddîn Nuzhet Ergun şunları yazmıştır:

*“Tasnîf heyeti bu eserleri kimden tespit ettiklerini bildirmemişlerdir. Fakat heyetin reisi Rauf Yekta merhum, Yenikapı Mevlevihânesi'ne mensuptu ve bu dergâhta neyzenlik ve bilâhire neyzenbaşılık etmiştir. Zekâizâde Ahmed İrsoy ise bu hususta daha fazla selâyetdardır. Gerek Yenikapı Mevlevihânesi'nde gerekse Bahâriye Mevlevihânesi'nde kudümzenbaşılık etmiş ve uzun yıllar bu âyinlerin çoğunu okumuştur. Şu hâlde İstanbul Konservatuvarı'nın neşrettiği âyinler ekseriya bu iki zâtın hâfızalarında mevcut olan dîni eserlerdir.”*

13 Ağustos 1943'te vefat eden Hâfız Ahmed Efendi iki adet âyin beslemiş olup bunlardan babası Zekâi Dede'nin terkip ettiği makam olan Beyâtîbüselik makamındaki âyini, 1905 senesinde 25 Mayıs Perşembe günü Abdülbâkî Dede'nin şeyhliği zamanında Yenikapı Mevlevihânesi'nde icrâ edilmiş, Müsteâr âyini ise mevlevihâneler kapandıktan sonra Galata Mevlevihânesi'nde Sadeddîn Heper'in hazırladığı özel bir toplantıda seslendirilmiştir. Beyâtîbüselik makamında âyininin başında çalınan peşrev Üsküdarlı Neyzen Halil Can'a aittir.

Beşiktaş Mevlevihânesi Türk Müziği tarihi içerisinde neyzenleri ile meşhur olmuştur. Hepsi birer ekol olan bu neyzenlerden bazıları Mahmud Dede, Yusuf Zühdi Dede, Çalılı Dede, Mehmed Dede, Salih Dede, Ali Dede, İsmail Dede, Said Dede ve Yusuf Paşa gibi isimlerdir. Burada dikkat çekici olan bir konu, İstanbul'daki bütün mevlevihâneler-

de neyzenbaşılık yapması için izni olan İsmail Dede'nin teşvikleri ile 1768-1839 seneleri arasında yaşayan ve Beşiktaş Mevlevihânesi'ne giden Ermeni müzisyen Hamparsum Limoncuyan'ın yeni bir nota yazımı geliştirmesidir. Hamparsum, makamları İsmail Dede'den öğrenmiş ve kendi nota sistemi ile altı defterde pek saz eserinin notasını yazmıştır.

Makalenin başında bahsettiğim üzere İstanbul'daki beş melevihâ-nede bestekârlar, neyzenler, kudümzenler, âyinhanlar ve muhip olan müzisyenler, müzikle ilgili yazmalar, olaylar burada yazdığımız kadar değildir.

Galata Mevlevihânesi'nden Neyzenbaşı Ahmed Dede, Neyzen Mehmed Dede, Munis Dede, Kemânî Seyyid Raşid, Neyzenbaşı Amasyalı Hacı Mahmud Dede, Kudümzen Fennî Dede, kudümzen ve âyinhan Raif Dede, İstanbul'daki bütün melevihânelerde bulunmuş Azîz Dede, Kasımpaşa Mevlevihânesi'nden neyzenler Ahmed Dede, Mustafa Dede, Rebab, Süreyya Dede gibi isimler başlı başına birer makale konusudur.

### **Mevlevî Âyinleri İçindeki Müzikal Bölümler**

Yukarıda çok kısa olarak bahsettiğimiz üzere Mevlevî Müziği'nin ana repertuarını melevihânelerin semâhânelerinde mukâbele yapılırken icrâ edilen Mevlevî âyinleri oluşturur.

Mevlevî âyinleri, Muhammediye ve Mîraciye'den sonra, ifâde ettikleri anlam, güfte, makam, form, usûl ve sahip oldukları sanat değeri gibi konular bakımından Türk müziğinin en önemli besteleri olma özelliğini taşıyan eserlerdir.

Âyinler selâm adı verilen dört bölümden meydana gelirler ve birinci selâm hangi makamla bestelenmişse âyin o makamın ismi ile anılır. Genellikle birinci selâmlarda pek fazla başka makamlara geçkiler yapılmazken diğer selâmlarda farklı makam geçkileri yapılabilir. Âyinlerin selâmların da farklı usûller kullanılır ki buna göre birinci selâm 14 zamanlı Devrirevân veya Mevlevî Devrirevânı, ikinci selâm 9 zamanlı Ağır Evfer, üçüncü selâm 28 zamanlı Devr-i Kebîr, 10 zamanlı Aksak Semâî ve 6 zamanlı Yürük Semâî, dördüncü selâm ise 9 zamanlı Ağır Evfer usûlleri ile bestelenirler.

*(Bu kalıp âyinlerin çoğunda aynen kullanılmışsa da bazı istisnalar da vardır. Örnek olarak, Nâyî Osman Dede'nin Hicâz âyininde birinci selâmdaki Devrirevân yerine 8 zamanlı Ağır Düyek ve üçüncü selâmda Devr-i Kebîr yerine de Ağır Düyek yine Nâyî Osman Dede'nin Rast âyininde birinci selâmda Devrirevân yerine 8 zamanlı Ağır Düyek, üçüncü selâmdaki Devr-i*

*Kebîr yerine 12 zamanlı Frenkçin usûlleri, III. Selim'in Suzidilâra âyininde birinci selâmda Devrîrevân yerine 8 zamanlı Ağır Düyek, ayrıca Seyyîd Ahmet Ağa'nın Hicâz âyininde ikinci selâmda Evfer yerine 10 zamanlı Ağır Aksak Semâî usûlleri kullanılmıştır).*

Âyinlerde bazen ikinci selâm sonunda, çoğunlukla üçüncü selâmın içinde bazı saz payları vardır ki bunlara da terennüm adı verilir. Örneğin başka hiçbir Türk dînî mûsikî formunda görülmeyen 10 zamanlı Aksak Semâî usûlü, üçüncü selâm içinde Devr-i Kebîr usûlünden Yürük Semâî usûlüne geçmek için âdeta köprü vazifesi ile konulmuş bir terennümdür.

Âyinlerin güfteleri ise başta Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî'nin *Dîvân-ı Kebîr*'i olmak üzere ayrıca *Mesnevî*'den ve Sultan Veled, Ulu Arif Çelebi, Şeyh Galib, *Dîvânî* Mehmed Çelebi, Gavsî Ahmed Dede gibi Mevlevî büyüklerinin yazdıkları Farsça, Arapça, eski ve yeni Türkçe rubâîler, gazeller, şiirlerden meydana gelmiştir. Âyinlerin genel yapısına bakıldığında Farsçanın en çok kullanılmış olan lisan olduğu görülür.

Burada şunu da belirtmek gerekir ki, bütün âyinlerin Yürük Semâî kısımlarında Ahmed Eflâkî Dede'nin Sultan Veled'i öven Türkçe on iki beyitlik şiirinin ilk ve son beyitleri bestelenmiştir:

*“Ey ki hezâr aferin, bu nice sultan olur/Kulu olan kişiler Hüsrev ü hakan olur  
Her ki bugün Veled'e inanuben yüz süre/Yoksul ise bay olur bay ise Sultân olur”*

Ayrıca bütün dördüncü selâmlarda güfte her zaman Mevlânâ'nın *Dîvân-ı Kebîr*'den şu rubâîsidir:

*“Sultân-ı menî, sultân-ı menî; ender dil u cân îmân-ı menî. Der men bedemî men zinde şevem; yek cân çi şeved, sad cân-ı menî”*

(Benim sultânımsın, benim sultânım; gönlümde ve canımda imanımsın. Bana üflersen dirilir, canlanırım; bir can da ne oluyor ki! Sen benim yüzlerce canımsın).

Buhurizâde Mustafa İtrî'nin Segâh, Rifat Bey'in Neveser ve Ahmed Avni Konuk'un Bûselikaşîrân âyinlerinde dördüncü selâmlar da farklı güfteler kullanılmıştır.

Segâh âyin dördüncü selâm, *Divân-ı Kebîr*'den;

“Ey âşıkân ey âşıkân an kes ki bîned rûy-i ô  
Şûrîde gerded akl-i gerded hûy-i ô”

(Ey âşıklar, ey âşıklar, O'nun yüzünü görenin aklı karışır, huyu değişir.)

Neveser âyin dördüncü selâm, kimin olduğu bilinmeyen;

“Ey âşıkân ey âşıkân Mollâ-yı Rûmî mî resed  
Ey ârifan ey ârifan Mollâ-yı Rûmî mî resed”

(Ey âşıklar ey âşıklar Mollâ-yı Rûmî geliyor. Ey ârifler ey ârifler Mollâ-yı Rûmî geliyor.)

Büselikaşîrân âyin dördüncü selâm, *Divân-ı Kebîr*'den;

“Ey âşıkân ey âşıkân âmed geh-i vasl u likâ  
Âmed nidâ ez âsuman k'ey mâh-rüyân es salâ”

(Ey âşıklar ey âşıklar, buluşma ve görüşme vakti geldi. Gökyüzünden ey ay yüzlü haydi diye nidâ geldi.)

## 1925 Senesinde Mevlevîhânelerin Kapanmasına Kadar Bestelenen Âyinler

İlk bestelenen üç âyin sırası ile Pençgâh, Dügâh ve Hüseyinî makamlarından olup bu âyinlerin 16. yüzyılda bestelendikleri tahmin edilmekte ancak bestekârları bilinmemektedir ve bu üç âyine “Beste-i Kadîm” adı verilmiştir. Bestekârı bilinen ilk âyin 17. yüzyılda Dervîş Mustafa Efendi'nin Beyâtî makamındaki âyinedir. Yine 17. yüzyılda Buhurizâde Mustafa İtrî Segâh, Nâyî Osman Dede'de Rast, Uşşâk, Çargâh ve Hicâz makamındaki âyinleri bestelemişlerdir. (*Buhurizâde Mustafa İtrî ve Nâyî Osman Dede'nin âyinlerini besteledikleri tarihleri tam olarak bilmediğimiz ve her ikisinin de vefat tarihleri 18. yy'da olduğundan bu âyinler 18. yy içinde de sayılabilir. —İtrî [ö. 1711], Nâyî Osman Dede [ö. 1729-?]).*

### 18. Yüzyıl ve Sonrası Bestelenen Âyinler

Hammâmîzâde İsmail Dede-Şevk-i Tarâb, Sabâ, Sabâbüselik, Bestenigâr, Nevâ, Hüzzâm, Ferahfezâ

Zekâi Dede-Sûzidil, Mâye, İsfahan, Sûzinâk, Sabâzemzeme

Sultan III. Selim-Suzidilârâ

Abdülbâkî Nasır Dede-Acembüselik

Abdürrahîm Kühî Dede-Hicâz

Müsâhib Ahmed Ağa-Hicâz, Nihâvend

Dellâlzâde İsmail Efendi-Sûzinâk

Bursalı Sadık Efendi-Bestenigâr

Hâfız Şeydâ-İrak

Bursalı Osman Dede-Nühüft

Eyüplü Hüseyin Dede-Nühüft

Ali Aşkî-Hüseynîaşîran

Müezzinbaşı Rıfat Bey-Neveser, Ferâhnâk

Bolahenk Nuri Bey-Büselik, Karcığâr

Mustafa Nakşi Dede-Şedaraban

Hâşim Bey-Sûzinâk, Şehnâz

Mustafa Câzim Dede-Hicâzkâr

Derviş Necip-Sûzinâk

Celâleddîn Dede-Dügâh

Hüseyin Fahreddîn Dede-Acemaşîrân

Ahmet Hüsameddîn Dede-Râhatülervâh

Ahmed Avni Konuk-Ruy-i Irak, Dilkeşîde, Büselikaşîran

Hâfız Ahmed Efendi-Beyâtîbüselik, Müstear

Rauf Yekta Bey-Yegâh

Kâzım Uz-Sultaniyegâh, Yegâh

Rakım Elkutlu-Karcığâr

Refik Fersan-Selmek

### Kaybolan Âyinler

Hammâmîzâde İsmail Dede-İsfahan, Nâsır Abdülbâkî Dede-İsfahan, Kühî Abdürrahim Dede-Nühüft, Seyyîd Ahmet Ağa-Sabâ, Şeydâ Hâfız-Hicâzeyn, İsfahan, Hâfız Ali Dede-Nühüft, Ahmet Arif Hikmetî Dede-Mahur, Şevki Efendi-İsfahan. Hacı Fâik Bey-Dügâh, Tanbûrî Kâmil Efendi-Yegâh, Musullu Hâfız Osman-Hüseynî, İsmet Ağa-İsfahan.



## Yarım Kalan Âyinler

Hacı Fâik Bey-Yegâh, Ali Aşkî-Nikriz ve Hüseyinâşîran, Neyzen Emin Efendi-Müstear

## Bazı Âyinlerin İlk İcrâ Tarihleri

### Yenikapı Mevlevîhânesi'nde İlk İcrâları Yapılan Âyinler:

Bestekâr	Makam	Tarih
İsmail Dede	Şevk-i Tarâb âyini	28 Temmuz 1804
İsmail Dede	Sabâ âyini	13 Şubat 1824
İsmail Dede	Neva âyini	26-27 Temmuz 1824 (Kadir gecesi)
İsmail Dede	Bestenigâr âyini	1833
İsmail Dede	Sabâbüselik âyini	14 Kasım 1833
İsmail Dede	İsfahan âyini	4-5 Ocak 1837 (Kadir gecesi)
İsmail Dede	Hüzzam âyini	1833
Zekâi Dede	Mâye âyini	30 Aralık 1884 (Bir hafta sonra Bahariye Mevlevîhânesi)
Zekâi Dede	Suzinâk âyini	14 Eylül 1885
Zekâi Dede	İsfahan âyini	26 Ocak 1885
Abdurrahim Kühî Dede	Hicâz âyini	22 Temmuz 1791
Ahmed Hüsameddîn Dede	Rahatü'l-Ervah âyini	12 Temmuz 1884
Mehmed Celâleddîn Dede	Dügâh âyini	17 Mayıs 1905
Hâfız Ahmed Efendi	Beyâtîbüselik âyini	25 Mayıs 1905

### Beşiktaş Mevlevîhânesi'nde İlk İcrâları Yapılan Âyinler:

İsmail Dede-Ferahfezâ âyin-13 Nisan 1839

Hüseyin Fahreddîn Dede-Acemaşîrân âyini-29 Nisan 1885 (Bahariye Mevlevîhânesi)

### Birbirleriyle Bağlantılı Âyinler:

1- Pençgâh, Dügâh ve Hüseyinî makamlarında âyinler. Dügâh Beste-i Kadîm. Üçüncü selâm Yürük Semâî'den itibaren Pençgâh âyine bağlanmıştır. Hüseyinî Beste-i Kadîm. Birinci selâm Devr-i Revân'da Dügâh ve Üçüncü selâm Yürük Semâî'de Pençgâh âyine bağlanarak tamamlanır.

2- Nâyî Osman Dede, Hicâz âyin. Üçüncü selâm Yürük Semâî'den itibaren Seyyid Ahmed Ağa'nın Hicâz veya Abdürrahim Kühî Dede'nin Hicâz âyinleri ile tamamlanır.

3- Hammâmîzâde İsmail Dede, Bestenigâr âyin. Üç selâm olarak bestelemiş ve üçüncü selâm Yürük Semâî'den itibaren yine Dede Efendi'nin Sabâ âyini ile tamamlamıştır.

4- Hammâmîzâde İsmail Dede, Sabâbüselik âyin. Bir selâm olarak bestelemiş ve diğer selâmları Dede Efendi'nin Nevâ âyini ile tamamlamıştır.

5- Hammâmîzâde İsmail Dede, Hüzâm âyin. İlk bestelediğinde bir selâm olarak bestelemiştir ve birinci selâmdan sonra yine kendisinin Sabâ âyini ile tamamlamıştır, daha sonraki yıllarda diğer selâmları bestelemiştir.

### Âyinlerin Günümüze Ulaşması

Sadece Mevlevî âyinlerinin değil, Türk Müziği içerisindeki kâr, beste, ağır semâî, yürük semâî, şarkı, saz eserleri gibi din dışı ve ilahi, tevşih, naat, durak şeklindeki dînî eserlerin günümüze ulaşması birkaç yolla olmuştur:

Bunlardan ilki meşktir. Meşk, kısaca hoca ile talebenin karşı karşıya oturup, hocanın eseri usûl vurarak okuması ve talebenin de yine usûl vurarak bunu ezberlemesi yoludur. Meşk aslında bugün hâlâ geçerliliğini korumaktadır ve özellikle tavır öğrenmek için çok geçerli olan bir eğitim şeklidir. Bir diğer yol ise çeşitli nota sistemleri ile eserlerin kayıt altına alınmasıdır.

Ali Ufki Bey, Kantemiroğlu, Kevserî, Nâyî Osman Dede, Abdülbâkî Nâsır Dede, Hamparsum Limonciyan ve Hrisantos icat ettikleri notalarla pek çok eseri yazmışlardır. 1886'da Notacı Emin Efendi *Nota Muallimi* kitabında bugünkü notayı tanıtmış, 400 kadar eser ile Sûzidilârâ, Neveser, Rast makamlarında fasılları yayınlamıştır.

Ayrıca Kazasker Mustafa İzzet Efendi'nin oğlu Mûsika-i Hümâyûn'dan Necib Paşa'nın kendi geliştirdiği nota, Rauf Yekta Bey "Türk Notası" ve İsmail Dede'nin torunlarından Mustafa Nezih Albayrak "Yıldırım Sistemi" isimlerini verdikleri nota çeşitleri ile bazı eserleri tespit etmişlerdir. Bunların yanında 1800'lerin sonlarından itibaren azımsanmayacak sayıda müzisyen de besteleri kendilerine veya başkalarına ait pek çok eseri günümüz notası ile güfteleri eski Türkçe olarak şahsi defterlerine yazmışlardır.

Şunu da muhakkak söylememiz gerekir ki, özellikle klasik repertuarın aktarımında Dârülelhan'da Türk Müziği eğitiminin kaldırılmasından sonra kurulan Tasnîf ve Tespit Heyeti'nin yaptığı çalışmalar da çok büyük önem arz etmektedir. Bu heyetteki ilk üyeler Rauf Yekta Bey, İsmail Hakkı Bey, Hâfız Ahmed Efendi daha sonra ise Ali Rifat Çağatay, Suphi Ezgi ve Mesud Cemil'dir.

Tasnîf ve Tespit Heyeti 1923-1930 yılları arasında ilk 120 fasikülü eski yazı ile *Dârülelhan Külliyyâtı* adı altında, 60 fasikülü ise yeni yazıyla *İstanbul Konservatuvarı Neşriyâtı/Türk Müsiki Klâsikleri* başlığında olmak üzere 180 fasikülde 259 eser yayınlamıştır.

Kapağında, "*Dârülelhan'da müteşekkil heyet-i ilmiye tarafından tetkik ve kabul edilmiştir.*" ibaresi bulunan fasiküllerdeki serlevhalar Hattat Halim Özyazıcı tarafından yazılmıştır. Heyet, 1931 yılından sonra tevşihler, ilahiler, Bektâşî nefesleri, kırk bir adet Mevlevî âyini, üç ciltlik Zekâi Dede Külliyyâtı ve Bûselikli Fasıllar şeklinde de notalar neşretmiştir.

Dârülelhan Külliyyâtı'nın 181-263 fasikülleri Tasnîf ve Tespit Heyeti tarafından yazılmış olmasına rağmen yayımlanamamıştır. Külliyyâtın 74 eserden oluşan bu ikinci kısmı, *Semâ Vakfı* tarafından 1995 yılında bastırılmıştır ve bu şekilde Dârülelhan Külliyyâtı 333 eserden oluşmaktadır. Ayrıca 1950 yılında kurulan yeni Tasnîf ve Tespit Heyeti de 21 fasikülde 230 eser yayınlamıştır ki, bu heyette Refik Fersan, Nuri Duyguer, Halil Can, Refî Cevat Ulunay, Sadeddin Heper ve Dürri Turan vardır.

Bütün bunlardan ayrı olarak özellikle âyinler için şunu da yazmamız gerekir ki, 1800'lerin sonlarından itibaren başta Galata Mevlevihânesi'nden Neyzen Emin Efendi olmak üzere İsmail Hakkı Bey, Ali Rifat Çağatay, Refik Fersan, Halil Can, Sadeddin Heper gibi pek çok müzisyen, sadece güftelerden oluşan defterler veya Hamparsum ve Batı notası ile âyinlerin notalarını yazdıkları defterler tutmuşlardır.

### **Naat-ı Mevlânâ**

Mevlevî Müziği repertuarının âyinlerden sonraki bir diğer eseri, bestesi Buhurizâde Mustafa İtrî'ye ait olduğu düşünülen Rast makamındaki Naat-ı Mevlânâ'dır. Farsça 12 beyit ile terennümlerden ve usûlsüz olarak ama geçmişten gelen bir tavırla Naathan tarafından ayakta okunan Naat'ın konusu Hz. Muhammed'dir (s.a.v.) ve O'nun (s.a.v.) Allah'ın sevgilisi, kâinatta yaratılmış en yüce Efendi ve seçkin bir insan olduğu anlatılmaktadır.

Naat, Abdülhalîm Çelebi (ö. 1679) veya Bostan II. Çelebi (ö. 1705) tarafından bir Çelebilik makamı tavsiyesi olarak mukabeleye katılmış olup nâdiren de olsa bazen âyinlerde Buhûrîzâde Mustafa İtrî'nin bu Naat'ı yerine, okunacak âyinin makamında başka naatlar da okunmuştur.

### Naat-ı Mevlânâ

(Ya Hazret-i Mevlânâ hak dost)

Yâ Habîbullah Resûl-i Hâlik-i Yekta tûyî

Ber güzîni zülcelâl-i pâk ü bî hemtâ tûyî (Dost, Sultânım)

Nâzenin-i Hazret-i Hâk, sadr-ı bedr-i kâinât

Nûr-i çeşm-i enbiyâ çeşm-i çerâğ-ı mâ tûyî (Yâ Mevlânâ, hâk dost)

(Sultânım) Der şeb-i mi'râc, bûde Cebrail ender rekâb (dost, dost)

Pâ nihânde ber serîn ü Kûmbet-e Hadrâ tûyî (Yâ Mevlânâ, hâk dost)

(Sultânım, mahbûbi dost, dost, dost) Yâ Resûlullah tû dâni ümmetâned âci-  
zend

Rehnümâ-yı âciânî bî-ser ü bî-pâ tûyî (Hâk dost, dost, dost)

(Sultânım) Serv-i bostân-ı risâlet nevbehâr-ı ma'rîfet

Gülben-i bağ-ı şerîat bülbül-i bâlâ tûyî (Yâ veliyyullah dost hey)

Şems-i Tebrîzî ki dâret Naat-ı Peygamber zi ber

Mustafa vü Müctebâ ân Seyyid-i a-lâ tûyî

(Yâ tabîb el-kulûb, yâ veliyyallah, Allah dost, dost)

### Tercümesi

Allah'ın Sevgilisi; Yaratan'ın, tek Peygamberi Sensin

Seçilmiş, Zülcelal, temiz ve eşsiz sensin.

Hazret-i Hakk'ın nazlısısın, kâinatın üstündesin

Enbiyânın göz nûrusun, göz ve ışığımız Sensin.

Mîraç gecesinde Cebrail, senin bineğinin üzengisini tutmuştu.

Kûmbet-i hadranın en üstüne ayağını basmış Sensin.

Yâ Râsûlullah, sen biliyorsun ki, bütün ümmetlerin âcizdir.

Ayaksız ve başsız kalmış âcizlerin rehberi Sensin.

Peygamberlik bostanının çamı ve mâ'firetin ilkbaharısın.

Şer'at bahçesinin gülfidanısın ve en yüksek bülbülüsün.

Şems-i Tebrîzî ki, Naat-ı Peygamberi ezberlemiştir.

Saf ve seçkin en yüksek efendi Sensin.

## Niyaz İlahileri

Güftesi Sultan Veled'e veya Afyon Mevlevîhânesi'nden Dîvâne Mehmed Çelebi'ye atfedilen bestesi ise Buhurizâde Mustafa İtrî dense de kimin olduğu tam olarak bilinmeyen Devr-i Revân usûlünde “Şem-i ruhuna cismimi pervâne düşürdüm” ve güftesi, bestesi Derviş Ömer'e ait olduğu söylenen ama yine kesin olarak kimin olduğu bilinmeyen Yürük Semâî usûlündeki “Dinle sözümü sana direm özge edadır” ilahileri, Niyaz İlahileri adı ile anılmaktadır.

Özellikle Şeb-i Arûs, Ramazan ayı veya Kandillerde yapılan âyinlerde, dördüncü selâmdan sonra kısa bir taksim ardından okunan bu ilahilerin her ikisi de Segâh makamında ve Türkçedir. İlk notaları Ali Ufki Bey'in *Mecmûa-i Sâz ü Söz* isimli yazma eserinde gözüken bu ilahiler icrâ edilirken yapılan âyine de Niyaz Âyini adı verilmiştir. Ayrıca bazen bu ilahilerden sonra Hammâmîzâde İsmail Dede'nin Şevk-i Tarâb, Sabâ ve Sabâbüselik âyinlerinde bulunan güftesi Molla Camii'nin olduğu söylenen, Türkçe tercümesi ise Dîvâne Mehmed Çelebi veya Samti Dede tarafından yapılmış olan kıta da okunmuştur:

*“Ben bilmezidim gizli ıyan hep Sen imişsin  
Tenlerde vü canlarda nihân hep Sen imişsin  
Sen'den bu cihân içre nişân ister idim ben  
Âhir bunu bildim ki cihân hep Sen imişsin”*

## Yenikapı Mevlevîhânesi ve İki Hâtıra

### Balikhâne Nâzırı Ali Rıza Bey

Sultan Abdülazîz, Fuat Paşa'ya oğlunun vefatından dolayı bir ay kadar müsaade buyurmuşlardı. Yine bu müddet içinde bir kandil gecesi Fuat Paşa ailesiyle beraber Yenikapı Mevlevîhânesi'nde bulunmuşlar, vekiller, vezirler ve devlet adamlarından birçok zevât da gelmişlerdi. Ziyâret edenlerin çokluğu tahminlerin üstünde idi. O kadar halk Mevlevîlerin usûl ve âdetleri gereğince taamhânedede öbek öbek kurulan tahta sofralarda sesiz sedâsız yedirildi ve ikram olundular. Semâhânenin her tarafı hıncahınç dolmuş, kafes de yüksek tabakada bulunan birtakım hanımefendilerle dolu bulunmuştu.

Asrın en mümtaz ve en güzîde üstadlarının müsikîsi orada toplanmış, semâhânedede tahminin üstünde tennure açılmıştı. Öncekilerin, o büyük müsikîşinasların nefis eserlerinden okunan âyin-i şerîfler ne kadar ruhu okşayan şeylerdi. Nihâvend âyinin dördüncü selâmında de-

deler kemâl-i huşû ile semâ ederlerken şeyh efendi de yakası elinde semâyâ iştirak etmişti.

Artık semâhâne de daha ulvî bir manzara hâsıl etti. Mücellâ tahtalara temastan çıkan ayak gıcırtilarından gayri ortada çıt yoktu. Yalnız neyle-  
rin haz veren, gönlü ferahlatan nağmeleri hazin hazin devam ediyordu. Her kalp kabiliyetine göre lezzet alıp vecde gelmiş, herkes bir âlem-i istiğrâka dalmıştı.

Fuat Paşa'nın haremi hanımefendi kendini zaptedemeyerek kafesin arkasında "Allah" diye feryat ediyor, Fuat Paşa mihrabın içinde oturmuş elinde mendil hüngür hüngür ağlıyordu. Bu hâlden herkes müteessir oldu. Ağlamayan kalmadı dersem asla mübalâğa etmiş olmam.

### **Tahirü'l-Mevlevî**

Bayram günlerinde Mevlevihâne'de Sabah Namazı kılındıktan sonra bütün ihvan şeyh dairesinin önünde toplanır ve şeyh dışarı çıktıktan sonra hep beraber Merkez Efendi'ye gidilirdi. Bayram Namazı, Merkez Efendi'de kılındıktan sonra, duâ ve gülbanklar okunup Merkez Şeyhi ile bayramlaşılır, ardından da yürüyerek Mevlevihâne'ye geri dönülürken yolda daha önceden Merkez Efendi Tekkesi'ne gönderilmiş kudümler ve neylerle peşrev çalınırdı.

Mevlevihâne'ye geri gelinip cümle kapısından girildiğinde peşrev biter, Şeyh, niyaz penceresi önünde duâ eder ve gelen ziyâretçilerle bayramlaşır, daha sonra ise kavurma, lokma denilen Mevlevî pilavı ve pelteden oluşan yemek yenir, yemek bitince dervişler şeyhle bayramlaşır ve duâlar okunurdu.

---

## 20. Yüzyıl İstanbul'unda Cami Mûsikîsi Formlarından Kur'ân Tilâveti ve İcrâcıları

---

Doç. Dr. Mehmet Öncel\*

\* İstanbul Sabahattin Zaim Üniversitesi.

İnsanlığın var oluşuyla beraber estetik ve sanat kaygısının oluştuğu herkesçe mâlûmdur. Bu durum içtimâî hayatı daha âhenkli ve yaşanabilir kıldığı gibi toplumun sahip olduğu dinin ve medeniyetin izlerini de yaşamın her safhasında göstermeye vesiledir. Başta mimari olmak üzere edebiyat ve mûsikî bu sanatların öncüleri arasında gösterilebilir. Biri taşın, diğeri yazının, sonuncusu ise sesin estetik tezâhürüdür. İlâhî dinlerde zikri geçen üç sanatın aksülamelini evvelâ mâbetlerde görmekteyiz. Bir kilise, sinagog veya caminin gerek mimarisine gerekse buralarda okunan âyet ve âyetlerin tefsiri mesâbesindeki şiirler, ilahiler, münâcat ve kasîdelerin muktezâyı hâle uygun bir şekilde makamlı icrâsı, mensûbu olduğu dinin ve medeniyetin huzmelerini izhâr eder. Genel kanaate göre mûsikînin dinden neşet ettiği ifade edilmektedir. Dolayısıyla dinî hayatın koymuş olduğu düsturları mûsikîyle bağdaştırmak, rûhun telezzüzü ve teskînine kapı aralamaktadır.

İlâhî dinlere baktığımızda hemen hepsinde bir şekilde mûsikîye müracaat edildiği görülmektedir. İsrailoğullarının atalarından Hz. İshak'ın (a.s.) soyundan gelen Hz. Davud (a.s.) sesiyle insanlığı, hayvanâtı hatta cemâdâtı dahi tesbihine dâhil ettiği Kur'ân-ı Kerim'de ifade edilmektedir (Sâd Sûresi, 38: 18-19). Yahudilikte, Hristiyanlıkta ve diğer dinlerde âyinlerinde insan sesi ve bazı enstrümanların yer alması ibâdetle huşûnun artmasına önemli vesilelerdendir.<sup>1</sup> İlâhî olmayan dinlere baktığımızda da yoğun bir şekilde mûsikîden istifâde edildiği görülmektedir.

---

<sup>1</sup> İlahi dinler ve diğer dinlerde müziğin kullanımına dâir ayrıntılı bilgi için bkz. Cengiz Batuk, "Din ve Müzik: Dinler Tarihî Bağlamında Din-Müzik İlişkinine Genel Bir Bakış Denemesi", *On Dokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 2013, 35, ss. 45-70.



Eski Türkler’de Şaman, müsikîyi âdeta dinî inancın aslî unsuru gibi kullanma gayretinde olmuştur. Tonguzlar “Şaman”, Altaylar “Kam”, Yakutlar “Oyun”, Kırgızlar “Bahşı”, Oğuzlar “Ozan”, Moğollar “Böge” veya “Bö”, Samoyedlerin “Tadıbey” olarak isimlendirdikleri Şamanlar, din adamlığı vasfının yanında sihirbâz, şâir, rakkas, hekîm ve müsikîşinas olarak da kabul edilmekteydi. Buna göre müsikîyi sihir, ibâdet, eğlence, havayı açtırma, yağmur yağdırma, hastaları tedavi, kayıp eşyaları buldurma, cinleri, ruhları davet, av, doğa üstü olayları kontrol etme ve savaş gibi toplumu ilgilendiren çoğu meselelerde kullanmışlardır. Yukarıda da zikredildiği gibi dinî düsturların estetik ve sanatlı anlatımında müsikî mühim bir rol almıştır.

İslam dinî en özlü ifâdeyle “imân”, “İslâm” ve “ihsân” kavramları ekleninde şekillenmektedir. Buna göre imân boyutu niçin yaptığımıza, İslâm boyutu genel çerçeveyi ifâde etmede, ihsân ise bu emirlerin nasıl yapılması gerektiğine işaret eder. Bu yönüyle İslâm sanatının temel dayanak noktası ve sanata bakışını Cibrîl hadisi belirlemektedir. Bu yazıda hadisin tamamı anlatılmayacaktır. Sadece konumuzu ilgilendiren bölüm ele alınacaktır. Cebrail (a.s.) insan suretinde Hz. Peygamber’in (s.a.v.) huzuruna gelir “imân”, “İslâm” ve “ihsân”ın teker teker ne olduğunu sorar. Son kavram “ihsân”ı “Allah’ı görmüşçesine ibâdet etmek.” şeklinde târif eder. Hz. Peygamber (s.a.v.), bu veciz anlatımıyla bundan sonra yedi düvele Hakk’ı duyurmak için canla başla cihâd eden hayrül-halefmin tarihî süreçte bu büyük medeniyetin dallanıp budaklanan sanata bakışını mihenk taşı olarak aktarır. Yani yaptığımız her işi en güzel ve ahsen surette yapmamızın temel kıstas olduğunu ifâde eder. Buna dâir pek çok âyet ve hadis zikredilebilir. Ancak “Allah yarattığı her şeyi güzel kılmıştır.” (Secde Süresi, 32:7); “Muhakkak ki Allah güzeldir; güzeli, güzelliği sever.” (Hâkim, Müstedrek, 1/26; Müslîm, İman, 147); “Kur’ân-ı seslerinizle güzelleştirin. Çünkü güzel ses Kur’ân’ın güzelliğine güzellik katar.” (el-Câmiu’s-Sagîr, 3726); “Şüphesiz ki bu Kur’ân hüzünle nazil oldu. Onu okuduğunuz zaman ağlayınız. Eğer ağlayamazsanız ağlar gibi görününüz. Kur’ân’ı tegannî ile okumayan bizden değildir.” (İbn-i Mace, 176) âyet ve hadis-i şerifleri bu çerçevede sanatkârlarca ihtimam gösterilen kaidelerdir. Zaten insan fıtratı güzel ve güzelliğe meyillidir. Sanat ve estetiğin meşrû çerçevede benimsenerek tekâmülü, bu düsturlar ışığında tavsiye ve teşvik edilen bir husûsiyettir. Bu açıdan bakıldığında müsikî, İslâm’a ait hakikatleri en güzel temsil eden sanatlardan birisi olmuştur. Bugün bile güzel bir Kur’ân tilâveti, ezan veyâhut zikir vesilesiyle ihtidâ eden insanların olduğu bilinmektedir.

Dinî mûsikî formlarının oluşumu Hz. Peygamber (s.a.v.) döneminden itibaren ilk nüvelerini göstermeye başlamıştır. Efendimiz özellikle Kur’ân ve ezanın güzel okunmasına ayrı bir ihtimam göstermiştir. Bu husûsta ezan okumak üzere Bilâl-i Habeşî, Ebû Mahzûre, Sa’d b. Âiz gibi sesleri güzel ve dokunaklı sahabeleri müezzin olarak tâyin etmiştir. İlk dinî mûsikî formu olarak kabul edilen Kur’ân tilâvetine ilâveten diğer formlar Emevî, Abbasi, Selçuklu ve Osmanlı dönemlerinde gelişerek günümüze kadar tekâmülünü sürdürmüştür. Ancak her dönemin kendine has sanat ve estetik algısının oluşu mükemmeli arayışın bir sınırı olmadığını göstermektedir. Anadolu coğrafyasında ve özellikle İstanbul’da gerek camiler gerekse tekkelerde mânevî duyguların ihtizazı ve sürûrunu ibâdet neşesiyle yerine getirme, zikri geçen sanat ve estetik kaygıların bu formlarda tezâhürünü sağlamaktadır. Bu çalışmanın konusu ve kapsamı 20. yüzyıl İstanbul’unda icrâ edilen cami mûsikîsi formlarından Kur’ân tilâvetinin müzikal açıdan nasıl olması gerektiği ve hâfiz icrâcılar hakkında olacaktır.

Dinî mûsikî formları iki ana çatı altında toplanmaktadır. Bunların ilki cami diğeri ise tekkelerdir. Camiler beş vakit namaz dışında önemli gün ve gecelerde veya belli bir sebebe isnaden bir araya gelmiş cemaatin toplandığı, cem olduğu mâbetlerdir. Arapça cem’ kelimesinden türeyen cami, “toplayan, bir araya getiren” mânâsındadır. İlk zamanlarda sadece Cuma namazlarının kılındığı büyük mescitler olarak kullanılmaktaydı. Bu yönüyle camiler mescitlere nazaran daha büyük ibâdethanelerdir. İslâm kültüründe cami, sadece ibâdet edilen yer değil aynı zamanda siyasetin merkezi, halkın eğitim, öğretim, toplumsal ve kültürel meselelerinin ele alındığı önemli mekânlar olmuştur. Dinî mûsikî cihetinden bakıldığında ise ibâdet öncesi, ibâdet esnası veya sonrasında herhangi bir çalgı âleti kullanılmadan çoğunlukla irticâli olarak sadece sesle yapılan icrâlar şeklinde ifâde edilebilir. Burada temel gâye ibâdetin tesirini ve heyecanını artırarak mânevî bir ziyafete vesile olmaktır. Sadettin Nüzhet Ergun cami mûsikîsini Kur’ân mûsikîsine vâkıf mûsikîşinasların ibdâ ettikleri eserler olarak tavsif etmektedir.<sup>2</sup>

Cami mûsikîsinde icrâ edilen formların dili çoğunlukla Arapçadır. Buradaki mûsikînin kahir ekseriyeti tek kişi tarafından solo şeklinde yapılmaktadır. Ancak müezzinlerin toplu olarak yaptığı “cumhur müezzinliği” belirli bölümlerde icrâ edilmektedir. Cami mûsikîsinin temelini namaz teşkil eder. Hâlihazırda günde beş vakit namaz, birbirinin mütemmimi imam ve müezzinlerin, estetik ve sanatlı bir şekilde icrâ-

<sup>2</sup> Nüzhet Ergun, *Türk Musikisi Antolojisi*, s. 141.

sına dayanmaktadır. Burada her ikisinin temel vasıfları hâiz olmasına ilâveten müzikal bakımdan da müşâbehet göstermeleri icap eder. Yani burada dikkat edilmesi gereken temel husûs aynı makam ve tonda insicamın yakalanmasıdır. İcrâ esnasında zâhidane bir üslûbun hâkim olması gerekir. İbâdet şuuruyla dâima teyakkuz hâlinde olup, erkâna ve âdâba riâyet edilerek sükûnet ve vakarla okunması icap eder.

Kısaca müezzinin ezanı ile başlayan bu âhenk, okunan ihlâs-ı şerif, kamet, imamın ilk tekbiriyle başlayan cemaatle namaz, kırâat, selam ve ardından müezzinin yaptığı tesbihat, dua ve son olarak mihrabiye-nin okunmasıyla hitama erer. İlâveten cami içinde temcid, münacat, salâ, tekbir, miraciye, Muhammediye, ilahi, tardiye, tekbir, mevlid gibi formlar da icrâ edilmektedir. Genel olarak cami ve tekke mûsikîsi formlarını şu şekilde tasnif edebiliriz:

DİNİ MÛSİKİ FORMLARI			
CAMİ MÛSİKİSİ		CAMİ VE TEKKE MÛSİKİSİ	TEKKE MÛSİKİSİ
•Kur'an-ı Kerim	•Tardiye	•Na't	•İsmi Celâl
•Ezan	•Teravih Tertibi	•Kaside	•Durak
•Kamet	•Temcid ve Münacât	•Tevşih	•Mersiye
•Salâ	•Tesbih	•İlahî	•Nefes
•Tekbir	•İstiğfar	•Şuğul/Şuul	•Deyiş
•Salât-ı ümmiye	•Mevlid		•Mevlevî Ayini
•Telbiye	•Muhammediye		•Savt
•Cumhur Müezzinliği	•Tarif		•Salât-ı Kemâliye
•Mahfel Sürmesi	•Feraciye		•Nevbe/Nevbet
•Cuma Hutbesi	•Miraciye		•Gülbank/Gülbang
	•Regâibiye		

Cami mûsikîsinin en önemli formlarından Kur'an-ı Kerim tilâveti, İlâhî düsturların sanatlı ve estetik bir şekilde okunmasını iktizâ eder. Gerek lafız gerekse mânâ bakımından kendisine benzer bir âyetin bile getirilemeyeceğini ifade eden Kur'an-ı Kerim<sup>3</sup>, mânâyâ ilâveten bir dil, bir belâgat harikasıdır. Dönemin Hristiyan, Yahudi ulemâsı dâhil olmak üzere topyekûn Kur'an'ın dili ve mânâsında bir kusur bulma yarışına giren müşrikler, muarazaya acziyetle karşılık vermişlerdir. İbn Kesir tefsirinde kendi döneminin en önde gelen edip ve söz üstadı Velid b. Mu-

<sup>3</sup> Cenâb-ı Allah (c.c.) dilin ve belâgatin en yüksek seviyede icrâ edildiği, büyük kitleleri peşinden sürükleyen şâir ve söz üstadlarının bulunduğu bir dönemde, Kur'an-ı Kerim'in muhtelif yerlerinde inanmayanlara hitâben, göndermiş olduğu kitabın bir benzerini, bir sûresini hatta bir âyetini getirmelerini meydan okuyor. Bkz. (Bakara Sûresi, 2:23), (Yûnus Suresi, 10: 38), (İsrâ Sûresi, 17:88), (Hüd Sûresi, 11: 13) vd.

gîre’nin Kur’ân-ı, Hz. Peygamber’den (s.a.v.) dinlediğinde “Allah’a ant olsun ki şiirin recezini, kasîdesini, hatta cinlerin şiirini çok iyi biliriz. O bunlardan hiç birisine benzemiyor. Onda bir tatlılık ve çekicilik var. Onun üstü verimli, altı durdurucu” ifâdesini serdede.<sup>4</sup>

Kur’ân-ı Kerim, vahiy meleği Cebrail (a.s.) vâsıtasıyla Hz. Peygamber’e (s.a.v.) icaz ve beyan amacıyla parça parça indirilmiş İlâhî bir kitaptır. Burada mâhiyeti itibarıyla nasıl indirildiği bilinmemektedir. Kur’ân okunmasıyla ibâdet edilen, tevâtür yoluyla nakledilen, Fâtiha Sûresi ile başlayıp Nas Sûresi ile biten İlâhî bir kitaptır. Başta Müslümanlar olmak üzere tüm insanlığın rehberi, yol göstericisi olup, günün her lahzasında ihtiyaç duyulan en mühim menbaıdır. Bu vesileyle İslâm dininde Kur’ân-ı Kerim’in öğrenilip öğretilmesi Hz. Peygamber’in (s.a.v.) hassasiyetle durduğu bir konudur. Buna dâir şu hadis-i şerifi, nasıl bir yol izlenmesi gerektiği husûsunda çok açık ve nettir; “Sizin en hayırlınız Kur’ân’ı öğrenen ve öğreteninizdir.”<sup>5</sup> Kur’ân-ı Kerim’i en iyi anlayan ve açıklayan Hz. Peygamber (s.a.v.), Bera’ b. Âzib’in de ifâde buyurduğu gibi onu aynı zamanda en güzel şekilde de okuyan kişidir. (Buharî, Tevhîd, 52). Dolayısıyla kâmil mânâda Kur’ân’ın zâhirî ve bâtınî tüm yönlerine hâkim Hz. Peygamber’in (s.a.v.), onun güzel okunması yönündeki şiddetli tavsiye ve teşvîki özellikle dikkat edilmesi ve uyulması gereken bir emirdir. Bundan ötürü Sahabe-i Kirâm’dan meleklerin bile kendisini dinleyemeye geldiği rivâyet edilen Useyd bin Hudayr, Hz. Peygamber’in (s.a.v.) ümmetimin en güzel okuyanı olarak tavsif ettiği Übey bin Kâ’b, Kur’ân-ı müşriklere karşı yüksek sesle okuyan ilk kişi Abdullah bin Mes’ûd, Salim Mevla Ebu Huzeyfe, Ukbe bin Âmir el-Cuhenî, Hz. Ömer’in “Bize Rabbimizi hatırlat.” diye iltifat ettiği güzel sesli Ebu Musa el-Eş’arî, Muaz b. Cebel gibi sahabiler Hz. Peygamber’in (s.a.v.) bu teşvîkine ihtimam göstermişlerdir.<sup>6</sup> Hz. Resûl ise sahabinin bu okuyuşundan ötürü “Ümmetimde böylelerini bulduran Allah’a hamdolsun.”<sup>7</sup> Sözüyle memnuniyetini izhâr etmiştir. Bu

<sup>4</sup> Aktarılan rivâyet ve benzerleri için bk. Ebû Ca’fer İbn Cerîr Muhammed b. Cerîr b. Yezid et-Taberî, *Câmi’u’l-beyân ‘an te’vîli âyi’l-Kur’ân*, thk. Abdullâh b. Abdülmuhsin et-Türkî (Riyad: Dâru ‘Âlemi’l-Kütüb, 2003), 23/429-432; Ebü’l-Fidâ İmâdüddîn İsmâil b. Ömer b. Kesir, *Tefstru’l-Kur’âni’l-Azîm*, thk. Mustafa es-Seyyid Muhammed ve diğerleri (Kahire: Müessesetü Kurtuba, Mektebetü’l-Evlâdi’ş-Şeyh li’t-Türâs, 2000), 14/181-182. Reşid Rızâ, *Tefstru’l Menâr*. (Kahire: Dâru’l-Menâr, 1947) C: I, s. 200, İbn-i Kesir, *Kur’ân’ın Edebi İcazı*, s. 107.

<sup>5</sup> Buhârî, Muhammed b. İsmâil Ebü Abdillâh (ö. 869/256), “Fedâilü’l-Kur’an”, *el-Câmiu’s-Sahih*, (Thk. Mustafa Dib el-Buğa), Dâru İbn Kesir, Beyrut, 1087, s. 21.

<sup>6</sup> Mekki b. Ebi Tâlib, *el-İbâne ‘an me’âni’l-kirâât*, Tah. Abdulfettah İsmail Şelebî, Dâru Nehdat-i Mısır Li’t-tab’i ve’n-neşr, [ts], ss. 92-100.

<sup>7</sup> İbn Mace, *İkametü’s-Salah*, 176.

dönemden itibaren, Emevî, Abbasî, Selçuklu ve Osmanlı gibi İslâm'a sancaktarlık yapan devletler her dönemde Kur'ân'ın okunmasına ayrı bir önem atfetmiş ve çok önemli karîfler yetiştirmiştir.

Bütün bunlardan önce Kur'ân tilâveti ve kırâatında mûsikî meselesine geçmeden önce bilinmesi gereken belli başlı istilâhlar vardır. Bunlardan bazıları kırâat, tilâvet, kurra, mukri, tarîk, aşere, takrîb ve vech'tir. Kırâat ve tilâvet her ikisi eş anlamlı olup, okuma anlamındadır.<sup>8</sup> Ancak aralarında zımnen şöyle bir fark olduğu ifade edilmektedir. Kırâat herhangi bir okuyuşu temsil ederken, tilâvet ise mânâsını düşünerek anlayarak okuma şeklinde izah edilmektedir. Kurra kelimesi karîf kelimesinin çoğulu olup okuyanlar mânâsındadır. Istilâhî olarak “*Yedi ya da on kırâatin kendilerine nispet edildiği İmamlar'a denir.*” Binâenaleyh Kur'ân'ın tamamını ezberleyip ondaki kırâatlere vâkıf olan kimseler için de kurra ibaresi kullanılmaktadır.<sup>9</sup> Mukrî, kırâat vecihlerini edâ yoluyla öğrenip ve bunu müşâfehe yoluyla tedaris eden kişi için kullanılır. Bir de kırâatte en çok kullanılan kavramlardan birisi *Tarîk* mefhûmudur. Bu terim râvîlerden sonrakilerin kırâat bakımından aralarındaki ihtilâfa denir. Bu çalışmada beldeler bakımından *İstanbul Tarîki*<sup>10</sup> ve *Mısır Tarîki* ibareleri kullanılmaktadır. On kırâat imamına nispet edilen kırâatleri ve bunlarda yer alan konuları muhtevî ilim dalı için *aşere*, kırâate dâir imamların râvî ve râvîlerin tarîklerini iki ile sınırlandırarak uygulanan usûller için *takrîb*, rivâyet ve tarîk dışındaki ihtiyârî okuyuş farklılığı için ise *vecih* terimi kullanılmaktadır.<sup>11</sup> Bunlara ilâveten bir de Kur'ân'ın okuyuş hızına dâir kullanılan *tahkik*, *tedvir* ve *hadr* istilâhları vardır. Bunlar Kur'ân'ın genel okuyuşunda takip edilmesi gerek hızları ifâde etmede kullanılır. Tahkîk okuyuş bakımından en yavaşı olup medler, şeddeler, gunne gibi husûsiyetlerin âzamî olarak yapıldığı, her harfin ve hareketlerin hakkını vererek yapılan okuyuş şeklidir. Bu okuyuşun biraz daha hızlısına *tedvir*; yine anlamı bozmayacak şekilde tecvit kural ve kaideleriyle harflerin mahreç ve sıfatlarının net bir şekilde gösterildiği tedvirden biraz daha hızlı okumaya ise *hadr* denir. Bu okuyuşların sü-

<sup>8</sup> Nihat Temel, *Kırâat ve Tecvid Istilâhları*, İstanbul: İFAV Yayınları, 2018. ss. 102, 165.

<sup>9</sup> İsmail, Karaçam, *Kur'ân-ı Kerim'in Nüzulü ve Kırâati*, İstanbul: İFAV Yayınları, 1995. s. 241; Muhsin Demirci, *Kur'an Tarihi*. İstanbul: Ensar Neşriyat, 1995, s. 162.

<sup>10</sup> *Teysir Tarîki*'nin diğer adı olup Mısır'ın önemli Kırâat âlimlerinde *Şeyh Ahmed el-Müseyrî el-Mısırî*'nin İstanbul'a gelip Eyüp Sultan Camii'nde imam olarak tedarise devam etmiştir. Okutmuş olduğu kitap ve sistemden ötürü *İstanbul Tarîki* adıyla tanınmıştır. Ayrıntılı bilgi için bkz. Mustafa Atilla, Akdemir. “Kırâat Eğitiminde Tarîkler”, *M. Rüştü Aşıkutlu Anısına II. Kur'an ve Kiraati Sempozyumu: 25 Mayıs 2003*. ed. Muhammed Aydın, Sakarya Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları, 2006, ss. 165-171.

<sup>11</sup> Abdülhamit Birışık, “Kırâat”, *DİA*, Ankara, 2002, C. 25, ss. 426-433.

resi hakkında Hâfız İlhan Tok şöyle bir öneride bulunmaktadır. Tahkîk okuyuşu, ortalama bir Kur’ân sayfasının 6 dakika, tedvir 2,5-3 dakika, hadr ise 1,5-2 dakikada okunması olarak ifade eder.<sup>12</sup>

Kur’ân-ı Kerim’in farklı kırâatlerde okunmasına ilâveten, tarihsel süreçte her milletin tabiatı ve fitratına münâsîp kendilerine has melodi ve nağme zenginlikleriyle tilâvet edildiğini görmekteyiz. Üstat Ali Rıza Sağman, Kur’ân’ın mânâ ve dil güzelliğinin yanında müsikî ile tezyînin önemli olduğuna dikkat çeker. Hatta “*Mûsikî olmaksızın bir Kur’ân tilâveti olmaz hatta tasarlanamaz.*” şeklinde bir söz söyler.<sup>13</sup> Ancak üstadın bu sözü yanlış anlaşılmalıdır. Burada dikkat edilmesi gereken husûsun, Şeyhülkurra Abdurrahman Gürses Hocaefendi’nin ifade buyurduğu gibi Kur’ân’ın hâkim, icrâ edilen müsikînin ise mahkûm olması meselesidir. Yani tilâvet esnasında mehâric-i hurûf (harflerin çıkış yeri), harflerin sıfatları (özellikleri), tecvid,<sup>14</sup> vakıf, ibtidâ,<sup>15</sup> temsil<sup>16</sup> ve mânâ bütünlüğüne dikkat edildikten sonra müsikî veya sanatlı okuyuş devreye girer. Bugün çoğunlukla Arap, Fars ve Türk müsikîsi makamlarıyla Kur’ân-ı Kerim okuyan kariler, melodiyi ön plana çıkarmak için tecvidi nağmeye fedâ etmemeye gayret ederler. İdeal olan ses güzelliğinin yanında makam bilgisi ve güzel tilâvetin gerekliliklerini taşıyan vasıfları hâiz olmasıdır. Yani ana kaidelere ilâveten, tilâvet eden kişilerin rafı savt<sup>17</sup>, hafd-ı savt<sup>18</sup>, mânâyı yansıtan makam ve nağme uygulamalarını iyi bilmesi ve yerinde kullanması gerekir. Genellikle tiz perdelerden okurken sesin detone,<sup>19</sup> sürtone<sup>20</sup> olması, çatallanması, kısılması gibi problemler ortaya çıkabilmektedir. Burada okuyan kişinin sesinin li-

<sup>12</sup> Y. Akaslan, *Son Dönem Karadenizli Merhum Kurrular Sempozyumu*, KTÜ İlahiyat Fakültesi Dergisi, 5(1), 291-298.

<sup>13</sup> Ali Rıza Sağman, Suallî ve Cevablî Sağman Tecvidi, İstanbul: Ahmet Said Matbaası, 1965, s. 18.

<sup>14</sup> “د و ج” (c-v-d) kelimesinin tefîl babından türemiştir. Bir şeyi güzelleştirmek, iyi ve güzel söylemek mânâsındadır. İstilâhî olarak harflerin hakkını vermek, mertebelerini tertip etmek, harf-i mahreç ve aslına döndürmektir. Bir başka tanıma göre her harfin hakkını ve müstehakkını vermek mânâsında kullanılmıştır. Ayrıntılı bilgi için bkz. Nihat Temel, *Kıraat ve Tecvid İstilahları*, İstanbul: İFAV Yayınları, 2018.

<sup>15</sup> Tecvid istilâhında vakıf, nefesle beraber sesi kesmektir. İbtida ise vakıf yaptıktan sonra veya kırâata devam etmek için tekrar başlamak mânâsındadır. Ayrıntılı bilgi için bkz. İsmail Karaçam, *Kur’ân-ı Kerim’in Faziletleri ve Okunma Kâideleri*, İstanbul: İFAV Yayınları, 2016.

<sup>16</sup> Kur’ân kırâatinde ses ile mânânın uyumu gözetilerek okunma şekli olarak ifade edilebilir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Ali Dağdeviren, “Kur’an Tilâvetinde Temsil”, *EKEV Akademi Dergisi*, Yıl 12, 2008 (35), s. 51.

<sup>17</sup> Sesin yükseltilmesi.

<sup>18</sup> Sesin alçaltılması.

<sup>19</sup> Okunması gereken nota veya sesin dışına çıkarak okuma. Ses düşmesi.

<sup>20</sup> Okunması gereken nota veya sesin üstüne çıkarak okuma. Akordun dışına çıkarak birkaç koma yukarıdan okuma şekli.

miti, yüksekliği, genişliği, tınısı ve nefes kontrolünü iyi bilmesi gerekir. Aslında Kur'ân-ı Kerim okuyuşunda usûlüne uygun bir şekilde icrâda uyulması gereken kâideler nettir.<sup>21</sup> Dolayısıyla özellikle son dönemlerde çeşitli karîer tarafından terkîs, terci, ter'id, tatrîb gibi yapılan uygulamalar hoş karşılanmamaktadır. Bir de kitle önünde yapılan icrâlarda yukarıda zikredilen husûsların dışında karînin jest, mimik ve yüz ifâdelerinde itidali elden bırakmaması gerekir. Yüksek bir perdeden okunduğu zaman harflerin net çıkarılması ve tecvit kurallarının uygulanması oldukça zor bir meseledir. Bu yönüyle ses limitinin son noktasına çıkmadan sesine hâkim olacağı bir yere kadar icrâsını gerçekleştirmelidir. İlhan Tok hocanın "Kur'ân adabına yakışmayan oturuş şekliyle, bağdaş kurarak, elleri ezan okur gibi veya dua eder gibi başın etrafında gezdirerek şova dönük bir okuyuş, bizim tavır ve tarzımıza, yakışmıyor kanaatindeyim."<sup>22</sup> sözü cumhurun huzurunda icrâ esnâsında dikkat edilmesi gereken davranışlara işaret etmektedir.

Kur'ân tilâveti her ülkede ana kaidelere dokunmadan kendi ses ve melodi dağarcığına göre okunur. Hatta bu okuyuş aynı ülkenin çeşitli bölgelerinde dahi farklılık arz edebilir. Bugün Türkiye'de Doğu Anadolu, Güneydoğu Anadolu, Karadeniz ve diğer bölgelere baktığımızda Kur'ân-ı Kerim'in lafzı, harfleri ve tecvidi değiştirilmeden yöresel ağız ve tavrın hâkim olduğu okuyuşları görebilmekteyiz. Bu farklılık lafzın değişmeksizin ses ve nağmeler yoluyla oluştuğu okuyuş şeklidir. Ülkemizde çoğunlukla Kur'ân-ı Kerim tilâveti uşşak, rast, hicaz, hüseyinî, segâh, hüzzam, saba ve nihâvend, acemaşiran makamlarında icrâ edilmektedir. Bu makamları kullanarak icrâ edilen tilâvetlerde makamın seyir insicamına, nağmelerin iniş ve çıkış câzibesine, geçkilerin yerinde ve münâsip bir şekilde yapılmasına, çok fazla melodi tekrarından kaçınılmasına, tirillerin çok fazla yapılmamasına, okuyuş hızının her safhada aynı olmasına, harflerin üzerinde gereğinden fazla durulmamasına, âdeta bir kompozisyon gibi içinde giriş, gelişme ve sonucun olmasına dikkat etmek gerekir.

İstanbul tavrı ve Üsküdar ağzı olarak bilinen bir icrâ şekli yaygın bir şekilde dinî mûsikî formlarında yapılmaktadır. Bu tarz okuyuşun letâfeti, tavır ve makam seyirleri ile murtabit bir husûsiyettir. Bu tavra

<sup>21</sup> Kur'ân'ı usûlüne uygun okumanın önemi hakkında bilgi için bkz. Mustafa Kılıç, "İmam-Hatip Ortaokul ve Liselerinde Kur'ân Eğitimi Üzerine Bir Araştırma", *Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 47/47 (2014), 71-74; Mustafa Kılıç, *Kur'ân Tilâvetinde Yaygın Hatalar* (İstanbul: Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Vakfı Yayınları, 2021), 15-17.

<sup>22</sup> Çetin Tükenmez, *İlhan Tok'un Kur'an ve Mevlid Okuma Tavrının İncelenmesi*, AYBÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2019, s. 58.

sahip fem-i muhsinler<sup>23</sup> asil olarak kabul edilen harfler ve tecvid uygulamalarına ilâveten mûsikîmizde çoğunlukla *Cebraîlî Metod* olarak kabul edilen meşk sistemi ile tedrisattan geçmiş kişilerden müteşekkildir. Mâhiyeti itibarıyla başlangıçta taklit ve tekrara dayalı bu yöntem aynı zamanda mânânın da intikalinde önemli bir rol üstlenmektedir. Öğrenilip iyice pekiştikten sonra icrâya müsaade edilmektedir. Mehmet Ali Sarı, İstanbul Tilâvet tavrı hakkında şöyle bir târif yapar: “*Kendi coğrafyamızda yetişen ses ve tilâvet ustalarının ince zevklerinin süzgecinden geçerek asalet kazanmış makam ve nağme zenginliğimizle, İlâhî vahiyleri ustulünce okumadır.*”<sup>24</sup> Hâfız Kani Karaca’ya göre İstanbul tavrında kelimelerin yayılmadan ve abartmadan okunması iktizâ eder. Son dönemin yaşayan önemli hoca ve hâfızlarından İlhan Tok, coğrafyamızda özellikle kendi kültürümüze ait okuyuşun kaybolmaması adına mühim gayretler sarf etmiştir. Bu yönüyle kendi tâbiriyle fem-i İstanbul tavrında okunmasını takip etmiştir. Fem-i İstanbul’u “*Harfleri vasat, İstanbul lisanı ve nezâketi ile yutmadan hırpalamadan telaffuz ederek, Kur’ân dilinin sadeliğini, cümlelerdeki ahenk ve zarâfetini tilâvette sergilemektir.*” şeklinde târif eder.<sup>25</sup> Burada İstanbul tavrının yansıtılmasında özellikle ecdâd yâdigân mûsikîmizin makâmât ve üslûbunun Kur’ân ile ziyetlendirilmesi meselesi önemlidir.

Buna göre 20. yüzyıl Kur’ân tilâvetinde iştihar bulmuş kişilere baktığımızda Hâfız Aziz Efendi (ö. 1929) küçük yaşlarda hıfzını tamamladıktan sonra dönemin en kudretli mûsikîşinası Zekai Dede’nin (ö. 1897) rahle-i tedrisinde pek çok eseri meşk etmiştir. Hâfız Ahmet Nazif Efendi (ö. 1931) makamları çok iyi bilmesi ve üstün geçki teknikleri ile Kur’ân okuyuşundan dolayı döneminin en güzel okuyucuları arasında gösterilmiştir. Şeyh Hâfız Edhem Efendi (ö. 1934), Şeyhülislâm Hacı Kara Efendi’nin himayesinde yetişmiş önemli bir hocadır. Fatih Camii’nde dersler almış ve hıfzını burada tamamlamıştır. Mûsikî eğitimi ise Mızıkâ-i Hümayun’a girerek geliştirmiştir. İlmiyle âmil, hem öğrenen hem de öğretene olmuştur. Hem mûsikî hem de kırâat ilmine dâir muhtelif halkalarda dersler vermiştir. *Bergüzâr-ı Edhem* adlı eseriyle yaklaşık 170 besteli eserini neşretmiştir. Aynı zamanda dâvan sahibi olan bu zât *İlhâmî* mahlasıyla şiirlerini kaleme almıştır. 1916 yılında Kefevî Kadiri tekkesinin şeyhliğini yapmıştır. Talebeleri arasında dönemin önemli

<sup>23</sup> Kur’ân tilâvetinde fem-i muhsinin yeri hakkında detaylı bilgi için bkz. Kılıç, “İmam-Hatip Ortaokul ve Liselerinde Kur’ân Eğitimi Üzerine Bir Araştırma”, 77-80; Mustafa Kılıç, “Fem-i Muhsin: İmam Hatiplerde Kur’ân Eğitime Dâir Bir Değerlendirme”, *Din ve Hayat* 31 (2017), 85.

<sup>24</sup> Sarı, *Kur’ân Tilâvetinde Türk Tavrı ve Merhum Temsilcileri*, s. 41.

<sup>25</sup> Tükenmez, *İlhan Tok’un Kur’ân ve Mevlid Okuma Tavrının İncelenmesi*, s. 51.



müzikşinas, mevlidhan ve hâfızları bulunmaktadır. Bunlardan birkaçı Hâfız Arap Cemal, Hâfız Süleyman Erguner, Hâfız Kemal, Hâfız Sami gibi isimler zikredilebilir. Hâfız Cemal Efendi [Aksaraylı] (ö. 1946) Süleymaniye Camii müezzinleri ile karşılıklı okuduğu ezanlarla kendisine “Bilâl-i Sâni” lakabı verilmiş bir hâfızdır. Aksaray Pertevniyal Valide Sultan Camii Başmüezzini olan Hâfız Cemal, ezan okuduğunda yolda yürüyenlerin, at arabalarının, tramvayların durduğu rivâyet edilir. Hatta insanlar ev ve iş yerlerinden dışarı çıkarak onun okuduğu ezan bitene kadar başka bir işle meşgul olmazdı. Ali Rıza Sağman onun hakkında Hâfız Sami'nin Mevlid'deki şöhreti ne ise Hâfız Cemal'in ezanı da o idi diyerek onun kudretini izhâr etmiştir.

### **Hâfız Ahmed Avni Konuk (ö. 1938):**

1869 yılında İstanbul'da doğdu. Henüz küçük yaşta önce babasını birkaç ay sonra da annesini kaybetti. İbtidâî mektebinin ardından Galata Rüşdiyesi, Darüşşafaka ve ardından Mekteb-i Hukuk-ı Şâhâne bölümünden birincilikle mezun oldu. Ahmed Avni, Darüşşafaka'dan mezun olduktan sonra bir yandan cami derslerine devam etti ve bu zaman zarfında hıfzını ikmâl etti. Galata Postahanesi'ne memur olarak atandıktan sonra zamanla kalem müdürü, genel müdür muavini ve genel müdürlük hukuk müşavirliği gibi vazifeleri ifâ etti. Tasavvufî meşrep olarak Mevlevî tarikatına intisap etti. Kendi döneminin önemli münevverlerinden olup Arapça, Farsça ve Fransızcaya iyi derecede hâkimdi. Müsikî sahasında rahle-i tedrisinden geçtiği hocaları Zekai Dede, Hacı Kirâmî Efendi'dir. Nazarî husûsta ise Bahariye Mevlevîhânesi Şeyhi Hüseyin Fahreddin Dede ve Yenikapı Mevlevîhânesi Şeyhi Mehmed Celaleddin Dede'den istifâde etmiştir. Rauf Yekta Bey ve Hâfız Ahmed Irsoy meşk arkadaşlarıdır. Dönemin önemli hocalarından istifâde eden Ahmed Avni öğrendiklerini de başkalarına öğretmeyi kendisine düstur edinmiştir. Bu vesileyle kendisinden istifâde eden talebeleri Neyzen Emin Dede, Halil Can, Kemal Batanay, Dr. Cemil Özbal, Sadeddin Heper, Dr. Emin Kılıç Kale'dir. Döneminin İtri'si olarak adlandırılan Ahmed Avni Konuk, nota bilmemesine rağmen dilkeşide ve bend-i hisar makamlarını terkip etmiştir. Otuzdan fazla şerh, tercüme ve telif türünden eser bırakmıştır. Yaklaşık 40 bestesi vardır. İçinde 119 makamın gösterildiği *Fihrist-i Makâmât* adlı kâr-ı nâtığı ve Rûy-i Irak Mevlevî âyini en çok bilinen eserleridir. İlaveten *Hânende* mecmuasında Türk müsikisine ait 2706 eserin güftesini kaleme alarak medeniyetimize ait önemli eserlerin korunmasına hatırı sayılır bir katkı sağlamıştır.

### **Hâfız Kemal Gürses (ö. 1939):**

1882 yılında İstanbul Şehremini'de dünyaya geldi. Sesinin tizliği ve gürlüğü ile şöhret kazanan Hâfız Kemal, İstanbul dinî müsikî mahfil-lerinde ezan ve mevlid başta olmak üzere hemen her formun üstâdi olarak kabul edilen kâmil bir icrâcıdır. Nusretiye Camii, Ayasofya, Sul-tanahmed Camii ve Süleymaniye Camii'nde görev yapmıştır. Columbia ve Odeon gibi dönemin tanınmış plak şirketlerinde icrâ ettiği gazeller, şarkılar bugün dahi aynı tazellekle dinlenmektedir. Yurt içi ve yurt dışında ülkemizi temsil etmiş önemli bir sanatkârimızdır. Hâfız Sadet-tin Kaynak ile radyo programları yapmıştır. Dönemin önemli hocaları ve müsikîşinaslarından Hasan Rıza Efendi, Kasımpaşalı Cemal Efendi, Muallim Kazım Uz, Bestenigar Ziya Bey ve Hacı Kirâmî Efendi'den istifâde etti. Mevlid icrâsını Said Paşa İmamı Hâfız Rıza'nın tavrıyla okur-du. Yetiştirdiği öğrencileri Hâfız Hüseyin Tolon ve Sadı Hoşses'tir.

### **Hâfız Sami (Ünokur) (ö. 1943):**

20. yüzyılın ilk yarısında dinî ve din dışı müsikî icrâlarıyla tanınmış en ünlü hânendelerden birisidir. 1874 yılında Filibe'de dünyaya gelen Hâfız Sami, memleketinin Ruslar tarafından istilâ edilmesi sonucu İstanbul'a göç etmiştir. Küçük yaşta sesinin güzelliği sebebiyle Reîsülkurrâ Hacı Hasan Efendi'nin riyâsetinde hâfızlığını 2 yılda tamamlar. Ardın-dan tashîh-i hurûf, talim, kırâat derslerine ilâveten medrese derslerini Hacı Kadri Efendi, Hacı Abduş Efendi ve Rahmi Efendi gibi hocalardan alır. Sesinin halâveti ve edâsının letâfeti hasebiyle kendisine Hünkâr İmamlığı teklif edilmişse de kendisi kabul etmemiştir. Halıcioğlu'nda Topçu Mektebi ve Galata Camii'nde imamlık vazifesinde bulunur. İl-men istifâde ettiği üstadları Müştakzâde Hacı Edhem Efendi, Bolahenk Nuri Bey, Hacı Kirâmî Efendi, Hâfız Hüsnü Efendi, Bestenigar Ziya Bey, Hâfız Cemal Efendi'dir. 19. yüzyılın en büyük bestekâr ve hocalarından Zekai Dede'nin ona dâir "*Oğlum, sana Hüdâ meşketmiş, benim meşkedecek bir şeyim yok!*" diyerek bir ifâde serdetmesi aslında müsikî sahasındaki azametini göstermeye kâfidir. Oldukça gür ve güzel bir sese sahip olan Hâfız Sami, Kur'ân tilâveti, kasîde, gazel ve mevlid okuyuşuyla zamanın en şöhretli kişileri arasında haklı yerini almıştır. Esad Efendi Tekkesi'n-de okumuş olduğu Mülk sûresi esnasında oradaki hâzirûn ve dervişler kendilerinden geçerek cezbeye girmişlerdir. 10 kûsür yıl Fatih Camii'n-de Hünkâr mahfilinin altında öğleden sonra mukabele okumuştur. Sesin ve mânânın tesiriyle insanların kendilerini yere attığı ve bağırma başlamaları onun tilâvetteki maharetinin izhârı olarak kabul edilebilir.

Kendisinden önceki herkesi taklit etmekten uzak duran, kıvrak hançereli, her harfin ve kelimenin hakkını vererek okuyan, tecvid kaidelerine son derece dikkat eden, gereksiz nağme ve teganniden kaçınan ve en önemlisi İlahî huzurdaymış gibi okuyan kudretli bir hâfızdır. Temsîlî okumanın öncüleri arasında gösterilen Hâfız Sami, geçki tekniğinde de oldukça maharetli bir sanatkârdır.

### **Zekaizâde Hâfız Ahmed Irsoy (ö. 1943):**

19. yüzyıl Türk Müsikîsi'nin en kudretli bestekârı ve hocalarından Zekai Dede'nin (ö. 1897) oğludur. 1869 senesinde İstanbul Eyüp'te dünyaya geldi. Hızına Hâfız Osman Efendi'nin yanında başladı. Müsiki ve hatta dâir ilk eğitimini babasından alır. Reîsülkurrâ Hoca Süleyman Efendi'nin tedrisinde kırâat, aşere ve takrib okudu. Bahariye Mevlevîhânesi şeyhi Hüseyin Fahreddin Dede'den ney ve Farsça, Emin Yazıcı'dan hamparsum notasını, Rauf Yekta'dan Batı notası derslerini aldı. Ayrıca babasının kudümzenbaşı olması hasebiyle Mevlevî âyinin icrâsı ve usûlleri hakkında iyi bir eğitim aldı. Babasının vefatından sonra Mevlevîhâne'de kudümzenbaşı olarak görev aldı. Yenikapı Mevlevîhânesi kudümzenbaşısı Ahmed Hüsameddin'den nat-ı Mevlânâ ve Mi'raciyyeyi öğrendi. Darüşşafaka, Ebussuûd Efendi İbtidâi Mektebi, Çemberlitaş Esmahan Kaya Sultan Mektebi, Eimme ve Hutabâ Mektebi, Hoca İshak Efendi, Kasımpaşa Numune, Üsküdar III. Mustafa İbtidâi mekteplerinde hocalık yaptı. Hasip Efendi Camii'nde imam hatiplik görevinde bulundu. Darülelhan'ın "usûlât-ı müsikiyye" ve "ilahiyat" derslerini verdi. Darülelhan'ın kapatılmasıyla Tarihî Türk Müsikîsi Eserlerini Tasnif ve Tesbit Heyeti üyeliği yaptı. Sesinin ve tavrının güzelliğinden ötürü Sultan Vahdeddin'nin başmevlidhamı olarak görev yapmıştır. Kur'ân'a hizmeti ve yetiştirdiği talebelerden dolayı 1941'de "Reîsülkurrâ"lık unvanını almıştır. İbnü'l-Cezerî'ye ait 1019 beyitten müteşekkil *Tayyibetü'n-Neşr fî Kırâati'l-Aşr* adlı eserini ezberledi. Kur'ân-ı Kerim ezberi çok kuvvetli olması hasebiyle on iki yıl hatimle teravîh kıldırıldı. Kendisinden istifâde eden talebeleri arasında Mehmet Münir Kökten, Sadettin Heper, Münir Nurettin Selçuk, Emin Yazıcı, Şevki Uludağ, Fahri Kopuz, Şerif Muhiddin Targan, Zeki Arif Ataergin, Hâfız Kemal Batanay, Dürrü Turan, Safiye Ayla, Emin Kılıç, Sadeddin Kaynak gösterilebilir. Başta dinî müsikî formlarından Mevlevî âyini, ilahi, tevşih, şuşul olmak üzere dinî ve din dışı 300 küsur eser bestelemiştir. Gerek icrâsı, gerek bestekârlığı gerekse hocalığı bakımından devrinin en mühim sanatkârları arasında gösterilmektedir. Hâfız Ahmed'in 50 civarında eseri günümüze ulaşmıştır.

### **Hâfız Burhan (Sesyılmaz) (ö. 1943):**

1897 senesi İstanbul Aksaray doğumludur. Küçük yaşta henüz hâfızlığını ikmal etmeden mukabele, mevlid, mersiye okumaya başlamıştır. Hıfzını çok geç tamamlamıştır. Dönemin önemli müsikîşinaslarından İsmail Hakkı Bey, Lemi Altı ve Baki Arca gibi üstadların himayesinde müsikînin inceliklerini öğrenmiştir. Kıvrak bir hançere, çok güzel bir tını ve gür bir sese sahip olması, Hâfız Burhan'ı kısa zamanda şehrin en çok dinlenen ve sevilen sesi konumuna getirmiştir. Dönemin plak şirketleri, Hâfız Burhan'ın peşinden koşmuştur. Kendisi bu vesileyle dinî ve din dışı hemen her formda eser plaklara okumuştur. Özellikle Abdülhak Hamid'in eşinin vefatı sebebiyle yazdığı "Makber" şiirini gazel formunda okuyarak asıl şöhretini kazanmıştır.

### **Hâfız Ömer Aköz (ö. 1952):**

1889 tarihli Kastamonu doğumlu olan hâfız Ömer Aköz, 20'li yaşlarda tahsil hayatını devam ettirmek amacıyla İstanbul'a gelir. Hacı Hasan Sabri Efendi'den *Aşere*, *Tayyibe* ve *Takrib* okumuştur. Davudî, kalın ve pürüzsüz bir sese sahip olan Aköz Kur'an tilâvetiyle işin ehli hocalarının takdirini kazanmıştır. Aynı zamanda İslâmî ilimlere dâir pek çok dalda ihtisas sahibi olup, Dolmabahçe, Üsküdar Selimiye ve Fatih camilerinde imam olarak görev yapmıştır.

### **Hâfız Esat Gerede (ö. 1958):**

1917 yılında Gerede'de doğdu. Çocukluğundan itibaren medrese eğitimini babası Zaim Mehmet Oğlu Ali, Abdurrahman Efendi, Salih Efendi ve Muharrem Hoca'dan alır. Aynı zamanda ilkokul ile hıfzını da tamamlar. Hayatı oldukça renkli ve olaylı geçen Hâfız Esat Bolu, Diyarbakır, Ankara, Urfa, Mardin, Malatya, Eskişehir, Konya, İzmir ve İstanbul gibi çeşitli vilâyetlerde marangozluk, damızlık at yetiştiriciliği, tornacılık, müezzinlik ve imamlık vazifelerinde bulunur. İzmir'de Hisar Camii İmamı Hoca Rakım Elkutlu, Neyzen Cemil ve Muallim İsmail Efendi'den müsikî meşk etti. Bu gezdiği vilâyetlerde Arapça ve Kırâat ilmini okudu. En son İstanbul'a dönerek dönemin önemli hocalarından Hâfız Hasan Akkuş, Laleli Camii İmamı Hâfız Necati Efendi, Fatih Camii İmamı Hâfız Ömer Efendi'den Kur'an ve Kırâat dersleri aldı. İstanbul'un önde gelen sanatkarlarından Hâfız Sadettin Kaynak, Hâfız Ali Rıza Sağman, Neyzen Ulvi Erguner ve Hasan Tahsin Parsa'dan istifâde etmiştir. İstanbul Belediye Konservatuarı'na giderek koro çalışmalarına katıldı. Sesinin güzelliği ve gürlüğüyle herkesi kendine hayran bırakan

Esat Gerede, yapı itibarıyla oldukça yüksek özgüvene sahip müteşebbis birisiydi. Ticaretle uğraşmayı çok severdi. Ancak bu sahada çok da muvaffak olamamıştır. İstanbul muhitinde gündün güne şöhreti artan Gerede artık tüm meclislerin aranan hâfızı ve mevlidhanı olmaya başladı. Diyanet İşleri Reisi Ahmet Hamdi Akseki'nin de dikkatini çekerek artık hem radyoların hem de önemli gün ve gecelerin ihyâsında selâtin camilerde baş okuyucu olarak yerini alıyordu. İstanbul'un en önemli karîleri ve hocaları Hâfız Hasan Akkuş, Hâfız Abdurrahman Gürses ile her Cuma sabahı radyoda Âşr-ı Şerifler okumuştur. Beraber olduğu önemli sanatkârlar Dr. Alaeddin Yavaşca, Sadi Hoşses, Niyazi Sayın, Kani Karaca, Zeki Altun, Aziz Bahriyeli, İbrahim Çanakkaleli, Mecit Sesigüz, Cüneyt Orhon'dur. Hayatının son dönemlerinde siyasete karışmış ve bu sebeple Fatih Müftülüğü tarafından görevden alınmıştır. Henüz çok genç denilebilecek bir yaşta iken böbreklerinin iflas etmesiyle 41 yaşında vefat etmiştir.

#### **Hâfız Sadettin Kaynak (ö. 1961):**

İstanbul Fatih doğumludur. Küçük yaşta hâfızlıkla beraber okula devam eder. 9 yaşında hâfız olur. Ancak I. Dünya Harbi sebebiyle yüksek öğrenimi yarıda kalır. İhtiyat zabiti olarak Diyarbakır, Mardin, Elazığ ve Harput'ta askerlik görevinde bulunur. 1920'de terhisinin ardından İstanbul'a döner ve ilahiyat eğitimini tamamlar ve imam olarak Sultan Selim Camii'nde göreve başlar. Ardından İstanbul'un muhtelif camilerinde imam-hatip olarak görev yapar. Müsikteki hocaları Hâfız Melek Efendi, Şeyh Mehmed Cemaleddin Efendi, Neyzen Emin Yazıcı, Muallim Kazım Bey'dir. Dinî ve lâ-dinî müsikî formlarından Kur'ân tilâveti, kasîde, mevlid, gazel, şarkı gibi pek çok formu icrâ edecek kadar kudretli bir sanatkârdır. Ancak onun en ayırcı özelliği bestekârlık olup özellikle film müzikleri sahasında iştihar bulmuştur. Takribi 1000'i aşkın bestesi olup günümüze 668 tanesi ulaşmıştır. Sadettin Kaynak, bulunduğu dönemde Türkçe Kur'ân ve Ezan okumuştur. Bu kayıtlardan bazıları günümüze kadar gelmiştir. Kur'ân okuyuşu bakımından Hâfız Ali Rıza Sağman'a göre birinci sırada gelen karilerdendir. Tatlı ve yumuşak bir o kadar da zengin ses ve gırtlığı olup âdeta Kur'ân için yaratıldığını ifâde eder.

#### **Hâfız Mecit Sesigür (ö. 1962):**

1903 yılında İstanbul'da dünyaya geldi. Çocuk yaşta hıfzını tamamladı. Devrinin en usta mevlidhânı ve Kur'ân okuyucusu olarak bilinir. Güzel okuyuşu sebebiyle gazetelere ilan verilecek kadar sevilen bir hâ-

fızdı. Ali Rıza Sağman onun hakkında “*Bugün mevlid okumada en önemli kişilerdendir ve falsosuz, tok bir sese sahip, ancak tiz seslerde fazla dolaşma cihetine gitmemiştir.*” der. Başta Hâfız Kemal Bey olmak üzere Eyyübî Ali Rıza Bey'den istifâde etti. Rahle-i tedrisinden geçen talebeleri arasında en bilineni Bekir Sıtkı Sezgin'dir.

### **Hâfız Ali Rıza Sağman (ö. 1964):**

1889 yılında Ünye'de dünyaya geldi. 10 yaşındayken hâfızlığını Giresun'da tamamladı. Ardından henüz 15 yaşında iken İstanbul'a geldi. İskilipli Mehmet Âtîf Efendi'den Arapça, yaz tatillerinde gittiği Giresun'da Hâfız Ali Efendi'den *tecvîd, aşere ve takrib* okumuştur. İttihatçılara muhalefeti dolayısıyla zor günler yaşamış ve bir müddet sürgüne gönderilmiştir. Görev olarak, Çarşamba Sultan Selim Camii müezziniği, Bâb-ı Fetvâ Hey'et-i Teftîşîyye Kalemî Başkatipliği, Darüşşafaka, Hayriye Mektebi, İstanbul İmam Hatip Okulu gibi çeşitli ortaokul ve liselerde hocalık yapmıştır. Kendi döneminde hâfızlığı, hânendeliği, bestekârlığı, güftekârlığı ve mevlidhanlığıyla ön plana çıkmış bir şahsiyettir. Hâfız Cemal, Muallim İsmail Hakkı Bey, Udi Ekrem Bey, Udi Yusuf Efendi'den şarkı, bestecilik ve usûl dersleri almıştır. Orfeon, Odeon, Columbia ve Parlafon gibi plak şirketlerine, başta Kur'an-ı Kerim'den bazı sûre ve aşurlar olmak üzere ezan, salâ, ilahi, kasîde, mevlid, şarkı ve türkü okumuştur. Mustafa Kemal'in dinî inkılâplarının uygulanmasında ona destek olmuş ve Arapça ezan metnini Türkçeye çevirerek yaklaşık 18 yıl bu şekilde okunmasına vesile olan kişilerden birisidir. Kendisi daha sonraları çeşitli yazılarında bu husûstaki nedâmetini izhâr ederek bunun doğru olmadığını ifâde etmiştir. Oldukça velût bir zât olan Ali Rıza Sağman, *İbretnümâ-İtikadsızlık Menşei*, *Meşhur Hâfız Sami Merhum, İstanbul'u Ne Şekilde Aldık?*, *Din Adamları Nasıl Yetiştirilmeli?*, *Hazret-i Kur'an Radyoda Okunabilir mi?*, *İstanbul Hendekleri*, *Mevlid Nasıl Okunur ve Mevlidhanlar*, *Sağman Tecvidi/Kur'an Nasıl Okunur?*, *Rûz-i Cezâ: Âhiret Var mı? Nasıl? İstanbul'un Fethi Hakkında Enteresan Bir Fetvâ* gibi pek çok eseri vardır. Ayrıca bir o kadar da basılmamış eseri mevcuttur.

### **Hâfız Mehmet Nureddin Yavuzer (ö. 1966):**

1884 Adapazarı doğumludur. İlköğrenimiyle beraber hıfzını ikmal etti. Daha sonra Malkaralı Hâfız Mehmet Emin Efendi'nin talebeliğini yapmıştır. Fatih Ayakkurşun Medresesi'nden mezun olan Yavuzer'in o dönemdeki arkadaşları yüzyıla önemli izler bırakacak âlimlerden Ömer Nasuhi Bilmen, Ahmet Hamdi Akseki, Hasan Basri Çantay, Silistreli

Süleyman Efendi, Bekir Haki Yener, Ali Yekta Efendi ve meşhur müzikşinas Hâfız Sadettin Kaynak idi. Gür, tatlı ve tiz bir sese sahip olan Nureddin Yavuzer Bahriye Kışlası, Eminönü Yeni Camii ve Eyüp Sultan Camii'nde imam olarak görev yapmıştır.

### **Hâfız Rahmi Şenses (ö. 1972):**

1906 yılında Gebze'de doğdu. Burada ilkokul ve rüşdiyeyi okurken hâfızlığını yaptı. Fatih Camii Başımamı Hâfız Ömer Aköz'den Mısır tarihi ile *aşere* okudu. Üsküdarlı Ali Efendi'nin Yüksek İslam Enstitüsü'nde teşriki mesaide bulundu. Kendi döneminin en iyi Kur'ân okuyucularından birisidir. Yakacık, Hereke, Tavşancıl, Tabaklar, Arap ve Beyoğlu Hüseyin Ağa gibi muhtelif camilerde imamlık vazifesinde bulunmuştur. İmamlık göreviyle beraber aynı zamanda Yüksek İslam Enstitüsü'nde Kur'ân-ı Kerim hocası olarak çalıştı. İslâmî ilimlere vakıf, makamlara hâkim, tiz ve gür sesli bir hâfızdı. Rivâyet edilir ki; *Körfezin iki yakasında çektiği ya meded* duyulurmuş.<sup>26</sup> Rahle-i tedrisinden geçen talebeleri, başta Mehmet Ali Sarı olmak üzere Emin Işık, Tayyar Altıkulaç, Ali Şendil, Mustafa Öz gösterilebilir. Enderun teravihini kıldırma maharetli bir üstat olan Hâfız Rahmi, Kur'ân tilâveti, Mevlid-i Şerif icrası bakımından da döneminin önemli kişileri arasında gösterilmektedir. Hâfız Hasan Akkuş, Hâfız İbrahim Çanakkaleli, Mecid Sesigür, Kemal Tezergil, Aziz Bahriyeli, Esad Gerede, Fevzi Mısır gibi üstadlarla beraber önemli gün ve gecelerin aranılan hocasıdır.

### **Hâfız Hüseyin Sebilci (ö. 1975):**

Uşşâkî Dergâhı Şeyhi Saadettin Efendi'nin torunu olan Hüseyin Sebilci, İstanbul Fatih'te 1894 yılında dünyaya geldi. Osmanlı bakiyesi ve Cumhuriyet Dönemi sanatkarlarından olan Sebilci, meşk usûlüyle yetişmiş bir müzikşinastır. Müsikîye dâir ilk istifâde ettiği kişi annesidir. Ardından Bahariye Mevlevîhânesi kudümzenbaşısı Şevki Bey, Hüsamettin Dergâhı postnişini amcası İzzettin Efendi, Zakirbaşı Şeyh Cemal Efendi, Selanikli Ahmet Bey ve Udî Abdi Bey'den istifâde etmiştir. Küçük yaşta cami ve tekke müsikîsinin icrâ edildiği bir muhitte büyümüştür. Oldukça yanık ve içli bir sese sahip olan Hüseyin Sebilci aynı zamanda Hz. Peygamber (s.a.v.) soyundan gelmektedir. Ehl-i Beyt sevdası ve Hz. Peygamber (s.a.v.) aşkını bütün yaşayışı, okuyuşu ve bestelerinde açıkça hissedilmektedir. Devrinin önemli hânendesi, gazel-

<sup>26</sup> Kamil Büyüker, "Mevlidhanlık Geleneğini Kayıt Düşmek ve H. Rahmi Şenses", *Geçmişten Günümüze Uluslararası Dini Musiki Sempozyumu Bildiriler Kitabı*, Amasya, 2017, s. 554.

hanı, mersiyehanı ve bestekârı olarak kabul görmüştür. Kur'an tilâveti husûsunda hocaları Bahariye Mevlevîhânesi kudümzenbaşısı Şevki Bey, Hüsameddin Dergâhı Postnişini amcası İzzet Efendi, Zakirbaşı Şeyh Cemel Efendi'dir. Hâfızlığı, Kur'an tilâveti, mevlidhanlığı, bestekârlığı gibi vasıflarının önüne geçen ve onu diğerlerinden mümeyyiz kılan özelliği mersiyehanlığıdır. Hâfız Hüseyin Sebilci kendi döneminin en büyük mersiyehanıdır denilebilir. Bu kıymetli ve zengin mirası talebesi Hâfız Celal Yılmaz günümüzde devam ettirmektedir. Kendine has tavrı ve okuyuşu olan Hüseyin Sebilci'nin günümüze 43 tane eseri ulaşmıştır. Yukarıda zikredilen vasıfları Kur'an okuyuculuğunun önüne geçmiştir.

### **Hâfız Ali Üsküdarlı (ö. 1976):**

Üsküdar Tavaşi Hasanağa mahallesinde 1885 yılında dünyaya geldi. Denilebilir ki 20. yüzyıl Kur'an tilâvetindeki en önemli temsilcilerden birisidir. Bugün literatüre Üsküdar tavrını kazandıran kişi olarak geçmektedir. Üsküdar'da ilk eğitimini alan Hâfız Ali, hâfızlığını ise Hâfız Şükrü Efendi'den yaptı. Tashîh-i Hurûf derslerini Hâfız Nazif Efendi, Kırât-ı aşereyi Selimiye Camii İmamı Hâfız Hasan Fehmi ve Varnalızâde Hâfız Ahmed Hamdi'den almıştır. Takrîbi ise Serezli Hâfız Şükrü ve Ahmed Hamdi Efendi'de tamamladı. Küçük yaşta mûsikî ve edebiyatla, amcası Şair Talat Bey'in evinde yapılan meclislerde tanıştı. Mevlevî âyini, şarkı, ilahi, kâr gibi pek çok formda 600 küsur eser besteleyen Üsküdarlı Hacı Faik Bey'in (ö. 1891) rahle-i tedrisinden kısa bir müddet istifâde etti. Resmî olarak tapu dâiresinde göreve başladı. Ardından 1908 yılından itibaren Yeraltı Camii imamı olarak, 1959'dan itibaren de Yüksek İslam Enstitüsü'nde Kur'an-ı Kerim hocası olarak görev yaptı. Kuvvetli hâfızasına ilâveten muhakeme gücü oldukça iyi, nefesi uzun kadife bir sese sahip bir karî idi. Kur'an ile mûsikî nağmelerinin insicamını en güzel şekilde gerçekleştiren, yapılması güç makam geçkileri ve gırtlak nağmelerine sahip, doyulmaz bir edâ ve tavır ehli bir mûsikîşinastı. Bilinen en önemli talebesi Kani Karaca'dır.

### **Hâfız Hüseyin Tolan (ö. 1976):**

1910 yılında Selanik Kareferye'de dünyaya geldi. Ailesi 1924 senesinde nüfus mübadelesi sonucu İstanbul'a geldi. İlk, orta ve liseyi bitirdikten sonra konservatuarı tamamladı. Bu sırada ortaokulun hemen akabinde Beyazıt Camii İmamı İsmail Efendi'nin gözetiminde hıfzını ikmal eyledi. Bir başka kaynakta ise 30 yaşından sonra hâfızlığını yaptığı rivâyet edilmektedir. Oldukça güzel ve halâvetli bir sese sahip olan Hü-



seyin Tolan, döneminin önemli Kur'ân okuyucusu, mevlidhanı ve aynı zamanda gazelhanı olarak şöhret kazanmıştır. Müsikîye dâir rahle-i tedrisinden geçtiği ve istifâde ettiği kişiler Sadettin Kaynak, Ali Rıza Şengel, Refik Fersan, Refik Talat Alpman, Fahire Fersan, Hâfız Kemal, Münir Nurettin Selçuk, Vildan Niyazi Ayomak, Selahattin Pınar ve Kemal Batanay'dır. Kendisinden istifâde eden talebelerinden bazıları Dursun Çakmak, Necdet Tanlak, İzzet Eskidemir ve Ahmet Muhtar Gölge'dir.

### **Hâfız Hasan Akkuş (ö. 1977):**

20. yüzyıl devrinin tanınmış hâfız ve kırâat âlimlerindedir. 1895 yılında Ankara'da dünyaya geldi. Küçük yaşta Hâfız Hüsnü Efendi'nin gözetiminde hıfzını tamamladıktan sonra hem okula devam etti hem de Çemberlitaş Dizdariye Camii'nde müezzin olarak görev yaptı. I. Dünya Savaşı nedeniyle Yemen'e cepheye gönderildi. Burada İngilizlere esir düştü. Oldukça sıkıntılı ve çileli bir hayatın akabinde 1918'de esareten kurtuldu. İstanbul'a avdetinde, görev yaptığı camiye tekrar başladı. Bu dönemden itibaren kendisini sadece Kur'ân eğitime adayan Hâfız Akkuş, kırâat-i seb'a ve aşereyi Reîsulkurrâ Hacı Hasan Efendi'den öğrendi. Nuruosmaniye Camii başıamamı Akreboğlu Hâfız Osman Efendi'den ise takrîb okudu. Kur'ân'a hizmet maksadıyla ilk yatılı Kur'ân kursunun açılmasına vesile oldu. Hâfız Hasan Akkuş'un bu himmeti, hizmeti ve daha önemlisi güzel okuyuşu hâfızlar arasında onu hep müstesnâ bir yerde konumlandırıyordu. Kendine has okuyuşu sebebiyle o dönemde *Hasan Akkuş Tavrı*'nın oluştuğu ifâde edilmektedir. Talebeleri arasında İstanbul Mushafı İnceleme Kurulu Başkanı Fikri Aksoy, Valide Camii Müezzini Kerim Özbakır, Kapalıçarşı İmamı Raif Bahriyeli, Mihrimah Sultan Camii İmamı Esat Gerede, Ali Osman Atakul, Hâfız İlhan Tok, İsmail Biçer gibi üstadlar zikredilebilir.

### **Hâfız Kemal Batanay (ö. 1981):**

1893 yılında İstanbul Fatih'te dünyaya geldi. Küçük yaşta hıfzını babası Hâfız Ziyaeddin Efendi'nin yanında tamamlamıştır. Hâfızlığı ardından Hacı Niyazi Efendi'den kırâat ilmini öğrendi. Farsça, Arapça ve İslâmî ilimlere dâir eğitimini Manisalı Mustafa Efendi ve Tevfik Efendi'den aldı. Küçük yaşlarda gerek dışarıda gerekse kendi evlerinde tertip edilen müsikî meclislerinde bulunarak müsikî dağarcığını genişleten Hâfız Kemal Batanay, daha sonra Küçük Piyale Camii İmamı Hâfız Mehmed Cemaleddin Efendi (ö. 1937), Neyzen Emin Dede (ö. 1945), Rauf Yekta Bey (ö. 1935), Hâfız Ahmed Irsoy (ö. 1943), Ahmet Avni Konuk (ö. 1938), Tanbûrî Ömer Bey, Kadı Fuad Efendi, Suphi Ezgi

(ö. 1962) ve Refik Fersan'dan (ö. 1965) dersler aldı. Hattat, tanbûrî, bestekâr, hânende, karî ve şâirlik gibi pek çok meziyeti kendi şahsında toplamış önemli bir kültür sanat adamıdır. Talebesi Mehmet Ali Sarı, yukarıdaki vasıfların her biri bir ömrü iktizâ ederken bu kadar velûd bir zâtta hepsinin toplanması onun müstesnâ bir kabiliyete sahip olduğunun göstergesi olarak ifâde eder. Kur'an tilâvetiyle ön plana çıkmamış olsa bile Hâfız Kemal Batanay'ın İstanbul tavrı ile çok güzel ve sanatlı olarak okuduğunu aktarmaktadır.<sup>27</sup> Türk müsikîsinin farklı formlarında 56 bestesi olan Kemal Batanay'ın özellikle besteli mevlidi ve mevlivî âyini dinî müsikî sahasında ayrı bir önemi hâizdir.

### **Hâfız Muzaffer Ozak (ö. 1985):**

İstanbul Karagömrük'te 1916 senesinde dünyaya geldi. Küçük yaşta babasını kaybeden Muzaffer Ozak, baba dostu Uşşâkî Şeyhi Abdurrahman Sami Saruhani'nin riyâsetinde eğitimini sürdürmüştür. Hâfızlığın Sultan Selim Camii türbedarı Hoca Şakir Efendi ile başlamış, Gümilcineci Açıkbâş Mustafa Efendi'nin gözetiminde 7 yaşında ikmal eylemiştir. Fatih Camii İmamı Mehmed Rasim Efendi ve Nevşehirli Hacı Hayrullah gibi hocalardan Arapça, tefsir, fıkıh ve hadis derslerini almıştır. Ali Yazıcı Camii, Soğan Ağa, Kefeli Camii, Kapalı Çarşı Camii'nde vazife yapar. Kefeli Camii imamı Şakir Efendi'den sahafılık sanatını öğrenir. Daha sonra kendisi "sahaflar şeyhi" olarak anılır. Müsikî derslerini Ze-kaizâde Hâfız Ahmed Irsoy'un talebesi Hâfız İsmail Hakkı, Hâfız Hüseyin Tolon ve Nuri Korman'dan alır. Halveti-Cerrahi Şeyhi Fahreddin Efendi'nin mânevî terbiyesine girer ve şeyh efendinin vefatından sonra 1966 yılından vefatına kadar Nureddin Cerrahî Tekkesi'nin 19. türbedarı ve postnişini olarak irşad vazifesinde bulunur. Bugün okunan çoğu ilahinin muhafazası ve canlı kalmasında Muzaffer Efendi başta olmak üzere sonra gelen şeyh efendiler himmetlerini eksik etmemişlerdir. İslâm'ı yaşama ve tebliğ maksadıyla yurt içi ve yurt dışında tasavvufun inceliklerini sanatlıca gösterme vazifesini bihakkın yerine getiren önemli bir gönül sultanıdır. Şiirleri ve besteleri bugün hemen hemen her mahfilde sevilerek çalınıp okunmaktadır. Güftesi ve bestesi kendine ait 31, bestesi kendine ait 30, güftesi kendine ait 118 eser vardır.

### **Gönenli Mehmet Efendi (ö. 1991):**

1903 yılında Gönen'de dünyaya geldi. Küçük yaşlarda hıfzını doğduğu Gönen'de tamamladı. 1920'li yıllarda İstanbul'a geldi ve Serezli

<sup>27</sup> Sarı, *Kur'an Tilâvetinde Türk Tavrı ve Merhum Temsilcileri*, s. 73.

Ahmed Şükrü Efendi'den *tashih-i hurûf, aşere ve takrîb* derslerini ikmal ederek icazet aldı. 20. yüzyıl İstanbul'unda şehir dışından gelen fakir öğrencilerin ihtiyaçlarını bireysel gayretlerle topladığı yardımlarla karşılayan mümtaz bir şahsiyettir. Üsküdarlı Ali Efendi'nin vefatının ardından Reîsülkurrâ makamına gelmiştir. Yaklaşık 30 sene Sultan Ahmed Camii'nde imamlık yapan Gönenli Mehmet Efendi, ses vüsati bakımından çok güçlü olmasa da kendine has tatlı bir okuyuş ve tavra sahip bir hâfızdı. Okuyuşu ile tanınmamıştı. Ancak Serezli Hâfız Ahmet Şükrü Efendi'den icazetli ve kırâat ilmine oldukça hâkim olması hasebiyle *Reîsülkurrâ* olarak çok önemli bir vazifeyi hakkıyla yerine getirmiş âlim, veli bir zattı.

### **Hâfız Kemal Tezergil (ö. 1996):**

1926 yılında Bursa'da dünyaya gelmiştir. Anne tarafından Seyyid olan Hâfız Kemal Tezergil, Karagümrük Cerrahi Dergâhı Şeyhi Muzaffer Ozak Efendi'nin öz yeğenidir. İlköğretimin ardından babasının vefatı üzerine okula devam edememiştir. Dayısı Muzaffer Ozak'ın teşvikiyle hâfızlığını yapmıştır. Mehmet Antekin Efendi, Enderûnî Hâfız İsmail Efendi, Fatih Camii Baş müezzini Hüsnü Efendi'den talim, tecvid, kırâat dersleri almıştır. Müsiki sahasında başta dayısı Muzaffer Ozak Efendi olmak üzere, üdî Cahit Gözkan, Sadettin Heper, Hopçuzâde Şakir Çetiner, Selahattin Gürer, Selahaddin Demirtaş, Hüseyin Tolan, Hüseyin Nazmi Efendi'den istifâde etmiştir. Beyoğlu Galata Beyazıt Camii, Hüseyin Ağa Camii, Eminönü Şehzade Camii'nde ve son olarak Ağa Camii'nde müezzinlik görevlerinde bulunmuştur. Nüktedan bir derviş meşrebe sahip Tezergil, Nureddin Cerrahi tekkesindeki zikirlerin müdavimlerindendi. Bu vesileyle hem cami hem de tekke tavrına hâiz önemli bir müsikşinas olup tekkede zakirbaşı olarak görev yapmıştır. Yurt içi ve yurt dışında radyo ve televizyonlar aracılığıyla sesiyle hizmet etmeye çalışmış büyük bir üstattır. Hâfız Kemal Tezergil'in 31 bestesi vardır. Uşşâkıyye Şeyhi Hazmi Tura Efendi'nin "Bu Âlem Buldu Nurunla Bidayet" güfteli rast ilahisi tekkelerde çokça okunmaktadır.

### **Hâfız Bekir Sıtkı Sezgin (ö. 1996):**

1936 yılında İstanbul Şehremini'de dünyaya geldi. Babasının vazifesi gereği ilk ve orta öğrenimini Isparta ve Muğla'da bitirdi. Hâfız babası ve müsikşinas annesi vesilesiyle Kur'ân tilâveti, mevlid, ilahi, kasîde, ezan ve lâ-dinî eserleri ebeveyninden meşk etti. Ortaokul akabinde hâfızlık için iki yıl okula ara verdi. Lisenin ardından İstanbul Belediye

Konservatuvarı imtihanını başarıyla geçti. Dönemin önemli müsikşinas ve hocalarından Münir Nurettin Selçuk, Nevzat Atlığ, Şefik Gülmeriç, Mesut Cemil, Şive Ölmez gibi üstadlardan istifâde etti. Kur’ân Kerim ve dinî mûsikî sahasında Hâfız Fahri Tükel, Hâfız Mecid Sesigür, Hâfız Rıza, Hâfız Mahmut Öncü, Hâfız Hasan Akkuş, Hâfız Sadettin Kaynak, Rakım Elkutlu, Hâfız İsmail Efendi, Zakirbaşı İlhami Efendi gibi üstadların rahle-i tedrisinden geçmiştir. Gerek Kur’ân tilâveti, mevlid, ezan, salâ gibi dinî mûsikî formlarını bihakkın icrâ eden gerekse Klasik Türk Müsiki eserlerini aynı letafette okuyan ekol sahibi bir üstaddir. Hatta bu husûsta Cinuçen Tanrıkorur, Bekir Bey’i Alaeddin Yavaşa ile Münir Nurettin Selçuk’un mezcedilmiş hâli olarak tasvir eder. Günümüze 116 kûsür eseri günümüze ulaşmıştır.

#### **Hâfız Ahmet Cevdet Soydanses (ö. 1996):**

Meşhur Hâfız Sami’nin yeğeni, aynı zamanda İmam Hatip okullarının kurucusu Celalettin Ökten’in kayınbiraderidir. Küçük yaşta hâfızlığını ikmal etmiştir. Hâfız Sami, onu henüz küçük yaşta iken güzel okuyuşundan dolayı taltif etmiştir. Hatta ilk duyduğunda hem ağlamış hem de Allah’a şükrettiğini ifâde etmiştir. Hâfız Ahmet Cevdet sesinin ve kırâatinin güzelliğinden dolayı Sultan Abdülmecit tarafından takdir görmüş ve Dolmabahçe Sarayı’nda 1920’li yıllara kadar saray müezzinliği yapmıştır. Bir müddet bankada çalıştıktan sonra 1950 yılında emekliye ayrılmış ve Şişli Camii’nde imam hatip olarak görev yapmıştır. Özbekler Tekkesi buluşmaları vesilesiyle pek çok üstadı tanımış ve özellikle Necmeddin Okyay ve Hâfız Ali Efendi’den istifâde etmiştir. Sesi kıvrak ve tavırlı olup yaklaşık 2 oktav civarındadır. Özellikle pest sesleri derin bir vecd içinde dinlenen bir müsikşinastır. Okuyuş olarak dayısı Hâfız Sami’nin üslûbunu benimsemiştir. Kur’ân-ı Kerim’de mânâya olan vukûfiyeti ile edebiyat sahasındaki derin bilgisi onun temsilî okuyuşunda herkesin dikkatini çeken bir husûsiyettir.

#### **Hâfız İsmail Biçer (ö. 1998):**

1947 Bolu Göynük doğumludur. İlkokulun ardından ilk önce Göynüklü Hâfız Ali Yerlikaya Hoca’dan daha sonra da Koca Hoca lakaplı H. Mehmet Ünal’dan Kur’ân-ı Kerim’i öğrendi ve hâfızlığını tamamladı. Hâfız Hasan Akkuş, Göynük’teki bir ziyareti esnasında İsmail Biçer’in sesinin güzelliği ve okuyuşundan etkilenir. “*Bu bülbül kim? Bu bülbülü bana getirin.*” der. Onu hemen İstanbul’a yanına aldırır ve ayrı bir ihtimam göstererek ona tashih-i huruf ve talim okutur. Bir yandan okul

okurken diğer yandan ilmf çalışmalarına devam eden İsmail Biçer, İstanbul Yüksek İslam Enstitüsü'nden mezun olur. Reîsülkurrâ Hâfız Abdurrahman Gürses Hocaefendi'nin riyâsetinde aşere ve takrib okuyarak icazet alır. Bu dönemde Edirnekapı Mihrimah Sultan Camii, askerlik dönüşü ise Bayezit Camii'nde imamlık görevini ifâ eder. Kur'ân aşığı bu zât ömrünün sonuna kadar bu yolda hizmet etmeye çalışmıştır. İmam Hatip Lisesi döneminde Yıldırım Gürses ve Feridun Darbaz'dan mûsikîye dâir repertuvar, makam, nota ve usûl dersleri almıştır. Aynı zamanda kuvvetli bir işitme hâfızasına sahip olması, bir kere dinlediği eseri hemen ezberleyebilmesi onun radyoda dinlediği eserleri Kur'ân tilâvetine yansıtmasında çok önemli bir rol oynamıştır. Çok güzel bir sese sahip olması, Kur'ân'ı hakkıyla tüm lazımlarına riâyet ederek tavrılı okuması, Allah vergisi mânâ ve nağme uyumunu sağlaması, onu kendi akranları arasında farklı bir konuma koymaktaydı.

Onun bugün dahi en çok dinlenen karîler arasında gösterilmesi ve okuyuşu sebebiyle ekol sahibi kabul edilmesi, Türk tavrı icrâsının tassannudan uzak sehl-i mümteni okuyuşuyla açıklanabilir. Ülkemizi Avusturalya, İtalya, Bahreyn, Çin, Fransa, Suudi Arabistan, Rusya, Katar, Malezya, Tunus, İran, Pakistan ve Libya gibi ülkelerde başarıyla temsil etmiştir.

İsmail Biçer, iyi bir karî oluşunun yanında aynı zamanda çok iyi bir muallim olup Bayezid Camii'nde her vakitte talebelere ders vermeyi kendine şiar edinmiştir. 1998 senesinde Bandırma'da elim bir trafik kazası sonucu vefat etmiştir.

### **Hâfız Yusuf Gebzeli (ö. 1998):**

1937 yılında Gebze'de doğan Yusuf Gebzeli, ilkokulun ardından Çoban Mustafa Camii İmamı Hâfız Talat Efendi'nin gözetiminde Kur'ân ve hâfızlık eğitimi aldı. Oğlunun daha iyi gelişmesi için babası küçük yaşta Yusuf Gebzeli'yi hemşehrisi Hâfız Rahmi Şenses'in yanına götürdü. Burada hocasından tashih-i huruf ve tecvid dersleri aldı. İstanbul'da Beylerbeyi Abdullağa Camii ve Eminönü Valide Cedid Camii'lerinde görev yaptı. Arkadaşı İsmail Biçer gibi döneminin en meşhur karî ve mevlidhanı olarak tanınmıştı. Sesinin gürlüğü, güzelliği ve kendine has tavrılı okuyuşu kendisinin mümeyyiz vasıflarındandı. Bu yüzden hemen her önemli dinî gün ve gecelerde mevlid ve Kur'ân tilâveti için çağrılırdı. 1998 yılında yakın arkadaşları İsmail Biçer, Amir Ateş ve Fevzi Mısır'la beraber bir mevlid merasimine giderken Bandırma'da geçirdiği trafik kazası sonucu İsmail Biçer ve kendisi vefat etti.

**Hâfız Abdurrahman Gürses (ö. 1999):**

1909 yılında Hendek'te dünyaya geldi. 13-14 yaşlarında hıfzını tamamladı. Abdurrauf Hoca'dan talim ve tecvid, Müftü Ali Niyazi Konuk'tan Arapça ve fıkıh dersleri aldı. Muhtelif zamanlarda İstanbul ve Hendek'te bulunan Hâfız Abdurrahman Gürses, 1934'ten itibaren temelli İstanbul'da ikamet etmiştir. Çeşitli camilerde görev almış daha sonra Beyazıt Camii'ne tayin edilmiştir. Burada yaklaşık 35 yıl fiili olarak görevde bulundu. Gönenli Mehmet Efendi'nin vefatıyla beraber *Reisulkurra*'lık makamına getirilmiştir. Diyanete bağlı kurslar ve imam hatip okullarında talim ve kırâat dersleri vermiştir. Bugün Türkiye'nin en önemli okuyucu hâfızların yetişmesine vesile olan önemli bir şahsiyettir. Talebeleri arasında başta İsmail Biçer olmak üzere, Ramazan Pakdil, Mehmet Sevinç, Fatih Çollak, Mustafa Demirkan, Sıtkı Güllü, Necati Kap, H. Osman Şahin gibi binlerce usta talebe yetiştirmiştir. Dönemin en önemli hocası olmasının yanı sıra aynı zamanda çok önemli bir Kur'an okuyucusudur. Arap-Türk sentezini benimsemiş bir üslûp sahibidir. Nefesinin uzun oluşu, sesler arasında edâlı geçişi, makamlar arası münâsîp geçişleri sağlaması, sesinin tiz ve gür oluşu onu okuyucular arasında önemli bir konuma koymaktadır.

**Hâfız Zeki Altun (ö. 1999):**

1920 yılında İstanbul Vefa'da dünyaya gelmiştir. Küçük yaşta Eminönü Yeni Camii müezzinlerinden âmâ Hâfız Necati Efendi gözetiminde hâfızlığa başladı. Ancak hıfzını Hâfız Hasan Akkuş'un yanında ikmal etti. Babasının erken vefatı sebebiyle tahsili yarıda kalır. Dönemin önemli hâfız ve müsikîşinaslarından başta Hasan Akkuş, Abdurrahman Gürses olmak üzere Hâfız Kemal, Ali Rıza Şengel, Sadettin Kaynak, Sadî Hoşses, Sadettin Heper, Hâfız Yaşar Okur, Kemal Gürses, Beşiktaşlı Hâfız Rıza Efendi'den istifâde etmiştir. Gerek sesinin güzelliği gerekse müsikîye olan istidadı onu kısa zamanda akranlarından farklı kılmıştır. Kur'an tilâveti ve mevlid okuyuşuyla müsikî mahfillerinde ön plana çıkan Hâfız Zeki Altun, Türkiye Hâfız-ı Kur'an ve Mevlidhanlar Cemiyeti'nin kurulmasında önemli katkılar sunmuş ve bilahare bu cemiyetin başkanlığını yapmıştır. İstanbul'da doğduğu semtteki Kalenderhane Camii ilk göreve başladı. Ardından Teşvikiye Camii, Hüseyin Ağa, Bayezid Camii'lerinde müezzin kayyım olarak görev yapmıştır. Son vazife yeri İstanbul Belediyesi Mezarlıklar Müdürlüğü olup buradan emekli olmuştur. Kur'an ve mevlid icrâsını yurt içi ve yurt dışında pek çok programda yerine getirmiştir. Mânevî terakkisini Karagümrük Cerrahi

Tekkesi'nden feyz alarak sürdürmüştür. Toplam 77 bestesi olup bunlardan 68 ilahi, 6 şuğul ve 3 şarkı formundadır.

### **Hâfız Kani Karaca (ö. 2004):**

1930'da Adana'da dünyaya gelen Kani Karaca, küçük yaşta üvey anesinin kıskançlığından ötürü gözüne kezzap dökülerek görme yetisini kaybetmiştir. Kısa bir müddet sonra babasını da kaybedince halası onu himaye etmiştir. 6-7 yaşlarında hıfza başlayıp 9 yaşında hocası Ali Efendi'nin gözetiminde tamamlamıştır. Kani Karaca, küçüklüğün verdiği bir sevecenlikle ahâlinin sevgisi ve muhabbetine nâil olur. Sesinin güzelliği ve tavrının letafeti Adana ve civar bölgelere hızlıca yayılır. Artık önemli gün ve gecelerde Kur'ân ve Mevlid icrâsının aranılan hâfızı olur. Mûsikî sanatında bu kadar mâhir bir insanın buralarda hebâ olmaması için İstanbul'a getirilir. Yeraltı Camii İmamı Üsküdarlı Ali Efendi, Hâfız Sadettin Kaynak'tan üslup repertuvar dersleri alır. Ardından Sadettin Kaynak'ın vasiyeti gereği Sadettin Heper, Hâfız Kani'yi himâye eder ona usûl ve kudüm dersleri verir. Aynı zamanda Mesud Cemil Bey'den de klasik eserleri meşk eder. Aynı dönemde Nuri Halil Poyraz, Refik Fersan, Münir Nurettin Selçuk, Alaeddin Yavaşca, Hopçuzâde Şakir Çetiner, Abdülbaki Baykara gibi üstatlardan istifâde etmiştir. İstanbul'da çok kısa bir zamanda önemli gün ve gecelerde camiler ve İstanbul Radyosu başta olmak üzere pek çok mûsikî mahfillerinin aranılan hânen-desi olarak bulunmuştur. Kur'ân tilâvetinde hem Arap tavrını hem de Üsküdar tavrını bihakkın yerine getirecek kadar kudretli bir hâfızdı. Ramazan ayında özellikle Yeni Cami ve Bayezid Camii'ndeki mukabele okumalarını dinlemeye gelen özel cemaati vardı. Binaenaleyh aynı zamanda Mevlevî âyinlerinin değişmez naathanı, yurt içi ve yurt dışı pek çok konser, kaset ve CD çalışmalarının solisti ve ritim sanatçısı olarak bulunur. Dinî mûsikînin hemen her formunu icrâ edebilen Hâfız Kani Karaca özellikle okuduğu Kur'ân tilâveti başta olmak üzere, durak, mevlid, ezan, kasîde, salâları en güzel şekilde icrâ etmesine ilâveten, aynı zamanda Klasik Türk Mûsikîsi eserlerini 20. yüzyılın en kudretli sanatkârıdır. 20 küsur bestesi günümüze ulaşmıştır.

### **Hâfız İbrahim Çanakaleli (ö. 2014):**

1923 senesinde Çanakale Çan'da doğdu. İlkokulun ardından doğduğu yerde hâfızlığını tamamladı. Sesinin pek gür ve güzel olması hasebiyle 1951 yılında İstanbul'a geldi. Okuyuşundaki letâfet sebebiyle Süleymaniye Camii müezzini olarak göreve başladı. Kısa zamanda böl-

genin en tanınan hâfızlarından birisi olan Çanakkalelinin kendine has bir kitlesi oluşmuştu. Kur'ân okuyuşundaki nefâset ve hatasız tilâvete ilâveten Mevlid icrâsında da döneminin en önemli hâfızlarındandı.

**Hâfız Fevzi Mısır (ö. 2015):**

1925 yılında Adapazarı'nda doğdu. İlkokulun ardından Kur'ân dersleri aldı. Devamında Hâfız Himmet Babalıoğlu'nun gözetiminde hâfızlığa başlayıp 18 yaşında ikmal etti. Fevzi Mısır kendi hâfızlık cemiyetine İstanbul'dan gelen Hâfız Ahmet Hızal'ın sesinin güzelliğinden ötürü dikkatini çeker. Onu kendi görev yaptığı Adalar Kur'ân Kursu'na götürür. Burada bir müddet eğitim aldıktan sonra Büyükkada Camii'ne imam olarak göreve başlar. Daha sonra Soğanağa, Hırkayı Şerif, Süleymaniye camilerinde görev alır. Son olarak Mezarlıklar Müdürlüğü'nden emekli olur. *Adalar İmamı* olarak şöhret kazanan Fevzi Mısır üslûbu ve sesinin güzelliğinden ötürü gerek TRT gerekse diğer programlarının aranılan hâfızı idi. Özellikle Demokrat Parti döneminde Cuma günleri radyoda okumuş olduğu Kur'ân tilâvetiyle tanınmış ve sevilmiştir. Hem Kur'ân tilâveti hem de mevlid icrâsıyla herkesin meftun olduğu bir tavır ve üslûp sahibiydi.

**Hâfız Aziz Bahriyeli (ö. 2015):**

1931 senesinde İstanbul Kasımpaşa'da doğdu. Küçük yaşta hıfzına, hâfız olan annesinin teşvikiyle başladı. Kethüda Camii İmamı Hâfız Yakup Efendi'nin gözetiminde hıfzını tamamladı. Ardından Hâfız Hasan Akkuş'tan tashih-i huruf ve tecvid dersleri aldı. Müsikide feyz aldığı isimler Hâfız Sadettin Kaynak, Sadettin Heper ve Fehmi Tokay'dır. Kur'ân tilâveti, mevlid, naat-ı şerif, kasîde ve gazel icrâsı bakımından döneminin en kudretli hâfızları arasında gösterilmektedir. Sema grubu hâfızları olarak dinî mûsikî icrâlarına katılırdı. Bu ekipte Hâfız Kani Karaca, Hâfız Yusuf Gebzeli ve Aziz Bahriyeli bulunurdu. Yurt içi ve yurt dışında pek çok konserin aranılan hâfızı olmuştur. Vefatına kadar televizyonlarda önemli gün ve gecelerde hâfız, mevlidhan ve kasîdehan olarak yer almıştır.

**Hâfız Emin Işık (ö. 2019):**

1936 yılında Hatay'da dünyaya geldi. İlköğrenimini doğduğu memlekette tamamladı. Kur'ân, eski yazı, inşâ ve dinî mûsikîye dâir ilk derslerini babası hoca Şemsettin Efendi'den aldı. Oldukça gür ve yanık bir sese sahip olan Emin Işık, hem ailesi hem de akrabaları tarafından hâ-



fızlığa teşvik edildi. Küçük yaşta hıfzını tamamladıktan sonra Arapça sarf, nahiv ve fıkıh derslerini Mesrur Sılay hocadan aldı. Ezanın Türkçe okutulduğu dönemde yaşının küçük olması hasebiyle babası ezanı oğluna okuturdu. Medrese eğitimi, imam hatip okulunun ardından İstanbul Yüksek İslam Enstitüsü'nden mezun oldu. Ardından mezun olduğu okulun Kur'ân İlimleri ve Tefsir Bölümü'ne asistan olarak başladı ve daha sonra ismi Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi olarak değişen bu okuldan 2001 yılında emekli oldu. Pek çok kitap ve makale kaleme aldı. Gençlik yıllarında Mevlânâ hazretlerini rüyada görmesiyle Mevlvî tarikatına intisap etti. Bülbül gibi şakıyan sesi, müsikî ve Kur'ân'a olan vukûfiyeti onu hem akademik hem de diğer mahfillerde ön plana çıkarıyordu. Kur'ân'ı bulunduğu ortama göre mânâsına uygun şekilde icrâ ederdi. Türk müsikîsinin makâmâtı ve Kur'ân'ın âhengini çok iyi bir şekilde gösterebilen önemli bir karî idi. Mevlid ve ilahileri talebelik yıllarında Ali Rıza Sağman'dan meşk etti. Aynı zamanda Üsküdarlı Ali Efendi, Rahmi Şenses ve Neyzen Halil Can'dan istifâde etti. Dinî müsikînin başta Kur'ân tilâveti olmak üzere, ezan, salâ, mevlid ve kasîde gibi formlarını bihakkın icrâ eden önemli bir müsikîşinas hâfızdır.

### **Hâfız İlhan Tok (-):**

1937 yılında Düzce'de doğdu. Henüz 7 yaşında iken önce annesini birkaç ay sonra da babasını kaybetmiştir. Bu vesileyle iki kız kardeşinin bakımını teyzesi ve annesinin yakın bir akrabası, beşikteki erkek kardeşinin bakımını dayısı, kendisi ve abisinin bakımını ise halası üstlenmiştir. Zor şartlar altında büyüyen İlhan Tok, ilk eğitimini köyünde almıştır. Çocukluk döneminde köy imamı İlyas Efendi'den Kur'ân-ı Kerim'i öğrendi. Ardından Düzce'nin tanınmış hocalarından müderris Hâfız Hilmi Ak'tan ders almış ve hocanın riyâsetinde hâfızlığını tamamlamıştır. Daha sonra müsikî ve kırâat alanında kendisini geliştirmek için İstanbul'a gider. Burada öncelikle müsikîşinas Üsküdar Selimiye Camii İmamı Mustafa Duruöz'den müsikî ve tecvid derslerini almıştır. 1956 senesinde İstanbul'da müezzin kayyım olarak resmî göreve başladıktan bir müddet sonra askere gider ve askerlik dönüşü Ankara'da vazife almaya başlar. Yaklaşık 10 yıl Ankara'da muhtelif camilerde görev aldıktan sonra tekrar İstanbul'a dönüp Mihrimah Sultan, Cedid Valide Sultan camilerinde vazife almış ve 1981 yılında emekli olmuştur. Hem müsikî hem de İslâmî ilimlere dâir eğitim alan İlhan Tok, Cabir Gürsu, Hâfız Mecit Sesigür, Münir Nurettin Selçuk, Hüseyin Sebilci, Emin Ongan, Kemal Tezergil, Tahir Karagöz gibi önemli hocalardan istifâde etmiştir.

Hayatının büyük bir kısmını Kur'an öğretimine adanmış Hâfız İlhan Tok, Diyanet İşleri Başkanlığı'na bağlı pek çok kursta hocalık vazifesinde bulunur. Bu vesileyle başta Ankara, İstanbul, Samsun olmak üzere yurt içi ve yurt dışında muhtelif şehirlerde binlerce talebenin Kur'an'ı güzel okumasına vesile olmuş çok önemli bir hocadır. Hocaefendi sadece Kur'an'ı güzel okuma değil aynı zamanda cami müsiki formlarının da en güzel şekilde icrâ edilmesi için büyük çabalar sarf etmiştir ve hâlen etmektedir. Ezan, salâ, aşır, mevlid gibi cami müsiki formlarına dâir ciddi bir eğitim metodu uygulamaktadır. Başta TRT olmak üzere pek çok radyo ve televizyon kanallarında önemli gün ve gecelerde Kur'an tilâveti, hatm-i şerif, ilahi ve kasîdeler okumuştur. Yayımlanmış bir kitabı, yayımlanmamış dört kitabı vardır. Ayrıca *Kur'an-ı Kerim, Tashîh-i Hurûf, Ezan, Kamet, Salâ, İlahiler ve Bazı Bilgiler* başlıklı ders notu bulunmaktadır. Sesli yayın olarak ise Kur'an-ı Kerim Hatim Seti, Kur'an-ı Kerim eğitim çalışması, aşır-ı şerif, kısa sûreleri çeşitli firmalardan çıkmıştır. Sözlerinin büyük çoğunluğu kendisine ait 72 bestesi vardır. Aziz Mahmud Hüdâyî Müsiki Topluluğu ve Vakt-i Seher Müsiki Topluluğunu kurmuştur. Talebelerinden birkaçı Mehmet Kemiksiz, Hadi Duran, Ahmet Uzunoğlu, Ahmet Dur, Orhan Demirok'tur.

Kur'an'a dâir İstanbul tavrını üç kısma ayırmaktadır. *İstanbul Anadolu Yakası Ekolü, İstanbul Avrupa Yakası Bir Bölümünün Ekolü, İstanbul Avrupa Yakası Diğer Bir Bölümünün Ekolü* olarak tasnif eder. Hocaya göre Anadolu Yakası'nın temsilcisi Hâfız Ali Üsküdarlı olup ve son temsilcisi ise Kani Karaca'dır. İstanbul Avrupa Yakası Bir Bölümü'nü temsil edenler Hâfız İdris Efendi, Fatih Camii eski imamlarından Enderunlu İsmail Efendi, Sultanahmet eski imamlarından Hilmi Toros Hoca'dır. İstanbul Avrupa Yakası'nın Diğer Bir Bölüm ekolü ise Nuruosmaniye Camii eski imamı Akreçoğlu Hâfız Osman Efendi, Şehzadebaşı eski imamı Hâfız Necati Efendi, Hâfız Hilmi Ak, Hâfız Hasan Akkuş ve Hâfız Abdurrahman Gürses'tir. Hâfız İlhan Tok ise Üsküdar ağzı ve üslûbunu çok iyi bilen ve özellikle Nuruosmaniye Camii imamı Akreçoğlu Osman Efendi'den hocasına tevârüs eden İstanbul tavrı temsilcisi olarak kabul edilmektedir.

Burada zikredilen isimlerin dışında Hâfız Yusuf Efendi (1925), Muhtar Paşazâde Hâfız Haydar Efendi (ö. 1925), Zâkir Hâfız Sadettin Efendi (ö. 1927), Beşiktaşlı Hâfız Rıza (ö. 1928), Hâfız Mehmed Şükrî Efendi (ö. 1928), Şekerci Hâfız Cemil Efendi (ö. 1928), Âma Hâfız Hasan Efendi (?), Hâfız Aziz Efendi (ö. 1929), Hâfız İsmail Hakkı Efendi (ö. 1930), Hâfız Kanbur Eşref Efendi (ö. 1930), Hâfız Domates Ahmet Efendi (ö.

1935), Hâfız İhsan Bey (ö. 1937), (Şeyh Mehmet) Hâfız Cemalettin Efendi (ö. 1937), Hâfız Arap Cemal Calan Bey (ö. 1938), Hâfız Ahmed Mükerrerem Akıncı (ö. 1940), Üsküdarlı Hâfız Fehmi Efendi (ö. 1942), Hattat Neyzen Hâfız Mehmed Emin (ö. 1945), Enderunlu Hâfız İsmail Hakkı Özdemir (ö. 1958), Mersiyehan Hâfız Kemâlî Efendi (ö. 1954), Hâfız Yaşar Okur (ö. 1966), Hâfız Memduh İmre (ö. 1968), Serezli Hâfız Ahmet Şükrü Efendi'nin yeğeni Hâfız İsmail Hakkı Bayrı (ö. 1972), Hâfız Mehmet Rüştü Aşıkutlu Efendi (ö. 1980), Hâfız Cevdet Soydanses (ö. 1980), Cihangir Camii İmamı Hâfız Mustafa Tüzün (ö. 1981), Hâfız Ali Gülses (ö. 1982), Hâfız Mehmet Ziya Karacan (ö. 1987), Hâfız Mehmet Gelibolulu (ö. 1987), Hâfız Nusret Yeşilçay (ö. 1987), Hâfız Raif Bahriyeli (ö. 1990), Hâfız Mahmut Öncü (ö. 1994), Hâfız İhsan Sedef (ö. 1995), Hâfız Zeki Sesli (ö. 1997), Hâfız Hüseyin Nazmi Efendi (ö. 1999), Hâfız Mahmut Hataylı (ö. 2000), Hâfız İsmail Daniş (ö. 2005), Hâfız Fikri Aksoy (ö. 2007), Hâfız Muharrem Aslantürk (ö. 2010), Hâfız Mahmut Sarıcaoğlu (ö. 2012), Eyüp Sultan Camii imamı son Reîsülkurrâ Hâfız Ahmet Arslanlar (ö. 2021) gibi üstatlar 20. yüzyıl İstanbul'unda Kur'ân'a hizmet etmiş önemli hâfız ve müzikşinaslardır.

## Sonuç

İslâm'ın anlaşılması ve hayata tatbiki husûsunda en önemli kaynak şüphesiz Kur'ân ve Hz. Peygamber'in (s.a.v.) bize öğrettikleridir. Hayatı her lahza ihşân boyutuyla yaşayan Hz. Peygamber (s.a.v.), bizlere de bu şekilde yaşamayı emretmiştir. Kur'ân'ın insanoğluna dâir ihşân boyutu, ancak onu en güzel şekilde okuyup, anlamak ve yaşamakla gerçekleşir. Dolayısıyla güzele meyilli olan fitrat, güzeller güzelinin gönderdiği kitabın en güzel şekilde yaşamasını ve yaşatılmasını iktizâ eder. Bir Müslümanın başucu kitabı olan Hz. Kur'ân, Rabbimizin ifâdesiyle kıyamete kadar herhangi bir değişikliğe uğramadan varlığını, mevcudiyetini ve tazeliğini muhâfaza edecektir. Kur'ân'a sevdalı kırâat âlimleri başta olmak üzere karîler, mukriler 1400 küsur yıldır buna hizmet etmektedir. Bu hayat rehberinden istifâde edilerek onu anlama ve anlatma adına geçmişten günümüze milyonlarca kitap yazılmış ve yazılacaktır. Arabı, Çerkezi, Farsı, Kürdü, Lazı, Türkü ve diğer milletler kendi melodi ve nağme dağarcığına göre Kur'ân'ın tecvidi, harflerin sıfatları ve çıkış yerlerini bozmadan okumaktadır.

Bu çalışmanın kanaatimizce hülâsasını Şeyhülkurrâ Abdurrahman Gürses Hocaefendi yapmıştır. Dinî hayatın temel mihenk taşı Kur'ân eğer makamlı okunacaksa Kur'ân'ın hâkim, icrâ edilen nağme dünya-

sının ise mahkûm olması gerekir. Mehâric-i hurûf, harflerin sıfatları, tecvid, vakıf, ibtidâ gibi okuyuşun asılları göz önünde bulundurulmalı ve mânâ-lafız bütünlüğü muhâfaza edilmelidir. Gereksiz uzatma ve kısaltmalardan, bağırmalardan mümkün mertebe içtinap edilmelidir. Kanaatimizce son dönemlerde oldukça yaygın olarak kabul edilen hatalı bir görüş, tiz perdelerden okumanın daha güzel ve tesirli olduğu meselesidir. İcrâ esnasında yüzü kıpkırmızı, gözleri yerinden çıkacak, boğaz damarları patlayacak kadar kendini zorlayan karîflerin bu husûslara dikkat etmesi gerekir. Zorlanarak, kendini sıkarak icrâ edilen bir okuyuşun ezası ve sıkıntısı aslında aynı şekilde dinleyiciye de sirâyet etmektedir. Bu da asıl maksadın dışına çıkılmasına, mânâ ile hemhal olmanın önüne geçmektedir.

İslâm'ın sancaktarlığını yapmış her devlet, yüzyıllardır Kur'an-ı azîmüşşâna gereken ihtimamı göstermiştir. Emevî, Abbasi, Selçuklu ve Osmanlı başta olmak üzere bunu diğer tüm Müslüman devletlerde de görmekteyiz. 20. yüzyıl Osmanlı bakiyesi Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş döneminde bu hizmet bazı açılardan akamete uğramıştır denilebilir. Bir dönem evlerde Kur'an'ın okunup okutulmasının yasak olduğu herkesçe mâlûmdur. Ancak bu dönemlerde dahi Kur'an sevdalısı nice âlim ve hocalarımız bu kıymetli ve gerekli hizmeti bilâ inkıtâ sürdürmeye çalışmışlardır.

Bu çalışmada 20. yüzyıl İstanbul'unda Kur'an tilâveti ve Kur'an'a hizmet etmiş ve özellikle de müsikiye dâir geçmişi olan fem-i muhsin hâfızlar ele alınmaya çalışılmıştır. Bugün literatüre İstanbul veya Üsküdar tavrı Kur'an okuyuşunu, kanaatimizce Osmanlı bakiyesi okuyuculardan tevârüs eden hocaların talebeleri ve yukarıda kısaca hayatlarının ele alındığı yaklaşık 30 küsür hâfız ve sadece isimlerinin zikredildiği 40 küsür hâfızın icrâsının birleşimi meydana getirmiştir diyebiliriz. Dolayısıyla Kur'an tilâvetinde İstanbul tavrı ve Üsküdar ağzının daha da belirginleşmesi adına öneri kabilinden yukarıda zikrettiğimiz kişilerin okuyuşları hem kemiyet hem de keyfiyet bakımından ilmî bir metotla incelenmesi gerekir. Keyfiyetten kasıt yukarıdaki karîflerin okuyuşlarında öncelikle hangi Kur'an ve müsikî hocalarının rahle-i tedrisinden geçtikleri, repertuvarlarında kaç eserin olduğu, hangi makam, melodi cümlelerini ekseriyetle kullandıkları, sesin mânâyâ göre alçaltılması veya yükseltilmesinde hangi husûsiyetleri göz önünde bulundurdıkları, nefes kullanımı bilgisi gibi parametrelerin detaylı incelenmesidir. Son olarak Kur'an'ın Arapça nüzulü sebebiyle Arap tavrında okunmasının gerekli ve elzem olduğu meselesi günümüzde oldukça tartışılmak-

tadır. Kanaatimizce gözden kaçırılan en önemli husûs şudur: Kur’ân-ı Kerim Arapça indirilmiştir. Ancak tecvit ve harflerin çıkışı husûsundaki kaidelerin dışında melodik cümle ve ifâdeler tamamen o bölgenin halkı tarafından ortaya çıkarılan bir durumdur. Bu yönüyle melodik ve mükâmsal okuyuşa İlahî ve Nebvî bir müdahale yoktur.

Son söz olarak hayat rehberi Kur’ân’ı yaşantımızın her merhalesine sanatlı ve estetik olarak yerleştirmemiz gerekir. Kelamıyla akılları zulmetten nura sevk eden, gönülün teskinine kapı aralayan Kur’ân-ı, güzel ses ve mûsikî unsuruyla bezemek, İlahî ve Nebvî mesajları daha tesirli hâle getirmede önemlidir. Bu yolla doğru telaffuz, doğru ses ve doğru edâ, insanı mânâ dünyasında önemli açılım ve pencerelere ulaştıran mühim bir araçtır.

## Kaynaklar

- Akar, Harun, (2018). *Bolahenk Nûri Bey’in Hayatı ve Eserleri*, CÜSBE Yüksek Lisans Tezi.
- Akaslan, Y., (2018). *Son Dönem Karadenizli Merhum Kurralar Sempozyumu, KTÜ İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 5(1), ss. 291-298.
- Akıncı, Halil, (2020). *Son 100 Yılın Hâfız ve Mevlidhanları*, İstanbul: İskenderiye Kitap.
- Apuhan, Ayşe Elif, (2018). *Ali Rıza Sağman ve Tecvit-tilâvet Anlayışı*, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi.
- Akkuş, Asım, (2018). *Kâni Karaca’nın Hayatı, Eserleri Türk Din Müsikiindeki Yeri*, Yüksek Lisans Tezi, Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- \_\_\_\_\_, Asım, (2021). *Cerrahilikte Türk Din Müsiki Geleneği ve Tekke Müsikiinin Kültürel Devamlılığı*, Doktora Tezi, Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Ateş, Erdoğan, (2018). *Cami Müsiki*, İstanbul: Rağbet Yayınları.
- Aydın, Bilal, (2019). *Türk Din Müsikiinde Muzaffer Ozak’ın Yeri ve Eserlerinin Tasnifi*, SDÜ SBE Yüksek Lisans Tezi.
- Barkçin, Savaş, (2011). *Ahmed Avni Konuk Görünmeyen Umman*, İstanbul: Klasik Yayınları.
- Batuk, Cengiz. “Din ve Müzik: Dinler Tarihi Bağlamında Din-Müzik ilişkisine Genel Bir Bakış Denemesi”. *Ondokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 35 / 35 (Eylül 2013): ss. 45-70.
- Birşık, Abdülhamit, (2002). “Kırâat”, *DİA*, Ankara, C. 25, ss. 426-433.
- Buhârî, Muhammed b. İsmâil Ebû Abdillâh (ö. 256/869), *el-Câmiu’s-Sahih*, (Thk. Mustafa Dib el-Buğa), Dâru İbn Kesîr, Beyrut 1087.
- Büyük, İbrahim, (2021). “İsmail Biçer’in Kur’ân Kırâatindeki Yeri”, *Kilis 7 Aralık Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Yüksek Lisans*.

- Büyüker, Kamil, "Mevlidhanlık Geleneğine Kayıt Düşmek ve H. Rahmi Şenses", *Geçmişten Günümüze Uluslararası Dini Müsiki Sempozyumu Bildiriler Kitabı*, Amasya: 2017, ss. 549-563.
- Çoban, Şemsettin, (2012). *Bekir Sıdkı Sezgin'in Hayatı, Sanatı ve Besteleri*, MÜSBE Yüksek Lisans Tezi.
- Çollak, Fatih, (2002). *Abdurrahman Gürses Hocaefendi*, İstanbul: Erkam Yayınları.
- Dağdeviren, Ali. "Kur'ân Tilâvetinde Temsil", *EKEV Akademi Dergisi*, Yıl 12, 2008 (35), ss. 49-61.
- Demirci, Muhsin, (1995). *Kur'ân Tarihi*. İstanbul: Ensar Neşriyat.
- Demirci, Naci, (2013). *Abdurrahman Gürses'in Kıraat İlmî Eğitimindeki Yeri*, RTEÜSBE Yüksek Lisans Tezi.
- Dinç, Mehmet, (2018). *Cumhuriyet Dönemi'nde Reisü'l-Kurrâlık: Gönenli Mehmet Efendi'nin Kıraat İlmîne Katkıları*, EOGÜSBE Yüksek Lisans Tezi.
- Düzenli, Hüseyin Abdülmuhsin, (2020). "Hâfız İsmail Biçer'in Bazı Kur'ân Tilâvetlerinin Makamsal Analizi", MÜSBE Yüksek Lisans Tezi.
- Ergun, Sadettin Nüzhet, (1943). *Türk Müsiki Antolojisi I-II*, İstanbul: Rıza Koşkun Matbaası.
- Ergür, Cumhuri Enes, (2003). *Müsikişinas Zeki Altun'un Hayatı ve Eserleri*, MÜSBE Yüksek Lisans Tezi.
- Güntekin, Mehmet, (2014). "Kani Karaca", *Müzisyenler*, İstanbul: İlke Yayıncılık.
- Hasipek, Ahmet. "Beyoğlu Ağa Camii'nin Müsikişinas Müezzini Hâfız Kemal Tezergil", *Online Journal Of Music Sciences*, 3/1(2018), ss. 109-124.
- İbn Kesrî, (2000). Ebû'l-Fidâ İmâdüddîn İsmâil b. Ömer. *Tefsîru'l-Kur'âni'l-Azîm*, thk. Mustafa es-Seyyid Muhammed ve diğerleri. Kahire: Müessesetü Kurtuba, Mektebetü'l-Evlâdi's-Şeyh li't-Türâs.
- İnal, İ. Mahmut Kemal, (1958). *Hoş Sada*, İstanbul: Maarif Basımevi.
- Karaçam, İsmail, (1995). *Kur'ân-ı Kerîm'in Nüzulü ve Kıraati*, İstanbul: İFAV Yayınları.
- Kılıç, Mustafa. "Fem-i Muhsin: İmam Hatiplerde Kur'ân Eğitimine Dâir Bir Değerlendirme". *Din ve Hayat* 31 (2017): 84-88.
- \_\_\_\_\_, Mustafa. "İmam-Hatip Ortaokul ve Liselerinde Kur'ân Eğitimi Üzerine Bir Araştırma". *Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 47/47 (2014): 69-106.
- \_\_\_\_\_, Mustafa, (2021). *Kur'ân Tilâvetinde Yaygın Hatalar*. İstanbul: Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Vakfı Yayınları.
- Koca, Fatih, (2021). *Hâfız Müsikişinaslar*, Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.
- Öncel, Mehmet, (2010). "Rauf Yektâ Bey'in Âti, Yeni Mecmua, Resimli Kitap ve Şehbâl Adlı Mecmualarda Müsiki ile İlgili Makalelerinin İncelenmesi", MÜSBE Yüksek Lisans Tezi.
- \_\_\_\_\_, Mehmet. "Hâfız Kemal Batanay'ın Besteli Mevlidi", *Trabzon İlahiyat Dergisi* 7/1 (2020): 279-304.

- \_\_\_\_\_, Mehmet, (2014). "Ahmed Irsoy", *Müziyenler*, İstanbul: İlke Yayıncılık.
- \_\_\_\_\_, Mehmet. "Türk Din Müsikisinde Mevlid Formu (Bekir Sıtkı Sezgin Veladet Bahri Örneğinin Notasyonu ve Makam Analizi)", *Çukurova Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 18(2), ss. 1102-1133.
- \_\_\_\_\_, Mehmet, (2021). "20. Yüzyıl Müsikî Tarihi", *Türk Din Musikisi El Kitabı*, ed. Ahmet Hakkı Turabi, Ankara: Grafiker Yayınları.
- Öngören, Reşat, "Konuk, Ahmet Avni", *TDV İslam Ansiklopedisi*, İstanbul: 2002, 26, ss. 180-182.
- Özalp, N, (2000). *Türk Müsikisi Tarihi I-II*, Ankara: MEB Yayınları.
- Özcan, Nuri, "Cami Müsikîsi", *TDV İslam Ansiklopedisi*, İstanbul: 1993, 7, s. 102.
- \_\_\_\_\_, Nuri, "Hâfız Sâmi", *TDV İslam Ansiklopedisi*, Ankara: 1997, 15, ss. 102-103.
- \_\_\_\_\_, Nuri, "Hâfız Burhan", *TDV İslam Ansiklopedisi*, Ankara: 1997, 15, ss. 88-89.
- \_\_\_\_\_, Nuri, "Hâfız Kemal", *TDV İslam Ansiklopedisi*, İstanbul: 1997, 15, ss. 92-93.
- \_\_\_\_\_, Nuri. "Sağman, Ali Rıza", *TDV İslam Ansiklopedisi*, İstanbul: 2008, 35, ss. 489-490.
- \_\_\_\_\_, Nuri. "Sezgin, Bekir Sıtkı", *TDV İslam Ansiklopedisi*, İstanbul: 2009, 37, ss. 82-83.
- \_\_\_\_\_, Nuri. "Şengel, Ali Rıza", *TDV İslam Ansiklopedisi*, İstanbul: 2010, 38, ss. 537-538.
- \_\_\_\_\_, Nuri. "Tolan, Hüseyin", *TDV İslam Ansiklopedisi*, İstanbul: 2012, 41, ss. 232-233.
- \_\_\_\_\_, Nuri. "Sadeddin Kaynak", *Müziyenler*, İstanbul: İlke Yayıncılık, 2014.
- \_\_\_\_\_, Nuri. Son Devrin Ünlü Müsikîşinâslarından Eyüplü Hafız Ahmet Irsoy ve Talebesi Sadettin Heper. *VII. Eyüp Sultan Sempozyumu*, İstanbul: 2003, ss. 121-122.
- Polattemir, Ali, (2014). "Türk Din Müsikîsi Üstadlarından Sebilci Hüseyin Efendi", FÜS-BE Yüksek Lisans Tezi.
- Sarı, Mehmet Ali. "Üsküdarlı Ali Efendi", *TDV İslam Ansiklopedisi*, İstanbul: 2012, 42, 376.
- \_\_\_\_\_, Mehmet Ali, (2021) *Kur'an Tilâvetinde Türk Tavrı ve Merhum Temsilcileri*, İstanbul: Mihrabad Yayınları.
- Serin, Muhittin, (2010). *Kemal Batanay*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyat.
- Taberî, Ebû Ca'fer İbn Cerîr Muhammed b. Cerîr b. Yezid. (2003). *Câmi'u'l-beyân 'an te'vîli âyi'l-Kur'an*. thk. Abdullâh b. Abdülmuhsin et-Türki. Riyad: Dâru 'Âlemi'l-Kütüb.
- Temel, Nihat, (2018). *Kırâat ve Tecvid İstihlaları*, İstanbul: İFAV Yayınları.
- \_\_\_\_\_, Nihat. Kur'an Tilâvetinde İstanbul Tavrı Üsküdar Ağzı ve Hafız Ali Üsküdarlı, Cilt II, Uluslararası Üsküdar Sempozyumu VI, İstanbul: 6-9 Kasım 2008, ss. 179-180.
- Topuzoğlu, Tefik Rüşü. "Ozak, Muzaffer", *TDV İslam Ansiklopedisi*, İstanbul: 2007, 34, ss. 16-17.

- Tükenmez, Çetin, (2019). *İlhan Tok'un Kur'an ve Mevlid Okuma Tavrının İncelenmesi*, AYBÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.
- Yahşi, Turgut, (2018). *İstanbul ve Kahire Tilavet Tavrılarının Karşılaştırmalı Olarak İncelenmesi*, Marmara Üniversitesi SBE Doktora Tezi.
- Yıldırım, Mustafa, (2016). *Son Osmanlı Mersiyehâni Sebilci Hüseyin (Okurlar) Efendi'nin Bestelerindeki Tavr Özellikleri*, GÜGSE Yüksek Lisans Tezi.
- <https://osmanlimuzigi.istanbul.edu.tr/tr/content/darulelhan-tarihcesi/hakkinda>, (erişim tarihi: 7/12/2020).
- <http://www.geredecevaplar.org.tr/Icerikler.aspx?ID=53>, (erişim tarihi: 02/01/2021).
- <https://dergi.diyaret.gov.tr/makaledetay.php?ID=3560>, (erişim tarihi: 02/01/2021).
- Elif Arslan'ın Galip Gerede ile Diyanet Dergisi'nde yapmış olduğu söyleşi. "Yirminci Yüzyılda Yetişmiş bir Kur'an Bülbülü Hâfız Esat Gerede". (erişim tarihi: 15/01/2022). <https://dergi.diyaret.gov.tr/makaledetay.php?ID=3560#:~:text=E-sad%20Gerede%201917%20y%C4%B1%C4%B1nda%20Bolu,%C3%87ocuklu%C4%9Funda%20medrese%20tahsili%20al%C4%B1r>.
- Sadreddin Ahmed, <https://www.dunyabizim.com/portre/islâm-in-ve-kur-an-in-bul-bullerini-yazmisti-hâfız-zeki-altun-h15570.html>, (erişim tarihi: 17/01/2022)



---

# İstanbul ve Ezan\*

---

Uğur Alkan\*\*

\* Söz konusu makale ele alınırken, -İstanbul ekseninde özelleştirmek suretiyle- 2013 yılında yayınlanmış olan yüksek lisans tezimizden istifade edilmiştir.

\*\* Kırklareli Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, İslâm Tarihi ve Sanatları Bölümü, Türk İslâm Edebiyatı ve Sanatları Anabilim Dalı, Türk Din Müsikisi Bilim Dalı, Öğretim Görevlisi.

## Giriş

Türk din müsikîsi, icrâ edildiği mekâna göre —her ne kadar birden çok formun ortaklığı söz konusu olsa da— cami ve tekke müsikîsi<sup>1</sup> olarak isimlendirilen iki ayrı türde ele alınıp değerlendirilmektedir.<sup>2</sup> Cami müsikîsini tekke müsikîsinden ayıran en önemli unsur camide herhangi bir enstrümanın kullanılmasının söz konusu olmamasıdır. Öyle ki tekke müsikîsinde insan sesinin yanından birçok enstrümanın eşliği söz konusu olsa da cami müsikîsinde yalnızca insan sesine dayalı icrâya yer verilmektedir.<sup>3</sup>

Cami müsikîsi denilince kastedilen; —cami içerisindeki— gerek namaz ibadeti esnasında gerekse namaz ibadeti öncesinde ve sonrasında yer alan müsikî faaliyetlerinin tamamıdır.<sup>4</sup> Cami müsikîsinde icrâ çoğu zaman irticâli olmakla birlikte bayramlarda, özel gün ve gecelerde bes-teli formlarının da icrâ edilmesine ayrıca ehemmiyet verildiği bilinmektedir.<sup>5</sup>

<sup>1</sup> 1925 yılında çıkarılan tekke ve zâviyeler kanunundan sonra tekke müsikîsinin yerini “tasavvuf müsikîsi” tâbiri almıştır.

<sup>2</sup> Nuri Özcan, “Dini Musiki”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, (Ankara: TDV Yayınları, 1994) 9/359.

<sup>3</sup> Nuri Özcan, “Cami Musikisi”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, (İstanbul: TDV Yayınları, 1993), 7/102.

<sup>4</sup> *Cami müsikîsi; müezzinin ezan okuması, İhlâs süresinin kıraati, kâmet getirmesi, namazın cemaatle kılınması sırasında imamın ilk tekbirden selâm verinceye kadar geçen süredeki kıraati, selâmdan sonra müezzin tarafından okunan ibareler, tesbihat, arada okunan mahfel sürmesi, dua ve mihrâbiyenin bütününe verilen isimdir. Ancak bu arada zaman zaman bu türler içine giren temcîd, münâcât, salâ (salât), tardiye, tekbir, mevlid, mi'râciye, Muhammediye, tevşih, cami na'tı ve ramazan ilahileri de cami müsikîsinin önemli birer formu olarak ortaya çıkmaktadır.* Özcan, “Cami Musikisi”, 7/102.

<sup>5</sup> Ahmet Hakkı Turabi-Fatih Koca, “Cami Musikisi”, *Türk Din Müsikîsi El Kitabı*, ed. Ahmet Hakkı Turabi, (Ankara, Grafiker Yayınları, 2017) s. 72.

Tekke müsikîsi<sup>6</sup> gibi Türk din müsikîsinin diğer bir türü olan cami müsikîsi de Türklerin devlet yapısı olarak İslâmiyet'i resmî dinleri olarak kabul ettikleri zamandan itibaren Türk kültürü içerisinde özellikle de Osmanlı Dönemi'nde inkişaf ederek yine Türkler elinde işlenmiş ve günümüze kadar olan süreçte İslâm dinî müsikîsi alanına önemli bir tür olarak kazandırılmıştır.<sup>7</sup> Elbette cami müsikîsinin günümüzde uygulandığı şekline kavuşması zaman içerisinde olmuştur. Kaynaklarda, İslâmiyet'in ilk dönemlerinden itibaren tabii bir gelişme içerisinde olan cami müsikîsi formlarının en erken Fâtımîler Dönemi'nde oluşmaya başladığı ifade edilmiştir.<sup>8</sup> Öyle ki Fâtımîler Dönemi'nde ilk defa minareden salâ verme geleneğinden ve yine ilk defa tertip edilmiş olan Mevlid merasimlerinden de bahsedilmiştir.<sup>9</sup> Ne var ki cami müsikîsinin aslı bir tür özelliğine kavuşması ise Osmanlı Dönemi'nde olmuştur.<sup>10</sup> 17. ve 18. yüzyıllarda yaşamış Hatib Zâkirî Hasan Efendi,<sup>11</sup> Buhûrîzâde Mustafa İtrî Efendi<sup>12</sup> ve Kutbünnâyî Osman Dede<sup>13</sup> gibi isimlerin de

<sup>6</sup> *Türklerde tekke müsikîsi, ilk Türk tarikatı olan Yesevîlik ile başlamıştır. Bu tarikat, büyük Türk Mutasavvıfı Hoca Ahmed Yesevî (ö. 562/1166-7) tarafından Oğuz Han'ın başşehir olarak kullandığı "Yesi" şehrinde yaklaşık 800 yıl kadar önce kurulmuştur. Ahmet Yesevî, Yesevî Tarikatı'nın ve Tasavvuf Edebiyatı'nın kurucularındandır. "Hikmet" adını verdiği şiirlerinden kolay ilahiler tanzim etmiş ve müritlerine bunları tekkesinde icrâ ettirmiştir. Yesevî'nin dervişleri, bu ilahileri derin bir süfilik anlayışı içinde zahidane bir tavırla okuyarak zikir yapmışlardır.* Bayram, Akdoğan, "Türk Din Müsikîsinin Anadolu'da Doğuşu ve Tarihi Seyri Hakkında Bazı Mülâhazalar" *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, XLIV, (2003), 359.

<sup>7</sup> *Camilerde münhasıran ses musikisine büyük bir ehemmiyet verilmiştir. Daha ziyade dua mahiyetini haiz olan bu musiki İslâmiyet'in ilk devirlerinden beri tabii bir tekâmülle gene bilhassa Türklerin elinde büyük bir inkişaf göstermiştir. Nâ't, Tekbir, Salât, Temcid gibi dinî parçalarla Ezan, Kamet gibi namaza aid teferuat, bütün Türk musikisi-naslarının elinde bedii bir hal almıştır... Cami musikisinde daha ziyade Arapça güftelere ehemmiyet verildiğini görüyoruz. Fakat bu Arapça güfteleri besteleyenler, tamamiyle Türklerdir. Saadetin Nüzhet Ergün, Türk Musikisi Antolojisi-Dini Eserler, (İstanbul: Rıza Coşkun Matbaası, İstanbul, 1942) 1/11-12.*

<sup>8</sup> Ahmet Hakkı Turabi, *Cami Yazıları*, (Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 2012), 161.

<sup>9</sup> Nuri Özcan; Mustafa İzzet Uzun, "Cenaze Salâsı", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, (İstanbul: TDV Yayınları, 1993), 7/358.; Gülay Ögün Bezer, "Kökböri" *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, (Ankara: TDV Yayınları, 2002), 26/235.

<sup>10</sup> Turabi, "Cami Yazıları", s. 161.

<sup>11</sup> Cami müsikîsi formlarına kazandırmış olduğu "Dilkeşhâverân Sabah Salâsı, Bayâtı Bayram ve Cuma Salâsı, Hüseyinî Cenâze Salâsı" besteleri ile tanınmış olan Hatip Zâkirî Hasan Efendi, cami müsikîsinin en büyük bestekârlarından biri olarak kabul edilir. Ayrıntılı bilgi için bkz., Nuri Özcan, "Hasan Efendi, Zâkirî", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, (Ankara: TDV Yayınları, 1997), 16/319.

<sup>12</sup> Cami müsikîsinin şâheserlerinden sayılan Tekbir ve Salât-ı Ümmiye gibi formların bestekârı ve meşhur (Enderun usulü) Teravih terkininin sahibi olarak bilinen Buhûrîzâde Mustafa İtrî Efendi, dinî müsikîmizin en büyük bestekârlarından biri olarak kabul edilir. Ayrıntılı bilgi için bkz., Nuri Özcan, "İtrî Efendi, Buhûrîzâde," *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, (İstanbul: TDV Yayınları, 1999), 19/220-21.

<sup>13</sup> Dinî müsikîmizin en uzun ve en sanatlı eseri olarak bilinen Mirâciye'nin bestekârı olan Kut-

özellikle bunda büyük tesirlerinin olduğu görülmüştür.<sup>14</sup> Öte yandan büyük fetihten Cumhuriyet'in ilânına kadar olan 470 yıllık süreçte Osmanlı'nın payitahtı konumunda olan İstanbul'un da bu inkişafta önemli bir payı olmuştur. İstanbul, yalnızca dinî mûsikî sahasında değil Türk mûsikîsinin hemen her sahasında her tür ve formda eserlerin bestelendiği; icrâ edildiği ve alanında önemli mûsikîşinasların yetiştiği/himâye edildiği bir merkez olmuştur.<sup>15</sup>

Bu durum, İstanbul'a ayrıca bir ehemmiyet yüklemiş ve çok geçmeden neredeyse tüm İslâm coğrafyasında —özellikle Kur'ân-ı Kerim tilâvetinde ve ezan icrâsında— **İstanbul tavrı** diye anılan okuyuşun ortaya çıkmasına da zemin hazırlamıştır.<sup>16</sup>

### Mânâ ve İstilahî Açından Ezan

*Bildirmek, duyurmak, çağrıda bulunmak, ilân etmek* gibi anlamlara gelen ezan; istilah olarak farz namazlarının vaktinin geldiğini nasla belirlenen sözlerle öncelikli olarak İslâm inancında olanlar olmak üzere tüm insanlığa duyurmayı ifâde eder.<sup>17</sup>

Ezan sözcüğünün kökü olan (e-z-n) fiilinin muhtelif şekillerde olmak üzere birçok âyette geçtiği bilinmekle birlikte “bildiri” mânâsında, “... *E1-Haccü'l Ekber* [en büyük hac günü] *gününde Allah ve Resûlünden insanlara bir bildiridir*”<sup>18</sup> âyetinde; “ibadete çağırma-davet etme” mânâlarında ise —nida kelimesinin türevleriyle olmak üzere— “*Ey iman edenler! Cuma günü namaz için çağırıldığı (ezan okunduğu) zaman, hemen*

bünnâyi Osman Dede, dinî mûsikîmizin en büyük bestekârlarından biri olarak kabul edilir. Süleyman Erguner, “Osman Dede, Nâyî”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, (İstanbul: TDV Yayınları, 2007), 33/461-62.

<sup>14</sup> Hüseyin Akpınar, “17. Yüzyıl”, *Türk Din Mûsikîsi El Kitabı*, ed. Ahmet Hakkı Turabi, (Ankara, Grafiker Yayınları, 2017) ss. 51-52; Cemal Karabaşoğlu, “18. Yüzyıl”, *Türk Din Mûsikîsi El Kitabı*, ed. Ahmet Hakkı Turabi, (Ankara, Grafiker Yayınları, 2017), ss.55-56; Safa Yeprem, “İstanbul'da Yaşayan Müslüman ve Gayr-ı Müslim Cemaatlerdeki Mated Musikisi”, *Dinsel ve Kültürel Farklılıkların Birarada Yaşamaları:İstanbul Tecrübesi*, ed. Mehmet Fatih Arslan, Muhammed Veysel Bilici, (İstanbul: 2010) s. 428.

<sup>15</sup> İrfan Yiğit, *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Mûsikî ve Yasaklar*, (İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2019), s. 302.

<sup>16</sup> Mustafa İsmet Uzun, “İstanbul ve Ezan, Antik Çağdan XXI. Yüzyıla Büyük İstanbul Tarihi Ansiklopedisi, (İstanbul: Kültür A.Ş., 2015) 5/375.

<sup>17</sup> Abdurrahman Çetin, “Ezan”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, (İstanbul: TDV Yayınları, 1995) 12/36

<sup>18</sup> Kur'ân-ı Kerim Açıklamalı Meâli, çev. Hayrettin Karaman – Ali Özek – İbrahim Kâfi Dönmez – Mustafa Çağrıncı – Sadrettin Gümüş – Ali Turgut. (Ankara:Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2016) et-Tevbe 9/3.

*Allah'ı anmaya koşun ve alış verişi bırakın...*<sup>19</sup> “... Namaza **çağırduğunuz** zaman onu alay ve eğlence konusu yaparlar...”<sup>20</sup> şeklinde olmak üzere iki âyette geçtiği görülmektedir.<sup>21</sup>

Ezanın, Müslümanları namaza davet ederken aynı zamanda tevhid ve nübüvvet gibi İslâmiyet açısından temel niteliklerin açıklamalarını veren anlamlar çevresinde günde beş vakit —dünya üzerindeki saat farkı sebebiyle de kesintisiz bir çağrı olarak— bir tebliğ aracı mâhiyetinde Müslümanlara hatırlatmak gibi önemli bir işlevi vardır.<sup>22</sup>

Ezan, İslâmiyet'in mührüdür. Hz. Peygamber'in (s.a.v.) Mekke'yi fethedip Kâbe'yi putlardan temizledikten hemen sonra ilk iş olarak müezzini Bilâl-i Hâbeşî'yi Kâbe'nin damına çıkartıp ezan okuttuğu rivâyet edilir.<sup>23</sup> Öyle ki bu uygulamanın daha sonraki dönemlerde de İslâm dünyasında fetih ve zaferlerin vazgeçilmez bir sembolü hâline dönüştüğü görülür.<sup>24</sup>

Kaynaklarda bu durumun Osmanlı'da da bir gelenek hâlini aldığı, fethedilen her yerde o beldenin artık İslâm hâkimiyetinde olduğunun bir nişanesi olarak şehrin yüksekçe bir yerine çıkılmak sûretiyle —genellikle fethedilen kalelerin yüksek surlarının veya fethedilen yerin en büyük mâbedlerinin damlarının tercih edildiği görülür— ilk ezanın okunduğu ifâde edilir.<sup>25</sup>

Bir misâl olarak aşağıda verilen 1588 tarihli Seyit Lokman tarafından kaleme alınmış olan *Hünernâme*<sup>26</sup> adlı eserdeki minyatürde, kilisenin çatısına çıkan bir yeniçeri askeri tarafından fetih ezanının okunduğu ânın resmedildiği görülür:

<sup>19</sup> Kur'an-ı Kerim Açıklamalı Meâli, çev. Hayrettin Karaman – Ali Özek – İbrahim Kâfi Dönmez – Mustafa Çağrıncı – Sadrettin Gümüş – Ali Turgut. (Ankara:Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2016), el-Cum'a 62/9.

<sup>20</sup> Kur'an-ı Kerim Açıklamalı Meâli, çev. Hayrettin Karaman – Ali Özek – İbrahim Kâfi Dönmez – Mustafa Çağrıncı – Sadrettin Gümüş – Ali Turgut. (Ankara:Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2016) el-Mâide 5/58.

<sup>21</sup> Hidayet Aydar, Ezanın Tarihi ve Başka Dillerde Okunması Meselesi, Balıkesir Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, (2016), 2/1, s. 8-10; Çetin, Ezan, 12/36.

<sup>22</sup> Ömer Özpınar, Ezan Anlamak, (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2012), s. 92.

<sup>23</sup> Mustafa Fayda, “Bilâl-i Habeşî” *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, (İstanbul: TDV Yayınları, 1992), 6/152.

<sup>24</sup> Mustafa Uzun, “Ezan”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1995), 12/43.

<sup>25</sup> Sadi Öztürk, “İstanbul'un Fethinden Sonra Ayasoyfa Kilisesinin Camiye Çevrilişi”, *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, (2003), 140.

<sup>26</sup> Eser hakkında ayrıntılı bilgi için bkz.; Zeynep Tarım Ertuğ, “Hünernâme”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, (İstanbul: TDV Yayınları, 1998), 18/484-85.



Görsel: Eston-i Belgrad Kalesinin Fethi “Nakkaş Osman”<sup>27</sup>

Geçmişten günümüze ezanın müzik ile seslendirilmesi meselesinin birçok tartışmaya konu olduğu ve bu durumun müteşâbih görülen bazı âyetler ile de —aleyhte ve lehte olarak— yorumlandığı görülmüştür.<sup>28</sup> İslâmî ilimlerin birincil kaynağı Kur’ân-ı Kerim’dir. Kur’ân-ı Kerim’de doğrudan müzikîye işaret eden herhangi bir hükme rastlanılmamaktadır. Kur’ân-ı Kerim’de aranılan hükmün bildirilmemesi durumunda ikinci bir kaynak olarak başvuracağımız Hz. Peygamber’in (s.a.v.) söz, fiil ve takrirlerinin tamamına yani sünnetine riâyet edilmesi gerektir. Öyle ki Hz. Peygamber’in (s.a.v.) hadislerinde bu durumun tamamen reddedil-

<sup>27</sup> Minyatür; Hüsnâ Kılıç, “16.-18. Yüzyıl Osmanlı Minyatürlerinin Tasarım İlkeleri Açısından Değerlendirilmesi ve Çağdaş Yorumları”, (Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2015, Yüksek Lisans Tezi) sayfa 6’dan alınmıştır.

<sup>28</sup> Mehmet Tıraşçı, İslâm’da Müzikî, *Türk Din Müsikîsi El Kitabı*, ed. Ahmet Hakkı Turabi, (Ankara, Grafiker Yayınları, 2017) s. 15.

mediği hatta müspet olacak şekilde de destek gördüğü anlaşılmıştır.<sup>29</sup> Hz. Peygamber'in (s.a.v.) ezanı okuması için ilk Bilâl-i Hâbeşî'ye (r.a.) emretmesi<sup>30</sup> ve daha sonra "Abdullah b. Ümmi Mektûm, Ebû Manzûre ve Sa'd b. Aiz (Sa'du'l Karaz)" gibi güçlü ve güzel sese sahip oldukları rivâyet edilen müezzinlerini çeşitli yerlere tâyin etmesi; İslâm dininde güzel sesin övüldüğünün ve önemsendiğinin en belirgin göstergesidir.<sup>31</sup> Hz. Peygamber'in (s.a.v.) bu tavrı, günümüzdeki gereksiz tartışmalara da cevap olarak ezanın mûsikî içinde ele alınması gerektiğini gösteren bir dayanak olarak karşımıza çıkması açısından önemlidir.

Yukarıdaki açıklamalardan olmak üzere Kur'ân-ı Kerim'de bu konu ile ilgili kesin bir hükmün olmaması ve Hz. Peygamber'in (s.a.v.) de yine mûsikîyi tamamen reddetmemiş olması mûsikînin ibadetlerde kullanılmasının teşvik edilmesi açısından da önemli bir dayanak oluşturmuştur. Öyle ki mûsikînin ibadetlerde Müslümanlara şevk ve heyecan vermesi başta Kur'ân-ı Kerim tilâveti ve ezan icrâsı olmak üzere dinî içerikli birçok metne de yansımış, bu durum günümüz dinî mûsikîsini oluşturmuştur.<sup>32</sup>

### Tarihî Açıdan Ezan

İslâmiyet'in kabul edildiği ilk yıllarda namaz ibadeti sabah ve akşam olmak üzere günde iki kez yapılmaktaydı.<sup>33</sup> Namaz vaktinin geldiği, sokak sokak dolaşarak *es-salâte*, *es-salâte* ve *es-salâtü câmi'atün* şeklinde ilân edilirdi.<sup>34</sup> Bu tür çağrıda amaç en geniş anlamda duyurunun yapılmasıydı. Ancak namaz vaktinin geldiğini haber vermek için bu yeterli görülüyor, bunun için başka bir işaret aranılmıyordu. Hz. Pey-

<sup>29</sup> Hz. Âişe bir defa (yanında büyüttüğü akraba) bir kadını Ansar'dan bir adamla evlendirmişti. (Dü-  
günde dönen Hz. Âişe'ye) Nebi (s.a.v.) sordu: Ya Âişe! Şüphesiz ki Ansar (kadınları musiki ve) eğ-  
lenceyi severler." (Buhârî, *kitâbu'n-nikâh bâbü'n-nisvetü'l-lâti yühdine'l-mer'ete ilâ zevcihâ*, C. IV,  
s. 140) "Nikâhu def çalarak ilân ediniz." (İbn Mâce, *Kitâbu'n-nikâh bâbü i'lâni'n-nikâh*, C. I, s. 611;  
Tirmizî, *Kitâbu'n-nikâh bâbü mâ câe fi i'lâni'n-nikâh*, Neylû'l Evtar, C. VI. s. 199); "Şüphesiz ki, bu  
Kur'ân hüznü ile nâzil oldu. Onu okuduğunuz zaman ağlayınız. Eğer ağlayamazsanız ağlar görününüz.  
Onunla tegannî ediniz. Kur'ân'ı tegannî ile okumayan bizden değildir." (İbn Mâce, *Fazâilü'l- Kur'ân*,  
C. I, s. 424).

<sup>30</sup> Bilâl, Neccaroğulları'ndan bir kadına ait yüksek bir evin üstüne çıkıp ilk olarak sabah ezanı okudu.  
Çetin, "EZAN", 12/36.

<sup>31</sup> Ayrıntılı bilgi için bkz., Fatih Koca, Peygamberimiz Hz. Muhammed'in Müezzinleri, *Ankara  
Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 52/2, (2011), ss. 291-310.

<sup>32</sup> Yeprem, "İstanbul'da Yaşayan Müslüman ve Gayr-ı Müslim Cemaatlerdeki Mabet Musikisi", s. 427.

<sup>33</sup> Kamil Yaşaroğlu, *NAMAZ*, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, (İstanbul: TDV Yayın-  
ları, 2006), 32/351.

<sup>34</sup> Ramazan Kamiloğlu, *Türk Kültüründe Ezan ve Makamları*, *Hikmet Yurdu Düşünce-Yorum Sos-  
yal Bilimler Araştırma Dergisi*, 3/5 (2010), s. 222.

gamber (s.a.v.), ashabı ile bu durum için çeşitli istişarelerde bulundu ve namaza davet için birçok fikir ortaya atıldı.<sup>35</sup> Hz. Peygamber (s.a.v.), ortaya atılan fikirlerin hiçbirine olumlu yaklaşmıyor; yapılacak davetin diğer milletlerin davetlerine benzesin istemiyordu.<sup>36</sup> Namaza davet için belirlenecek işaretin ne olacağı hususundaki istişareler devam ederken sahabeden Abdullah b. Zeyd b. Sa'lebe (Sâhibü'l-ezân),<sup>37</sup> bir rüya gördü —namaza davet için birtakım sözler işitmiş ve bu sözler rüyasında kendisine öğretilmişti—<sup>38</sup> ve gördüklerini hemen gidip Hz. Peygamber'e (s.a.v.) anlattı. Hz. Peygamber (s.a.v.) bunun üzerine “Şüphesiz o hak bir rüyadır”<sup>39</sup> diyerek Abdullah b. Zeyd'den rüyada işittiklerinin aynı gidip Bilâl-i Hâbeşî'ye de öğretmesini istedi.<sup>40</sup> Bilâl-i Hâbeşî, böylelikle İslâm'ın ilk ezanını okuma ve Hz. Peygamber'in (s.a.v.) de ilk müezzini olma şerefine erişmiş oldu.<sup>41</sup>

Yukarıdaki rivâyetlerden olmak üzere<sup>42</sup> Abdullah b. Zeyd'in namaza çağrı için söylenmesi gerekenleri rüyasında görmesi ve Hz. Peygamber'e (s.a.v.) görmüş olduğu rüyayı aynen bildirmesi; yine bu rüyanın başka sahabiler tarafından da görüldüğünün rivâyet edilmesi —özellikle Hz. Ömer'in de aynı rüyayı gördüğü rivâyet edilir— yapılan görüş alışverişlerinde ses ile ilânın ortak görüş olarak benimsenmesinde şüphesiz önemli rol oynamıştır. Yine namazın ses ile ilânında sesin geniş sahalara iletilmesinin sağlanabilmesi için hem yüksek mevkilerde hem de yüksek ses ile okuma, namaza çağrının iki temel unsurunu oluşturmuştur.

İslamiyet'in ilk yıllarında Bilâl-i Habeşî'nin (r.a.) namaza çağrıdaki etkisi önemlidir. Bununla birlikte söz konusu namaza çağrının günü-

<sup>35</sup> Çetin, EZAN, 12/36.

<sup>36</sup> Bu istişarelerde bazıları; “...Yahudilerin yaptığı gibi boru kullanılmasını...” “...Hristiyanlar gibi nâkus çalınmasını...” “...Mecusilerin yaptığı gibi ateş yakılmasını...” “...görevlendirilecek bir adamın çarşı-pazar dolaşarak insanları namaza davet etmesini...” “...namaz vaktinde bir bayrağın havaya kaldırılmasını...” teklif etti. Bu teklifler Hz. Peygamber (s.a.v.) tarafından kabul görmedi. (Hidayet Aydar, Ezanın Tarihi ve Başka Dillerde Okunması Meselesi, *Balıkesir Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, (2016), 2/1, ss. 13-14).

<sup>37</sup> Ayrıntılı bilgi için bkz.; “İsmail Lütfi Çakan, Abdullah b. Zeyd b. Sa'lebe” *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, (İstanbul: TDV Yayınları, 1988), s. 1/144.

<sup>38</sup> Hz. Ömer, Resûlullah'a gelerek aynı rüyayı kendisinin de gördüğünü, ancak Abdullah b. Zeyd'in daha erken davrandığını bildirmiştir. Buhârî, “Ezân”, 1; Müslim, “Salât”, 1; Ebû Dâvud, “Salât”, 27; Tirmizî, “Salât”, 25; İbn Mâce, “Ezân”, 1; Nesâî, “Ezân”, 1.

<sup>39</sup> Ahmed, b. Hanbel, Müsned, Müsned, Thk: Şuayb el-Ernaût, Müessesetür-Risâle, Beyrût 1999, Hadis no: 16477, XXVI, 400.

<sup>40</sup> Hidayet Aydar, Ezanın Tarihi ve Başka Dillerde Okunması Meselesi, *Balıkesir Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, (2016), 2/1, ss. 13-18.

<sup>41</sup> Mustafa Fayda, Bilâl-i Habeşî”, 6/152.

<sup>42</sup> Ezanın hükmü ile ilgili daha buna benzer birçok rivâyetin de olduğu bilinmektedir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Hidayet Aydar, *Ezanın Tarihi ve Başka Dillerde Okunması Meselesi*, 2016.



müzdeki anlamıyla ortaklığına rağmen İslâm dünyasındaki ezan uygulamalarının birbirinden farklı olduğu görülmektedir. Söz konusu bu fark temelde ezanın mûsikî ile bağında ortaya çıkmaktadır. Türk mûsikîsi makam seyrinin mutlak etkisiyle cami mûsikîsinin bir formu olarak karşımıza çıkan ezanın, Türkler elinde tüm İslâm dünyasındaki uygulamalardan ayrılan bir nitelik oluşturduğu anlaşılmaktadır.<sup>43</sup>

Namaza çağrının ezan olarak adlandırılmasında ve bir mûsikî etkinliği kapsamında icrâ edilmesinde —Bilâl-i Hâbeşî'nin sesinin gür ve güzel olduğunu da göz önüne alacak olduğumuzda— Kur'ân-ı Kerim'deki ilgili âyetlerin kaynaklığı söz konusudur. Öyle ki bu âyetlerin ezanın uygulamaya konulmasından sonra inmiş olmasını, söz konusu çağrıda sesin kullanımına yönelik Allah'ın tasvibi ve yol göstericiliğinin delili olarak açıklamakla mümkündür. Namaza çağrı sürecinden devamlı ezanın uygulamaya konuluş süreci incelendiğinde: ezanın uygulamaya konuluşu, sünnet ve istişare yoluyla olmakla birlikte Kur'ân'ı Kerim'deki "Cum'a Sûresi, 62:9,<sup>44</sup> Mâide Sûresi, 5:58<sup>45</sup> ve Tevbe Sûresi, 9:3<sup>46</sup> âyetlerinin de ezanın uygulamaya konulmasında bir dayanak olarak gösterildiği anlaşılmaktadır. Ezanın hicretten hemen sonraki yıllarda (623-624 yılları arasında) uygulamaya konulması, söz konu âyetlerin ise daha sonraki dönemlerde inmiş olması, Kur'ân'ı Kerim'deki ezan ile ilgili âyetlerin ezanın uygulamaya konulması aşamasında dayanak gösterilmesi yerine uygulamaya yönelik Allah katında oluşan destek ifâdeleri olarak değerlendirilmesi gereğini ortaya çıkarmıştır.<sup>47/48</sup>

<sup>43</sup> Ergun, *a.g.e.*, ss.11-12.

<sup>44</sup> "Ey iman edenler! Cuma günü namaza çağırıldığı (ezan okunduğu) zaman, hemen Allah'ı anmaya koşun ve alışverişinizi bırakın. Eğer bilmiş olsanız, elbette bu, sizin için daha hayırlıdır." Kur'ân-ı Kerim Açıklamalı Meâli, çev. Hayrettin Karaman – Ali Özek – İbrahim Kâfi Dönmez – Mustafa Çağrıncı – Sadrettin Gümüş – Ali Turgut. (Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2016), el-Cum'a 62/9.

<sup>45</sup> "Namaza çağırduğumuz zaman onu alay ve eğlence konusu yaparlar. Bu davranış, onların düşünemeyen bir toplum olmalarındandır." Kur'ân-ı Kerim Açıklamalı Meâli, çev. Hayrettin Karaman – Ali Özek – İbrahim Kâfi Dönmez – Mustafa Çağrıncı – Sadrettin Gümüş – Ali Turgut. (Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2016), el-Mâide 5/58.

<sup>46</sup> Hacc-ı ekber (en büyük hac) gününde Allah ve Resûlü'nden insanlara bir bildiridir: Allah ve Resûlî müşriklerden uzaktır. Eğer tevbe ederseniz, bu sizin için daha hayırlıdır. Ve eğer yüz çevirirseniz bilin ki, siz Allah'ı âciz bırakacak değilsiniz. (Ey Muhammed)! O kâfirlere elem verici azabı müjdele!" Kur'ân-ı Kerim Açıklamalı Meâli, çev. Hayrettin Karaman – Ali Özek – İbrahim Kâfi Dönmez – Mustafa Çağrıncı – Sadrettin Gümüş – Ali Turgut. (Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2016), et-Tevbe 9/3.

<sup>47</sup> Burhan Çonkor, Surelerin Belirli Dönemlere ve Olaylara İzâfesi, *Dini Araştırmalar*, 19/48, (2016), ss. 129-152.

<sup>48</sup> "...ezanın meşruiyet kaynağı doğrudan Kur'ân vahyi olmamıştır. Bazı rivâyetlerde her ne kadar ezanın İsrâ gecesi vahyeditildiğine dâir birtakım bilgiler bulunsa da, sened itibarıyla sahih ve sağlam

Ezanın iki temel unsurdan birisi söz, diğeri ise mûsikîdir. Söz kısmının mûsikî kısmının ortaya konmasında belirleyici bir görevi olduğu açıktır. Bununla birlikte tecvid kaidelerinin Kur'ân tilâvetindeki ilkeleri de oluşturduğu ve bu ilkelerin, İslâm dünyasında yaygın bir biçimde Kur'ân tilâvetinde rastlanılan mûsikî üslûbunun sınırlarını aşmayan bir ezan mûsikîsi anlayışını da doğurduğu kabul edilmektedir. Bu noktada Türklerin, öncelikli olarak Kur'ân tilâvetinde ve ezan icrâsında ortaya koydukları okuma üslûbunun Türk mûsikîsi uygulama ve kuramına yakınlaşmasıyla —yine Türklerde— güçlü bir din mûsikîsi kaynağının da ortaya çıktığı anlaşılmıştır. Bu bakımdan Kur'ân tilâvetine ve ezan icrâsına yönelik araştırmaların Türkçe kaynaklarında, gerek Türk din mûsikîsi gerekse Türk cami mûsikîsi kapsamında Türk hâfız, imam ve müezzinlerin; Kur'ân tilâveti ve ezan icrâlarında diğerk İslâm ülkelerindeki uygulamalardan farklı mûsikî uygulamalarını ortaya koydukları görülmüştür.

### **Türk Din Mûsikîsi Açısından Ezan: İstanbul Tavrının Ehemmiyeti**

Türk din mûsikîsinin, Selçuklular ve özellikle Osmanlılar Dönemi'nden günümüze kadar olan süreçte “cami ve tekke mûsikîsi” olarak iki tür hâlinde inkişaf gösterdiğini yukarıda ifade etmiştik. Kaynaklarda, Türk din mûsikîsinin iki kolundan biri olan cami mûsikîne yönelik Türklerle birlikte başlayan bir besteleme sürecinin oluştuğu ancak cami mûsikîsi kapsamlı Türk din mûsikîsindeki besteleme girişimlerinde Kur'ân'ın ve ezanın bunun dışında tutulduğu görülmüştür.

Türk din mûsikîsi geleneğinde ezan; beş ayrı namaz vaktine göre seçilmiş beş ayrı makamda kendine has bir icrâ üslûbu çerçevesinde irticâlî şekilde ve serbest usûlle okunmaktadır.<sup>49</sup> Ezanın tespit edilmiş

olan rivâyetlerle bu rivâyetler çelişmektedir. Dolayısıyla ezanın bir şekilde vahiyyle tespit olunduğunu bildiren bu kabilden rivâyetler, âlimler tarafından zayıf addedilerek kabul görmemiştir.” “...Ancak şu var ki, daha sonra Kur'ân'da da Yüce Allah, ezana atf ve işaretlerde bulunarak, ezanın Kur'ân vahiyyle olan irtibatını tamamlamıştır. “...ezanın namaza çağırısı vasıtası olduğunu ve İslâm'ın şiarlarından olduğunu tescil etmiştir. Böylece ezan, dolaylı da olsa Kur'ân vahyinin de onayını almıştır.” (Özpinar, 2010: 35-36).

<sup>49</sup> “Hangi makamda okunacaksa başlangıç tekbirlerinde o makamın ilk perdeleri gösterilir. Lafzullahın [Allah lafzı] açık olarak telaffuz edilmesine bilhassa dikkat edilmeli, ibarenin “...lâhu ekber” şeklinde söylenip anlaşılmamasına ve bölünmesine, benzeri prozodi hatasına meydan verilmemelidir. “Eşhedü enlâ ilâhe illallah” cümlesi de tekbirlerde kullanılan makam ve perdelerden okunur. Ardından gelen, “Eşhedü enne Muhammeden Râsulullah”larda makamın meyana gelmeden önceki seyrini gösterecek nağmeler yapılır. “Hayye ale'l-felâh”ın okunuşunda ise bu kısmın ikinci meyan olması sebebiyle yine meyan nağmelerinde gezinilir. Son tekbirlerde makamın karar sesleri gösterilir, tehlide [kelime-i tevhid] ise karar verilerek ezan bitirilir.” (Özcan, Ezan, 12/43).

ve okunması gereken geçerli bir makamı yoktur. Her ezan —vakit kastedilmiştir— herhangi bir makam üzerinden okunabilir. Öyle ki bu durum, —bugün pek fazla ehemmiyet gösterilmese de— ezan okuyan müezzinin hem iyi bir okuyucu hem de iyi bir mûsiki birikimine sahip olmasını gerektirmiştir.

Makamların insan ruhuna ve bedenine olan faydalarının ispatına yönelik geçmişten günümüze kadar olan süreçte yapılmış olan çalışmalar sonucunda beş ayrı vakitte okunan ezanın, şu makamlar çerçevesinde icrâ edildiği görülmüştür:<sup>50</sup> Sabah ezanı sabâ ve dilkeşhâveran; öğle ezanı hicaz ve rast; ikindi ezanı hicaz, uşşak, bayâtî; akşam ezanı hicaz, rast, segâh, düğâh; yatsı ezanı hicaz, rast, neva, uşşak ve bayâtî.<sup>51</sup> Ne var ki yüksek lisans tezimiz için toplamış olduğumuz verilerden de olmak üzere —bu tespit, ses ve görüntü dosyalarıyla desteklenebileceği gibi

<sup>50</sup> Mûsikînin insan ruhuna ve yapısına yönelik etkisi hususu Fârâbî öncesinden ele alınan bir husustur. (MÖ 6. yüzyılda Pitagoras'ın zamanından beri mûsikîsi ne nefis arasındaki güçlü bağ üzerinde eskiler düşünmüşler ve tedavisi için mûsikînin çeşitli türlerinden istifade etmişlerdir. Risalelerinden de görüleceği üzere Kindî'nin mûsikî ve nefis arasındaki ilişkiyi değerlendirerek bundan tıp ilminde istifade ettiği mûsikînin insan ruhu ve bedeni üzerinde tesiri olduğunu ispatladığı bir gerçektir. (Ahmet Hakkı Turabi, "Bağdat'ta Bir Mûsikî Nazariyatçısı: Ya'kûb b. İshâk el-Kindî", *İslâm Medeniyetinde Bağdat*, Uluslararası Sempozyum, 2008 s. 646). Bu yöndeki çalışmalarda günün saatleri, mevsimlerin konumu, insanların ruh halleri vb. birçok özelliğe göre mûsikînin etkisine yönelik çıkarımlar ortaya konulmuştur. Bu konunun Türklerdeki uygulama ile bağı kurma olanağı vardır; ancak Fârâbî dönemindeki devirler [Makam sözcüğü henüz o dönemde geçmiyor ve günümüzdeki anlamında kullanılmıyor], Safiyüddin dönemindeki şedd'ler [Şudud] Merağî dönemindeki makamların aynı anlam ve işlevi içerisinde olduğu düşünülmemelidir. Ayrıca Kantemiroğlu döneminde makamların ele alınışında yapısal ve işlevsel özelliklerinde Fârâbî dönemine göre farklılıklar olduğu açıktır. Günümüze ulaşan makamlar, makamların sınıflaması ve yapısal konumlarının eski bilginler dönemindeki devir, şed ve makam yapı ve sınıflamasıyla keskin bir bağ kurma imkânı yoktur. Buna göre örneğin eski Uşşak'ın günümüz Uşşak'ı ile eski rastın günümüz Rast makamıyla ve eski Kürdi ve Buseliğin günümüz Kürdi ve Buseliği ile ilgisi kurulamamaktadır (Suphi Ezgi, Ameli ve Nazari Türk Musikisi, C. 3, Millî Mecmua Matbaası, İstanbul, 1953). Demek ki süreç içerisinde makamlar; yapıları, adları, seyir ve işlevleriyle değişmiştir. Bu bakımdan günümüzde icrâ edilen ezan mûsikîsine yönelik makamsal tasarımların ve uygulamalarının Fârâbî dönemi ve öncesi açıklamalarıyla ilişkilendirilmeleri sorunludur. Örneğin günümüz Hicaz'ının eski dönemdeki Hicaz ile hiçbir ilişkisi bulunmamaktadır; öyleyse öğlen vakti okunan ezanın Hicaz makamında okunuyor olması ile Fârâbî döneminin Hicaz adlı devri arasında nasıl bir ilişki kurulabilir. Ayrıca Fârâbî dönemindeki devirlerin uzun yıllar ortaya konan uygulamalarda insan ruh ve bedenine yönelik etki tespiti de o günkü makam kuramı ile günümüz makam kuramı arasında önemli farklar olduğundan günümüzdeki geçerliliğini genel olarak kaybetmiştir.

<sup>51</sup> Volkan Kopar, "Çeşitli Türk Mûsikîsi Makamlarında Ezan", (Ankara: Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2010) s. 29; Mustafa Tahir Öztürk, "Türk Din Mûsikîsinde Ezan", (İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2001), s. 22; Uğur Alkan, "Osmanlı Başkentlerinde Günümüz Ezan ve Salât-u Selam Mûsikîsi Uygulamalarının Değerlendirilmesi", (Edirne: Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2013), ss. 32-58.; Kamiloğlu, *Türk Kültüründe Ezan ve Makamları*, s. 233.

nota materyalleri ile de desteklenebilir—<sup>52</sup> bugünkü ezan icrâlarında uygulanan söz konusu makamların, yukarıda bahsedilmiş olan bu çeşitlilikten uzak olduğu görülmüştür.

Kaynaklarda, Osmanlı Sarayı'nda müezzinliğe ayrı bir ehemmiyet verildiği; Enderun'a müsikî eğitimi verilmek üzere alınan güzel sesli ve kabiliyetli gençlerden müezzinliğe yatkın olanlarının ayrıca müezzin olarak seçilip bu yönde bir eğitime tâbi tutuldukları; aldıkları eğitimin nihâyetinde ise bu müezzinlerin ihtiyacın hasıl olduğu yerlere tâyin edildikleri; gittikleri yerlerde yaptıkları görevlerde gösterdikleri başarılar neticesinde de rütbe alarak işinde ehil olanlarının hünkâr müezzinliğine hatta baş müezzinliğe kadar getirildikleri ifâde edilmiştir. Öte yandan Enderun'da müsikî bilgisi ve icrâsı kuvvetli hünkâr müezzinleri maiyetinde oluşturulan “müezzinân-ı hâssa” denilen bir topluluktan da bahsedilirken sayılarının 18. yüzyılın ortalarında otuza kadar ulaştığından söz edilmiştir.<sup>53</sup> Ayrıca Padişah'ın sarayda olduğu zamanlarda Saray-ı Hümayun Camii'nde veya sarayın diğer mescidlerinde de görev yaptığı bilinen hünkâr müezzinlerinin, saray dışında da Padişah'ın gittiği her camiye gittikleri ve özellikle özel gün ve gecelerdeki yaptıkları müezzinlik icrâları ile büyük beğeni topladıkları ifâde edilmiştir. Öyle ki hünkâr müezzinlerinin; ezan, salâ ve mevlid gibi cami müsikîsinin hemen her formunda gösterdikleri icrâ kabiliyetlerinin ve yine bu formları icrâ ederken riâyet ettikleri usûl ve terkiblerin halk nezdinde kabul gördüğü ve çok geçmeden de uygulama alanı bulunduğu görülmüştür.<sup>54</sup> Akabinde bu okuyuşun örnek alınıp taklit edilen bir “**tavra**” dönüştüğü ve bu tavrın, Anadolu ve Balkanlar başta olmak üzere neredeyse tüm İslâm coğrafyasına kadar da **İstanbul tavrı** —kaynaklarda saray tavrı olarak da anılmaktadır— adıyla ulaştığı görülmüştür.

Selâtin camilerinin büyük çoğunluğunun Osmanlı'ya başkentlik etmiş şehirlerde toplanmış olması hasebiyle cami müsikîsi özellikle bu şehirlerde inkişaf etmiştir. Öyle ki Türk müsikîsinin önemli bestekâr ve müsikîşinaslarının arasında çok sayıda müezzinlik vazifesini ifâ eden isimlerin olduğu ve bunların bir kısmının saray içerisinde, bir kısmının da saray dışındaki camilerde vazifelendirildiği; ve bu isimlerin —XVII.

<sup>52</sup> Ayrıntılı bilgi için bkz.; Alkan, Osmanlı Başkentlerinde Günümüz Ezan ve Salât-u Selam Müsikîsi Uygulamalarının Değerlendirilmesi.

<sup>53</sup> Nuri Özcan, Hünkâr Müezzini, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, (İstanbul: TDV Yayınları, 1998), 18/491; Mustafa Sabri Küçükaşçı, “Müezzin”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, (İstanbul: TDV Yayınları, 2006), 31/493; Ergun, C. II, 1943, s. 402; Özcan, Ezan, 12/44.

<sup>54</sup> Nuri Özcan, Hünkâr Müezzini, 18/491.

yüzyılda “Sultan Ahmed Camii müezzinbaşısı Hocazâde Mehmed Enveri; II. Mahmud ve Sultan Abdülmecid dönemleri saray müezzinbaşısı Hamâmîzâde İsmail Dede; II. Mahmud Dönemi saray müezzinbaşısı Şakir Ağa, Sultan Abdülaziz dönemi saray baş müezzini Dellâlîzâde İsmâil Efendi; ve beş padişah görmüş Sermüezzin Rifat Bey—<sup>55</sup> İstanbul tavrının da önemli birer temsilcileri olduğu görülmüştür. Akabinde 20. yüzyıla gelindiğinde yine bu tavrı Cumhuriyet Dönemi’ne intikal ettirmiş ve bu tavrı Cumhuriyet Dönemi’nde de bir süre devam ettirmiş birçok önemli ismin olduğu görülmüştür. Öyle ki “Süleymaniye Camii müezzinbaşısı Hâfız Kemal, Şevket Efendi, Şaşı Osman; Aksaray Valide Camii müezzini Hâfız Cemal Efendi; Yavuz Sultan Selim Camii müezzini Süleyman Efendi (Erguner) ve Ali Rıza Sağman; Üsküdar Yeni Valide Camii müezzini Hâfız Süleyman Karabacak; Yavuz Sultan Selim ve Sultan Ahmet camilerinin imamı Hâfız Sadettin Kaynak; Sultan Reşad, Sultan Vahdeddin ve Halife Abdülmecid Efendi dönemleri başmüezzini Hâfız Yaşar Okur; Hâfız Sami; Hâfız Ali Üsküdarlı (Özellikle Kur’ân tilâvetinde İstanbul tavrının son temsilcilerindendir.) Bekir Sıtkı Sezgin; İsmail Biçer ve Hâfız Kâni Karaca”<sup>56</sup> söz konusu bu önemli isimlerden olup bu isimler; İstanbul tavrının da son dönem temsilcileri arasında anılmaktadır.<sup>57</sup>

## Sonuç

Ezanın, günümüzde neredeyse sanatsal bir etkinlik hâlini almasında Türk müzikî üslûbunun, kuramının ve icrâcılığının etkisinin olduğu ve bunun da güçlü bir gelenek oluşturduğu anlaşılmaktadır. Bu geleneğin kökleri Osmanlı Dönemi’ne kadar takip edilebilmekte olup bu geleneğin, Osmanlı Sarayı’nda “ezan müzikîsinaslığı” yönünde topluluk kurulacak düzeyde kurumsallaşması söz konusudur. Bu kurumsallaşmanın 18. yüzyıl itibarıyla da Osmanlı Sarayı himâyesindeki hâfız ve müezzin müzikîsinasların riyâsetinde “Kur’ân, ezan, salâ, mevlid” gibi cami müzikîsi formlarının özelinde inkişaf eden bir okuyuşun zeminini hazırladığı ve bu okuyuşun da çok geçmeden neredeyse tüm İslâm coğ-

<sup>55</sup> Mustafa Sabri Küçükaşçı, Müezzin, 31/494-495.

<sup>56</sup> Mustafa Sabri Küçükaşçı, Müezzin, 31/494-495; Nuri Özcan, Ezan, 12/44.; Haluk Dursun, 20. Yüzyılda İstanbul’da Cami Müzikîsi ve Müezzinler, <https://www.zdergisi.istanbul/>, erişim tarihi: 28 Ocak 2021. Esra Kocakanat, “Dini Musiki Açısından Ezan ve Müezzinlik”, (Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2017), ss. 60-84.

<sup>57</sup> Bu makale kapsamında adını anamadığımız şüphesiz daha onlarca büyük ismin olduğu aşîkârdır. Ne var ki öncesiyle ve sonrasıyla bu silsilede yer alan isimlerin her birinin birer makale konusunu teşkil edecek mâhiyette ve büyüklükte olması hasebiyle söz konusu bu alt başlık, burada isimleri zikredilen üstâdlar nezdinde özetlenmeye çalışılmıştır.

rafyasına kadar “İstanbul tavrı” adıyla ulaştığı görülmüştür.

Tüm bu açıklamalardan olmak üzere bugün, unutulmaya yüz tutmuş ve hatta unutulmuş bir gelenek olarak tarihin sayfalarında yerini aldığı görülen İstanbul tavrının; 19. yüzyıldan 20. yüzyılın ilk çeyreğine kadar zirvesini yaşadığı bilinse de Cumhuriyet’in ilanı ile birlikte — devlet politikaları gereği(?) müsikimiz üzerinde atılan ve telâfisi uzun yıllar alacak adımların neticesinde—<sup>58</sup> uzun bir süre kesintiye uğradığı ve sonrasında döneminin son temsilcileri olan üstadların birer birer ebedî hayata irtihal etmesiyle de —neredeyse— unutulduğu tespit edilmiştir.<sup>59</sup> Bugün bu tavrın unutulmasının veya rağbet görmemesinin —özellikle yeni nesildeki Arap tavrına karşı oluşan ilginin— nedenleri ayrıca araştırılması gereken farklı bir makale konusudur.

## Kaynaklar

- Akdoğan, Bayram. (2003), “Türk Din Musikisinin Anadolu’da Doğuşu ve Tarihi Seyri Hakkında Bazı Mülâhazalar” *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, XLIV. ss. 345-371.
- Alkan, Uğur. (2013). “Osmanlı Başkentlerinde Günümüz Ezan ve Salât-u Selam Müsikisi Uygulamalarının Değerlendirilmesi”. Edirne: Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.
- Aydar, Hidayet. (2016). “Ezanın Tarihi ve Başka Dillerde Okunması Meselesi”. *Balıkesir Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*. 2/1. ss. 5-48.
- Bezer, Gülay Öğün. (2002). “Kökböri”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 26/234-235. Ankara: TDV Yayınları.
- Çetin, Abdurrahman, (1995). “Ezan”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, 12/36-38, İstanbul: TDV Yayınları.
- Çonkor, Burhan, (2016). “Surelerin Belirli Dönemlere ve Olaylara İzâfesi”, *Dini Araştırmalar Dergisi*. 19/48, ss. 129-152.
- Ergun, Saadettin Nüzhet, (1942). *Türk Musikisi Antolojisi-Dini Eserler*, C. I, İstanbul: Rıza Coşkun Matbaası.
- Ezgi, Suphi, (1953). “Ameli ve Nazari Türk Musikisi”, C. III, İstanbul: Millî Mecmua Matbaası.

<sup>58</sup> Ayrıntılı bilgi için bkz., Alkan, Uğur. “Tek Partili Dönem Türkiye’sinde Müsikî Politikaları: Dini Müsikî Örneği”, *Tasavvur/Tekirdağ İlahiyat Dergisi*, 4/2 (Aralık 2018): 452-469.

<sup>59</sup> Geçmişte yaşanmış tüm bu olumsuzluklara rağmen bugün İstanbul tavrının yeniden inşasına yönelik kıymetli adımların atıldığı da bir gerçektir. Öyle ki kıymetli üstadların —Diyanet İşleri Başkanlığı’nın destek ve himayeleriyle— üstün gayretleri sayesinde minarelerden zaman zaman yeniden duyulmaya başlanan münavebeli ezan ve salâların; Enderun usûlü kıldırılan teravih namazlarındaki cumhur müezzinliği uygulamalarının bugün yeniden hayata geçirilmesi, bu geleneğin yeniden hatırlara düşürülmesi adına atılmış önemli bir adımdır.

- Fayda, Mustafa, (1992). “Bilâl-i Habeşî”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, 6/152-3. İstanbul: TDV Yayınları.
- Kamiloğlu, Ramazan. (2010). “Türk Kültüründe Ezan ve Makamları”, *Hikmet Yurdu Düşünce-Yorum Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi*, 3/5, ss. 221-237.
- Koca, Fatih, “Peygamberimiz Hz. Muhammed’in Müezzinleri”, *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 52/2, (2011). ss. 291-310.
- Kopar, Volkan, “Çeşitli Türk Müsiki Makamlarında Ezan”, Ankara: Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2010.
- Kur’ân-ı Kerim Açıklamalı Meâli, çev. Hayrettin Karaman-Ali Özek-İbrahim Kâfi Dönmez-Mustafa Çağrıncı-Sadrettin Gümüş-Ali Turgut. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 29. Basım, 2016.
- Küçükbaşçı, Mustafa Sabri. “Müezzin”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, 31/491-96. İstanbul: TDV Yayınları, 2006.
- Özcan, Nuri, Uzun, Mustafa İzzet. “Cenaze Salâsı”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, 7/358-59. İstanbul: TDV Yayınları, 1993.
- \_\_\_\_\_, Nuri, “Cami Musikisi”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, 7/102. İstanbul: TDV Yayınları, 1993.
- \_\_\_\_\_, Nuri, “Dini Musiki”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, 2/359-360. Ankara: TDV Yayınları, 1994.
- \_\_\_\_\_, Nuri, “Hasan Efendi, Zâkiri”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, 16/319. Ankara: TDV Yayınları, 1997.
- \_\_\_\_\_, Nuri, “Hünkâr Müezzini”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, 18/491. İstanbul: TDV Yayınları, 1998.
- \_\_\_\_\_, Nuri, “İtrî Efendi, Buhûrîzâde”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, 19/220-21. İstanbul: TDV Yayınları, 1999.
- Özpinar, Ömer, (2012). “Ezanı Anlamak”, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Öztürk, Mustafa Tahir, “*Türk Din Müsikiğinde Ezan*”, İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2001.
- Öztürk, Sadi, (2003). “İstanbul’un Fethinden Sonra Ayasoyfa Kilisesinin Camiye Çevrilişi”, *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*. 14. ss.133-142.
- Turabi, Ahmet Hakkı, (2008). “Bağdat’ta Bir Müsikî Nazariyatçısı: Ya’kûb b. İshâk el-Kındî”, *İslâm Medeniyetinde Bağdat*, Uluslararası Sempozyumu, İstanbul.
- \_\_\_\_\_, Ahmet Hakkı, “Cami Musikisi”, Cami Yazıları. ss. 159-181. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 1. Basım 2012.
- \_\_\_\_\_, Ahmet Hakkı (ed.), “*Türk Din Müsiki El Kitabı*” Ankara: Grafiker Yayınları, 1. Basım, 2017.
- Uzun, Mustafa İsmet, “Ezan”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 12/42-3. İstanbul: TDV Yayınları, 1995.
- \_\_\_\_\_, Mustafa İsmet, “İstanbul ve Ezan”, *Antik Çağdan XXI. Yüzyıla Büyük İstanbul Tarihi Ansiklopedisi*. 5/375. İstanbul: Kültür A.Ş., 2015.

- Yaşaroğlu, Kamil, “Namaz”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 32/350-57. İstanbul: TDV Yayınları, 2006.
- Yeprem, Safa, (2010). “İstanbul’da Yaşayan Müslüman ve Gayr-ı Müslim Cemaatlerdeki Mâbed Musikisi”, *Dinsel ve Kültürel Farklılıkların Birarada Yaşaması:İstanbul Tecrübesi*, ed. Mehmet Fatih Arslan, Muhammed Veysel Bilici, İstanbul, ss. 421-56.
- Yiğit, İrfan, “*Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Müsikî Ve Yasaklar*”, İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2019.





# VII. AVRUPA MÜZİĞİ



---

# Doğunun Başkentinde Batı Müziği

---

Prof. Dr. Evren Kutlay\*

\* İstanbul Sabahattin Zaim Üniversitesi.

Osmanlı İmparatorluğu'nun Avrupa'nın müzik ve sahne sanatlarıyla ticârî, siyâsî, diplomatik ve kültürel temaslar vesilesiyle tanışıklığı 16. yüzyıla dayanır. 19. yüzyıl itibarıyla ise mevcut müzik branşlarına Osmanlı Batı Müziği'ni yeni bir söylem olarak eklemiştir. Müziğin tüm branşlarıyla tek çatı altında kurumsallaşması sarayın gözetiminde kurulan Muzıka-yı Hümâyûn imparatorluk müzik okulunun bünyesinde olmuştur. İstanbul, oluşumunun başladığı Sultan II. Mahmud'un hükümdarlığı yıllarından itibaren Osmanlı Batı Müziği'nin yürütüldüğü imparatorluğun ana merkezi olarak konumlanmıştır.

İstanbul farklı milletlerden ve dinlerden insanların Osmanlı vatan-daşı olarak bir arada yaşadığı bir şehirdir. Şehrin demografik yapısını tasvir eden geçici sakinlerinden, 18. yüzyılın ilk çeyreğinde eşinin Osmanlı elçisi atanmasıyla iki yıl İstanbul'da yaşamış İngiliz yazar *Lady Mary Wortley Montagu*, arkadaşları ve akrabalarına yazdığı mektuplarında İstanbul'dan şu şekilde bahsetmektedir:<sup>1</sup>

*“Babil kulesine benzer bir tasavvur yaratan bir yerde oturuyorum: Pera'da Türkçe, Rumca, İbranice, Ermenice, Arapça, Farsça, Rusça, Slovence, Eflakça, Almanca, Felemenkçe, Fransızca, İngilizce, İtalyanca, Macarca ve en hazini de bunlardan on tanesinin benim evimde konuşuluyor olmasıydı. Ahırdaki görevliler Arap, hizmetliler Fransız, İngiliz ve Alman, dadım bir Ermeni, temizlikçiler Rus, yarım düzine diğer hizmetliler Rum, uşak bir İtalyan, yeniçerilerim Türkler, ki bu karışımı bir anda duyuyorum. Burada doğanlarda bu durum garip bir etki yapıyor, çünkü birçok dili aynı anda öğreniyorlar, tâbi ki bir tanesini içselleştirmeden ve o dilde okuyup yazmadan. Burada kadın erkek veya çocuk bulunsun ki beş veya altı dil bilmesin. Ben kendim üç dört yaşlarında İtalyanca, Fransızca, Rumca, Türkçe ve Rusça konuşan çocuklar tanıyorum.”*

<sup>1</sup> Lady Mary Wortley Montagu. *Letters from the Right Honorable Lady Mary Wortley Montagu from 1709 to 1762*. London: J. M. Dent & co, 1906, s. 160.

*Lady Montagu* bir başka mektubunda, Galata ve Tophane'deki yasadandan da kesitler sunarak, bu semtlerde dünyanın farklı ülkelerinden vatandaşların yaşadığını ve çoğunun Osmanlı topraklarında kendilerinin ait olduğu ülkeden farklı bir ülkeye mensup olduğunu ya da Türk asıllı Osmanlı vatandaşlarıyla evlenerek melezleştiğini, saf olarak bir ülkeye ait olduğunu söyleyebileceği tek bir ailenin dahi olmadığını ileri sürmektedir. Bu bölgede babası Yunan, annesi İtalyan, dedesi Fransız, büyükannesi Ermeni, ataları İngiliz, Asya kökenli vb. insanlara sıkça rastlanmaktadır.<sup>2</sup>

19. yüzyıla geldiğimizde ise Osmanlı başkentinin çok kültürlü, kozmopolit yapısını, Sultan II. Abdülhamid'in hükümdarlığı yıllarında 3 Eylül 1885 tarihli *La Turquie* gazetesinde ilân edilen nüfus sayımı sonuçları ortaya koymaktadır. Bu sayıma göre yaklaşık 872 bin nüfuslu şehrin farklı tebaalardan vatandaşlarının sayısal dağılımı şu şekildedir:

<b>Müslüman:</b>	<b>Musevi:</b>	<b>Rum:</b>	<b>Protestan:</b>	<b>Ermeni:</b>
Erkek: 201.339	Erkek: 22.394	Erkek: 91.704	Erkek: 488	Erkek: 83.770
Kadın: 179.581	Kadın: 21.967	Kadın: 60.937	Kadın: 331	Kadın: 65.720
Toplam: 384.910	Toplam: 44.361	Toplam: 152.741	Toplam: 819	Toplam: 149.590
<b>Latin:</b>	<b>Bulgar:</b>	<b>Diğer Yabancılar:</b>	<b>Katolik:</b>	<b>Genel Toplam:</b>
Erkek: 528	Erkek: 3.977	Erkek: 101.205	Erkek: 3.209	Erkek: 508.814
Kadın: 554	Kadın: 400	Kadın: 28.038	Kadın: 3.233	Kadın: 364.751
Toplam: 1.082	Toplam: 4.377	Toplam: 129.243	Toplam: 6.442	<b>Toplam: 871.562</b>

Gazete her ne kadar sayıma katılanlar arasında aslında İstanbul sakinini olmayan kişilerin de varlığının altını çizse de sonuçları, İstanbul halkını oluşturan Osmanlı vatandaşlarının tebaası ile ilgili bir fikir sunmaktadır. Gözlemlerin yanı sıra sayısal veriler İstanbul'un kozmopolit bir nüfus dağılımına sahip olduğunu bizlere bildirmektedir. Osmanlı Müziği tarihi boyunca bu renkli panoramanın müzik-kültürel bir yansıması olarak devinimlerini sürdürmüştür: Başka hiçbir ülkeninkine

<sup>2</sup> a.g.e., s. 177.

benzemez; toprakları gibi büyük, güçlü ve engin, demografik yapısının çok kültürlülüğünü içinde barındıran bir imparatorluk sanatıdır. 19. yüzyıla kadar Klasik Osmanlı Müziği, Osmanlı Dinî Müziği, Osmanlı Halk Müziği ve Osmanlı Askerî Müziği'nden teşekkül etmiş branşlarına 19. yüzyıl itibarıyla resmen eklenen Osmanlı Batı Müziği de bu çok kültürlü, kozmopolit ortamda hayat bulmuş, tanınmış, benimsenmiş ve imparatorluğun başkentinden diğer şehirlerine yayılmıştır.

### **Yeniden Serim: İstanbul Şark Ticâret Yıllıkları ve Osmanlı Batı Müziği**

19. yüzyıl İstanbul'unda Batı müziği alanında dersler vererek, eserler üreterek ve konserlerde yer alarak Osmanlı Batı Müziği'nin gelişimine ve şehrin müzik yaşamına katkıda bulunan onlarca müzisyen olduğu gibi bu müziğin altyapısına hizmet eden, eğitim ve icrâ kurumları ile çalgı ve nota tedarikçileri olmuştur. Osmanlı ticâretinin nabzını tutan tüm büyük şehirleri için ayrı ayrı basılmış Şark Ticaret Yıllıkları'nda (*Annuaire Orientale du Commerce*) Osmanlı Müziği'ne (özellikle de Osmanlı Batı Müziği'ne) dâir görev yapmış müzisyenlerin kimlikleri, ikametgâh adresleri, müzikli kafeler, tiyatrolar, konser salonları, akordörler, çalgı yapımcıları ve tedarikçileri, müzik/nota yayıncıları birebir bu başlıkları ile mevcuttur. Bu yıllıkları Türk müzikoloji literatürüne ilk kez biz kazandırmıştık. Şark Ticaret Yıllıkları ve nota arşivlerine dâir keşiflerimizi kitabımız baskıdayken, 2009 yılında üniversite ve araştırma kurumlarındaki seminerlerimizde gerek ders formatında gerekse eşlik eden icrâlarımızla tüm donanımlarıyla sunduğumuz gibi, 2010 yılında çıkan Osmanlı'nın Avrupalı Müzisyenleri kitabımızla yazılı olarak da kaynağa dikkat çekmiştik.

Kitabımızda yıllıkların içeriğini târif etmiş, o güne kadar müzik camiasınca hiç bilinmeyen bu arşive dâir farkındalık yaratmış, müzik araştırmacılarına kaynağın nasıl kullanılacağını yıllar önce ilk kez biz yayınlayarak bildirmiştik. Üstelik daha sonra yapılacak araştırmalar sadece bizim ilgimizdeki, çalışmalarımızda yer verdiğimiz yıl aralığı ve şehirlerle sınırlı kalmasın diye yıllıkların sadece Osmanlı yıllarına dâir verileri içermediğini, Cumhuriyet Dönemi araştırmalarında da kullanılabileceğini, faydalanılması gereğini her mecrada ve toplantıda sayısız kereler bildirmiştik: Şark Ticaret Yıllıkları, Osmanlı Devleti'nin ve ardından Türkiye Cumhuriyeti'nin sınırları içinde yer alan ticârî merkez-

leri ve bu merkezlerde gerçekleşen ticârî faaliyetleri hem yerel hem de yabancı girişimcilere tanıtmak amacıyla hazırlanan bu yıllıklar, aslında, 19. yüzyılın ikinci yarısındaki Osmanlı'nın ve 1940'lı yıllara kadar Türkiye'nin iktisâdî, ticârî ve sosyal yaşamı üzerinde yapılabilecek çalışmalar için önemli bir başvuru kaynağıdır.

*Indicateur Constantinopolitain* adındaki ilk Şark Ticaret Yıllığı, 1868 yılında, 19. yüzyılda İstanbul'da yaşamış müzisyen Paul Cervati'yle aynı soyadı taşıyan Raphael César Cervati ve N. C. Sargologo tarafından Osmanlıca ve Fransızca olarak yayımlanmıştır. İstanbul'u *Capital de Orient*<sup>3</sup> (Doğu'nun Başkenti<sup>4</sup>) olarak tanımlayan bu kılavuz, müzik ile ilgili tüm alanları olduğu gibi, Osmanlı saltanat ailesi, devlet erkânı, kutsal dinlerin ibadet mekânları, elçilik ve konsolosluklar, Osmanlı telgraf ve posta teşkilâtı, demiryolları, İstanbul'un banker, tüccar, esnaf ve zanaatkâr kesimi hakkında da ayrıntılı bilgiler içermektedir. Müzik alanı ile ilgili olarak sayısız veri barındıran bir hazinedir. Örneğin, her yılda yer alan *Professors de Musique* (Müzik öğretmenleri) listesi, o günlerde aktif faaliyette bulunan, ders veren müzik öğretmenlerinin isimlerini, adreslerini ve hangi çalgı âletinin (keman, flüt, piyano, vb.) ya da müzik alanının (şan, kompozisyon, teori, vb.) hocası olduklarını bildirmektedir. Ayrıca, adreslerinden sarayda görevli olanların, kurumsal görevleri olanların tespit edilebildiği kısa açıklamalar bulunmaktadır.<sup>5</sup> Bugünkü söylemle, çocukluğumuzda her evde bulunan *Sarı Sayfalar/Altın Rehber* adıyla bildiğimiz, küçük işletmelerin ve şehirde ikamet edenlerin iletişim bilgileri ve işlerinin mâhiyetinin kişilerin (izin verdikleri sınırlarda) yer aldığı başvuru kaynağının niteliklerini taşır. Yıllıklar incelendiğinde, Osmanlı İmparatorluğu'nun Batı Müziği faaliyetlerine dâir verileri bahsettiğimiz başlıklar altında açıkça ve kolaylıkla görmek mümkündür. Üstelik Latin harfleriyle basılmış bu yıllıklar, bizim araştırmamızı Taksim'deki Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi'nde yürüttüğümüz yıllardan hemen sonra Salt Galata Kütüphânesi'ne aktararak

<sup>3</sup> Bugün hâlâ Google arama kutusuna *Capital de Orient* yazıldığında ilk sonuç olarak İstanbul harita görseli ile birlikte çıkmaktadır (erişim tarihi: 22.02.2021).

<sup>4</sup> Şark Ticaret Yıllıkları'nda İstanbul ile özdeşleşmiş olan "Doğunun Başkenti" tanımı, başta 19. yüzyıl Osmanlı piyano müziğini icrâ ettiğimiz "Doğunun Başkentinden Batılı Sesler: Dersaadette Avrupa Müziği" adlı 2011 yılının ilk günlerinde çıkmış CD kaydıma olmak üzere, yıllar boyunca yaptığımız kimi yayınlarımızla birlikte bu yazımızın başlığına ilham kaynağıdır. Bu atfımız Şark Ticaret Yıllıkları'nı ilk kez bizim müzik literatürüne kazandırılmamıza da dâir bir yaklaşımdır.

<sup>5</sup> Evren Kutlay, Osmanlı'nın Avrupalı Müzisyenleri, Kapı Yayınları, 2010, İstanbul, s. 10.

internet ortamına taşındığından, yıllıkları keşfettiğimiz zamanlardaki gibi zahmetli, günlerce sürecektir, yerinde arşiv çalışması gerektirmeksizin elektronik ortamda basit bir taramaya tâbidir.

Şark Ticaret Yıllıkları'nı tanıtırkenki ümidimiz, günlerce sürdürdüğümüz arşiv ziyâretleriyle tek tek elle taradığımız zamanlar için bile, bizce, zaten açıkça verilmiş olan verilerin tekrar bir yayına taşınarak listelenmesinden ziyâde, içeriği oluşturan girdilerin her birinin bilinmeyen tarihini araştıran tarihsel müzikoloji çalışmalarına ilham olmak ve böylece el ele vererek yenilerine kavuşmaktır. Osmanlı'nın Avrupalı Müzisyenleri kitabımızın yazılış felsefesi ve kitabımızda, diğer yayınlarımızda ve konferanslarımızda yıllıkları (ve aynı şekilde diğer yurt içi ve yurt dışı arşiv kaynaklarını) sunuş ve tanıtım faaliyetimizin amacı buydu.<sup>6</sup>

Şark Ticaret Yıllıkları'nın yapısı nedeniyle, içindeki başlıkların yıl bazında sayısal/istatistikî vb. veri analizlerine dayanacak söylemler/bulgular risklidir. Zira varlığını diğer arşiv kaynaklarından tespit ederek bildiğimiz her müzisyen ya da kurumun ismi yıllıklarda geçmemektedir. İlla sayısal değerlendirme yapılacaksa belki genel söylemlerde bulunulabilir ama bazı kişi ve kurumların varlığının yok gibi değerlendirilebileceği bilinmelidir. Karşılaştırmalı arşiv analizlerimiz, yıllıklarda yer almanın kişilerin ve işletmelerin tercihine tâbi olduğunu ortaya koymuştu (Tıpkı çağımızdaki karşılığı olan *Sarı Sayfalar/Altın Rehber* uygulamasındaki kişisel tercihler gibi). Biz bu duruma da Osmanlı'nın Avrupalı Müzisyenleri kitabımızda Fernando de Aranda'yı ve Enrico Henri Furlani'yi incelediğimiz bölümlerde dikkat çekmiştik. Fernando de Aranda'nın yıllar süren Osmanlı hizmetlerine rağmen yıllıklarda yer almadığını söylemiştik. Enrico Henri Furlani'nin ise Osmanlı'ya geldikten ve hizmetlerine başladıktan çok daha sonraki yıllarda bu yıllıklarda isminin geçtiğini bildirmiştik.

İstanbul'un Şark Ticaret Yıllıkları'na dayanan çalışmalarımızı sadece kitabımızda değil, örneğin, Alman Paul Lange'nin Beyoğlu'nda kurduğu müzik okuluna ve Osmanlı müzik eğitimi kurumlarına dâir çalışmamızı 2010 yılında,<sup>7</sup> Tiyatrolar ile ilgili Şark Ticaret yıllıkları çalışmamızı da

<sup>6</sup> a.g.e., s. 14-16.

<sup>7</sup> "19. yüzyıl Osmanlısında Batı Müziği Eğitimi". IX. Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu. "Türkiye'de Bugünden Yarına Müzik Eğitimi" Sempozyum Kitabı. Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi, 15-17 Aralık 2010.



yine 2010 yılında yayınlamış,<sup>8</sup> başta akademik camia olmak üzere tüm okuyucularla paylaşmıştık.

Şark Ticaret Yıllıkları iki soruya cevap verir: 1. Böyle biri var mıdır? (Başka arşivlerde varlığını tespit edemediğimiz, bilmediğimiz kişi ve kurumların varlığını tespit edebiliriz veya varlığını bildiğimiz kişi veya kurumlara dâir noksan bilgilere dâir ipuçları bulabiliriz). 2. Nerededir? (Bu kişi ve kurumların faaliyet gösterdikleri lokasyonu tespit edebilir; varsa haklarında eklenen tasvirler ve/veya yıllıklardaki reklamlarından edineceğimiz başka ipuçlarıyla araştırmayı geliştirme ve daha çok soru sorabilme imkânı bulabiliriz). “Ne zaman vardır?” sorusunun cevabına ise ihtiyatlı yaklaşmak gerekir. Çünkü yıllıklarda olmaması yok olduğu anlamına gelmez. Bir yılda var ise görüldüğünden daha önce de var olmuş olabilir; yılda yer almak isteğe tâbi olduğundan kişi ya da kurumun görünümünde yıllar arasında kesintiler de olabilir.

Arşiv verilerinin hatalı kullanımının yarattığı yanlış algının yanı sıra bir de görünenden ötesi sorgulanmadığından, zengin müzik tarihimiz hâlâ kimliği ve hizmetleri bilinmeyen, araştırılmamış, listelerde kaybolmuş nice müzisyen, eser, çalgı yapımcısı, tedarikçisi, nota basımcısı, icrâ mekânı ve müzik kurumunu barındırmaktadır. Oysa her biri başlı başına birer tarih oluşturucusudur; tarihin iskelet yapı taşlarıdır. Osmanlı Batı Müziği tarihi ve literatürü hâlâ araştırılmayı, yazılmayı ve icrâ edilmeyi bekleyen alanlarıyla büyük ve zengin bir kültür hazinesidir.

Okuyucuya Şark Ticaret Yıllıkları bahsimizi, yıllıkların sayfalarında açıkça görünenden neyi kastettiğimizi, kısaca, görsellerle daha net ifâde etmek isteriz. 1868 tarihli ilk yıllıktan itibaren başkent İstanbul’da (ve Osmanlı ticâretinin nabzını tutan diğer Osmanlı şehirlerinde) ikamet eden, kim oldukları ve şehrin müzik hayatına katkıları araştırılmayı bekleyen bu müzik profesörleri, soyadlarına göre alfabetik sırayla ve icrâ ettikleri müzik alanı bilgileriyle her yılda şu şekilde yer almaktadırlar:

<sup>8</sup> Evren Kutlay, “19. Yüzyıl Osmanlısında Avrupai Tarzdaki İcra ve Temsil Mekânlarına Dair,” *Porte Akademik. Uluslararası Hakemli Dergi*, C. 2, Sayı 2, ss.149-159, 2010.

**PROFESSEURS DE MUSIQUE.**

Alessio (Vincent et M<sup>me</sup> Ester d'), *de piano*, R. Halepli, 43, P.  
 Arabiano, *de piano*, Kadikeuy.  
 Baldji (Pierre), R. Tar'a Bachi, 3, P.  
 Berg (J. B.) Père et Fils, *de piano*, R. Mouhourdar, Kadikeuy.  
 Bregozzo (A.), *de piano*, R. Venedik, 18, P.  
 Camilleri (Auguste), *de trompette*, R. Kummurdji, 4, à Kaliondji Koulouk, P.  
 Catalani (A.), *de violon*, R. Hamal Bachi, 8, P.  
 Cattaneo (Natale), *de violon*, R. Serkis, 15, P.

---

**PAUL CERVATI**

**MAITRE DE CHANT,**  
**DE PIANO ET DE COMPOSITION.**

—

LEÇONS DE LA VRAIE METHODE DE CHANT.  
 Maison Bandouy, au coin du jardin  
 municipal, aux petits champs, Péra.

---

Dellatolla (A.), Grande Rue de Péra, 371.  
 Déthier (Oscar), *de piano*, R. Tchoukour Djouma, 8, P.  
 Devlet, *de piano*, R. Timoni, 23, P.  
 Dussap Bey (Paul), *de piano*, de S. M. I. le Sultan, R. du Journal, 20, P.  
 Fabbrichesi, *de violoncelle*, R. Kaliondji Koulouk, P.  
 Figlinesi, *de piano et chant*, Grande Rue de Péra, 179.  
 Foscolo (François), *de piano et orgue*, R. Mekteb, 2, P.  
 Giammalva (Paul), *de violon*, R. Tarla Bachi près du Koulouk, P.  
 Gravina (Marc), *de piano et orgue*, R. de la Chancellerie, 2, P.  
 Guastelli (Calliste), directeur général des musiques impériales ottomanes, en face le Syllagos Grec, P.  
 Gunieviez, *de guitare*, R. Koumbaradji, 87, P.  
 Livadari (M<sup>me</sup>, née Demoro), *de chant et piano*, R. Glavany, 15, P.

Lombardi (Auguste), *de piano*, R. Serkis, 4, P.  
 Lombardi (François), *de piano*, R. Asmalli Mesdjid, 23, P.  
 Lucas (N.), *de piano et violoncelle*, R. Yazidji, 45, P.  
 Marigliano (Raphaël), *de violon*, Grande Rue de Péra, 301.  
 Michelino (N.), *de flûte*, R. Kaliondji Koulouk, 6, P.  
 Montalto (Michel), *de piano*, R. Tcheshmé, 7, P.  
 Montucchielli (Ulysse), *de clarinette*.  
 Müller (E.), d'instruments au collège Robert de Roumelie Hissar.  
 Nava (N.), *de cornette à piston et piano*, à Kaliondji Koulouk.  
 Parisi (Joseph), *de piano et contrepoint*, R. Tcheshmé, 12, P.  
 Pasquali (Auguste), *de violon*, R. Ainali Tcheshmé, 53, P.  
 Pisani (B.), *de chant, piano et composition*, R. Bafram, 15, P.  
 Ricci (Nicolas), *de violoncelle*, R. Timoni, P.  
 Righi, *de contre-basse*, R. des Postes, P.  
 Scheggi (Alexandre), *de piano*, R. Tom Tom, P.  
 Selvelli (Italino), *de piano* (diplômé au conservatoire de musique de Palerme), R. Keklik, 24, P.  
 Sgarzi (G.), *de flûte*, Grande Rue de Péra, 341.  
 Tchouhadjian (Dieran), *de piano*, R. Arabadji, P.  
 Vicentini (A.), *de piano et de chant*, à Prinkipo.  
 Vitale (Emm.), *de piano et violon*, R. Zumbul, 14, P.  
 Volta (Luigi), *de flûte*, Grande Rue de Péra, 547, au Téké.

Görsel 1: 1880 tarihli Şark Ticaret Yıllığı'ndaki "Professeurs de Musique-Müzik Profesörleri" ilanı.

PROFESS. DE MUSIQUE	
Braun (Albert), <i>de violon</i> , R. Djami, à la Tour de Galata, 2, G.	
Camilleri (A.), <i>de trompette</i> , R. Minaret, P.	
Casocelli (Ch.), <i>de violon</i> .	
Cariccioppo (C.), <i>de piano</i> , R. Tehoukour, 3, P.	
Catalani (J.), R. Djamdji, Maison Mihali, 10, G.	
<b>CERVATI (Paul)</b> , maître de chant, de piano, et de composition (contre-point), leçons de la vraie méthode de chant, Villa Breschi, Avenue Arpa Sonyou Djadessi, 12, Férikey.	
Chaspoul (Mathieu), <i>de violon</i> , R. Iki Kouyoulou, 20, P.	
Clabotti (Dionisio), <i>de piston</i> , R. Kalindji Koulouk, 29, P.	
Coeiffi, <i>de piano</i> , R. Tehoukour Djouma, 12, P.	
D'Alessio (M <sup>re</sup> Esther), <i>de piano et chant</i> , R. Karanlik, 3, P.	
Dellatolla (A.), <i>de piano</i> .	
De Luca (Thom.), <i>de violon</i> , R. Kalindji Koulouk, près l'église St-Constantin, P.	
De Luigi (Fortuné), <i>de trompette</i> , au Palais Imp., R. Tehoukour Bostan, 4, P.	
Delhier (Oscar), <i>de piano</i> , R. Fayk Pacha, 5, P.	
Devlet (Cosmi), <i>de piano</i> , Impasse St-Louis, 4, P.	
Dussap Pacha (Paul), <i>de piano</i> , de S. M. I. le Sultan, R. du Journal, 20, P.	
Fabrichesi (Ant.), <i>de violoncelle</i> , R. Balek, 9, à Kalindji Koulouk, P.	
Fenseck (Ant.), <i>cello</i> , R. Dalia, 13, P.	
Fidzinger (Daniel), <i>de violon</i> , au Palais de Cristal, P.	
Fierro, <i>de piano</i> , R. Bouyoukdéré, 90, Puncaldi.	
Foscolo (François), <i>de piano et orgue</i> , R. Tehitchek, 6, P.	
Franchi (Pierre), <i>de piano</i> , R. Yeni Teharchi, 2, P.	
Frascolla (Enrico), <i>de cor de chasse</i> , R. Ainali Tehechmé, 7, P.	
Gallo (F.), <i>de cymbale</i> , R. Tehakmak, 6, P.	
Gaito (Giuseppe), <i>de violon</i> , R. Ainali Tehechmé, 7, P.	
Glaser (Franz.), <i>de contre-basse</i> , au Palais de cristal, P.	
Gravina (Mare), <i>de piano et orgue</i> , R. Iskender, 66, G.	
Guatelli Pacha (Calliste), direct.-général des musiques impériales ottomanes, R. Tobdjilar, en face du syllogue grec, P.	
Hrebzy (D), <i>d'alto</i> , R. Emin Djami, 104, P.	
Inarella (G.), <i>de harpe</i> , R. Kiraz, 13, P.	
Inlineci (C.), <i>de trombone</i> , R. Karanlik, 15, P.	
Keussevan (S.), <i>de chant et piano</i> , R. Djédidié, 62, Puncaldi.	
Landoni (Richard), <i>de flûte</i> , Grande Rue de Pera, 308.	
<b>LANGE (Paul)</b> , <i>de chant</i> , président de la Société Musicale.	
Lemboicovas (Mare), <i>de clarinette</i> , R. Christo, 12, G.	
Leone (Giuseppe), <i>de cymbale et grosse caisse</i> , R. Tehakmak, 6, P.	

Görsel 2: 1893 tarihli Şark Ticaret Yıllığı'ndaki "Professeurs de Musique-Müzik Profesörleri" ilanından kesit.

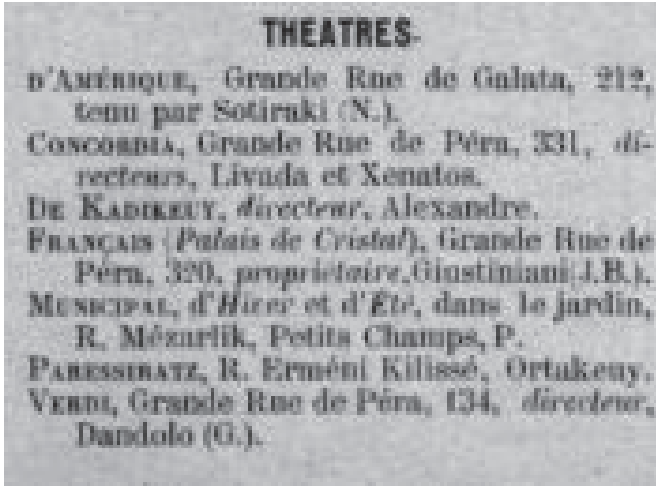
Bu yıllıklarda adı geçen herhangi bir ismi ele alalım. Örneğin iyi bilinen müzisyenlerden Callisto Guatelli, görüldüğü üzere 1893 yıllığında Paşa unvanıyla (öncesi/sonrası sorgulanabilir; keza 1880 tarihli yıllıkta Paşa unvanlı geçmemektedir) Osmanlı İmparatorluk Muzıklarının Genel Direktörü (kurumsal yapı ve organizasyon şeması sorgulanabilir) olarak Beyoğlu Topçular Caddesi'nde Yunan/Rum Topluluğu'nun (bir dernek olabilir, acaba faaliyetleri nedir, Guatelli'nin bir teması olmuş mudur, konserler düzenlenir miydi, araştırmamız için anlamlı mıdır vs.) karşısında 104 numarada oturmaktadır. Bu veri ve uzantıları, Callisto Guatelli'nin çalışmalarını inceleyecek bir araştırmacı için Şark Ticaret Yıllıkları'ndan tamamlayıcı bir bilgi olarak temin edilebilir ve Guatelli'nin yaşam ve meslek hikâyesinin tümüne anlamlı bir katkı sunabilir. Ama sadece isim listesindeki onlarca müzisyenden biri gibi değerlendirilirse Guatelli'nin tarihine ve şahsında müzik tarihimize dâir bir çözümleme söz konusu olamayacaktır. Ayrıca Guatelli'nin görüneceği yıllıklar ile diğer arşivlerdeki tarihsel varlığı birbiriyle tutmayabilir. Tarihin bulmacasının taşları, mevcut literatürün yanı sıra diğer ulusal ve uluslararası arşivlerin bulgularıyla birlikte karşılaştırmalı olarak irdelenmeli ve yerli yerine oturtulmalıdır.

İtalyan, İngiliz, Alman, Fransız, İspanyol, Macar vb. farklı milletlere mensup, farklı tebaalardan bu müzisyenlerin kimisi hükümdar olan Sultan'ın davetiyle İstanbul'a gelerek sarayda görevlendirilmiş, kimisi ise kendi tercihiyle Osmanlı topraklarında müzik kariyerlerini sürdürmeyi seçmişlerdir. Dünyanın her neresinde ataları bulunuyor olursa olsun, gerek ürettikleri ve ithaf ettikleri eserleriyle, gerek yetiştirdikleri Türk öğrencilerle, gerek kılık kıyafetleriyle, gerekse kullandıkları 'Türk' isimleriyle kendilerini birer Osmanlı vatandaşı olarak görerek, vefayla ve adanmışlıkla Osmanlı Batı Müziği'nin gelişimine hizmet etmişlerdir.<sup>9</sup>

Şark Ticaret Yıllıkları'nda, müzisyenlerin yanı sıra 19. yüzyıl İstanbul'unda başta padişahların sarayda Batı Müziği konserleri ve opera temsillerini izlemek için yaptırdıkları Dolmabahçe ve Yıldız Saray Tiyatroları olmak üzere, çeşitli konsoloslukların konser salonları, Naum Tiyatrosu, Fransız Tiyatrosu (Kristal Palas), *Petit-Champs* (Tepebaşı) Tiyatrosu ve Bahçesi, Gedikpaşa Tiyatrosu, *D'Amerique*, Kadıköy Tiyatrosu, Verdi Tiyatrosu, Odeon Tiyatrosu olarak da bilinen Varyete Tiyatrosu, *Concordia*, Belediye Tiyatrosu, *Teutonia*, *Union Française*, Elhamra

<sup>9</sup> Evren Kutlay, Osmanlı'nın Avrupalı Müzisyenleri, İstanbul: Kapı yayınları, 2010.

Tiyatrosu ve opera bestecisi Dikran Çuhacıyan'ın Küçük Opera Tiyatrosu olarak da bilinen Beyoğlu Hacıpulo pasajındaki, müzik âletleri ve nota tedarikçisi Adam'ın<sup>10</sup> konser salonu gibi pek çok temsil mekânına dâir verilerin de mevcûdiyetinden bahsetmiştik. Bu tiyatrolar Beyoğlu'ndan Ortaköy'e, Kadıköy'den Sultanahmet'e şehrin dört bir yanında faaliyet göstermişlerdir. Biz 2010 yılında yayınladığımız tiyatrolarla ilgili çalışmamızdan yukarıda bahsetmiştik. Bu tiyatroların bir kısmını orada ele almıştık. Hakkında yazılmış tek tiyatro olan Naum Tiyatrosu gibi yıllıklarda adı geçen her bir tiyatronun tarihi, yazılmak üzere araştırmacıların ilgisini beklemektedir. Osmanlı müzik-kültür tarihinin yapı taşları olarak dönemin yerli ve yabancı gazetelerinde sayfalarca yer tutan zengin repertuvarlarıyla yer almış bu salonlar, ilgili yıllarda da dünyanın kültür başkenti olmuş İstanbul'da Osmanlı Batı Müziği ve sahne sanatlarının performans arenaları olarak şehrin halkına hizmet vermişlerdir.



Görsel 3: 1894 Tarihli Şark Ticaret Yılığında İstanbul Tiyatroları

İtalyan Naum Tiyatrosu'ndan daha uzun tarihe sahip olan Beyoğlu İstiklal Caddesi 320 numarada faaliyet göstermiş Fransız Tiyatrosu Kristal Saray, İstanbul'un ilk yapılan tiyatro binasıdır. 1831'de Beyoğlu'nda Elhamra Pasajı'nda<sup>11</sup> Venedikli Justinus'un<sup>12</sup> yaptırdığı tiyatroda

<sup>10</sup> İstanbul'da bir müzik mağazası sahibi ve nota yayıncısı. Şark Ticaret Yıllıkları'nda listelidir.

<sup>11</sup> Tarihi 1831 yılından daha önce de olabilir. Bkz. Evren Kutlay, "19. Yüzyıl Osmanlısında Avrupai Tarzdaki İcra ve Temsil Mekânlarına Dair," *Porte Akademik. Uluslararası Hakemli Dergi*, C. 2, Sayı 2, ss.149-159, 2010.

<sup>12</sup> J. B. Giustiniani.

Avrupa'dan gelen truplar sahne almışlardır. Nal şeklinde ve altı kattan oluşan tiyatronun balkonu yoktur, her katında kadifelerle döşenmiş 26 loca bulunmaktadır: Narçiçeği kadifelerinin parlaklığı ve görkemli heykellerinin altın parlıları, tamamen boş bırakılmış büyük genişlikteki partere yansiyordu. Salon, girişin devamında bulunan camlı koridor sebebiyle, 'Kristal Saray' olarak tanınmıştır.<sup>13</sup> 1871 yılındaki büyük İstanbul yangınında yanmış, Halep Çarşısı içine tekrar yapılmıştır. 19. yüzyılın ikinci yarısında Servet-i Fünun gazetesinin sahibi Ahmed İhsan Bey'in yazılarında Fransız Tiyatrosu sıklıkla geçmektedir. Bu yazılardan, Fransız Tiyatrosu heyetinin zaman zaman Veznecilerde 'Handehâne' adlı temsil mekânında ve Şehzâdebaşı'nda sahne aldıklarını anlıyoruz. Tarihî yapımadadaki temsillerinde Fransız Tiyatrosu sanatçıları meşhur müzikli oyunları sergilemişlerdir. 1970 yılında binasında Dormen Tiyatrosu vardır. Fransız Tiyatrosu'nun, 1890 yılında *Sabah* gazetesinde yayınlanan bilet fiyatları şu şekildedir:<sup>14</sup>

<b>Sahnenin iki yanındaki localar . . . .</b>	<b>130 frank</b>
<b>Alt katda 1, 10, 11, 13, 14 ve 20 numaralı localar . . . . .</b>	<b>120 „</b>
<b>Alt katda diğer localar . . . . .</b>	<b>100 „</b>
<b>İkinci katda 1 - 12 numaralı localar . . . . .</b>	<b>120 „</b>
<b>İkinci katda diğer localar . . . . .</b>	<b>100 „</b>
<b>Üçüncü katdaki localar . . . . .</b>	<b>60 „</b>
<b>Alt katda en ön 5 sıra koltuk . . . . .</b>	<b>20 „</b>
<b>Alt katda diğer koltuklar . . . . .</b>	<b>15 „</b>
<b>İkinci mevki . . . . .</b>	<b>40 kuruş</b>
<b>Paradi . . . . .</b>	<b>20 „</b>

Görsel 4: 1890 yılında Fransız Tiyatrosu bilet fiyatları

Yukarıdaki Şark Ticaret Yıllığı Tiyatrolar başlıklı görsel kesiti üzerinden bir de Tepebaşı Tiyatrosu ve Bahçesi'ni ele alalım. Tepebaşı Belediye Bahçesi'nin bulunduğu alan önceleri büyük bir mezarlık iken 1853-1856 arası Kırım Savaşı yıllarında Osmanlı İmparatorluğu'nun müttefiki Fransızların askerî bandosu zaman zaman orada çaldığında

<sup>13</sup> Evren Kutlay, "19. Yüzyıl Osmanlısında Avrupai Tarzdaki İcra ve Temsil Mekânlarına Dair," s. 151.

<sup>14</sup> Reşad Ekrem Koçu, İstanbul Ansiklopedisi, İstanbul, 1968, s. 5834.

halk etraflarında toplanarak yere bağdaş kurup oturup bandoyu dinlermiş. 1892 civarında faaliyete geçen Tepebaşı Tiyatrosu'ndan önce bahçesi faaliyet göstermeye başlamıştır. 1870'lerde Osmanlı askerî bandolarının bahçede icrâlarının olduğu bilinmektedir.<sup>15</sup>



Görsel 5: Belediye Bahçesi'nde Osmanlı Askerî Bandosu

Tepebaşı Belediye Bahçesi Beyoğlu bölgesinin sadece kültür sanat nabzını tutan mekânlarından biri değil, aynı zamanda halkın sosyalleştiği alanlarından biridir. Özellikle yazları yoğun ziyaretçi almış yediden yetmişe her yaştan İstanbul sakinini ağırlamıştır. 1900 yılında bahçenin görünümü şu şekilde tasvir edilebilir: Büyük giriş kapısının iki yanında bulunan gişelerden 1 kuruş bedeliyle giriş yapılabilen 'Bahçe' özellikle ikindi civarında dolmaya başlar, Cuma ve Pazar günleri çay, kahve, lokum, dondurma, pasta vb. mamüller servis eden ve fiyatları oldukça pahalı kafesine rağmen masa bulunamayacak kadar çok kalabalık olurmuş. Bu masalarda oturabilenler şehrin kalburüstü cemiyeti iken gücü yetmeyenler gişeden girip bahçede yürüyüş yaparak orkestranın müziğini dinleme imkânı bulurmuş. Tiyatronun sol tarafında bulunan orkestra alanında Ertuğrul Yatı Müzikası Şefi, Osmanlı saray müzisyenlerinden, yukarıda Beyoğlu'ndaki müzik okulundan bahsettiğimiz Alman Paul Lange'nin 40 kişilik fanfari *Faust*, *La Traviata*, *Aida*, *Rigoletto* gibi İtalyan operalardan parçalar ve Mavi Tuna, Tuna Dalgaları, Lüksemburg Valsi gibi eserler icrâ edermiş. Hava kararmaya başlayınca bahçede gaz lambaları yakılır, halk yavaş yavaş dağılmaya

<sup>15</sup> Sermed Muhtar Alus, İstanbul Ansiklopedisi, 1968, ss. 2456-2457.

başlarmış. Akşam tiyatrodaki gösteriye kalacak olanlar bahçenin lokantasında yemek yerlermiş. Tepebaşı Bahçesi'nin emprezaryosu Lehmann iken yardımcısı Arditi imiş.<sup>16</sup>

Tepebaşı Tiyatrosu ve Bahçesi'nin diğer tiyatrolara göre yüksek olan bilet fiyatlarını biz Şark Ticaret Yıllıkları'nda tespit etmiş, bu tiyatronun ve diğerlerinin iç düzenlerinin, koltuk sayı ve fiyatlarının ayrıntılarının yıllıklarda bulunduğunu analizlerimizle birlikte bildirmiştik.<sup>17</sup>

Tepebaşı Belediye Bahçesi'nin ziyaretçilerinin şehrin kozmopolit yapısını yansıtan profili içinde Avrupalı kültürü temsil eden kalburüstü ziyaretçilerini Sultan II. Abdülhamid Dönemi'nde bu bahçelerde sahne alan Kantocu Şamram'ın "Jardenler Kantosu"<sup>18</sup> adlı eserinin sözleri tasvir etmektedir:<sup>19</sup>

"Jardenlerde gezerim  
Muzıkayı dinlerim  
Eteğimi sık tutarak  
Ben promenad ederim.  
Matmazeller Mösyöler  
Kol kola gezinirler  
Aşku sevdadan bahsedip  
Ezilip büzülürler"



### Şamramın Jardenler Kantosu

Görsel 6: Jardenler Kantosu Sözleri ve Notası

<sup>16</sup> a.g.e., s. 2455.

<sup>17</sup> Evren Kutlay, "19. Yüzyıl Osmanlısında Avrupalı Tarzdaki İcra ve Temsil Mekânlarına Dair", Porte Akademik. Uluslararası Hakemli Dergi, C. 2, Sayı 2, ss.149-159, 2010. Tepebaşı Tiyatrosu ve Bahçesi'ndeki temsillere dair ayrıca bkz. Evren Kutlay, *Osmanlı'nın Avrupalı Müzisyenleri*, Kapı Yayınları, İstanbul, 2010.

<sup>18</sup> Jarden: Bahçe. Frenk kültürünün uzantısı olarak Türkçede o yıllarda bazı kesimlerce bahçe yerine kullanılmış.

<sup>19</sup> a.g.e., s. 2458.

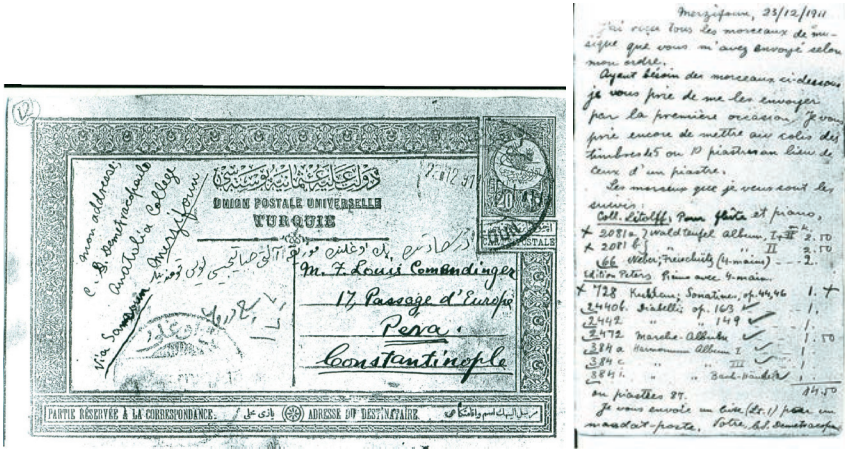


Osmanlı Batı Müziği'nin gelişim süreçlerini değerlendirirken bu oluşumun iskeletini temsil eden ve arz talep dengesini ortaya koyan alt-yapı çalışmalarının tespiti önemlidir. Başkent İstanbul, bu süreçte tüm Osmanlı toprakları için bir çalgı ve nota tedarik merkezi olmuş, yine yıllıklarda görüleceği gibi adresleri ile faaliyetleri listelenmiş müzik mağazaları açılmıştır. Bu mağazalar hem Avrupa ve Amerika kökenli çalgı markalarının İstanbul temsilcisi olmuşlar hem de kimisi kendi markaları ile ürettikleri çalgıları Osmanlı halkına sunmuşlardır. Yerel çalgı yapımı ve müzik yayıncılığı Osmanlı Sarayı'nca teşvik edilmiştir. Sultan II. Abdülhamid çalgı yapımındaki teknolojik gelişmeleri bizzat takip etmiş, sarayında çalgı üretimini himâye etmiştir.<sup>20</sup>

İstanbul Şark Ticaret Yıllıkları'nda şehirde faaliyet göstermiş akordörlerden çalgı ve nota tedarik zincirine kadar tüm veriler açıkça liste hâlinde gözler önüne serilmiştir. 19. yüzyıl Avrupa'sının önde gelen çalgılarından piyano, Osmanlı Batı Müziği süreçlerinin de gözde çalgılarından. Yıllıklarda sadece piyano tedariki ile ilgili (tıpkı akordörleri için olduğu gibi) ayrı bir başlığın yer alması bu ilgiyi vurgulamaktadır. Biz araştırmalarımızı ve icrâlarımızı yıllardır, sadece piyanonun bu tarihsel ve fonksiyonel câzibesine kapılarak değil, aynı zamanda piyanist olduğumuz için, tespit ettiğimiz eserleri icrâ ederek de paylaştığımız için, kendi cephemizde bütüncül bir tavırla, piyano çalgısı ekseninde sürdürdük. Oysa Osmanlı'da Batı Müziği çalışmaları tüm Batı çalgıları ile eş düzeyde ele alınmıştır. Yukarıda örneklediğimiz "Müzik Profesörleri" listelerinde de görüleceği üzere keman, klarinet, trombon, trompet, arp, flüt, kontrbas, çello vb. tüm çalgı alanlarında ve şan alanında eğitim ve icrâlar sürdürülmüştür.

Şark Ticaret Yıllıkları'ndan yapılabilecek tespitlerin yanı sıra icrâsı ve eğitimi sürdürülen çalgıların çeşitliliği ile İstanbul'un Anadolu'da verilen Batı müziği eğitimi için bir çalgı ve nota tedarik merkezi görevi gördüğü, Anadolu'nun çeşitli illerinden dönemin İstanbul'daki ünlü nota ve müzik âletleri mağazası, "Sultan'ın tedarikçisi" unvanlı A. Comendinger'in kardeşi F. Louis Comendinger'in Beyoğlu Avrupa Pasajı'ndaki mağazasına gönderilen sipariş kartları gözler önüne sermektedir. Bu kartlardan dönemin Batı müziği eğitiminde kullanılan repertuar ile okullarda keman, mandolin, flüt, piyano, gitar gibi çalgıların eğitiminin verildiğini idrak ediyoruz.

<sup>20</sup> Evren Kutlay, "A Historical Case of Anglo-Ottoman Musical Interactions: The English Autopiano of Sultan Abdulhamid II," *European History Quarterly*, C. 49, Sayı 3, 2019, ss.386-419.



Görsel 7: Merzifon'dan İstanbul'daki Comendinger mağazasına ısmarlanan notaları listeleyen kartpostal<sup>21</sup>

Sipariş kartında görüldüğü üzere, Merzifon'dan —büyük ihtimalle orada müzik öğretmenliği yapan— Demetracopoulos Efendi, Litolff'un piyano ve flüt etütlerinin, Weber, Diabelli, Bach ve Haendel'in bazı eserlerinin notalarını ısmarlamaktadır.

Aynı mağazaya Edirne'den gönderilen bir başka kartpostalda ise Johann Strauss'un piyano için 'Morganblätter' valsinin notası ile ünlü İtalyan mandolin yapımcısı 'Napolili Vinaccia'nin mandolin notalarının katalogu sipariş edilmektedir.



Görsel 8: Edirne'den İstanbul'daki Comendinger mağazasına ısmarlanan notaları içeren 1899 tarihli kartpostal.

Bursa'dan gönderilen bir başka sipariş kartpostalında da bugün de hâlâ Türkiye'de konservatuvar piyano eğitiminde kullanılan Beyer piyano metodu ile Christofaro mandolin metodu, Beriot (Peters edisyonu) keman metodu ve Carulli gitar metodu ısmarlandığı görülmektedir.

<sup>21</sup> Bu bahiste geçen tüm kartpostallar Mert Sandalçı'nın koleksiyonundan temin edilmiştir. Ayrıca bkz. Evren Kutlay'ın "100 Soruda Osmanlı Müziği" kitabı.



Görsel 9: Bursa'dan İstanbul'daki Comendinger mağazasına ısmarlanan metod kitaplarını listeleyen kartpostal.

## İstanbul'da Müzik Yayıncılığı<sup>22</sup>

Avrupa'da matbaacılık 15. yüzyılda başladığında Osmanlılar Avrupa'daki matbaa ile ilgili gelişmelerden eş zamanlı olarak haberdardır. Sultan II. Beyazıd Dönemi'nde başlayan ve İbrahim Müteferrika'nın 1726'da kurduğu matbaasına kadar olan süreçte İstanbul'da, Halep'te ve Selânik'te azınlıkların veya misyonların kurduğu 37 adet basımevinin varlığı bilinmektedir.

İstanbul'da müzik yayıncılığı 18. yüzyılın ilk yarısında gayrimüslim basımevleri tarafından başlatılmıştır. Tespit ettiğimiz en erken eser Sigismund Büttner'in yazdığı ve Josephi Antonii Labhart'ın 1736 yılında yayımladığı "Cantuale Augustiniano-Romanum Ad Usum Fratrum Ordinis Eremitarum S. P. Augustini Jussu M. F. Sigismundi Büttner SS. Theologi Constanti M.DCC.XXXVI."<sup>23</sup> başlıklı müzik teorisi ve ilahiler konulu müzik kitabıdır.

<sup>22</sup> Osmanlı'da Müzik Yayıncılığı ile ilgili ayrıntılı okuma için bkz. Kutlay, Evren; Şakalar, Günsu. "Osmanlı İmparatorluğu'nda Müzik Yayıncılığını Hazırlayan Süreçler ve 1876 Yılı Öncesi Basılmış Osmanlı Müziği Eserleri", Sosyal ve Beşeri Bilimlerde Yenilikçi Yaklaşımlar, Ekin Yayınevi, 2019, ss. 334-357.

<sup>23</sup> Büttner Sigismund, "Cantuale Augustiniano-Romanum Ad Usum Fratrum Ordinis Eremitarum", <http://www.mdz-nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb10589778-2> (Son erişim 28 Ocak 2020); Kutlay, Evren; Şakalar, Günsu. "Osmanlı İmparatorluğu'nda Müzik Yayıncılığını Hazırlayan Süreçler ve 1876 Yılı Öncesi Basılmış Osmanlı Müziği Eserleri", s. 337.



Görsel 10: Kitapta yer alan, dört ve beş çizgili dizek üzerinde nota yazımı tasvirleri

Erken 19. yüzyıl Osmanlı Müziği matbû eserlerine bir örnek, Mehmed Hafid Efendi'nin (ö. 1811) *Ed-Dürerü'l-müntehabâtü'l-mensûre fi ıslâhi'l-galatâti'l-meşhûre* adlı teori kitabıdır. Bu kitap, Müteferrika Matbaası ve Mühendishâne Matbaası'ndan sonra 1802 yılında kurulan ve Üsküdar Matbaası adı ile bilinen Dar'üt-Tibâa matbaasında İstanbul'da 1806 yılında basılmıştır. Yüzyılım ikinci yarısında İstanbul'da basılan bir müzik eseri, yarısı solo piyano, yarısı ise şan ve piyano için olan *Lyre (la) orientale* (Oryantal Lir) başlıklı "Seçme Oryantal Havalâr ve Varyasyonlar Koleksiyonu"dur. Çalışma Arisdaguës Hohannessian ve Gabr. Eramian tarafından Eylül-Ekim 1858 tarihinde yayınlanmıştır.

Hem Şark Ticaret Yıllıkları'nda hem de sipariş kartları örneklerinde gördüğümüz gibi, Comendinger ve ailesi gibi müzik yayıncılığı yapan onlarca isimden biri olmuşlardır. İstanbul'da Osmanlı müziği eserleri basan gayrimüslim yayınevlerinin dışında, aynı yıllarda, sarayın sadece matbaalarda müzik eserlerinin basılmalarına değil bilfiil müzik yayıncılığına hâmilik ettiğini görüyoruz. Örneğin, Sultan Abdülmecid Dönemi'nde, 1859 yılında, Muzika-yı Hümâyûn müzik okulunun bir litografya destgâhı mevcuttur.

Müslüman Osmanlı vatandaşları arasında, saraydan bağımsız müzik ve nota yayıncılığı Sultan Abdülaziz Dönemi'nde başlamıştır. Devlet

arşivlerinde tespit ettiğimiz üzere, 1875 yılında “Musika-i Şahane çavuşlarından İsmet Bey, kazancı kendisine ait olmak üzere müzik notası basma”yı istediğini dilekçesiyle ifade etmiş, kendisine “müsikî notalarını bastırmak üzere muvakkat ruhsatnâme” verilmiştir. Bu ruhsatnâme ile İsmet Bey, öncelikle bastığı her eserin iki nüshasını maarife vermekle yükümlendirilmiş, basacağı eserlerin kapağında çalışmanın müzik ilmiyle ilişkili olduğu, basma işleminin yapılacağı matbaanın ismi, adresi ve baskısının adı ile maarifin ruhsatıyla basıldığı ve basım tarihi bilgileri yer alması gereği kendisine bildirilmiştir. Görülüyor ki müzik eğitimine dâir yayıncılığının sistematik yapılanması ve kurallarının çerçevesi ile başlatılması Sultan Abdülaziz Dönemi’nde şekillenmiştir.<sup>24</sup>

Sultan II. Abdülhamid Dönemi’nde ise Notacı Hacı Emin Efendi Batı notasyon sisteminin yaygınlaşması ve saraya hizmetleriyle Müslümanlar arasında nota yayıncılığı faaliyetlerinde yenilikçi tavrıyla öne çıkan isimlerden biri olmuştur. Nota öğrenmenin zor olacağı ve nota ile aktarımın yerinde olmayacağı görüşlerine rağmen, o güne kadar yaşadığı üzere müzik eserlerinin kaybının öne geçilmesi gereği inancıyla Notacı Hacı Emin Efendi Osmanlı Müziği eserlerini notaya dökerek basmış ve acemi müzisyenlere dahi Batı notasyon sistemini ve teorisini on beş derste kolaylıkla öğretmek üzere “Nota Muallimi” başlıklı didaktik bir kitap yazmıştır. Kendi hat yazısıyla yazarak bastığı notalardaki yaklaşım Osmanlı modernleşmesindeki yerel tavrı ortaya koymaktadır. Zîra iki kısımdan oluşan bu notalarda birinci kısım eserin piyano için çoksesli düzenlenmiş hâlini, ikinci kısım ise eserin keman, ney, klarinet gibi teksesli olarak hem geleneksel hem de Batı çalgılarınca icrâsına uygun hâlini içermektedir. Böylelikle eserin organik aktarımı mümkün olurken bir de Batı müzik diline çevirisi yapılmıştır.

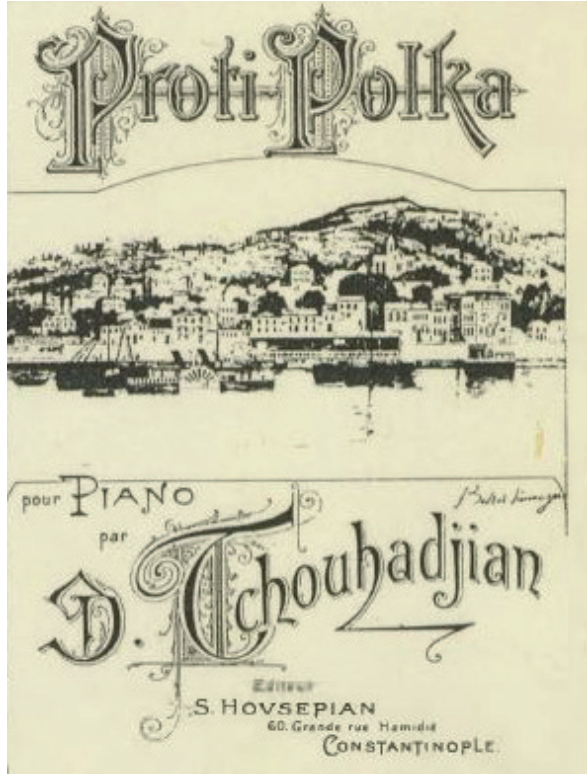
Osmanlı Müziği böylelikle kendi yerel söylemini beynelmilel arena ya taşımıştır. Nitekim dönemin gazetelerinden *Tercüman-ı Hakikat*’in 2 Temmuz 1887 tarihli nüshasında Notacı Hacı Emin Efendi’nin notalarının İstanbul’da satıldığı gibi Avrupa’ya da gönderilip satıldığından ve orada da çok beğenildiğinden söz edilmektedir.<sup>25</sup>

<sup>24</sup> Kutlay, Evren; Şakalar, Günsu. “Osmanlı İmparatorluğu’nda Müzik Yayıncılığını Hazırlayan Süreçler ve 1876 Yılı Öncesi Basılmış Osmanlı Müziği Eserleri”, Sosyal ve Beşeri Bilimlerde Yenilikçi Yaklaşımlar, Ekin Yayinevi, 2019, ss. 334-357.

<sup>25</sup> Notacı Hacı Emin Efendi ile ilgili *Tercüman-ı Hakikat* gazetesi haberleri için bkz. Fazlı Aslan, Ahmet Midhat Efendi ve Musiki, Vakıfbank Kültür Yayınları, İstanbul, 2020.

## İstanbul Temalı Batı Müziği Eserleri

İstanbul, her daim büyüleyici güzelliğiyle, Şark Ticaret Yıllıkları bahsimizdeki görsellerde isimlerini okuduğunuz, İstanbul'da yaşamış müzisyenlerin bir kısmı ile şehri ziyaret eden Avrupalı müzisyenlerin bestelerine ilham kaynağı olmuştur. İstanbul temalı eserler besteleyen müzisyenler arasında, Muzika-yı Hümâyûn şeflerinden ve şehrin önde gelen müzisyenlerinden Bartolomeo Pisani'yi ve "Boğaziçinde: İki ses için Noktürn"ünü ile "Boğaziçi'nin Mavisinde" şarkısını, Osmanlı Opera Kumpanyası'nın kurucusu Dikran Çuhacıyan'ı ve İstanbul'da basılan piyano eseri 'Kınalıada' polkasını, Sultan II. Mahmud'un sarayında konser veren Elias Parish Alvars'ı ve arp için eseri "Boğaziçi Hatırası"nı, August D'Adelburg'u ve orkestra için "Boğaziçi Kıyılarında" senfonisini, İsaac Strauss'un piyano için 'İstanbul' polkasını ve "Boğaziçi Hatırası-Türk Polkası"nı, Charles D'Albert'in "İstanbul Kadrili"<sup>26</sup>ni sayabiliriz.



Görsel 11: Dikran Çuhacıyan'ın "Proti (Kınalıada) Polkası" Kapağı (Taha Toros Arşivi).

<sup>26</sup> Charles D'Albert. "Constantinople Quadrille". John Hopkins Üniversitesi Kütüphanesi. The Levy Sheet Music Koleksiyonu.



Görsel 12: Charles D'Albert'in "İstanbul Kadrili" Kapağı.

İstanbul'da gerçekleşen tarihî olaylar, kendi dinamiklerine has resmî belgeler gibi o olaya ithafen bestelenen eserlerle de ölümsüzleşmişlerdir. Örneğin, ilki Londra'da ikincisi Paris'te gerçekleşen sanayi sergilerine katılan Osmanlı İmparatorluğu 1863 yılında İstanbul'da Sanayi Sergisi düzenlediğinde davetli ülkeleri karşılayan Müzikı-yı Hümâyûn bandoları şefleri Callisto Guatelli'nin bestelediği Sergi Marşı'nı icrâ etmişlerdir.



Görsel 13: Callisto Guatelli'nin Sergi Marşı Kapağı (İÜNEK).

Şark Ticaret Yıllıkları bahsimizle başlayan Osmanlı Batı Müziği'nin İstanbul'daki kısa tarihçesine dâir anlatımımızdan görüldüğü üzere, 19. yüzyıl İstanbul'unda Batı Müziği zengin ve donanımlı bir özgeçmiş ve repertuvara sahiptir. Dönemin ulusal ve uluslararası gazetelerinde yayınlanan değerlendirmeler de bu durumu gözler önüne sermektedir. Müzik-yı Hümâyûn şeflerinden Bartolomeo Pisani'nin İstanbul'daki Batı Müziği çalışmalarını tasvir ettiği *La Turquie* gazetesindeki 1889 tarihli yazısı bizim belgeler eşliğinde sunduğumuz anlatımımızı kısaca özetlemektedir:

“(…) Zât-ı şahaneleri (Sultan II. Abdülhamid) hakîki bir yetenek gösteren herkesi Saray-ı Hümâyûn'a celp etmeyi ve bağlamayı bilmektedir. Meşhur bir sanatkâr Saray-ı Hümâyûn'a davet edilmeksizin şehirden geçmemekte; burada Zât-ı Şahaneleri büyük bir uzmanın dikkatiyle onu dinledikten sonra kendilerine mahsus o cömertlik ve inâyetperverlikle onu taltif etmektedir.



Uzun süredir Dersaadet'te ikamet etmeyi seçmiş çok sayıda seçkin konsertist piyanistlerimiz, kemancılarımız, viyolenselistlerimiz vs. mevcuttur. Bu ünlü sanatkâr ve hocalar, bu yüksek sanatı onurlandırmakta ve büyük bir asalet ve izzetle temsil etmektedirler. Piyanoda virtüözlerin yerini mükemmel olarak doldurabilecek amatör (dilettante) hanımefendilerimiz de vardır. Yüksek sosyete ve orta sınıfta burada (Beyoğlu'nda) gayretle, aşkla ve usta hocaların yönetiminde şarkı söyleme sanatı üzerinde çalışan istisnâi derecede güzel sesler, genç hanımlar ve genç insanlar olup meşhur olmaları hasebiyle bunların isimlerini zikretmeye lüzum yoktur.

Bütün bu yerel unsurlardan teşekkül eden ve geçtiğimiz kış verilen konserler bunun kanıtıdır. Tereddüt etmeden söyleyebiliriz ki, toplumun her kesimi göz önüne alındığında Dersaadet'in müzik bakımından (Batı Müziği kastediliyor) Avrupa'nın hiçbir şehrinde geri kalır yanı yoktur.”

Sultan II. Abdülhamid'in hükümdarlığında İstanbul'daki Batı Müziği çalışmalarında gelinen noktayı tasvir eden yukarıdaki görüşler bir diğer haberde, Ahmet Midhat Efendi'nin *Tercüman-ı Hakikat* gazetesinin 6 Mart 1898 tarihli “Bend-i Mahsûs Terakkî-i Mûsiki” başlıklı yazısı'nda<sup>27</sup> teyit edilmektedir:

“Başlığımıza bakarak mûsikî sanatının terakkiyatı hakkında temennilerimizi ortaya koyacağımız zannolunmasın. Birkaç seneden beri bu yoldaki temenniler pek çok erbabı tarafından ortaya konulagelmiştir. Şimdi ise Allah'a hamdolsun o temennilerin meydana geldiğini görmek ve göstermek ile bahtiyar olmaktadır. (...) Mûsikînin yazılması ve okunması demek olan ‘nota’ usulü yarım asırdan ziyâde bir zamandan beri Osmanlı âlemine girmiş idiyse de yalnız askerî muzıklarında kullanılan bununla beraber muzıka-yi hümâyun emirlerinin maharetli gayretleri ile o kadar yerleştirildi ki Anadolu'dan Rumeli'den gelen askerlerin nihayet bir buçuk iki sene zarfında alafranga mûsikî eserlerini tam maharetle çaldıkları hayret vericidir. Bizce her nevi feyzin hakikî kaynağı olan devr-i mesud-ı cenab-ı şehinşahide (Sultan II. Abdülhamid devri) ise nota usulü Osmanlı ailelerine kadar giderek bugün bir piyano, bir armonium, bir keman ve ud bulunmayan Osmanlı hânesi hemen hemen nâdirdir. Kadın erkek mûsikî erbabımız kendi sazlarına ait notaların gereği gibi kolaylıkla okumaya muktedir olduktan başka işittikleri bazı nağmeleri yazmak derecesinde kudretli olanlar da bazen görülmektedir.”

19. yüzyılın sonunda başkent İstanbul'da başlatılan Osmanlı Batı Müziği çalışmalarını konuyla ilgili yıllar önce önerdiğimiz kaynakları

<sup>27</sup> Fazlı Aslan, Ahmet Midhat Efendi ve Musiki, Vakıfbank Kültür Yayınları, İstanbul, 2020, ss. 117-118.

tekrar tanıtma gereği inancıyla kısaca ele aldık. Şark Ticaret Yıllıklarının tarih kokan sayfalarının bir tık uzaklıkta olduğunu okuyucularımızın ilgisine sunduk. Osmanlı'da bu listelerde ve arşivlerde isimleri geçen müzisyenlerin, kurumları ve altyapıyı oluşturup arz talep dengesinin bir ifâdesi olan küçük işletmelerin (müzik mağazaları, nota tedarikçileri ve basımcıları vb.) tarihi çözümlenip anlaşıldığında Osmanlı'nın son yüzyılında müzik çalışmalarında geldiği nokta derinliği ihmal edilmeden günümüze taşınmış olacak. Osmanlı Batı Müziği ilgili yüzyıl boyunca, sultanların hamiliğinde, kendi yerel geleneğini ve söylemini oluşturarak imparatorluğun tüm topraklarına yayılmış ve Cumhuriyet Türkiye'sine altyapısı, kurumları ve müzik insanlarıyla birlikte miras bırakılmıştır.

---

**İstanbul'un Yitik Operası:  
Naum Tiyatrosu**

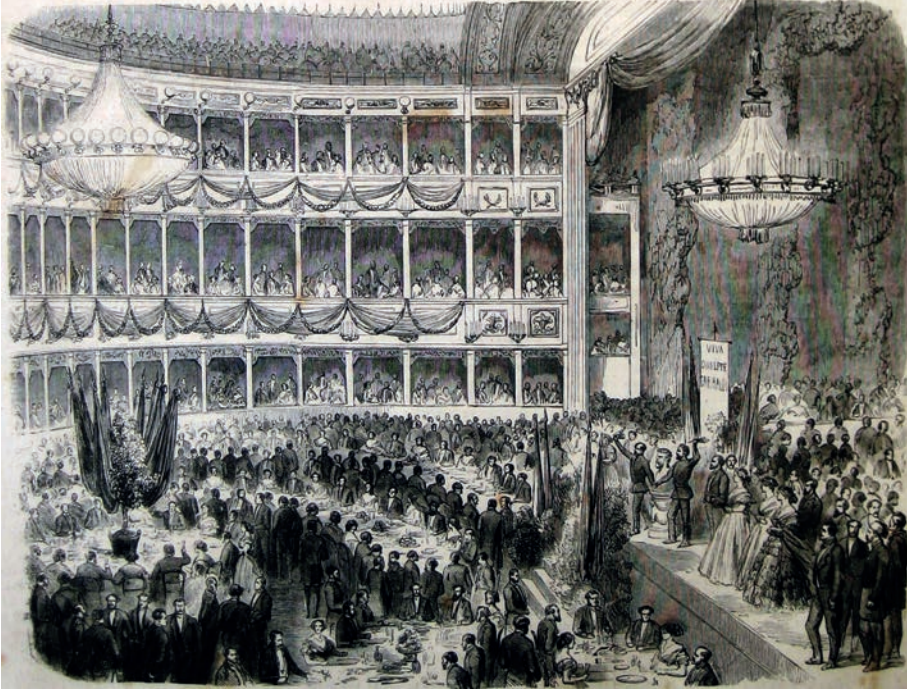
---

**Dr. Emre Aracı**

5 Haziran 1870 günü Beyoğlu'nun kültür hayatından bir tarih silindi gitti. Daha doğrusu kül olup gitti ve o küllerin Yeşilköy'e kadar uçtuğu görüldü, çünkü sahne dekorlarından uçan parçalar oralara kadar rüzgârın etkisiyle saçılmıştı. Dünya gazeteleri bu olayı ve İstanbul'un bundan böyle bir İtalyan operasından mahrum kaldığını haber yaptı. Yok olan tiyatronun tarihçesi seneler sonra kitap ve makalelere konu oldu. Tiyatronun yerinde bugün Çiçek Pasajı olarak bilinen ve zamanının şık bir alışveriş merkezi olarak inşâ edilen "Cité de Péra" yükseldi. Kapısına tiyatro anısına siyah mermerden bir plaket çakıldı. Üzerine "Bu binanın yerinde 1840-1870 yılları arasında "Naum Tiyatrosu" vardı. Yaptıran/ Founder: Naum Duhanı" yazıldı. Zaman içerisinde kimileri bu mermer kitabenin üzerine reklam etiketleri yapıştırdılar. Gerçi sessiz sedâsız hemen bitişiğindeki 'Sahne Sokağı'nın adında da yaşıyordu tiyatronun hâtırası ama işin doğrusu İstiklâl Caddesi'nde nehir gibi akan insan seli arasında akıntıya kapılmışçasına sürüklenirken, yitik binaların cephesinde onların geçmişlerini okuyan medyumlar gibi hayallerinde o sisli mizansenleri canlandırabilen tek tük kişiye gülümsemenin hâricinde, Naum Tiyatrosu çoktan unutulup gitmiş, hakkındaki kitapların baskısı gibi buna hassas nesiller de ya tükenmiş ya da sesleri pek duyulmaz olmuştu.

Oysa yeni tiyatro geçirmiş olduğu bir yangının ardından İngiliz Mimar William James Smith tarafından Avrupa tiyatrolarından farksız kâgir bir bina olarak 1848'de inşâ edildiğinde yerel *Journal de Constantinople* gazetesinde verilen tasvirlerle bakılırsa pek de görkemliydi. Salon oldukça genişti; beyaz zemin üzerine *papier-mâché* tekniği kullanılarak yerleştirilen altın varak süslemeler, fresklerle boyanmış tavanın etrafında ünlü bestecilerin madalyon biçiminde çerçeveli ve asıllarına çok benzeyen portre resimlerini betimlemekteydi. Tavanın ortasından aşağı doğru inen ve üzerinde kırk iki mum bulunan Londra'da imal edildiği söylenen muhteşem bir kristal avize göze çarpıyordu. Kat kat localar hoş oldukları kadar, her türlü konfor ihtiyaca cevap verecek şekilde düzenlenmişti; içerileri parlak kırmızı kumaşlarla döşenmiş, altın sarısı

renkte, dökme demirlerle birbirinden ayrılmıştı ve ipek perdeleri vardı. Yeni tiyatrodan ayrıca Sultan Abdülmecid'in de görkemli bir saltanat lo-cası bulunmaktaydı.



Görsel: Naum Tiyatrosu, *L'illustration Dergisi*, 19 Nisan 1862 (Emre Aracı koleksiyonu).

Tiyatro 4 Kasım 1848'de Verdi'nin *Macbeth* operasıyla açıldı ama Naum Tiyatrosu 1840'ların başından beri Halepli Naum Duhani ailesinin arsasında faaliyetini sürdürmekteydi. Zaman içerisinde Michael ve Joseph Naum kardeşler idâreyi de ele alacaklardı. O 4 Kasım akşamı İstanbul'daki temsili Angelo Mariani idâre ediyordu. Mariani hiç de sıradan bir şef değildi. İki sezon İstanbul'da kaldıktan sonra İtalya'ya dönüşünde Verdi'yle yakınlık kuracak ama arası açıldıktan sonra bu defa Wagner operalarını Alpler'in güneyinde idâre eden ilk İtalyan şef olarak tarihe geçecekti. Hatta *Lohengrin* 1 Kasım 1871'de Mariani idâresinde Bologna'da sahnelendiği zaman seyirciler arasında bulunan Hans von Bülow'dan büyük övgü almış, haber Wagner'in kulaklarına ulaşınca da besteci imzalı bir fotoğrafının üzerine "Evviva Mariani!!!" (Çok yaşa Mariani!!!) yazarak İtalyan şefe yollamıştı. Wagner'den böyle bir iltifat almak bile başlı başına bir olaydı. O devir İstanbul seyircisinin hâliyle bu gelecekte haberi olamazdı ama ne acıklıydı ki bir buçuk asır sonra

da bu devrin seyircisinin ya da sanatçısının o geçmişten pek bir haberi olmayacaktı.

Daha kimler girmemişti ki o tiyatronun kapısından içeri; o *Macbeth* temsilinde seyirciler arasında bulunan Giuseppe Donizetti, İtalya'ya yolladığı 7 Aralık 1848 tarihli mektubunda “Yeni tiyatronun açılışı muhteşem bir başarıydı.” diye yazmış ve başrollerdeki soprano Giuseppina Vilmot-Medori'nin bariton Battista Bencich ile birlikte Pera halkını o gece nasıl da coşturduğundan bahsetmişti. İki yıl sonra ise o kapıdan içeri bu defa dünya çapında bir yazar girecekti. 13 Kasım 1850 sabahı Tophane rıhtımı önüne demir atan Avusturya Lloyd gemisi *Asia*'nın yolcuları arasında Gustave Flaubert de vardı. Fotoğrafçı dostu Maxime du Camp'la birlikte Mısır, Suriye ve Filistin'i gezdikten sonra İzmir'e uğrayarak Efes ve civarını dolaşan Flaubert, kolera salgınına karşı bir süre karantina altında tutulduktan sonra vardığı Osmanlı başkentinde uzun zaman çölde dolaşmanın ardından, yabancılaştığı şehir hayatına duyduğu stresi hissetmişti ilk olarak.

Eskiden olsa bu makaleme “O zamanlar insanlar karantina altında tutulmadan İstanbul'a giriş yapamazlarmış.” diye bir açıklama eklemeyi ihmal etmezdim; gün gelip de 150 sene sonra benzer bir durumla karşılaşacağımız elbette ki hiç aklımın ucundan geçmezdi. Flaubert'in İstanbul'a dâir gözlemleri bu kozmopolit şehirden annesine yazdığı mektuplarında bol miktarda yer aldı. Paris'te olduğu gibi kendisini insanlar arasında ezilir bir hâlde bulmuştu. İranlı, Hintli, Amerikalı ve İngiliz olsun, sokaklarda yabancılarla omuz omuza dolaşmaktaydı. “Paris kadar büyük bir şehir ve Caudebec'teki Seine'den daha büyük bir liman ve içinde de Le Havre ve Marsilya limanlarındakilerin toplamından daha fazla gemi olduğunu düşün.” diyordu annesine ve şöyle devam ediyordu: “Şehrin içinde, gerçekte içleri mezarlık olan ormanlar düşün. Bazı mahalleler Rouen'in eski sokaklarını hatırlatıyor, bazıları da kuzu otlağına benziyor. Sanki tepeye doğru yükselen bir amfitiyatro içinde harabeler, pazarlar, çarşılar, camiler, birbirine geçen üç deniz ve uzaklarda yükselen tepeleri karlı dağlar.” Galata Kulesi'nin tepesine tırmanmış ve oradan bütün şehri doyasıya seyretmişti. Gerçi İstanbul'un saraylarından ziyâde kırsallık alanları ve mezarlıkları ilgisini çekmişti. O sırada İstanbul'da görev yapan Fransız elçisi General Jacques Aupick kendisine büyük yakınlık göstermişti. Aupick, Fransız edebiyat tarihine Charles Baudelaire'in üvey babası olarak geçecekti.

Flaubert İstanbul'dayken Naum Tiyatrosu'nda Angelo Mariani idâresinde Gaetano Donizetti'nin *Lucia di Lammermoor* operası sahnelenmekteydi. "Tiyatroda başarıyla verilmekte olan *Lucia*"dan Flaubert annesine de bahsetti ve Galata Kulesi'ne çıktığı, Pera'daki mezarlığı dolaştığı aynı günün akşamında tiyatronun kapısından içeri girerek İstanbul'da bu en meşhur Donizetti operasını dünya çapında bir şefin yorumundan izledi. "Doğu medenileşiyor" yazdı. Belli ki Batı kültürünün, opera dâhil, her hâliyle Doğu'ya bu şekilde sirâyet ediyor olmasından pek de hoşnut değildi. Esasında Sir Walter Scott'un *The Bride of Lammermoor* romanından librettosunu Salvatore Cammarano'nun hazırladığı Donizetti'nin bu meşhur operası enteresan bir talihle Flaubert'in sanatında da hiç beklenmedik bir şekilde yer bulacaktı. Zîra altı sene sonra kendisini dünya literatürüne geçirecek olan ve o devir mahkeme davalarına rağmen, bugün dünya klasikleri arasına giren *Madame Bovary* romanını yazarken *Lucia di Lammermoor* operasını Flaubert kitabının on beşinci bölümünde hikâyenin bir parçası olarak kurgulayacaktı. Romanla opera librettosu yer yer iç içe girerken, operada Lucia ile Edgar arasındaki imkânsız aşk, Flaubert'in kahramanları Emma Bovary ile Léon Dupuis arasındaki gizli birlikteliği sembolize ediyordu. Operanın estetik nüvesi romanın kurgusuna tam bir ağ gibi örülmüştü. Gerçi Flaubert romanında Emma Bovary'nin izlediği *Lucia di Lammermoor* temsilini Rouen Operası'nda kurgulamıştı ama eserini kaleme alırken İstanbul'un Naum Tiyatrosu'nda seyrettiği temsili de muhakkak hatırlamış olmalıydı.

İstanbul'da kaldığı beş hafta süresince Flaubert Naum Tiyatrosu'nda sahnelenen *Le Triomphe de l'Amour* (*Aşkın Zaferi*) adlı bir de baleye de gitti. Fransız şâir Jean-Baptiste Rousseau'nun (1671-1741) aynı isimli şiiri üzerine kurgulanan, müziklerini Guatelli'nin hazırladığı ve çocukların rol aldığı bir tür hafif eğlence olarak sahnelenen *Trionfo d'Amore*, annesine yazdığı 4 Aralık 1850 tarihli mektuba bakılırsa, Fransız yazar tarafından bir hayli gülünç bulunmuştu: "Dün akşam tiyatrodaki bir bale temsilinde gülmekten öldüm: *Le Triomphe de l'Amour* (*Aşkın Zaferi*)... Çok iyiydi."

Naum Tiyatrosu'ndan sadece yazarlar, opera yıldızları ve önemli şefler değil, Pablo de Sarasate ve Henryk Wieniawski gibi meşhur virtüözler de gelip geçti. Wieniawski 1869'da İstanbul'a geldiğinde Dolmabahçe Sarayı'nda Sultan Abdülaziz huzurunda bir resital vermiş ve Naum Tiyatrosu'nun sahnesinde Mendelssohn'un *Mi minör* keman konçerto-

sunu çalmıştı. Sultan Abdülmecid ve Sultan Abdülaziz'in de operalar izlediği tiyatrodaki zaman zaman yabancı hükümdarlar da özel temsillerde ağırlanıyorlardı. Avusturya İmparatoru Franz Joseph gibi burada istikbâlin İngiltere Kralı VII. Edward, Galler Prensi olduğu yıllarda eşi Galler Prensesi ile birlikte 1869 Nisan'ında temsiller izledi. Naum Tiyatrosu'nda 7 Nisan 1869 gecesi sahnelenen Meyerbeer'in *L'Africaine* operası Sultan Abdülaziz'in ev sahipliğinde gerçekleşmişti. Prens'in maiyetinde bulunan Sir William Howard Russell o geceyi anılarında şöyle hatırlayacaktı: "Saraydaki yemekten sonra Sultan'ın at arabaları geldi, beraberinde resmî üniformalı eşlikçileri [...] Sokaklar o kadar kalabalıktı ki, kortejin ilerlemesi zaman zaman güçleşiyordu ve camlarda kalabalık insan suratları belirliyordu. [...] Birinci katın ortasındaki saltanat locasına girince bütün salon ayağa kalktı ve her şey o kadar Avrupalıydı ki bir an İstanbul'da olduğumuza kendimizi inandırmamız için epey gayret sarfetmemiz gerekti."

Bu temsilden tam bir sene sonra, 5 Haziran 1870 Pazar günü, havanın da güzel olmasının etkisiyle, Pera halkının çoğu Boğaz kıyılarında sefa sürmekteydi. Bu güneşli ve sıcak günü rahatlatan, insanları bir nebze ferahlatan tek unsur ise kuzeydoğudan esen değişken ama kuvvetli rüzgârdı. Ancak öğleden sonra saat iki civarında bu âhenk bir anda Taksim'in altındaki Valide Çeşme semtinden yükselen dumanlar ile bozuldu. Feridiye Sokağı'nda Macar Riçini adında bir kimsenin kiracı olarak oturduğu ahşap evde yangın çıkmış ve rüzgârın da etkisiyle hızla beş altı kola ayrılarak yayılmaya başlamıştı. Su gibi akan alevler bir anda Tarlabası'nın tamamını sararak Grand Rue de Pera'ya doğru döndü. Tulumbacılar ise dev alevler karşısında her zaman olduğu gibi çaresiz kalmışlardı. Yangının ilerlemesini kesmek için bazı evler yıkılmaya çalışılmış ise de bu durum bir çözüm sağlamamıştı. Naum Tiyatrosu da ne yazık ki alevlerden kurtulamadı. Bütün o yılların hâtıralarına ev sahipliği yapan, bir zamanlar nice hayallerin canlandığı o tiyatro, büyük bir kültür mirası bir anda yok olup gitti. Tiyatro binalarının tarihinde benzer trajediler açısından bu ne bir ilk ne de sondu...

Not: Metindeki alıntılar Emre Aracı'nın *Naum Tiyatrosu* (YKY, 2010) kitabından yapılmıştır.



---

# Eski İstanbul'un Müzik Yayıncıları

---

Prof. Dr. A. Bülent Alaner\*

\* Eskişehir Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümü.

Yapılan araştırmaların ardından 19. yüzyıl sonlarından Cumhuriyet Türkiye'si'ne kadar olan dönem içerisinde sayıları otuzu geçen müzik yayınevlerinin Osmanlı İmparatorluğu içerisinde faaliyet gösterdikleri ve binlerle ifade edilecek kadar çok müzik yayını yayımladıkları anlaşılmaktadır. Bu yayınların hemen hepsinin basım yeri olarak da İstanbul karşımıza çıkmaktadır.

Byzantion, Augusta Antonina, Nova Roma, Konstantinopolis, Konstantiniyye, İslambol veya İstanbul. Hepsinden öte Dünya Kültür Başkenti. Bu çalışmada özellikle İmparatorluk Dönemi'nde İstanbul içinde faaliyet göstermiş müzik yayıncılarının tanıtılması hedeflenmiştir.

İmparatorluk Dönemi'nde müzik yayıncılığının başlangıcını 1876 ve Notacı Hacı Emin Efendi olarak eski dönemlerde vermemize karşın, yeni belgeler bunun daha da eskiye dayandığını bizlere göstermektedir. Ortaya çıkan yeni belgeler ışığında Osmanlı İmparatorluğu'nda müzik yayıncılığının 1800 lü yılların başından itibaren başlamış olduğu görülmektedir.

Bir diğer önemli husus da Osmanlı İmparatorluğu içerisinde makamsal müzik yapısını piyano için uyarlayan ilk kişinin Mızıka-i Humâyun şeflerinden Callisto Guatelli olduğu bilinmekte idi. Yine ele geçen belgeler neticesinde Callisto Guatelli'den çok daha önceki yıllarda makamsal müzik yapısının piyano için uyarlanmış olduğunu görmekteyiz.

Acı bir gerçek de günümüz Türkiye'sinde müzik yayıncılığı yapan yayınevi sayısının yok denilecek kadar az sayıda olmasıdır. Müzik yayınları ve yayıncılarının arşiv malzemesi değerindeki basımlarını araştırmacıların kullanımına sunmak üzere hazırlanmış bir Müzik Kütüphânesinin/Arşivinin hâlâ ülkemizde kurulamamış olması kültür bağlamında son derecede düşündürücüdür.

### **Neden Müzik Yayıncılığı ve Arşivciliği Önemlidir?**

Bu soruyu dört kelimelik bir cümle ile yanıtlayabiliriz: "*Kültürün temel aracı yayındır.*"

Sihirli Sözcük: "*Kültürün temel aracı yayındır.*"

Kültür, tarihsel olarak herhangi bir toplumun, çeşitli sosyal etkileşimler yoluyla nesilden nesile aktardığı maddî ve mânevî yaşayış biçimlerinin bir bütünüdür. Aynı zamanda sebebi ve sonucu açısından kişiye ve topluma âdiyetlik duygusu ile özel bir kimlik kazandıran, birliktelik hissi, yaşanan çevreyi ve şartları kendi hedefleri doğrultusunda değiştirme arzu ve irâdesi veren, değer norm ve sosyal kontrol unsurlarının belirlediği bir sistemdir (Macit, 2014).

Diğer bir ifade ile de bir toplumu karakterize eden, o toplumu başka toplumlardan ayıran ortak anlamların bütünüdür. Kuşaktan kuşağa aktarılır ve o toplumun karakteristik özelliği olarak tanımlanır.

Türk kelimesi ise, günümüzde belirli karakteristik özellikler gösteren, aynı dili konuşan, tarihî geçmişlerinde belirli özellikler kazanmış olan insanların ortak ismidir. Bu kavram, hemen her devirde daha altta ayrı isimler ile anılan küçük kitlelerin üzerinde birleştirici büyük bir yapı kazanmıştır (Macit, 2014).

Bu noktada gerek geçmişteki tarihî süreçte gerekse günümüzde sadece Türkiye’de değil dünyanın değişik birçok bölgesinde aynı dili konuşan, aynı karakteristik özellikleri gösteren Azeri, Türkmen, Özbek, Kazak Kırgız, Uygur, Tatar, Saka gibi isimlerin üzerinde genel ve birleştirici bir ad olarak yer almıştır. Sesler ve sessizliklerin bir bileşkesi olan müzik ise, gerçek anlamda insanı insan yapan en güzel sanat dalıdır. Bireyleri ve toplumları biçimlendirme, değiştirme ve geliştirmede etkili süreçtir.

### **Söz Konusu Üç Kavramdan Yola Çıkmak: Arşiv ve Arşivcilik**

Başbakanlık yayınlarından olan, eski Cumhuriyet Arşivi Dairesi Başkanı İsmet Binark’ın *Arşiv ve Arşivcilik Bilgileri* başlıklı kitabının önsözünde kısaca şu bilgi yer almaktadır:

*“Arşivlerin milletlerin idari, hukuki, içtimai, siyasi ve kültür hayatlarındaki yeri ve önemi asla inkâr edilemez. Bir devletin ve milletin siyasi ve içtimai tarihi, devlet ve millet hayatının temel kaynakları arşivlerde saklıdır.”*

*“Ülkemizde Osmanlı Devleti’nden intikal eden büyük miraslar arasında, ülkemiz için olduğu kadar, diğer ülkeleri için de büyük değer taşıyan, çok zengin bir arşiv malzemesi de bulunmaktadır.”*

*“Aslında sözü edilen; ‘Bir devletin ve milletin siyasi ve içtimai tarihi, devlet ve millet hayatının temel kaynakları...’” (Binark, 1980).*

Diğer bir anlatımla arşiv ve arşivcilik “Sosyal ve Toplumsal Tarih” dir.

Sosyal ve Toplumsal Tarih'e mûsikî yönünden bakar isek, 1928 öncesi Türk Mûsikîsi kaynaklarına inildiğinde arşiv malzemesi türünden pek çok belgenin varlığı bilinmektedir. Ancak bunun adına ister "Osmanlı Türk Musikisi Arşiv Sistemi" isterse "Mûzik Arşivciliği" densin sistemin ne yazık ki oturduğu görülmemekte.

"Türk Musikisi Eski Eserler Bibliyografyası" başlıkları altında yapılan çalışmalar, takdir ile karşılanmasına karşın yeterli seviyede olamamıştır ve eldeki belgelerin gün ışığına çıkması eksik kalmıştır. Tüm bu söylediklerimiz ışığında özellikle İstanbul'da yayın hayatına devam etmiş 1928 yılı öncesinde var olan müzik yayıncılığı burada ciddi bir önem arz etmektedir.

### **Mûzik Yayıncılığının Batı Özeti**

15. yüzyıla kadar eserler genellikle el yazmaları hâlinde ortaya çıkıyor ve 5-10 adetten fazla çoğaltılamıyordu. Bunlar da ancak belirli kişilerin ellerinde oluyordu. 15. yüzyıldan itibaren ise, 1436'da Gutenberg'in basım işleri ile uğraşmasıyla birlikte, yayımlar istenilen sayıda çoğaltılabilmeye başlanmıştı.

İşte, Avrupa'da 15. yüzyılda başlayan yayıncılık, hemen müziği de himâyesi altına alıverdi. 1481'de Venedik'te ilk müzik yayını basıldı. Böylece, müzik yayıncılığı 1481 yılından başlayarak, günümüze kadar yüzlerce müzik yayınevi ile beraber geldi.

Avrupa'da pek çok müzik (nota) yayınevinin kurulması, tabii ki çok miktarda ve çeşitli müzik yayınlarının yapılması ve en önemlisi de halkta belirli bir müzik kültürünün oluşması demektir. Bu şekilde hem eserler ortadan kaybolmuyor hem de binlerce kişi bu yayınlardan faydalanmış oluyordu (Alaner, 1986).

### **Batılı Tanınmış Yayınevleri**

Venedik	1481	Scodus, Octavianus
Venedik	1501-1523	Petrucci, Ottavianodei
Ausburg	1505-1518	Deglin, E.
Mainz	1509-1523	Schöffler
Ausburg	1517-1527	Grimm, S.
Wittenberg	1525	Rhav, George
Paris	1528-1550	Attaignant, Pierre
Lyons	1532-1567	Moderne, Jacques
Nürnberg	1533	Ott, H.

Venedik	1537-1685	Gardano, Antonio
Anvers	1543-1560	Susato, Tielman,
Louvain	1547-1674	Phalese, Pierre.
Paris	1549-1576	Chemin, Nicolas du.
Paris	1551-1814	Ballard, Antonie ve Le Roy,
Anvers	1578-1639	Plantin Christophe,
Roma	1586-1608	Verovivo-Simone,
Londra	1648-1700	Playford, John.
Londra	1695-1766	Walsh, John.
Amsterdam	1696	Roger, Etienne.
Leipzig	1755	Breitkopt ve Harter.
Nürnberg	1770	Haffner, Johann Ulrich;
Paris	1767	Leduc, Alphonse.
Paris	1772	Lemoine, Henry
Mainz	1773	Schott, Bernhard.
Viyana	1778-1932	Artaira
Berlin	1790-1929	Simrock, Nicolaus.
Leipzig	1804	Peters, Carl Friedrich.
Milano	1808	Ricordi, Giovanni.
Londra	1816	Boosey ve Hawkes.
Viyana	1824	Diabelli, Antonio.
Milano	1826	Sonzogno, Edoardo.
Paris	1833	Heugel.
Boston	1835-1931	Ditson, Oliver.
Berlin	1838	Bote ve Bock.
Hamburg	1866-1894	Chrysander, Friedrich.
Newyork	1861	Schirmer, Gustav.
Leipzig	1862	Payne, Albert.
Newyork	1872	Fischer, Carl.
Leipzig	1874	Eulenburg, Ernst.
Leipzig	1877	Steingraber.
Philadelphia	1884	Peresser, Theodore.
Kassel	1924	Barenreiter (Karl Vötter ile birlik- te kurmuşlardır.)
Londra	1938	Hinrichsen.
Amsterdam	1696	Roger, Etienne.
Leipzig	1755	Breitkopt ve Harter.

Nürnberg	1770	Haffner, Johann Ulrich;
Paris	1767	Leduc, Alphonse.
Paris	1772	Lemoine, Henry
Mainz	1773	Schott, Bernhard.
Viyana	1778-1932	Artaira
Berlin	1790-1929	Simrock, Nicolaus.
Leipzig	1804	Peters, Carl Friedrich.
Milano	1808	Ricordi, Giovanni.
Londra	1816	Boosey ve Hawkes.
Viyana	1824	Diabelli, Antonio.
Milano	1826	Sonzogno, Edoardo.
Paris	1833	Heugel.
Boston	1835-1931	Ditson, Oliver.
Berlin	1838	Bote ve Bock.
Hamburg	1866-1894	Chrysander, Friedrich.
Newyork	1861	Schirmer, Gustav.
Leipzig	1862	Payne, Albert.
Newyork	1872	Fischer, Carl.
Leipzig	1874	Eulenburg, Ernst.
Leipzig	1877	Steingraber.
Philadelphia	1884	Peresser, Theodore.
Kassel	1924	Barenreiter (Karl Vötter ile birlik- te kurmuşlardır.)
Londra	1938	Hinrichsen.

### **Bizde Müzik Yayıncılığı**

Basımevlerinin Türkiye'ye girişi, III. Ahmed zamanında aslen Macar asıllı olan Kolozsvarli İbrahim Müteferrika (1674-1745) tarafından olmuştur. İlk basımevimiz, Şeyhülislâm Abdullah Efendi'nin fetvası ve III. Ahmed'in fermanından sonra 1727 yılında İbrahim Müteferrika'nın konağında kurulmuştur. 1727 yılında dizilmeye başlanan ilk kitabımız 1729 yılında basılmıştır.

Bizde müzik yayıncılığı ise ilk olarak 1876 Meşrûtiyet Hareketi ile birlikte düşünölmeye başlanmıştır ve 1293 (1876) tarihinde Hacı Emin Efendi 30 sayfalık bir fasıl defterini yayınlamıştır.

Buhurdancı Hacı Yusuf Efendi'nin oğlu olan ve 1845-1907 yılları arasında yaşayan Hacı Emin Efendi, ilk öğrenimini bitirdikten sonra

Mızıka-ı Hümâyün'a girip Türk müziği ve Batı müziğini öğrendi. Daha sonraları geleneksel müzikleri notaya almaya çalışan Hacı Emin'in notasını yazdığı eserleri genellikle, Mızıka-i Hümâyün'un şeflerinden olan Callisto Guatelli'nin çok seslendirdiği biçimde yayınladığı bilinmektedir.

Tarihte adı, 'Notacı' lakabı ile anılan Hacı Emin Efendi peşrevler saz semâileri ve şarkılar bestelediği gibi, ayrıca piyano için de çeşitli eserler de yazmıştır. Bu eserlerin başlıcaları şunlardır: *Marş Vasfı(?)*, *Marş Nefceti(?)*, *Şarkılı Balo*, *Çoban Marşı*, *Galata Polkası*, *Galata Valsi*, *Galata Mazurkası*, *Sular Mazurkası*.



Belge 01-02: Hâfız Mehmed Efendi'nin Suzinak Şarkısı, Armonize Callisto Guatelli, Hacı Emin Yayınları'ndan (mühürlü), ve iç kısmı.

Osmanlı İmparatorluğu'ndaki ilk müzik (nota) yayıncısının, Hacı Emin Efendi olduğunu söylemiştik. Hacı Emin, 1876 yılında 'fasıl' notaları ile birlikte yayıncılığa başlamıştır. Yayınladığı notaların pek çoğu, Callisto Guatelli'nin piyano için çok seslendirdiği eserlerdir. Hacı Emin Efendi, yayınlarında kapak görünümüne son derece önem veren bir kişi olmuştur. Özellikle, yayınladığı notaların tümünün kapaklarında görülen Batı ve Doğu müziği çalgılarının özümlemesi, Türk motifçiliği açısından da son derece önemlidir. Ayrıca, bastığı notaların kapakları-

nın değişik renklerde olması, onun bu işe ne denli titiz bir şekilde ve zevkle eğildiğinin bir göstergesidir.

Hacı Emin Efendi'nin, kaç yıl bu müzik yayınlarını sürdürdüğünü kesin olarak bilememekteyiz. Ancak elimizdeki belgelerden, 22 yıl kadar müzik yayıncılığı ile uğraştığı şimdilik anlaşılmaktadır.

Emin, kendi kurduğu yayınevinden başka, 1894 yılında Artin ve 1895 yılında Baba Tahir tarafından İstanbul'da çıkartılan 'Malumat' adlı derginin, ek olarak yayınladığı yaprak notaların da klişesini hazırlamıştır. Bu notalar, büyük boy olup, genellikle piyano içindir.

Yine elimizdeki belgelere göre bu dergi, 200 kadar notayı yayınlamıştır. Notacı Hacı Emin Efendi, az da olsa *Malumat*'la aynı dönemlerde çıkan *Servet-i Fünun* adlı dergide de müzik yayıncılığı yapmıştır (Alaner, 1986).

### **Malumat Dergisi Hakkında Bilgi**

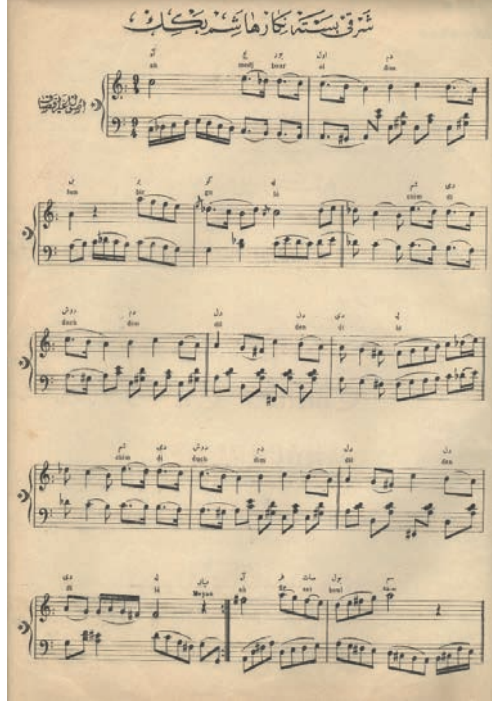
Fuad ve Artin beylerin yayınladığı dergi, İstanbul'da Şirket-i Mürettebiye Matbaası, Tahir Bey Matbaası, Artin Asaduryan Matbaası, Matbaa-i Orhaniye'de basıldı. İmtiyaz sahibi, müdürü ve muharriri ise Mehmed Tahir'dir. II. Abdülhamid Dönemi'nde yayımlanan ilmî, fennî ve edebî muhtevâlî haftalık dergi.

*Malumat Dergisi* 11 Mayıs 1311-7 Ağustos 1319 (23 Mayıs 1895-20 Ağustos 1903) tarihleri arasında 423 sayı yayımlanmış olup, Türk basın tarihinde Baba Tâhir adıyla tanınan Mehmed Tâhir tarafından çıkarılmıştır. Dergi, yayımlandığı dönem itibarıyla Türk edebiyatında çeşitli gruplaşmaların ve tartışmaların ortaya çıktığı bir sırada edebî ve kültürel faaliyetlerin gelişmesinde önemli bir rol oynamıştır.

Devrin diğer mecmualarından farklı olarak bazı resim ve fotoğraflar içerdiğinden dolayı Musavver Ma'lûmât adıyla da tanınan derginin ilk sayısında çıkış amacı şu şekilde açıklanmıştır: Hukuk, iktisat, ahlâk, din, eğitim, pedagoji, biyoloji, ziraat, askerlik, ticâret, maarif, tıp, tarih, mûsikî, coğrafya, kimya, astronomi, elektrik, fotoğrafçılık, dil, edebiyat, kadın, aşk, aile ve diplomasi gibi pek çok alanda yerli ve yabancı bütün faaliyetlerden okuyucular haberdar edilecek; edebî sahada tanınmış yerli ve yabancı yazarların eserleri ve şahsiyetleri tanıtılacak, ayrıca dünyada ne olup bittiğine dâir son haberler verilecek; yeni buluşlarla önemli siyasî olaylar da belli bir bakış açısından değerlendirilecektir. Dergideki "İcmâl-i Edebî" sütununda ise bir hafta boyunca gerek Os-



manlı gerekse Avrupa basın ve edebiyat çevrelerinde görülen dikkate değer gelişmeler duyurulacaktır.



Belge 03-04. Haşim Bey'in Bestenigar Şarkısı, "Mecbur Oldum Ben Bir Güle" ve iç kısmı.

### Servet-i Fünun Dergisi Hakkında Bilgi

*Servet-i Fünun Dergisi* 1891-1944 yılları arasında yayımlanmış olmasına rağmen, edebiyat tarihi açısından asrın önem taşıyan periyodu, 1896-1901 yılları arasındaki *Servet-i Fünun/Edebiyat-ı Cedide* topluluğunun ürünlerini yayınladığı dönemdir.

Dergi, Ahmed İhsan'ın gayretleri ile çıkarılmış, en verimli dönemini Tevfik Fikret'in derginin başına geçmesi ile yaşamıştır. Dönemin edebiyat dergilerine nazaran içerik ve görselliği ile basın tarihimizde önemli bir yer kazanmıştır.

İlk zamanlarında fen bilimlerine ağırlık veren dergi, zamanla edebî yönü ağır basan ve hatta pek çok kereler müzik notaları da ek olarak yayımlayan bir kültür dergisi biçimini almıştır.



Belge 05-06: *Servet-i Fünun Dergisi*'nin 15 Ağustos 1895 tarihinde ek olarak yayımladığı ve Zati Bey'in piyano için armonilediği Ali Bey'in Hicaz şarkısı ve iç kısmı.

### Yeni Bir Bulgu

“Bizde müzik yayıncılığı ilk olarak 1876 Meşrûtiyet hareketi ile birlikte düşünölmeye başlanmış ve 1293 (1876) tarihinde ‘Notacı’ lakabı ile anılan Hacı Emin Efendi, otuz sayfalık bir fasıl defterini yayınlamıştır.” diyor idik; yaklaşık 35 yıldan beri. Ancak ele geçen yeni belge 1847 yılından önce de İstanbul’da müzik yayınları ve yayıncılarının varlığını bize göstermektedir (Alaner, 2012).

Nota kitabının iç sayfalarında bulunan kapak örneğinden de anlaşılacağı üzere müzik yayıncısının İstanbul Beyoğlu’nda Hakopulo Pasajı No: 25-26 da faaliyet gösteren ‘F. Adam’ isimli bir yayınevi olduğu anlaşılmaktadır. Bu isimle faaliyet gösteren bir müzik yayınevi ilk kez karşımıza çıkmaktadır.

Daha önemli bir bulgu ise, söz konusu nota kitabının Franz Liszt’e verilmesidir. Dolayısıyla bu yayınevinin 1847 yılından önce İstanbul’da kurulup faaliyet göstermesidir. Diğer bir söylemle Türklere ilk müzik yayıncılığı başlangıcı 1876 değil, yeni belgeden anlaşılacağı üzere 1847 öncesidir.



Belge 07: F. ADAM Yayınevi tarafından İstanbul'da yayınlanan Hermainska Slupno'nun "Piyano İçin Transkripsiyon ve Düzenlemeler" eseri (Kapak).

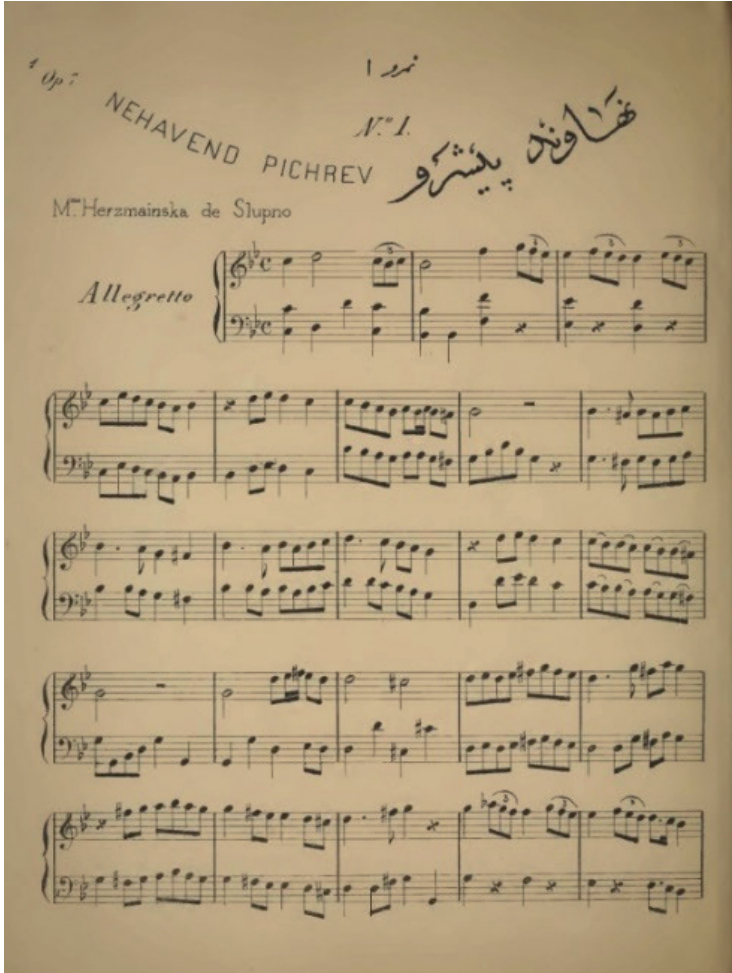
Mahmut Ragıp, Franz Liszt'in İstanbul seyahatine dâir yazmış olduğu araştırma kitabındaki bilgi notunda der ki (Çalgan, 1991);

"Burada bir Türk Dansları kitabı var. Piyano için Madam Hermainska kalemyle uyarlanıp yazılmışlardır. Özel surette Franz Liszt için ciltlenip kendisine sunulmuştur. (İstanbul, F. Adam) Liszt bu nefis cildi madamdan almıştır. Özellikle Liszt'in müziğinde var olan aksak asimetrik tartımların çoğunlukta bulunuşu, bestecinin bu kitaptan çok etkilendiğini göstermektedir."

"Gazimihal'in bu çalışması aslında 1982 yılında Ankara Devlet Konservatuvarı'nın taşınması sırasında depolarda A. Bülent Alaner tarafından bulunmuştur. Kitap orijinali Ankara Devlet Konservatuvarı'na aittir. Ayrıca Gazimihal kitap içerisinde bu çalışmayı A. Ahmet Saygun ile beraber kurdukları 'Ses ve Tel Birli-

ği' adına yaptığını da ifade etmektedir. Diğer bir anlatımla söz konusu kitap 'Ses ve Tel Birliği'ne aittir."

Yayıncıdan da anlaşılacağı üzere Madam Herzmainka de Slupno İstanbul'da yaşayan Polonya asıllı bir piyanist ve bestecidir. Slupno sözcüğünün Polonya'da bir yer adı olması, Madam Herzmainka'nın Polonya asıllı bir Osmanlı vatandaşı olduğu yönünde bize kuvvetli deliller sunmaktadır.



Belge 08: Herzmainka de Slupno Op. 1 Nihâvend Peşrev.

Ayrıca Madam Herzmainka'nın pek çok Türk Müziği eserini makam tasnifi yaparak piyano için çok seslendirdiği de düşünüldüğünde kendisinin son derecede iyi bir Türk Müziği teori bilgisine sahip olduğu da kaçınılmaz bir sonuç olarak karşımıza çıkmaktadır.

Op. 10 ADJEM ACHIRAN SEMAIEH ACHIR

نمره  
M. 5  
مگر عیش و سماعیہ اغر

M. Herzmainiska de Slupno

*Moderato*

*Allegro*

Belge 09: Herzmainiska de Slupno Op. 10 Acem Aşiran Semâi Ağır.

Aşağıda tıpkı basımını verdiğimiz arka kapak örneğinde ise şu bilgiler yer almaktadır: “Madam Hermanska dö Zulupno’nun piyano için tertib eylediği Türkçe işaret elhan ve ağamadın esma ve numroları.”

Hacılar.		Hacılar.	
N° 1. YAQSİM . . . . .	43	1. . . . .	14
2. PİCHREV . . . . .	46 1/2	2. . . . .	16
3. BESTE — Ol mahabî şühî geysterama beni felek . . . . .	49 1/2	3. . . . .	18
4. BESTE — E-i lehcetü oluñ hüçriñci zaman . . . . .	48	4. . . . .	19
5. ÇARQI — Tar şehdi taze işe sizeni sul peraza . . . . .	42	5. . . . .	20
6. ÇARQI — Bağna heli qaduuñu berhi sıah . . . . .	42	6. . . . .	21
7. ÇARQI — İki derde neçian dñsi Şeyhanlar . . . . .	9	7. . . . .	22
8. ÇARQI — Hiç melek peyğamberi foussoñliq . . . . .	40 1/2	8. . . . .	23
9. ÇARQI — Ri qarhi kessuñ etmede beñi ichqin nain . . . . .	40 1/2	9. . . . .	24
10. ÇARQI — Sen veñdi belarıñı ve an sin . . . . .	42	10. . . . .	25
11. ÇARQI — Kışiñe mübiniñesi sırsın . . . . .	42	11. . . . .	26
12. SEMAİEH. — İñe as oluñ mahabet dil ve djanen eñi çışık . . . . .	38	12. . . . .	27
13. AZİGE SURTU . . . . .	42	13. . . . .	28
14. PİCHREV SEMAİEHİ . . . . .	43 1/2	14. . . . .	29
<b>Perhanak.</b>		<b>Perhanak.</b>	
N° 1. YAQSİM . . . . .	43 1/2	1. . . . .	14
2. PİCHREV . . . . .	42 1/2	2. . . . .	16
3. BESTE — Keñi nâre hân hüsnüñ kim gınerse ei galñem seni . . . . .	49	3. . . . .	18
4. ÇARQI — Ateñi içqin senin ei mah liqa . . . . .	44	4. . . . .	19
5. ÇARQI — Dil verdiñi gal gonnçte hexara . . . . .	9	5. . . . .	20
6. BESTE SEMAİEHİ İYURQI. — Bir dilberñe dñi dñeñi ki mahubub dñimñur . . . . .	43 1/2	6. . . . .	21
7. PİCHREV SEMAİEHİ . . . . .	49 1/2	7. . . . .	22
<b>Baiati.</b>		<b>Baiati.</b>	
N° 4. PİCHREV . . . . .	38	1. . . . .	14
2. BESTE. — Bir gonnçte feruñ izesi vardır dñi gısterimde . . . . .	45	2. . . . .	16
3. ÇARQI. — Geardoghanu gıñubıñ beri ei çil- vekñir . . . . .	40 1/2	3. . . . .	18
4. BESTE SEMAİEHİ AĞDIR. — Dil achigleri başuñ etmede bir peñlervuñ sin eñe . . . . .	42	4. . . . .	19
5. İYURQUK SEMAİEH. — Senilek gıñuñı mıñılirñisın nalan olain gıñe . . . . .	48	5. . . . .	20
6. PİCHREV SEMAİEH . . . . .	46 1/2	6. . . . .	21
<b>Sabah.</b>		<b>Sabah.</b>	
N° 7. YAQSİM . . . . .	43 1/2	1. . . . .	14
2. PİCHREV . . . . .	48	2. . . . .	16
3. BESTE. — Müñliñe çñlıñ guñbi bir nur dñi- van gıñek . . . . .	48 1/2	3. . . . .	18
4. BESTE. — Galistan neçhi hneninde behu- ristan izax . . . . .	48	4. . . . .	19
5. ÇARQI. — Ner behar jedi ino krah mızax çimñic . . . . .	40 1/2	5. . . . .	20
6. ÇARQI. — Nerkeser oluñ izanñ onian gıñe . . . . .	40 1/2	6. . . . .	21
7. ÇARQI. — İly bilñ gıñonñ ne oluñ ki dil- peñdeñ . . . . .	40 1/2	7. . . . .	22
8. ÇARQI. — Dñhan gıñonñdeñ inç thañi zıñeñur . . . . .	42	8. . . . .	23
9. BESTE. — İteñi E-i diñ çıñıñde dñeñ dñan gıñonñem . . . . .	38	9. . . . .	24
10. PİCHREV SEMAİEH . . . . .	45	10. . . . .	25
<b>Keutçek.</b>		<b>Keutçek.</b>	
	75		75

Belge 10: Fihrist

DANSE TURQUE.			
<b>Seghia.</b>			
N° 1. TAQSIM	10	تقسیم	10
2. PICHREV	18	پیشرو	18
3. BESTE. — Tchouai moigounou ki bezni maide djana dundur	21	بسته چشم بگولان که از من دیده جانانه در دست	21
4. BESTE. — Bezni maideh moutriba bir naghmi didja qopar	18	بسته بز می مطرب! بگولان در فریب	18
5. CHARQI. — Hileh menacudin toq souin bir ta-ne sin	12	سارق بیعتشک برود سنک بر دانه سینه	12
6. CHARQI. — O! taahin aclaqini geardam hon cheb bitabde	9	سارق اوله یان عشاقی کوردم برتیب جیایره	9
7. CHARQI. — Hafi dil zarimi douisse djahan	10 1/2	سارق حافی دل زاری دوسه جهان	10 1/2
8. CHARQI. — Talaat eler modai mei soui ki-baghatraheden	10 1/2	سارق طلعت ابرمدی سوزی کاغذ خارده	10 1/2
9. BESTE SEMAIEH. — Ne etdi o guzei advevofa mujdeber olsou	10 1/2	بسته سماعه ندی اول کوزل همه در غم از اولود	10 1/2
10. PICHREV SEMAIEH	12	پیشرو سماعه	12
<b>Nehavend.</b>		<b>نشها و نند</b>	
N° 1. PICHREV	18	پیشرو	18
2. BESTE. — Ghiahi gouni Firaginteh dergnak elour	46 1/2	بسته گاهی گونل از انک ایدر دوانک اولور	46 1/2
3. BESTE. — Djani derounoum seni bou djaten onoutax	48	بسته جانم دردم سنی بو جانم اوختا	48
4. BESTE. — Benim genoulm qalde sende	49 1/2	بسته بنم کولم فالدی سنده	49 1/2
5. AGHIR SEMAIEH. — Irdi behac mevsnai solir kenardur	13 1/2	اگر سماعه ایدی بهار موسم سیر کاردور	13 1/2
6. JOUROUK SEMAIEH. — Jareu bouqadar djevri gucferimidi chialeh	18	جوروک سماعه یارک بو قدار دجوری کولور میوه حیاله	18
7. PICHREV SEMAIEH	15	پیشرو سماعه	15
<b>Souzinak.</b>		<b>سوزناک</b>	
N° 1. TAQSIM	12	تقسیم	12
2. PICHREV	45	پیشرو	45
3. BESTE. — Muchtaki djemalin guedje guduuz dil cheida	13 1/2	بسته Muchtaki djemalin guedje guduuz dil cheida	13 1/2
4. BESTE. — Sinede bir lutzé aram etle quel djaneu quibi	13 1/2	بسته سینده بر لوتزه ارام ایلدی جانم کی	13 1/2
5. CHARQI. — Rhahin didesé atecher braqte djaneu	10 1/2	سارق رهاهین دیدسه ایتچر براتقی جانم	10 1/2
6. CHARQI. — Andalib asa gnounul feriad eder	12	سارق اندالیب اسا گنول فیراید ایدر	12
7. AGHIR SEMAIEH. — Né sin sen ha gazel né sin sen	13 1/2	اگر سماعه نه سینده گونل نه سینده	13 1/2
8. BESTE SEMAIEH IQICRUK. — Bi dil hevessi solubeti djana sau duchez	16 1/2	بسته سماعه بیک ایل هفوسی سولوبتی جانانه سا دوختا	16 1/2
9. PICHREV SEMAIEH	18	پیشرو سماعه	18
<b>Hedjazkar.</b>		<b>حجازکار</b>	
N° 1. PICHREV	46 1/2	پیشرو	46 1/2
2. BESTE. — Boust lafi dilberi herden ki etkier oledim	13 1/2	بسته بوس لافی دلیبری هر دن کی ایتکیار اولدیم	13 1/2
3. CHARQI. — Tchekdighim rhaniazeler ep geouni behaidur	10 1/2	سارق تشکدیحیم رها نیا زلر اپ گونل بهایدور	10 1/2
4. CHARQI. — Cheha sahar aqar sou quibi telah-glar aglarem	40 1/2	سارق چهها سهار اقرار سوزی کویبی تلانگلر اگلاریم	40 1/2
5. CHARQI. — Dilirim anifnele berdar olara	40 1/2	سارق دلیریم انیفنله بیدار اولارا	40 1/2
6. CHARQI. — Benim servichirameu benim sin ne moudi indjandia	43 1/2	سارق بنم سر و حیرامه بنم سینه نه مودی اندجاندیا	43 1/2
7. PICHREV SEMAIEH	46 1/2	پیشرو سماعه	46 1/2
<b>Adjem Achiran</b>		<b>آچیم اشیران</b>	
N° 1. PICHREV	22 1/2	پیشرو	22 1/2
2. BESTE. — Mchoum chatre boui gul séfa hou-lou-gneur	15	بسته مچوم شاتره بوی گول سفا هولولوغور	15
3. CHARQI. — Lande dil indqitelouci chouric chénim	11	سارق لاندی دلی اندقیتلوقی چوریچ چنیم	11
4. BESTE SEMAIEH. — Ne havai hagh sazed ne kenari koelt mara	46 1/2	بسته سماعه نه هوائی هاق سازه نه کناری کولت مارا	46 1/2
5. AGHIR SEMAIEH	21	اگر سماعه	21
<b>Mélanges (Mutsferiqç).</b>		<b>مترقیق</b>	
RHRSIZ HAVASI	24	رهرسی هواسی	24
HEDJAZ CHARQI. — Bi dil ne bituez bou ha ve vsin	10 1/2	حجاز سارق بی دلی نه بیتوز بوی هه و وسین	10 1/2
NEVREZ PACHA CHARQISI. — Geuzen djemalin tchoq iraq oldou	10 1/2	نورده پاشا سارق جوزن دجمالن تچوق اراق اولدو	10 1/2
TATAR HIZANL	40 1/2	تاتار حیزانل	40 1/2
PICHREV	24	پیشرو	24
PICHREV SEMAIEH	45	پیشرو سماعه	45
LENI KEUTCHER (danse turel)	60	لنی کوتچر (دانس تورل)	60

Belge 11: Fihrist devamı.

Eserler Hicaz, Ferahnak, Bayâtî, Sabâ, Kuçek, Segâh, Nihâvent, Suzinak, Hicazkâr ve Acem Aşîran makamlarında tasnif edilmişlerdir. Toplam olarak piyano için yazılmış seksen iki parça, taksim, beste, peşrev, şarkı, semâî gibi formlarda yazılmışlardır.

Yine eser içinde Madam Slupno yazdığı parçaları 10 ayrı bölüme ayırmış ve her birine birer opus numarası vererek 10 Opusdan oluşan bir eseri hazırlamıştır.

Bu da yinelemek gerekirse Madam Herzmainka'nın son derecede iyi bir Türk Müziği bilgisine sahip olduğunu bizlere açıkça göstermektedir. Cilt kapağından da anlaşılacağı üzere Mahmut Ragıp Gazimihal'in 'nefis bir cilt' olarak tanımladığı eserin bu eser olduğu âşikârdır.

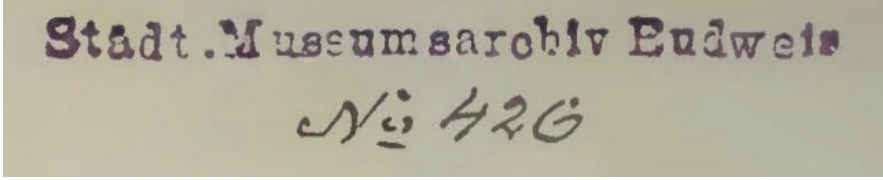


Belge 12: Eserin cilt kapağı.

Eserin iç kısmında yazılı numaralara baktığımız zaman söz konusu cildin biraz maceralı bir yolculuğu olduğu da anlaşılmaktadır.

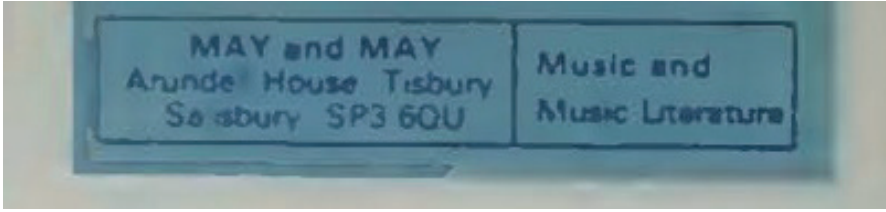


Bu macera Almanya, İngiltere ve Amerika Birleşik Devletleri üçlüsünde gerçekleşmiştir. Eser ilk önce eldeki belgeye göre günümüz Çek Cumhuriyeti topraklarında kalan Budweis'e gitmiştir. Bunu eserin iç kısmında yer alan "Stadt. Muasumsarobiv Budweis No: 426" yazısından anlamaktayız.



Belge 13: Kapak içinde yer alan kütüphâne künyesi.

İkinci olarak eserin MAY and MAY isimli İngiltere Salisbury'de var olan muhtemel bir kitapevinde yer aldığı bilinmektedir. Bu bilgiyi kitap içinde yer alan etiketten anlamaktayız.



Belge 14: Eser içinde yer alan kitapçı künyesi.

Biz ise eseri International Music Score Library Project İMSLP/Petruc-ci Music Library'nin 175892 nolu kaydında bulduk.

Sonuç olarak şunu rahatça ifade edebiliriz ki, arşiv kayıtlarında yeni bulduğumuz bu belge, Tarihsel Türk Müzikolojisi açısından eşsiz bir örnektir.

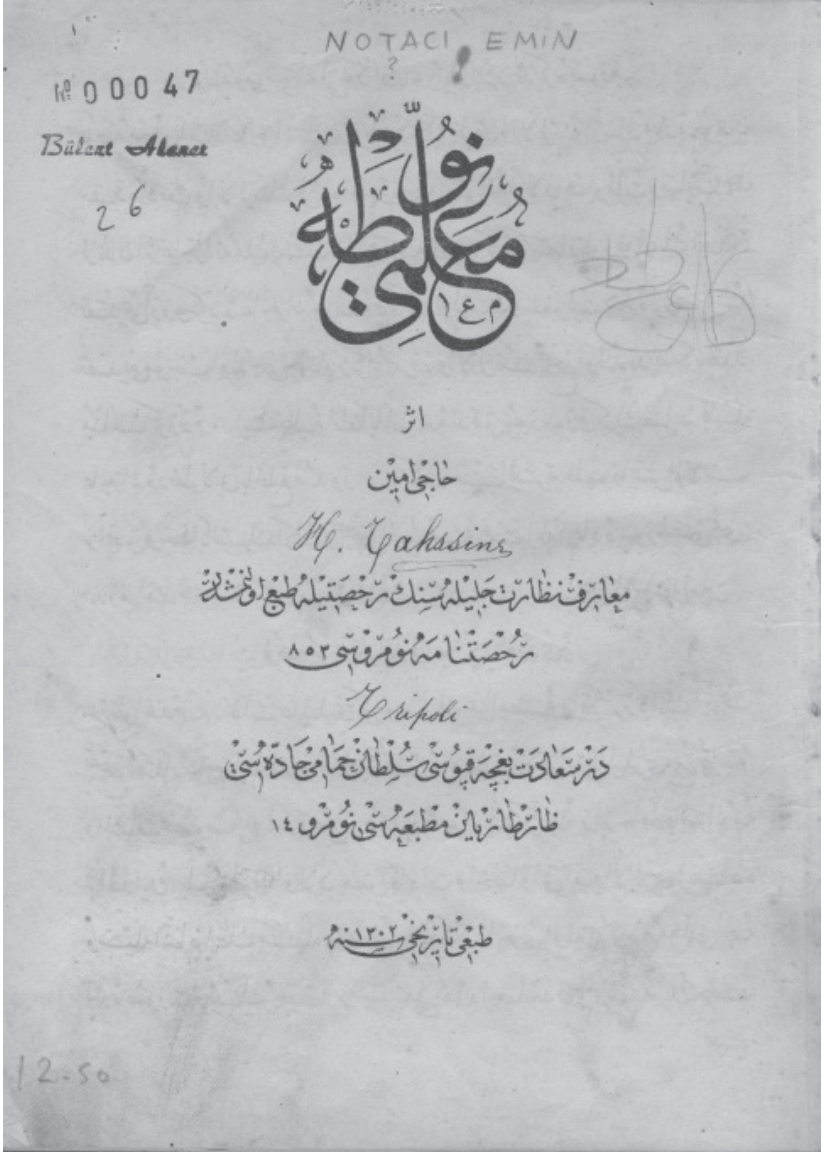
Batılı bir bestecinin Doğu melodilerini piyano için armonilemesi ve bunun sonucunda ortaya çıkan eserin dünyaca ünlü bir besteci ve piyanisti etkileyerek eserlerinde özellikle ritmik kalıplara yer vermesi, gerçekten Türk Müzikolojisi açısından büyük önem taşımaktadır.

## Hacı Emin'e Tekrar Geri Dönüş

### Nota Muallimi

Notacı Hacı Emin Efendi'den bahsederken, Türklerdeki şimdilik kaydı ile bulabildiğimiz ilk Batı Müziği Eğitimi kitabından söz etmeden geçemeyeceğiz.

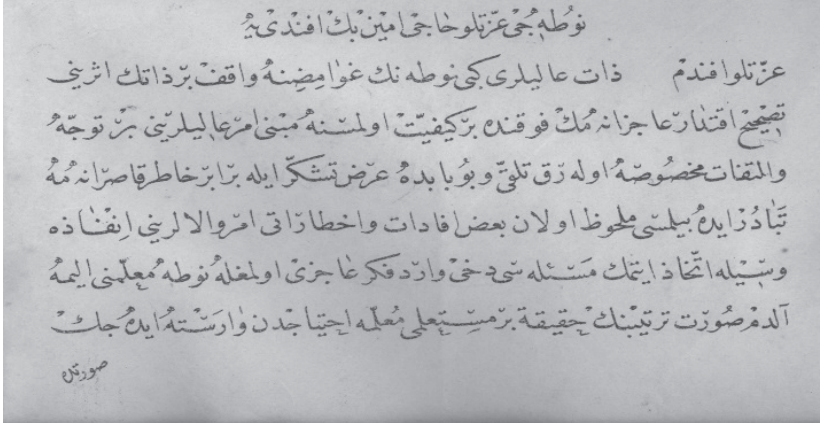
nota mu'allimi  
Eser hacı emin  
ma'arif nezaret celilesinin ruhsayıyla tab' olunmuşdur  
ruhsat-nâme numerosu 853  
der-sa'adet bağçe kapusu sultan hamamı caddesi  
zartaryan matba'ası numero 14  
tab'ı tarihi sene 1302



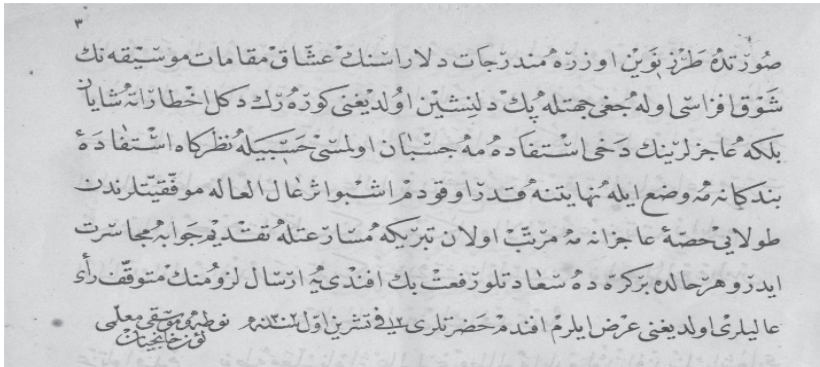
Belge 15: Nota Mu'allimi adlı eserin kapağı.

Türk Müzik Tarihi açısından çok önemli bir belge niteliği taşıyan ve 1302 (1884) yılında “Nota Muallimi” ismi ile yayınlanan bu kitap, Notacı Hacı Emin Efendi tarafından yazılmış olup yetmiş bir sayfadan ibarettir. Bu kitapta yer alan iki önemli olaydan birincisi, kitabın, dönemin Millî Eğitim Bakanlığı'nın izni ile yayınlanmış olması; ikincisi ise tanınmış Türk Müziği bestecilerinden Leon Hancıyan ve Padişah'ın Baş Müezzini Rifat Bey'in, kitap için övgü ve destek dolu yazılarının bulunmasıdır.

Kitapta sırası ile müziğin tanımı ve günümüz müzik yazısının öğretimine yer verilmiştir. 20 bölümden oluşan kitabın en ilginç yanı, son bölümünün tamamen Türk Müziği dizi ve ritmlerine ayrılmış olmasıdır (Alaner, 2011).



Belge 16: Notacı Hacı Emin Efendi'nin “Nota Muallimi” adlı eserinde yer alan ve Leon Hancıyan'ın söz konusu eser hakkındaki görüşlerini bildiren mektup.



Belge 17: Notacı Hacı Emin Efendi'nin “Nota Muallimi” adlı eserinde yer alan ve Leon Hancıyan'ın söz konusu eser hakkındaki görüşlerini bildiren mektup (devamı).

“Notacı İzzetlü Hacı Emin Beyefendi’ye.

İzzetlü efendim. Zât-ı alileri gibi notanın gavamızına vakıf bir zâtın eserini tas-hih, iktidar-ı acizanemin fevkinde bir keyfiyyet olmasına mebni emr-i alilerini bir teveccüh ve iltifat-ı mahsusa olarak telakki ve bu babda arz-ı teşekkür ile beraber hatır-ı kaşiraneme tebadür edebilmesi melhuz olan bazı ifadat ve ih-tarata emr-i valalarını infaza vesile ittihaz etmek meselesi dahi varid-i fikr-i acizi olmağla nota muallimini elime aldım. Suret-i tertibinin hakikat bir müsta-limi muallime ihtiyacdan vareste edecek surette tarz-ı nevin üzre münderecat-ı dil-arasının uşşâkî makamat-ı musikanın şevk-efzası olacağı cihetle pek dil-ni-şin olduğunu görerek değil ihtarata şayan belki acizlerinin dahi istifademe cesban olması hasebiyle nazar-gah-ı istifade-i bend-ganeme vaz ile nihayetine kadar okudum. İş bu eser-i alü’-ale muvaffakiyyetlerinden dolayı hassa-i acizaneme mürettib olan tebrike müsaraatla takdim-i cevaba mücaseret eder ve herhalde bir kerre de saadetlü Rifat Beyefendi’ye irsal lüzumunun mütevakkıf-ı rey-i ali-leri olduğunu arz ederim efendim hazretleri.

12 fi teşrin evvel sene 1302

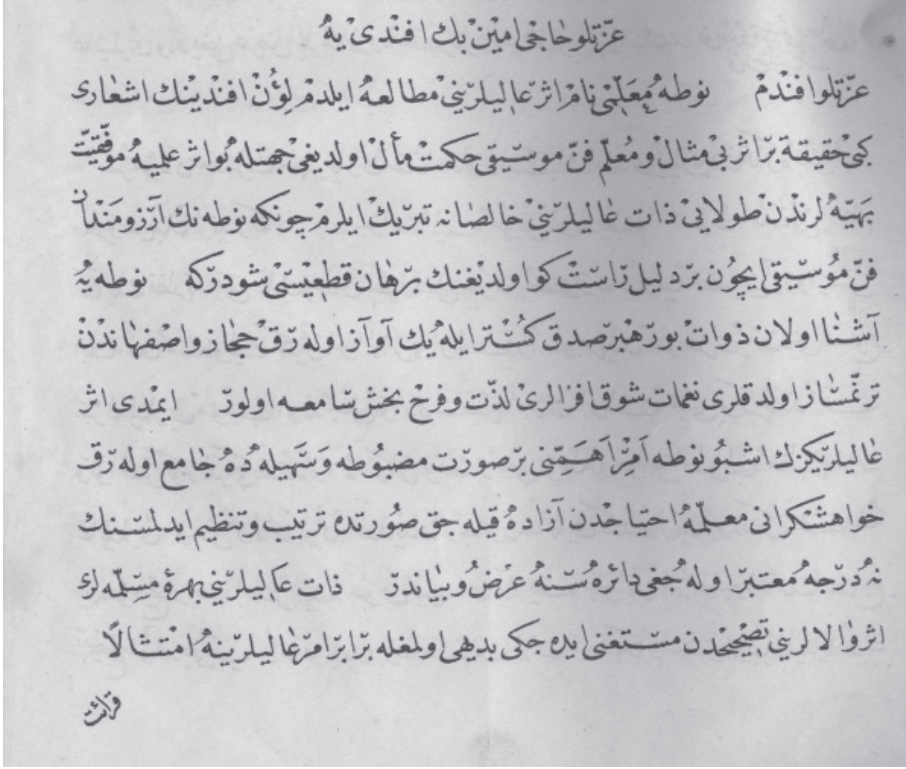
Nota ve musiki muallimi Leon Hancıyan.”

Söz konusu eserin bir Batı müziği teori kitabı olmasına karşın dönemin çok önemli teorisyenlerinden Leon Hancıyan’ın kitap ile ilgili özgü dolu sözleri gerçekten mânidardır.

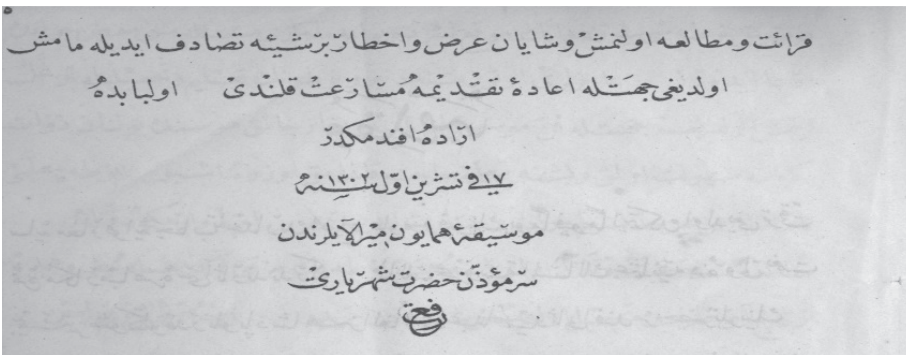
Ayrıca Osmanlı Dönemi’nde bilgi ve kültür seviyeleri benzer olan meslektaşların birbirleri ile olan yazışmalarında gösterdikleri tevâzu da gerçekten ilgi çekicidir. Yukarıdaki yazı da dönemin çok önemli teorisyenlerinden Leon Hancıyan’ın yine önemli bir müzik ustası olan Hacı Emin Efendi’ye yazmış olduğu mektupta ortaya çıkmaktadır.

Bu mektupta Hancıyan, tam bir tevâzu ve iltifat ile kitap için teşek-kürlerini sunmakta, hatta bu kitaptan kendisinin bile faydalanacağından söz etmekte, ancak bir de kitabın Padişah’ın Baş Müezzini olan Rifat Bey’e de gönderilmesi gerekliliğinden bahsetmektedir.

## Bir Mektup Daha



Belge 18: Notacı Hacı Emin Efendi'nin "Nota Muallimi" adlı eserinde yer alan ve Rifat Bey'in söz konusu eser hakkındaki görüşlerini bildiren mektup.



Belge 19: Aynı mektubun devamı.

"İzzetlü Hacı Emin Beyefendi'ye.

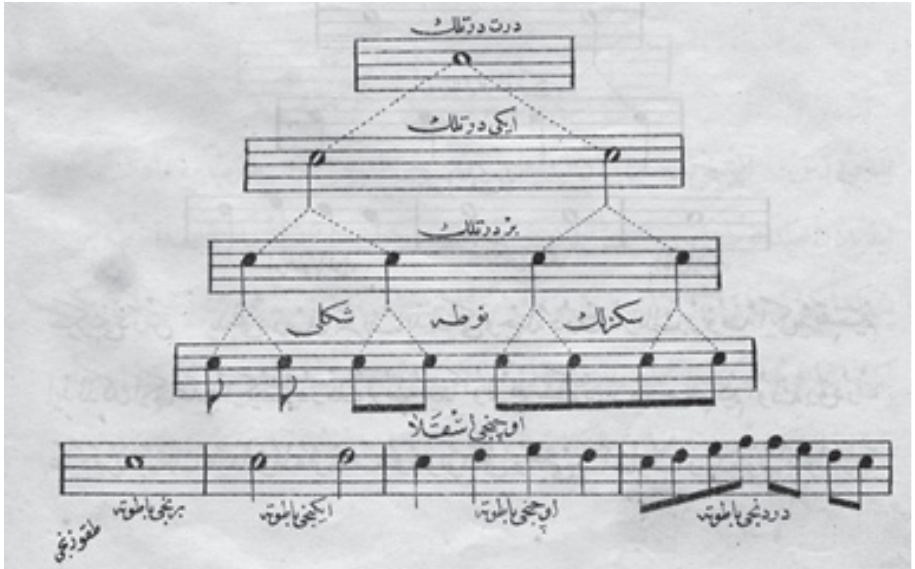
İzzetlü efendim. Nota muallimi nam eser-i alilerini mütalaa eyledim. Leon Efendi'nin eşarı gibi hakikat bir eser-i bi-misal ve muallim-i fenn-i musiki hik-

met-meal olduğu cihetle bu eser-i ilmiyye muvaffakiyyet-i behiyyelerinden dolayı zât-ı alilerini halisane tebrik eylerim. Çünkü notanın arzu-mendan fenn-i musiki için bir delil-i rast-gu olduğunun burhan-ı katısı şudur ki notaya aşına olan zevat bu rehber-i sıdk-küster ile yek-avaz olarak hicaz ve isfahandan terennüm-saz oldukları nagamat-ı şevk-efzaları lezzet ve ferah-bahz-ı samia olur. İmdi eser-i alilerinizin işbu nota emr-i ehemmini bir suret-i mazbuta ve sehilede cami olarak hahiş-giram muallime ihtiyacdan azade kılacak suretde tertib ve tanzim edilmesinin ne derece muteber olacağı dairesine arz u beyandır. Zât-ı âlilerini behre-i müsellemleri eser-i valalarını tashihden müstagni edeceği bedihi olmağla beraber emr-i alilerine imtisalen kıraat ve mütalaa olunmuş ve şayan-ı arz ve ihtar bir şeye tesadüf edilememiş olduğu cihetle iade-i takdime müsareat kılındı. Ol babda irade efendimindir.

17 fi teşrin evvel sene 1302

Musika-i Humayun Mir-alaylarından ser-müezzin-i hazret-i şehriyari Rifat”

Kitapla ilgili diğer bir ilgi çekici özellik de eserden bu denli övgü ile bahseden Rifat Bey'in Padişah'ın “Baş Müezzini” sıfatına sahip olmasıdır. Yine Rifat Bey'in benzer tevâzu ile Hacı Emin'i tebrik etmesi, hatta eserin içindeki bilgilerin denendiğini ve herhangi bir düzeltmeye gerek bulunmadığı belirtilmesi gerçekten ilgi çekicidir. Her iki mektupta da ortaya çıkan çok önemli sonuç, Türk veya Batı müziği ayrımı yapılmaksızın eserin kültürel anlamda değerlendirilmesi yönüdür.



Belge 20: Nota Değerlerinin Bölünmeleri.



## Osmanlı'nın Başlıca Müzik Yayıncıları (Alaner, 1986) Comendinger Yayınları



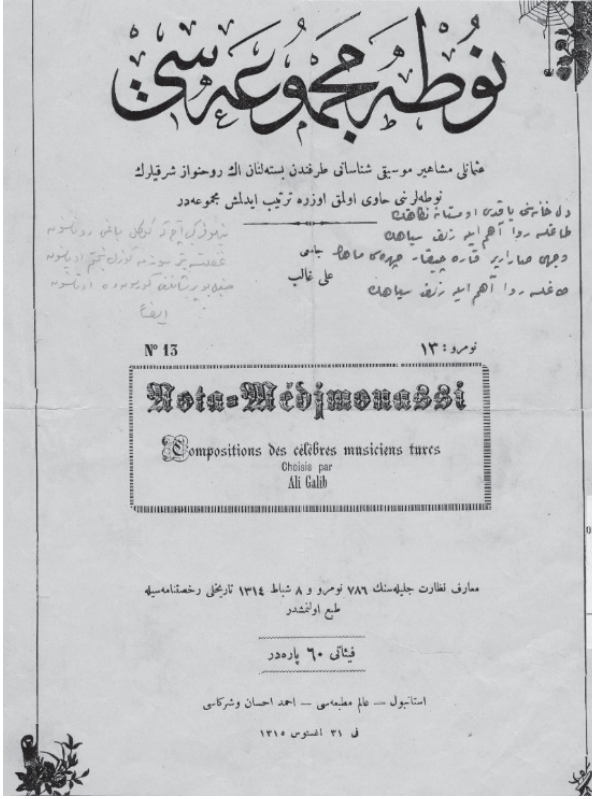
Belge 21-22: Comendinger Yayınları. Ön ve arka kapak örneği.

Osmanlı İmparatorluğu içerisinde belki de en büyük müzik yayıncısı ve döneminin en büyük, enstrüman yapımcilerinin Osmanlı temsilcisi Osmanlı Levantenlerinden Alexandre Comendinger. Eşi Bertha Comendinger ise dönemin tanınmış piyanistlerinden. Ünlü Macar besteci Franz Liszt, İstanbul'a geldiğinde Comendingerlerin evinde misafir edilmişti. Yayınevinin 200'ün üzerinde notayı 1900 öncesi Leipzig, 1900 sonrasında ise İstanbul'da yayınladığı kayıtlardan anlaşılmaktadır.

Yayıncılığın arka kapak incelemesini yaptığımızda ise pek çok dünya markası piyanoların, kimi enstrümanların ve önemli yayıncularının Osmanlı Temsilciliği'ni de yaptığı anlaşılmaktadır.



## Ali Galip Yayınları



Belge 23: Ali Galip Yayınları ön kapak örneği.

1898 yıllarında “Nota Mecmuası” isimli büyük boy notaları yayınlamıştır. Yaklaşık 80 kadar yayın günümüzde son derecede nâdir bulunabilmektedir.

Osmanlı meşahir-i musiki-şinasanı tarafından bestelenen en ruh-nevaz şarkıların notalarını havi olmak üzere tertib edilmiş her 15 günde bir neşr olunan mecmuadır.

Cami'i ve sahibi: Ali Galib

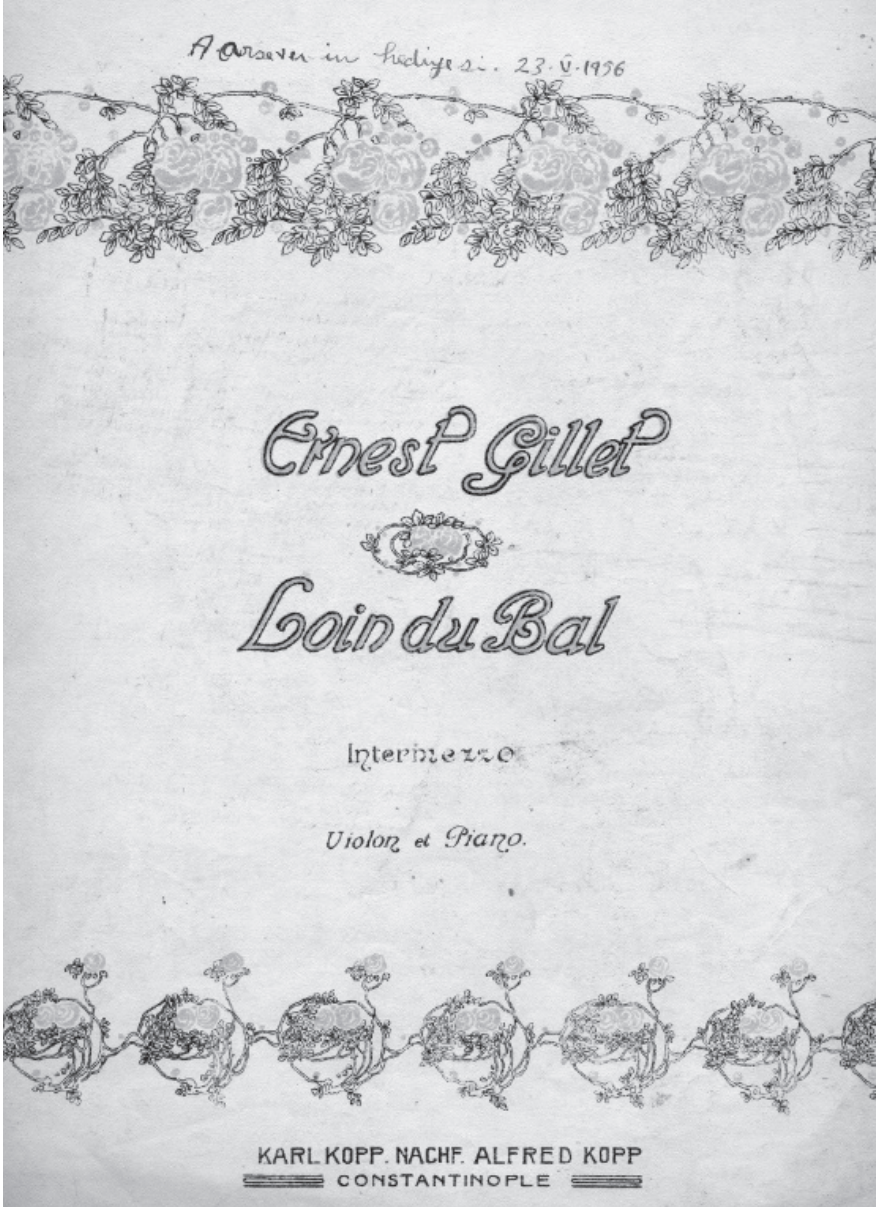
“Fransızcası” MeşhurTürk müzisyenlerinin bestelerinden Ali Galib Tarafından seçilenler.

Maarif Nezaret-i Celilesi'nin 786 numara ve 8 Şubat 1341 (1898-1899) tarihli ruhsatnâmesiyle tab'olunmuştur.

Fiyatı 10 paradır.

İstanbul-Alem Matbaası, Ahmet İhsan ve şürekâsı fi 15 Kunun-i Evvel 1315 (28 Ağustos 1900).

## Karl Kopp-Alfred Kopp Yayınları



Belge 24: Kopp kardeşlerin yayınlarından ön kapak örneği.

1903-1918 yılları arasında müzik yayıncılığı yapmışlardır. 1955 yılında Münih'te Edition Peters'in işletmecisi olan Frau Koop'un anlattıklarından, yalnızca bir matbaa Koop kardeşlerin yayınlarını basabilmek için çalıştıkları anlaşılmaktadır.

Şamlı Selim Yayınları



Belge 25: Şamlı Selim Yayınları'ndan kapak örneği.

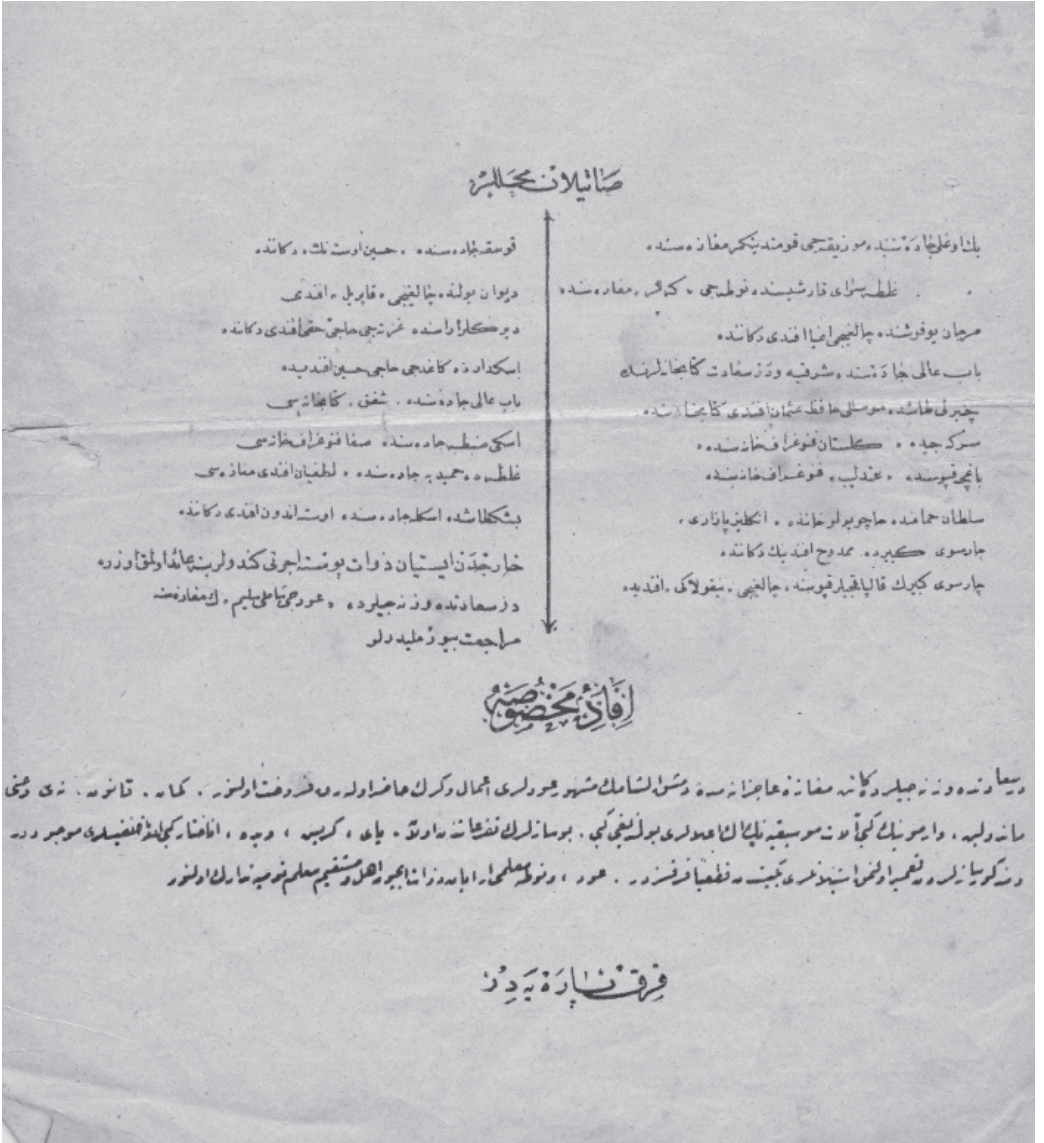
En son yeni ve müntehib (seçme) danslar.

Keman, Ud ve Mandolin için

(Fransızcasında yalnızca keman ve mandolin albümü diye yazmaktadır.)

Sahib ve naşiri: Şamlı Selim

Bayezid maliye karşısında numara 139.



Belge 26: Şamlı Selim Yayınları'nın arka kapağı.

1900-1920 yılları arasında müzik yayıncılığına başlayan Şamlı Selim'in yaklaşık 300 kadar geleneksel müziği yayınladığı bilinmektedir.

Satılan Mahaller

Beyoğlu Caddesi'nde muzikacı Komendinger

Galatasaray karşısında notacı Kereller mağazasında

Mercan Yokuşu'nda çalgıcı Ağya Efendi dükkânında

Bab-ı Ali Caddesi'nde Şarkıyye ve Der-Saadet Kütüphanelerinde

Çemberlitaş'da Musullu Hafız Osman Efendi Kütüphânesinde

Sirkeci'de Gülistan fonografhânesinde

Bahçekapusu'nda Andelib Fonografhânesinde

Sultanhamamı'nda Hacıpulo Hanı'nda "İngiliz Pazarı"

Çarşu-yı kebir'de Memduh Efendi'nin dükkânında

Koska Caddesi'nde Hüseyin Usta'nın dükkânında

Divanyolu'nda çalgıcı Kapril Efendi

Direklerarası'nda gazeteci Hacı Hakkı Efendi dükkânında

Üsküdar'da kâğıtçı Hacı Hüseyin Efendi'de

Bab-ı Ali Caddesi'nde Şafak Kitabhânesi'nde

Eski Zabdiye Caddesi'nde Safa fonografhânesinde

Galata'da Habidiye Caddesi'nde Latifyan Efendi Mağazası

Beşiktaş'da İskele Caddesi'nde Usta Anton Efendi dükkânında

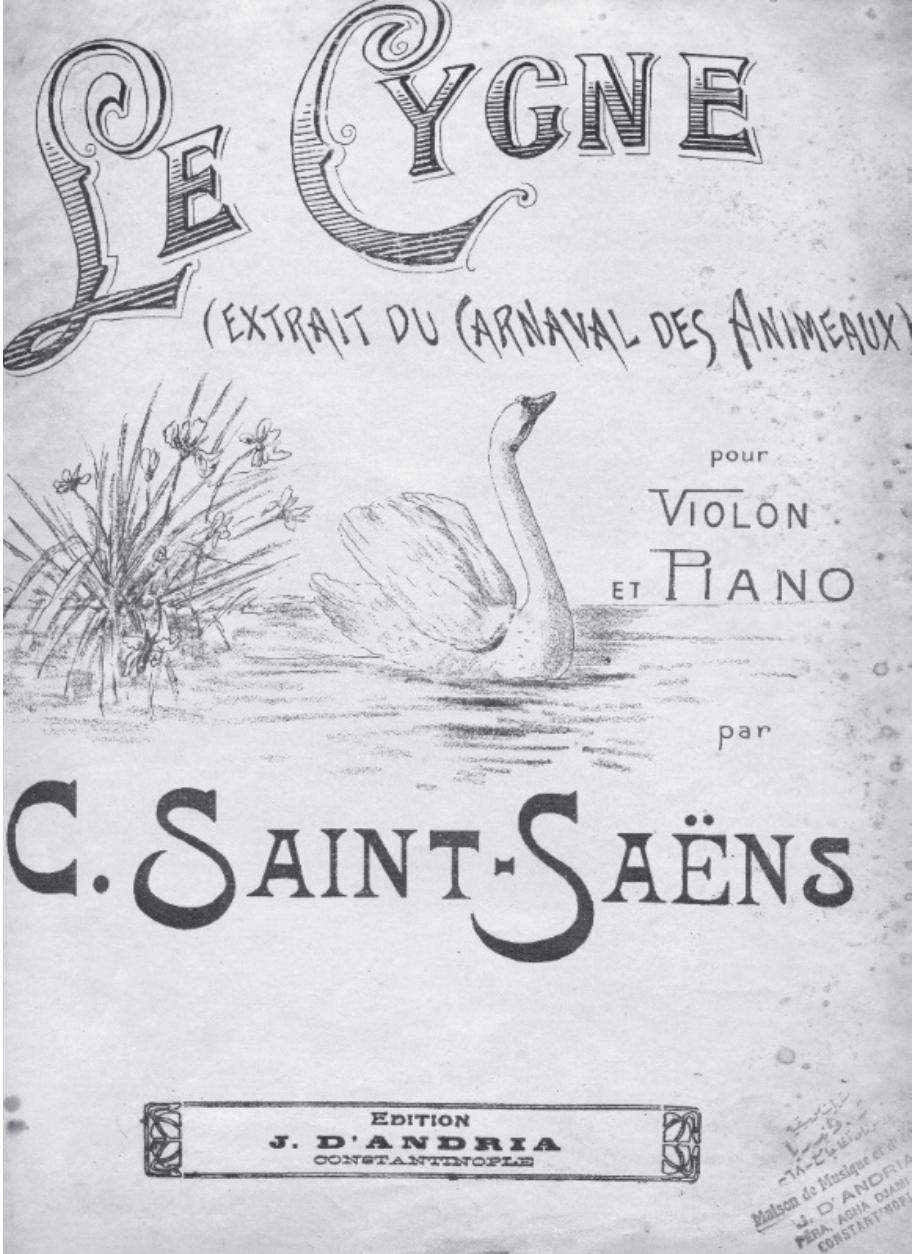
"Hariçten isteyen zevat, posta ücreti kendilerine ait olmak üzere Der-Sa-ated'de Udcu Şamlı Selim'in mağazasına müracaat buyurmalıdırlar."

İfade-i Mahsus (Açıklama)

"Bu yazının altında da Şamlı Selim'in Vezneciler'deki mağazasında meşhur Şam Udları'nın yapıldığı ve hazır olarak da satıldığı, keza dükkânında keman, ney ve hatta mandolin ve armonik gibi müzik âletlerinin de en iyilerinin bulunduğu, yay giriş anahtar gibi aksesuarların da mağazada bulunduğu, anılan sazların tamirinin de yapıldığı, ud ve nota öğretmeni arayan kişilere işinin ehli ve güvenilir öğretmen temin olduğu yönünde bilgiler verilmektedir."

40 paradır.

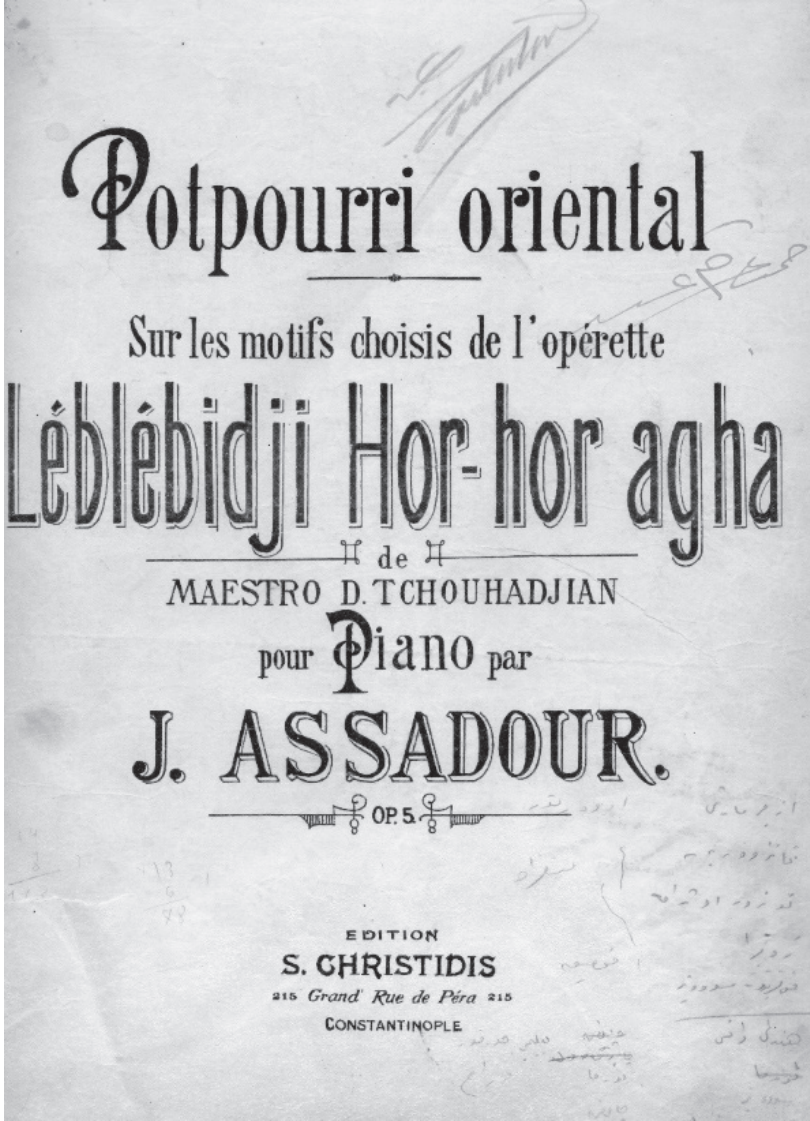
J. D'Andria Yayınları



Belge 27: J. D'Andria Yayınları. Ön kapak.

Yine imparatorluğun en büyük müzik yayıncılarından olan Andria, 1904 yılında yayıncılığa başlamış ve 1500 kadar eseri yayınladığı bilinmektedir.

S. Christides Yayınları



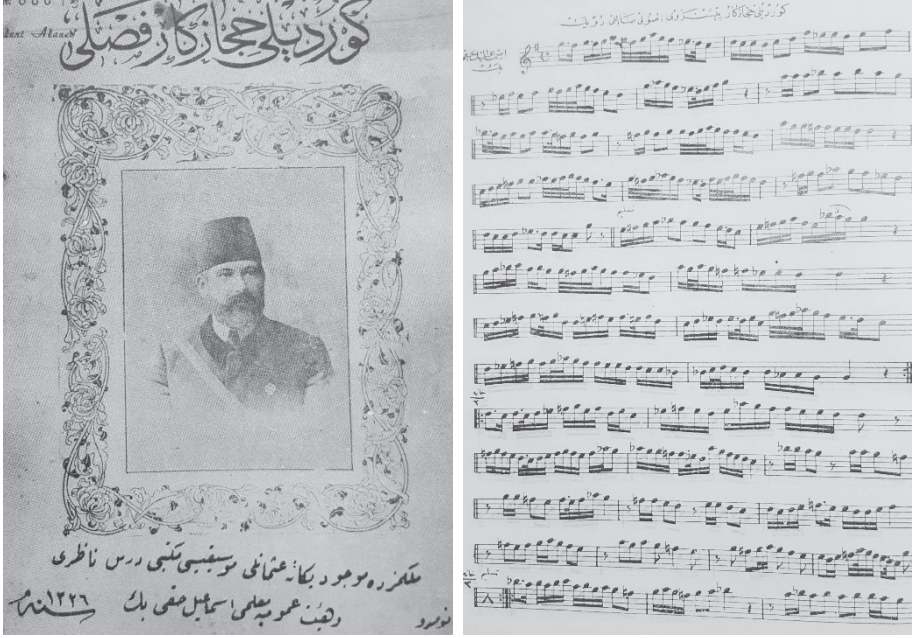
Belge 28: Christides Yayınları'ndan "Leblebici Hor Hor Ağa Opereti."

1904 yılında yayın hayatına başlayan Sotiri Christides özellikle Türk marşları ve operetlerin yayınına yapmıştır.

Verilen örnek önemli bir tarih değerini de ortaya çıkarmaktadır. Dikran Çuhacıyan ismi Türk Müzik tarihi açısından son derecede büyük bir öneme haizdir ve ilk operetimizin bestecisi, sıfatını taşımaktadır. "Arifin Hilesi" isimli bu operet, Gedikpaşa Tiyatrosu'nda 9 Aralık 1872

yılında sergilenmiştir. Dönemin önemli yayınlarından olan Namık Kemal ve arkadaşları tarafından yayınlanan “İbret Gazetesi”, eser hakkında övgü dolu yazılar yazmış ve bunu “dilimizdeki ilk opera eseri” diye halka duyurmuştur. Dikran Çuhacıyan’ın en tanınmış opereti ise, 1874 yılında yazdığı ve konusunu İstanbul’da geçen bir aşk hikâyesi olarak verdiği “Leblebici Hor Hor Ağa” dır. Operet ilk kez Beyoğlu’ndaki “Fransız Tiyatrosu”nda Çuhacıyan ve arkadaşlarının kurduğu “Osmanlı Opera Kumpanyası” tarafından 1875 yılında sergilenmiştir. Bu eser 1923 yılında Muhsin Ertuğrul yönetmenliğinde ve “Leblebici Horhor” ismi altında filme de alınmıştır. Film ilk kez 7 Aralık 1923 yılında “El-hamra Sineması”nda gösterime girmiştir.

### Müsikî-i Osmânî Yayınları



Belge 29-30: Müsikî-i Osmânî Yayınları’na bir dış ve iç kapak örneği.

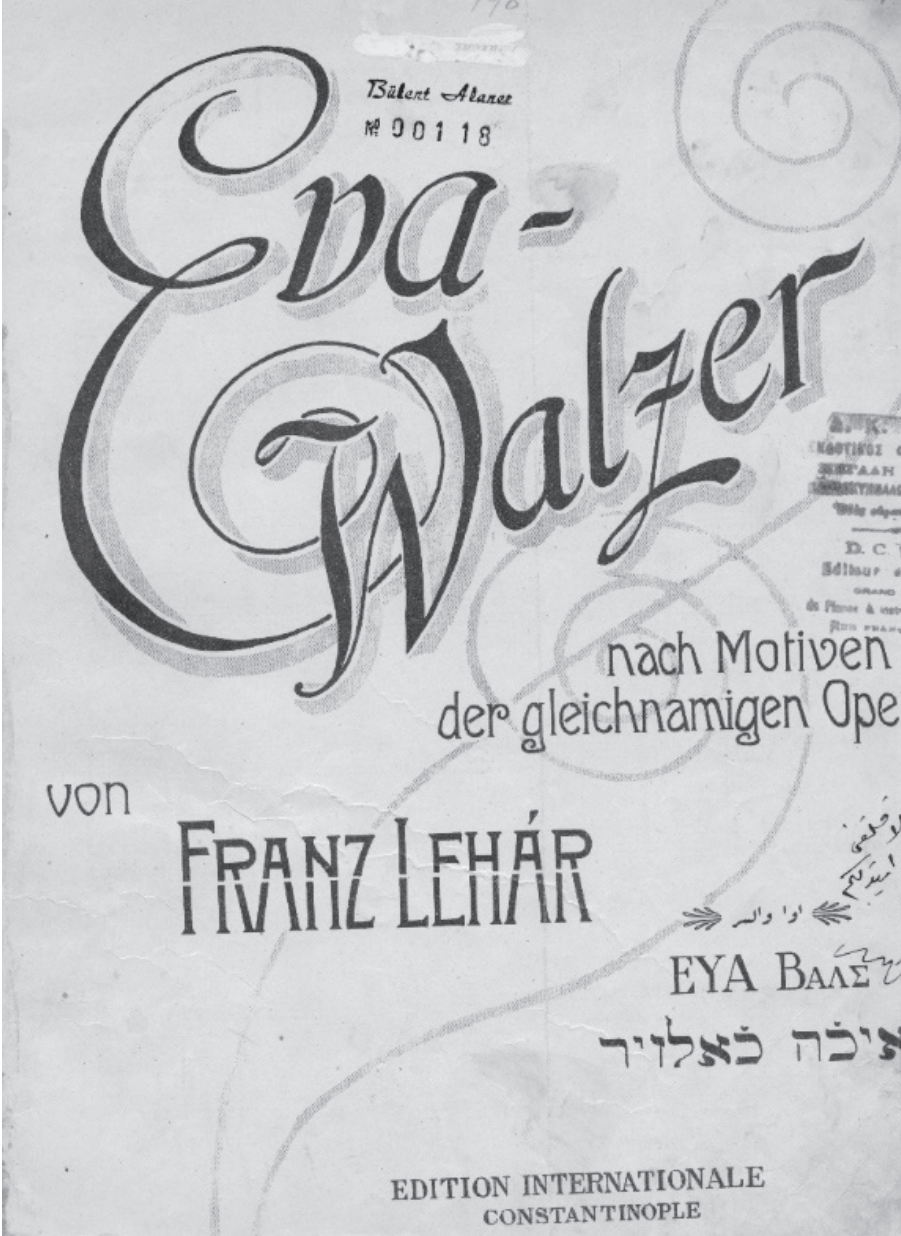
Mülkümüzde mevcut yegâne Osmanlı Musikisi Mektebi ders nazırı umumi muallimi İsmail Hakkı Beg.

Sene 1326 (1908).

Aslında bir dernek olan Müsikî-i Osmânî Cemiyeti, dönemin önemli müzikçilerinden İsmail Hakkı Bey’in 1907 yılında kurduğu bir okuldur. Eldeki belgelerden 50 kadar yayın yaptıkları anlaşılmaktadır.



Edition Internationale Yayınları



Belge 31: Macar besteci Franz Lehar'ın "Eva Walzer" isimli piyano eseri.  
Internationale Yayınlarından

1909 öncesi İstanbul'da yayın faaliyet gösteren bir yayınevidir.

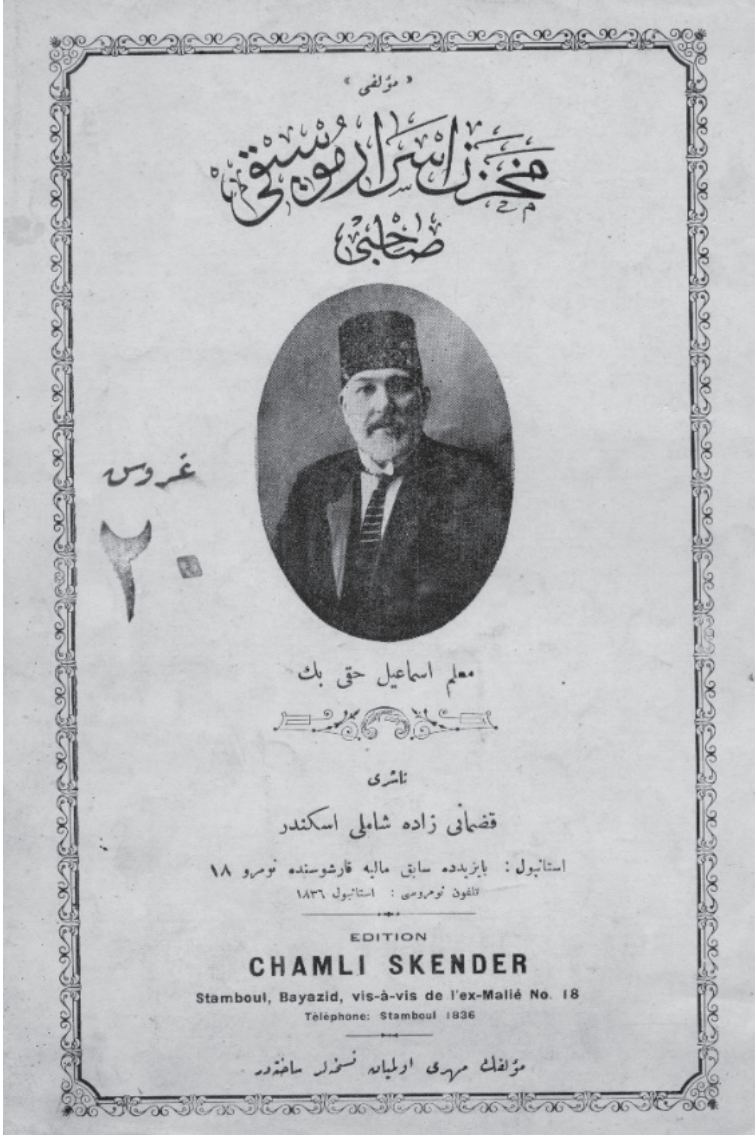
C.Nomismatides Yayınları



Belge 32: Nomismatides Yayınları'ndan bir kapak örneği.

1909 yılında İstanbul'da özellikle piyano için eserler yayınlamıştır.

## Şamlı İskender Yayınları



Belge 33: Şamlı İskender Yayınları'ndan bir kapak örneği.

Naşiri: Kazmanizâde Şamlı İskender

İstanbul: Bayezid de sabık maliyekarşısında nomro: 18

1910 yılında İstanbul'da yayın hayatına başlayan Üdi Şamlı İskender (Kudmani) döneminin önemli yayıncılarından. Cumhuriyet Türkiye'sinde "Oner Müzik Evi" adı altında faaliyetine devam eden Şamlı İskender Yayınları başlıklı yaklaşık 2000 eser bulunmaktadır.

## Dârü't Ta'lim-i Mûsikî Yayınları

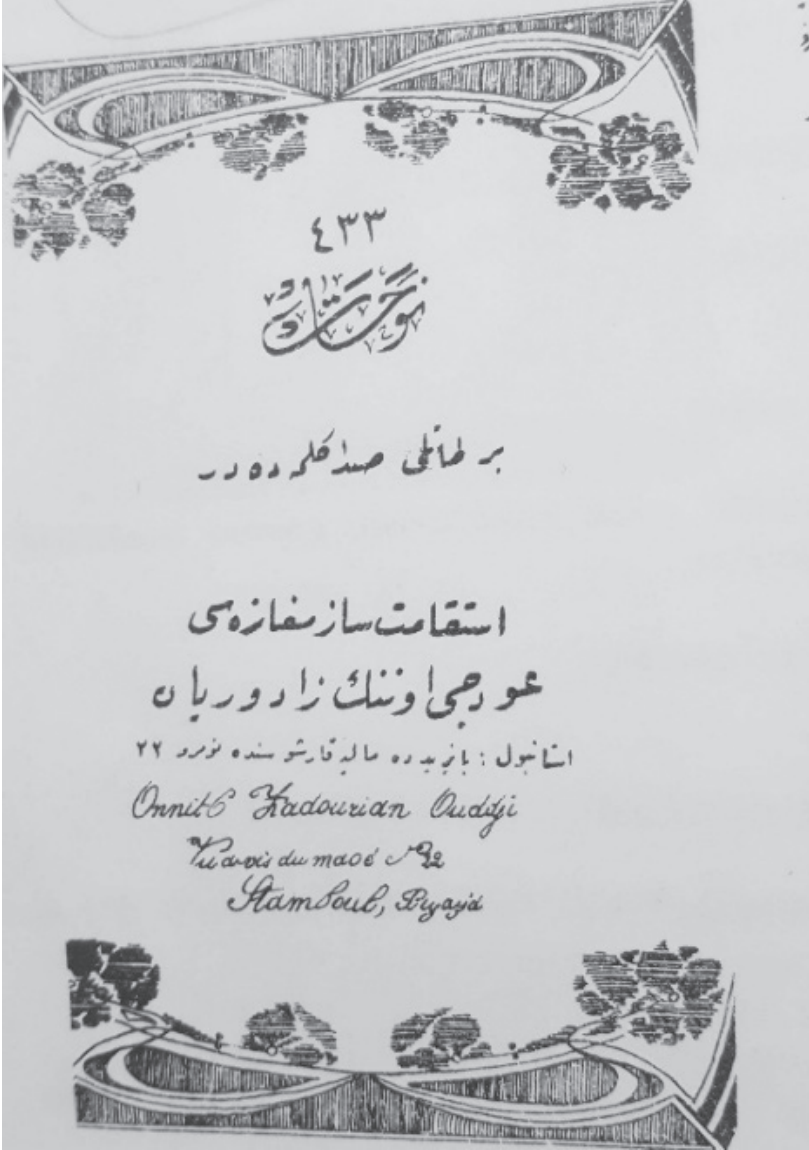


Belge 34-35: Dârü't Ta'lim-i Mûsikî Yayınları'ndan bir kapak örneği.

### Dârü't Ta'lim-i Mûsikî Neşriyatı'ndan Külliyyat

Üdî Fahri Bey (Kopuz) ve arkadaşları tarafından dernek olarak 1916 yılında İstanbul'da kurulmuştur. Geleneksel müziklerimizi kapsayan küçük boyda 200 kadar eserin yayını yapmışlardır.

## Onnik Zaduryan Yayınları



Belge 36: Onnik Zaduryan Yayınları'ndan.

433 nolu yayın. Üdici Onnik Zaduryan. İstikamet saz mağazası. İstanbul Bayezid de maliye karşısında Numro 22.

1921 yılında kurulan yayınevi yaklaşık 1500 kadar geleneksel müziğimizin yayınlamıştır.

## Arşak Çömlekçiyan Yayınları



Belge 37: Arşak Çömlekçiyan Yayınları'ndan.

*Suzinak Faslı*

*Eser Üdi Arşak*

*Dersaadet 25 Nisan 1922 Fiyatı: 60 kuruşdur.*

1920 yıllarında geleneksel müziklerimizin yayını ile uğraşan bir yayınevindir.

## Dârü'l Elhân Yayınları

1826 yılında kurulan Mızıka-i Humâyun'dan sonra Osmanlı İmparatorluğu'nun ikinci resmî müzik okuludur. 1917-1927 yılları arasında faaliyet gösteren, hazırlık (deneme) aşaması ile birlikte Batı Müziği Bölümü'nde dört, Türk Müziği Bölümü'nde ise üç yıllık eğitim veren okuldur.

Arada kapanıp tekrar açılmasının ardından 1927 yılında tamamen kapanmış ve sonraki açılımı 'İstanbul Belediye Konservatuvarı', 1986'da ise 'İstanbul Devlet Konservatuvarı' olmuştur.

Dârü'l Elhân'ı yalnızca bir okul olarak görmemek gerekir. Dört ana gurupta toplanması gereken yayınlar kuşağı dönem için büyük önem arz etmektedir.

## Dârü'l Elhân Neşriyatı:

### (دارالاحان) ك نشریاتی

مؤسسہ من اک مشہور تودک بستہ کارلرئدن یادکار قالان نفیس اثرلرک ضیاعدن محافظہ سی مقصدیلہ بونلرک صلاحیتدار بر ( ہیئت علمیہ ) طرفندن یازیلان غایت صحیح نوطہ لرینی طبع ایتدیرمکک باشلامش وشمدیہ قادار بونوطہ لرک : ( شدمربان ) ، ( مایہ ) ، ( اوج آرا ) ( نجم عشیران ) ، ( مستعار ) ، ( نوا ) ، ( کلمذار ) ، ( شہناز ) ، ( بیاتی ) ، ( ماہور ) ، ( فرحزرا ) ، ( فرحناک ) ، ( نواتر ) ، ( بہت ) و ( حر ضیاریوسلیک ) فصلارینی حاوی اولان ( ۷۲ ) نومروسی موقع انتشارہ قونیلہرق بشر غروش فیآئلہ بایزیددہ ( شاملی اسکندر ) متازہ سندہ صائقدہ بولمشدہ .

Belge 38: Dârü'l Elhân Neşriyatı.

“Müessesemizin en meşhur Türk bestekârlarından yadigâr kalan nefis eserlerin ziyadan (kayıptan) muhafazası maksadıyla bunların selahiyetdar bir Hey'et-i İlmiyye tarafından (yetkili bir kurum tarafından) gayet sahih (doğru) notalarını tab ettirmeye (yayınlamaya) başlamış ve şimdiiye kadar bu notaların Şetaraban, Maye, Evç Ara, Acem Aşîran, Müstear, Neva, Güli-zar, Beyâtî, Mahur, Ferahfeza, Ferahnak, Nev'eser, Nühüft ve Arazbar Buselik fasıllarını havi olan (içeren) 72 numarayı mevki-i intişara konularak (yayınlanarak) 5'er kuruş fiyat ile Bayezid'de Şamlı İskender mağazasında satılmakta bulunmuştur.”

## Dârü'l Elhân Mecmuası:

### دارالاحان مجموعه سی

شرق و غرب موسیقیلرینه متعلق مقاله لری و (دارالاحان) • مآذنتونو حاوی اوله رق آیده  
برکزه نشر اولتور مجموعه در . (۷) نجی نسخه سی انتشار اتمشدر . فیاتی (۱۵) غروشددر .

Belge 39: Dârü'l Elhân Mecmuası.

“Şark ve Garb musikilerine müteallik (ilgili) makaleleri ve Dârü'l Elhân'a ait şunu (olayları) havi olarak (kapsamış olarak) ayda bir kere neşr olunur (yayınlanır) mecmuadır. 7 nüshayı intişar etmiştir (yayınlamıştır). Fiyatı 15 kuruştur.”

## Türk Mûsikîsi Nazariyatı:

### تورک موسیقی نظریاتی

(دارالاحان) ده تورک موسیقیسی نظریات و تاریخی معلمی رؤف یکتا بک مؤسسهمزده  
تقریر ابتدییکی نظریات موسیقی درس لری نیک کتاب شکلنده طبعنه باشلانیش و (بشجی) فورمه سی  
چیتمشدر . بر فورمه نیک فیاتی (۱۰) غروشددر .

Belge 40: Türk Mûsikîsi Nazariyatı.

“Dârü'l Elhân'da Türk Mûsikîsi Nazariyat ve tarihi muallimi Rauf Yek-ta Bey'in müessesemizde takrir ettiği nazariyat-ı mûsikî derslerinin (verdiği müzik nazariyatı derslerinin) kitab şeklinde tab'ına başlanmış ve 5. forması çıkmıştır. Bir formanın fiyatı 10 kuruştur.”

## Şark Mûsikîsi Tarihi:

### شرق موسیقیسی تاریخی

بینه رؤف یکتا بک (شرق موسیقیسی تاریخی) درس لری نین متشکل اولان بو اثر دخی بر  
چوق نادیده رسم لره مزین اوله ق فورمه فورمه نشر ایلمکده در . (دردنجی) فورمه سی  
بشلمش وهر فورمه نیک فیاتی (۱۰) غروشدن عبارت بولمشدر . هر ایکی اثرکده توزیع مرکزی  
ملنا باب عالی جاده ستمده (اقبال کتبخانه سی) ایله بازیده (شاملی اسکندر موسیقی منازهمی) در .

Belge 41: Şark Mûsikîsi Tarihi.



“Yine Rauf Yekta Bey’in Şark MüsİKİSİ tarihi derslerinden müteşekkil olan (oluşan) bu eser dahi birçok nadide resimlerle müzeyyen (süslü) olarak forma forma neşredilmektedir. 4. forması basılmış ve her formanın fiyatı 10 kuruştan ibaret bulunmuştur.

Her iki eserinde tevzi’ (dağıtım) merkezi mülga Bab-ı Ali Caddesi’nde İkbāl Kütüphanesi ile Bayezid’de Şamlı İskender MüsİKİ mağazasıdır. Fiyatı 25 kuruştur.”

### Diğer Yayınları:

- **A. Lehner Yayınları:** 1896 İstanbul.
- **C. Mavroyenis Yayınları:** 1900 İstanbul.
- **S. Hovsepyan Yayınları:** 1900 İstanbul.
- **Ûdî Apet (Afet) Mısırlıyan Yayınları:** 1910 İstanbul.
- **P. Ballati Yayınları:** 1910 İstanbul.
- **Edition Moderne:** 1909 İstanbul.
- **Ûdî Selânikli Ahmed Yayınları:** 1919 İstanbul.

### Sonuç

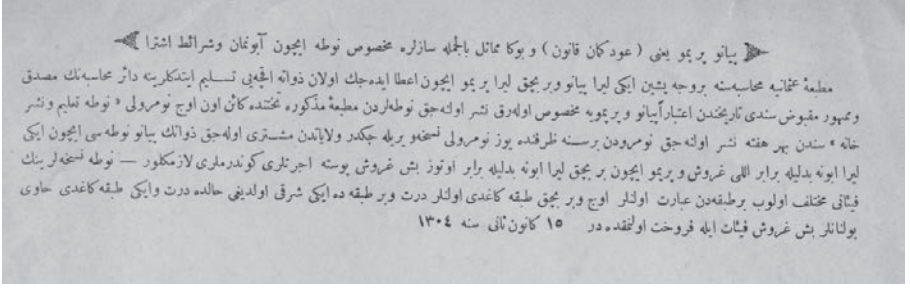
Yukarıdaki tabloya baktığımızda Osmanlı İmparatorluğu Dönemi’nde -belki de sayıları zaman içerisinde daha da artacak- 20 kadar müzik yayınevinin varlığı ortaya çıkmaktadır.

Bu kadar yayıncının yıllarca yayın yaşamında yer alması ve çok çeşitli türlerden müzik yayınları yapması, daha da ilginç bu yayınların satılması, Osmanlı İmparatorluğu’ndaki müzik yayınları konusunda bize arz ve talep olayını kendiliğinden ortaya koymaktadır.

Şurası bir gerçektir ki imparatorluk içinde yayınlanan bu türden eserler salt Müslüman olmayan azınlıklara yönelik olarak kalmamıştır. Eldeki belgelerden Müslüman Osmanlı vatandaşlarından da müzik yayınları doğrutusunda kimi talepler gelmekte idi.

Bu tezimizi sağlamlaştıracağımız belge ise şu şekildedir:

Marş Nudî’nin Arka Kapağından:



Belge 42: Marş Nudi'nin arka kapağı, duyuru.

“Piyano primo ya’ni (ud, keman, kanun) ve buna mümasil bilcümle sazlara mahsus nota için abonman ve şerait-i iştirâ”

Matbaa-i Osmaniyye muhasebesine ber-vech-i peşin 2 lira piyano ve 1,5 lira primo için i'ta edecek olan zevata akçeyi teslim ettiklerine dâir muhasebenin musaddak ve memhur makbuz senedi tarihinden itibaren piyano ve primpya mahsus olarak neşr' olunacak notalardan matbaa-i mezkure tahtında kain 13 numaralı nota mu'allim ve neşr-hânesinde beher hafta neşr olunacak numaradan bir sene zarfında 100 numaralı nüsha verilecektir. Vilayetten müşteri olacak zevatın piyano notası için 2 lira abonelik bedeli ile beraber 50 kuruş ve 1,5 lira abonelik bedeli ile beraber 35 kuruş posta ücretleri göndermeleri lazım gelir. Nota nüshalarının fiyatı muhtelif olup bir tabakadan ibaret olanlar 3 ve 1,5 tabaka kâğıdı olanlar 4 ve bir tabakada 2 şarkı olduğu hâlde 4 ve 2 tabaka kâğıdı havi bulunanlar 5 kuruş fiyat ile fûruht olunmaktadır. 15 Kanun-i Sani Sene 1304.

“Piyano ve Tüm Çalgılara Mahsus Notalar İçin Satın Alma Koşulları” başlıklı ilân da gerçekten son derecede ilgi çekici bir belge niteliğindedir. İlânda yer alan çok önemli bir bilgi söz konusu notaların haftalık periyotlar hâlinde yayınlanacak olmasıdır.

Söz konusu belge, bize müzik yayınlarının İstanbul dışından da ayrıca talep aldıkları yönünde bilgi de vermektedir.

Elimizdeki belgelere göre söz konusu yayınevleri yaklaşık 6000'in üzerinde yayını kullanıma hazırlamışlardır. Modern Türkiye Cumhuriyeti'nde bu kadar müzik yayıncısının bulunmaması gerçekten şaşırtıcıdır.

Son olarak; “Neden müzik yayıncılığı önemlidir?” diye bir soru karşımıza çıkacak olursa, buna dört kelimelik bir cümle ile yanıt vermemiz gerekir: “Kültürün temel aracı yayındır.”

Eski İstanbul ile ilgili bir sonuç da şu dört maddeden oluşmaktadır: İmparatorluk Dönemi'nde otuzdan fazla müzik yayınevinin var ol-

ması İstanbul için bir “Kültür Başkenti” sözcüğünü doğrular niteliktedir.

Her ne kadar yayınevlerinin pek çoğu Müslüman olmayan azınlıkların elinde olsa da hedef kitle sadece azınlıklarla sınırlı kalmamış. Yayınlarnın pek çoğunda Osmanlı Türkçesi de kullanılması Müslüman Osmanlı vatandaşlarının da bu türden yayınlara ilgisinin olduğunu ortaya çıkarmaktadır.

Pek çok yayınevinin müzik yayınları dışında enstrüman satışlarını da gerçekleştirdiği ve bu türden enstrüman ilginin oldukça yüksek olduğu da bir gerçektir.

Yine anlaşılmaktadır ki bu türden yayınlara İstanbul dışından da taleplerin olduğu görülmektedir.

En önemli yaklaşım tüm bu yayınlarnın bir arada olduğu bir arşivin ne yazık ki ülkemizde şimdilik var olmadığıdır.



## Kaynaklar

- Alaner, Ahmet Bülent, (2013). "The Place of Polyphonic Music within the Westernization Initiations of Ottoman Empire." Bangkok International Conference on Social Science. (Tam Metin Bildiri)/(Yayın No:1670203).
- \_\_\_\_\_, Ahmet Bülent (2012). 1800 lü Yılların Basında Yazılmış Bir Piyano Eseri Üzerine. III. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu, 16-28. (Tam Metin Bildiri) (Yayın No:555602).
- \_\_\_\_\_, Ahmet Bülent (2009). "Turkish Musical Publications and Publishers and Their Impact on Turkish Culture A Historical Perspective." International Conference on Social Science and Humanities, 11-15. (Tam Metin Bildiri) (Yayın No:549572).
- \_\_\_\_\_, Ahmet Bülent (2011). "Osmanlı İmparatorluğu Batılılaşma Hareketleri İçerisinde Müzik Müzik Yayınları Yayıncıları ve Piyano İçin Yazılmış 14 Eser", Anadolu Üniversitesi, s. 127, ISBN:978-975-06-0870-4, Türkçe (Bilimsel Kitap), (Yayın No: 52819).
- \_\_\_\_\_, Ahmet Bülent (1986), "Osmanlı İmparatorluğu'ndan Günümüze Belgelerle Müzik Yayıncılığı", Anadol Yayıncılık, s. 96, Türkçe-İngilizce (Bilimsel Kitap), (Yayın No: 52825).
- Binark, İsmet (1980). "Arşiv ve Arşivcilik Bilgileri", s. 245, Cumhuriyet Arşivi Dairesi Başkanlığı Yayınları No: 3.
- Çalgan, Koral (1991). "Franz Liszt ve M. R. Gazimihal'in Bir Araştırması "Liszt'in İstanbul Konserleri", s. 103, Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Macit, M.Hanifi (2014). "Türk Kimliği ve Müzik", Türk Müzik Tarihine Giriş I, ss. 12-34, Anadolu Üniversitesi Yayınları No: 3099.

---

**İstanbul'un Çoksesli Şarkısı  
"İstanbul Şehir Orkestrası"**

---

**Ersin Antep**

## Giriş

*İstanbul için yakılan nice türkü, bestelenen nice şarkı vardır. Esin kaynağı, mekân, anlatılan, folklordur İstanbul! Tarihsel kökleri çok eskilere dayanan ve uygarlık tarihinde, fethi ile çağ açıp çağ kapatan bir şehirdir. Böylesi kültürel değeri olan İstanbul, birçok müzik tarzını, geleneğini içinde barındırır. Bizans Dönemi'nden itibaren ibadethanelerinde, Osmanlı'nın son iki yüzyılında Beyoğlu, Direklerarası ve saltanat saraylarında var olan çoksesliliğin resmî kurumlar çatısı altına girmesi; 19. yüzyılı işaret eder. Pera'da operalar, Taksim ve Tepebaşı bahçelerinde Şehir Tiyatrosu'ndan orkestralar ve operetler, Cuma selamlıklarında askerî topluluklar, Şan Sineması ve Süreyya'da temsiller, Saray Sineması'nda konserler... İstanbul'un hiç bitmeyen çoksesli şarkısı...*

İstanbul'un çoksesliliğini anlatmaya ne satırlar, ne paragraflar, ne kitaplar yeter! Levantenler, ecnebler ile Osmanlı'nın yüksek dereceli memurlarının rağbet ettiği Pera'daki tiyatrolarda sahnelenen opera ve operetler vb. gibi konulardan ziyâde, biz sayfalara; II. Meşrûtiyet'le birlikte, çoksesli müziğin halkla buluşması sürecini konu alalım. İlk olarak da tatlı rekabetin tarafları hâline gelen Saray ile Bahriye (muzikalarını) orkestralarını irdeleyelim.

## Osmanlı Dönemi'nde İstanbul'da Çoksesliliğin Resmî Kurumları

### Mûsikâ-yı Hümayûn

1826 yılında Yeniçeri Ocağı'nın kapatılması sonrasında düzenli orduya geçilmesini sağlayan Padişah II. Mahmud bir süre sonra, yeni kıyafetli ve görünümlü birliklere, Mehter müziğinin uymadığını tespit eder. Avrupa'daki benzerleri gibi bir askerî orkestranın oluşturulması talimatını verir ve Mehter kapatılır. Üstelik, 'geri dönüş olmasın' düşüncesiyle, Mehter'e dâir (kıyafetler vb. dâhil) ne var ne yoksa yaktırılır.

Padişah III. Selim Dönemi'nde Boru-Trampet Takımı denenmiştir ancak benimsenmemiştir. Yeni teşkil edilmek istenen bu topluluğu kurması için Fransız asıllı bir müzisyen; Manguel'e bu iş verilmiş olsa da bir sonuç alınamayacağı kısa sürede anlaşılmıştır. Boru-Trampet Ta-

kımı'ndan kalma üyeler ile Enderun'dan, Mehter'den kalanlar da yeterli olmamıştır. Avrupa'dan bir bilenin getirilmesi istenmiş, bu işi en çok Sardunya Elçisi Grappolo benimsemiştir. O'nun tavsiye ettiği Giuseppe Donizetti yaşı geçtiği için müzik okuluna alınmamış, çalkantılı yıllarında Napolyon'un emrine verilen alaya bağlı olan askerî orkestrada flüt çalmıştır. Babası Andrea'nın ve besteci olarak hayli ünlenmiş kardeşi Gaetano Donizetti'nin hayatı hakkında verdiği kararlardan eşi Angela ile kaçmak istemiş ve kendisine ulaşan Osmanlı Saltanatı davetini kabul ederek 17 Eylül 1828 günü 40 yaşında İstanbul'da “Osmanlı Saltanat Muzikalarının Baş Ustakârı” görevine başlamıştır.<sup>1</sup>



Görsel 1: Giuseppe Donizetti

Okuma-yazma oranının çok düşük olduğu, notaya gerek duymayan müzisyenleriyle karşılaştığında (bir de meslekî dil sorunu yaşayan) Donizetti, vazgeçmemiş ve birkaç Hamparsum notası bilenden öğrendikleriyle bir öğretim yolu bulmuştur. Bestecilik yönü olmasa da birkaç ay sonra Padişah II. Mahmud için bir marş bestelemiştir. “Mahmudiye Marşı” hem onun saraydaki yerini daha da sağlamlaştırmış, güveni artırmış hem de —millî marşı olmayan Osmanlı'nın— millî marş yerine kullandığı ilk eser olarak tarihe geçmiştir. Kurum hâlini alan yapının adı da netleşmiş ve “padişahlığın müziği/padişahlığa bağlı müzik kurumu” anlamına gelen “Mûsikâ-yı Hümâyûn” olmuştur. ‘Müzik’ kelimesinin İtalyancadaki karşılığı ‘musica’nın Türkçe okunuşu olan bu ifade,

<sup>1</sup> Emre ARACI, Donizetti Paşa: Osmanlı Sarayının İtalyan Maestrosu, s. 55.

Cumhuriyet Dönemi'ndeki telaffuzuyla "Muzika-yi Hümâyün" olarak da adlandırılmıştır.

Donizetti'nin işbaşı yaptığı tarihten üç yıl sonra, Bahriye'de de askerî orkestralar kurulmaya başlanmıştır. Bu noktada okuyucumuza bir açıklama borcumuz ortaya çıkıyor: "Askerî orkestra" ifâdesiyle işaret ettiğimiz "askerî muzikalar..." İtalyan 'musica' kelimesinin telaffuzunun 'muzika' olarak yapılması, yazılışla okunuş arasında bir farklılığı işaret etse de 'muzika'nın en hazin şekilde 'mızıkâ'ya dönüşmesi; konunun yeterince değer görmemesinden de kaynaklıdır. Öncü Türk Müzikologlar arasında yer alan Mahmud Ragıp Gazimihal de bu anlamsız telaffuz değişimine şöyle tepki vermiştir: "*Her kelime kekreligi cehaletten doğuyor, Arap harflerinin oynaklığı da telâffuzu hakkıyla tespite imkân bıraktırmıyordu. Muzika kelimesinin 'mızıkâ' şeklini almasında mızıkçılık, mızgalamak gibi ardışlı argoların gayrişuuri müdahalesi bile belki rol oynuyordu. Meslek muhiti dışındaki tahrifler daha da müthiş olmuştur: klârinet'in 'Gırnata' şeklini alması gibi...*"<sup>2</sup> Doğrusu; —telaffuzu kolay olmasa da— Mûsikâ-yi Hümâyûn'dur.<sup>3</sup>



Görsel 2: Callisto Guatelli

Padişah II. Mahmud'un ardından genç yaşta tahta çıkan Sultan Abdülmecid zamanında gelişim hızlanmıştır. 1856 yılında Donizetti'nin

<sup>2</sup> Mahmud Ragıp GAZİMİHAL, *Türk Askeri Muzikaları Tarihi*, s. 72.

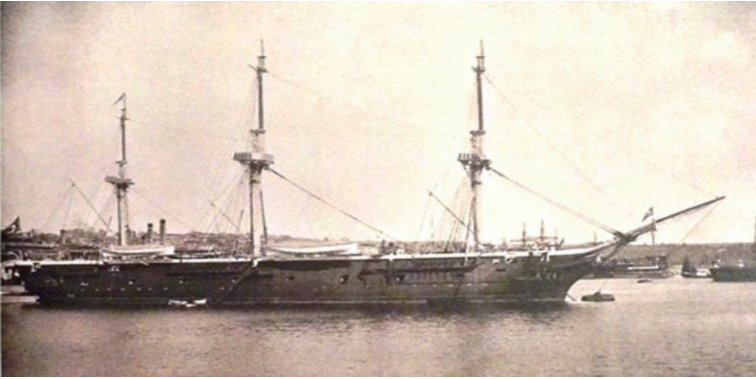
<sup>3</sup> Ersin ANTEP, *Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası: Çoksesliliğin Belgesel Tarihi*, s. 16.



vefatı üzerine bir operet şefi olan Callisto Guatelli aynı göreve getirilmiştir. Beş yıl sonrası beklenmedik şekilde Abdülmecid hayata veda etmiş, Sultan Abdülaziz'in ilk yıllarında önemsizleşmiş, Avrupa seyahati sonrası yeniden önem kazanmıştır. Sultan II. Abdülhamid zamanında ve Yıldız Sarayı'nda hayli pekişen kurum, bir piyanist olan D'Aranda'nın işin başına getirilmesiyle sanatsal açıdan da güçlenmiştir. Kurumun içinden, Zati (Arca) Bey gibi girişimci genç müzisyenlerin çabalarıyla koro kurulmuş, opera ve operet temsilleri başlatılmıştır (Bu operalar, bugün anladığımız temsil şartlarında, şan vb. sahneleme teknikleri olmadan sunulmuştur.)

### **Bahriye Orkestraları**

1831 yılından itibaren Mahmudiye başta olmak üzere kimi (kalyon) gemilerde, kimi gemilerin adıyla veya birlik isimleriyle Kasımpaşa'daki kışlalarda kurulan Bahriye Orkestraları, hızlı gelişimiyle tarihte yerini aldı. Âdeta Çanakkale'den çıkan her askerî gemide bir askerî orkestranın olması, Bahriye Muzikaları'nın uluslararası etkileşim ve repertuar katkısıyla, gelişimine vesile oldu. 1890 yılında Oşima Adası açıklarında batan Ertuğrul'da şehit olan 20 bahriyeli müzisyen, İngiltere Kralı'nın taç giyme törenine gönderilen Hamidiye'de bahriyeden seçilen müzisyenlerce oluşturulan orkestra, akla gelen ilk örneklerdendir.



Görsel 3: Ertuğrul Fırkateyni

1900'lerin başında Alman Müzisyen Paul Lange'nin büyük katkısının olduğu bahriye orkestraları içinde ise; yeni tedarik edilen ve — yine— Ertuğrul adı verilen fırkateynin kadrosunda kurulan 'muzika'nın önemli bir yeri oldu. İhsan Murad'ın bir şef olarak iyi yetişmesine de katkı sağlayan Lange, Almanya'dan getirttiği (fanfar repertuarına uy-

gun) eserler sayesinde; müzisyenlerin motive olmasını, dinleyicinin haz almasını sağladı.

## II. Meşrûtiyet Sonrası

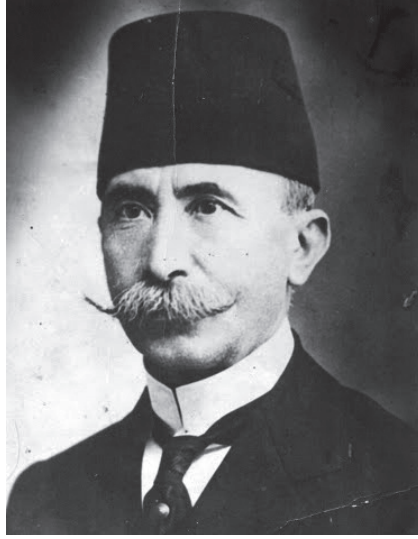
1908 yılında II. Meşrûtiyet'in ilânı, II. Abdülhamid'in tahttan indirilmesi ve ileri yaş tecrübesindeki Padişah Mehmed Reşad'ın halka ve yönetime yaklaşımı; sarayın iktisâdî durumunda ve uygulamalarında farklılık yarattı. Saraya bağlı Mûsikâ-yı Hümayûn personeli ve Bahriye'deki orkestralar başta olmak üzere üniformalı müzisyenlere, kurumların çatısı altında halk konserleri verme ve gelir elde etme hakkı tanındı. İstanbul'da kısıtlı bir çevreye de olsa bu durum, çoksesli müzik kurumlarının düzenli şekilde halkın önüne çıkmasına sebep oldu. Yaşla, hizmet yılıyla bağlantılı olmadan verilen rütbelerin geri alınması ve yönetici olan yabancı müzisyenlerin işlerine son verilmesi üzerine idâre; Türk sanatçılara geçti.



Görsel 4: Zeki Üngör yönetimindeki Mûsikâ-yı Hümayûn Filarmonik Muzikası (1917)

Mûsikâ-yı Hümayûn'da geri planda kalmış ve daha önce Fransa'ya II. Abdülhamid'in eğitim için gönderdiği Safvet (Atabinen) Bey, rütbelerin yeniden düzenlendiği dönemde yaşı ve kıdemi sayesinde Miralay rütbesinde kaldı ve kurumun yönetimini devraldı. Daha önce Zati (Arca) Bey'in sahneye koyduğu eserlerde eşlikçi olan orkestrayı senfonik repertuvarla buluşturunca, nitelik değişti. Balkan Savaşları ile Gelibolu Muharebeleri esnasında birçok personeli cepheye subay olarak gönderilip kurumun mevcudu erise de mücadele etti ve müzikal gelişimin

sürmesine özen gösterdi. Orkestra'nın bir senfoni orkestrası niteliği kazanması sonrasında ise, (Osman) Zeki (Üngör) Bey'i başkemancılığa getirdi. Müsikâ-yı Hümayûn kurulduğundan itibaren Türk sanatçılar nezdinde ihmal edilmiş yaylı çalgılar; bu sayede değer ve özen görmeye başladı. Uluslararası repertuvardaki orkestral eserler, solistli yapıtlar; konser programlarında yer bulur oldu.



Görsel 5: Safvet Atabinen

19. yüzyılın ikinci yarısında, Cuma selamlıklarında Padişah'ın intikalinde bir askerî orkestra, dönüşünde bir başka askerî orkestra yer alırdı. Burada başlayan gizli ve tatlı rekabet; Mehmed Reşad Dönemi'nde Taksim ve Tepebaşı'nda ecnebi yurttaşların işlettiği çay bahçelerinde Müsikâ-yı Hümayûn Filarmonik Muzikası (Senfonik Orkestra) ile Bahriye Orkestraları arasında pekişti ve görünür hâle geldi. Orkestraların daha dinamik bir şekil alması, repertuvar geliştirmesi, seslendiriliş bakımından özenli hâle gelmesi; dönemin sayesinde oldu. Bu konserlerle çoksesli müzik kurumları; halkın hizmetine girdi. Osmanbey'de Müsikâ-yı Hümayûn Armoni Muzikası'nın (Armoni Orkestra) da Zati (Arca) Bey ve sonra Mehmed Veli (Kanık) Bey yönetimindeki konserleri de bu süreçte dikkat çekici şekilde ilgi topladı.

### **Cumhuriyet Dönemi'nde İstanbul'da Çoksesliliğin Gelişimi**

Müsikâ-yı Hümayûn, saltanat kaldırıldıktan sonra Makam-ı Hilâfet Muzikası adını aldı. Cumhuriyet'in ilânından üç ayı aşkın süre sonra

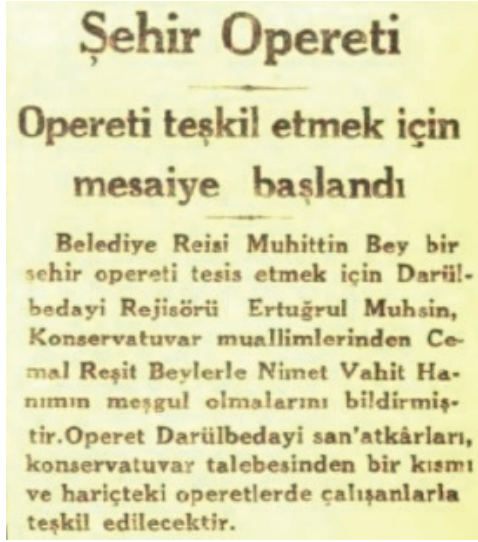
hilâfetin kaldırılmasıyla kurumun dağılması gerekti. Muhtaç muhacirler yararına konserlerini sürdüren kurumun başındaki ikinci isim olan Zeki (Üngör) Bey, Başkent Ankara'ya haber gönderdi. Hâli hazırda Riyâset-i Cumhur Mûsikî Heyeti (Cumhurbaşkanlığı Müzik Heyeti) görevini sürdüren (ve Atatürk'ün İzmir'e 1922 ile 1923'te kutlamalar için İstanbul'dan geldiklerinde dinlediği) İhsan Murad (Onat) yönetimindeki Ertuğrul Muzikası'nın bu görevdeki gönülsüzlüğü ve İstanbul'a dönmek istemesine dâir Zeki Bey'in ilgili yöneticilerle birlikte Mustafa Kemal Atatürk'e ulaşması, Ankara'ya davet almasına vesile oldu. Verdiği Ankara konserlerinin beğeniyle karşılanması üzerine Nisan 1924'te Riyâset-i Cumhur Mûsikî Heyeti görevini devralan kurum yeni görevine başladı. Ertuğrul Orkestrası önce Ankara'da Millî Savunma Bakanlığı'na bağlandı, sonra asker müzisyenlerin girişimiyle İstanbul'a gönderildi. Karacılara ait Selimiye Kışlası'na bağlanmaları üzerine yeniden girişimde bulunup Kasımpaşa'daki Bahriye Kışlası'na bağlanmış olsalar da birkaç yıl içinde kadroları, deniz kuvvetlerine yönelik düzenlemeler çerçevesinde sona erdi.



Görsel 6: Riyaseticumhur Musiki Heyeti üyeleri tren vagonunda

Ertuğrul Orkestrası ve sonrasında Mûsikâ-yı Hümayûn, sonraki adıyla Makam-ı Hilâfet Muzikası Ankara'ya gidince; İstanbul'da operet kumpanyaları dışında devlete bağlı müzik kurumlarının halka yönelik konserleri de ortadan kalktı (Zeki Bey yönetimindeki Riyâset-i Cumhur Mûsikî Heyeti, Ulu Önder Mustafa Kemal Atatürk'ün 1920'li yılların sonundan itibaren İstanbul'a gelişlerinde kendisine eşlik edip şehrin neredeyse tüm semtlerinde konser vermiş olsa da bunlar geçiciydi).

19. yüzyılda Pera'daki operaların rekabeti, tiyatroların yanması, Dikran Çuhacıyan ve Güllü Agop başta olmak üzere Ermeni asıllı sanatçılarımızın üretimleri ile öncülüğü, Direklerarası'ndaki temsiller; elbette başka bir yazının konusu! Halkın çoksesli teknikle bestelenen bu müziğe yaklaşımı bakımından pek değerli... Cumhuriyet'in ilk yıllarında "makamsal müzik ile bestelenen operetler" Muhlis Sabahattin vb. gibi sanatçıların Türk operetini kurma çabaları; bu yönde atılan adımların örnekleridir.



Görsel 7: Cumhuriyet Gazetesi Haberi

### **Tek Kişi, Dev Müzik İnsanı: Cemal Reşit Rey**

*Resmî müzik kurumları Ankara'dayken İstanbul'un çoksesliliğini âdeta; Eğitimci, Piyanist, Orkestra Şefi ve Besteci Cemal Reşit Rey devraldı. Dar'ül Elhan'ın dönüştüğü İstanbul Belediye Konservatuvarı'nda yetiştirdiği öğrenciler bir yana, temelini attığı orkestra ve başlattığı konserler, çoksesliliğe susamış İstanbul'un âdeta kana kana su içercesine memnuniyeti ve rağbetiyle karşılandı.*

1904'ün 25 Ekim'inde Kudüs'te dünyaya gelen Cemal Reşit; önce İstanbul'da özel derslerle, sonra ailesi tarafından gönderildiği Cenevre ve Paris'te müzik öğrenimini tamamladı. 1923 yılında, gelen davete icabet ederek İstanbul'a döndü ve değiştirilen yönetmeliğiyle tekrar açılan Dar'ül Elhan'da öğretmenliğe başladı. Okul, İstanbul Belediye Konservatuvarı'na dönüştükten sonraki dönemde Rey'in etkinliği arttı.



Görsel 8: Cemal Reşit Rey

Müzik Eğitimi Dr. Erdoğan Okyay bu süreci şöyle aktarır:

"Bugünkü İstanbul'un çoksesli müzik yaşamının bu üç ana temel kurumunun, yani Mimar Sinan (Güzel Sanatlar) Üniversitesi İstanbul Devlet Konservatuvarı'nın, İstanbul Devlet Senfoni Orkestrası'nın ve İstanbul Filarmoni Derneği'nin kuruluşunda ve gelişiminde Cemal Reşit Rey'in belirleyici katkısı ve emeği vardır. İstanbul ile özdeşleşen ve kentin kültür değişimine damga vuran tüm bu uğraşları verirken Cemal Reşit Rey, bestecilik çalışmalarına da hemen hiç ara vermedi.

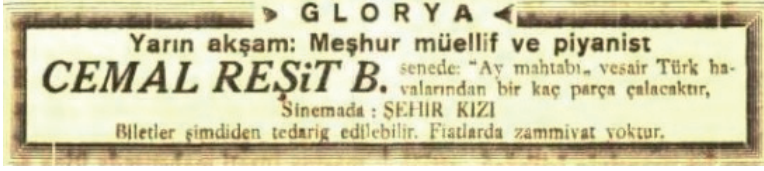
İlk yapıtları bir Fransız bestecinin elinden çıkmış kadar Avrupalıydı. İstanbul'a döndükten sonra onun giderek Türk halk ve geleneksel Türk sanat müzikleriyle ilgilendiğini ve bu müziklerden tür ve yapı yönünden etkilendiğini ve esinlendiğini görüyoruz.

1925'te '12 Anadolu Ezgisi' ile başlayan bu dönemi 1945'lere kadar götürebiliriz. Bu dönem içinde özel bir yeri olan 'operetler dizisi', Cemal Reşit Rey'in, ağabeyisi Ekrem Reşit Rey ile birlikte tüm yurtda tanınmasını sağlayan yıllar oldu. 19. yüzyıl İstanbul'unda Çuhacıyan ile başlayan operet geleneği, yaklaşık yüz yıl sonra, bir başka düzeyde yeni ve özgün eserler olarak anılacaktır."<sup>4</sup>

1930 yılı itibarıyla bir girişimci olarak, duyurularda adı daha sıklıkla görülen Rey'in, 12 Şubat akşamı Galatasaray Lisesi'nde Seyfettin ve

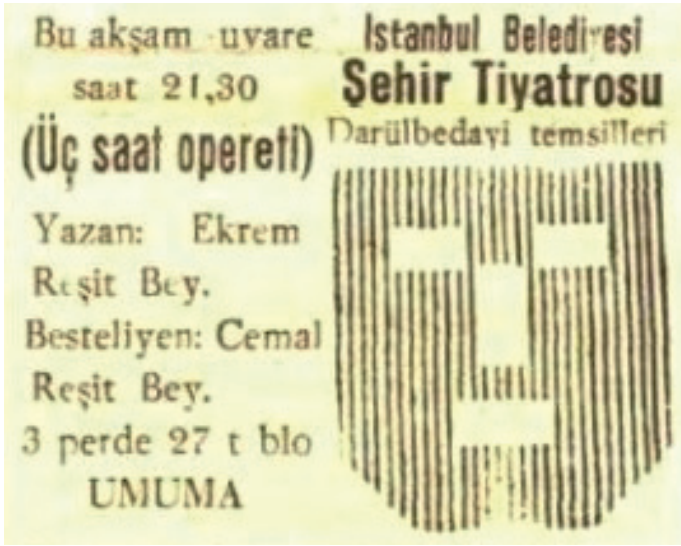
<sup>4</sup> Erdoğan OKYAY'ın SCA Vakfı Yönetim Kurulu Üyesi olarak konuşması; Filiz ALİ, Cemal Reşit Rey: Unutulmaz Marşın Büyük Bestecisi, ss.12-13.

Sezai Asal'la birlikte konser verdiği görülür. Okulun Fransızca öğretmenlerinden Prof. Marten'in konferansı da programdadır.



Görsel 9: Cemal Reşit Rey'in solo resitalinin duyurusu

Asal kardeşlerle Cemal Reşit'in sahne ortaklığı 1931 yılında sürse de sanatçı, —daha sonra adı Saray olacak olan— Glorya Sineması'nda 22 Nisan akşamı kendi bestelerinin de yer aldığı bir programla dinleyici karşısındadır. Aynı yılın Kasım ayında ise, İstanbul Belediye Başkanı Muhittin (Üstündağ) Bey'in operet teşkil etmek üzere isteği doğrultusunda, Muhsin Ertuğrul ve Nimet Vahit'le çalışmaya koyulur.



Görsel 10: Şehir Tiyatrosu "Üç Saat Opereti" duyurusu

1932'nin Mart ayında Halkevi Güzel Sanatlar Şubesi kurucuları arasında Rauf Yekta, Hulusi (Öktem), Seyfettin (Asal) Asaf, Hasan Ferit (Alnar), Ressam Abdülkadir Ziya ile Cemal Reşit (Rey) ismi görülür. Aynı yıl İstanbul'un konser ve gösterileri hareketlidir. Muallim Niyazi Bey, Ağustos ayında 15 kadın sanatçıyla çalışmaya başlar ve 5 Teşrinisani (Kasım) Cumartesi akşamı Şehzadebaşı'ndaki Ferah Sineması'nda "Türk Hanımları Balet ve Müsikî Heyeti" adıyla temsil gerçekleştirir.

Eylül ayı itibarıyla Dar'ül Bedai'nin faaliyete geçmesi sonrası Kasım ayı içinde Ekrem Reşit Rey'in metni üzerine Cemal Reşit'in "Üç Saat Opereti", İstanbul Belediye Şehir Tiyatrosu bünyesinde sahnelenir. Aralık ayı başında, uluslararası ün sahibi Pişano Virtüözü Arthur Rubinstein, Fransız Tiyatrosu'nda, Chopin, Debussy, Ravel ve Albeniz eserlerinden oluşan ikinci konserini verir.



Görsel 11: Pişanist Alfred Cortot



Görsel 12: İstanbul Senfonik Orkestrası'nın 17 Mayıs 1933 tarihli konser duyurusu



Görsel 13: Prova esnasında Cemal Reşit Rey

1933 yılında orkestra konserlerine adım atılmaya başlanır. Bunlar ilk denemelerdir. Cemal Reşit Rey'in yönettiği "İstanbul Senfonik Orkestrası" adlı topluluk, 17 Mayıs Çarşamba akşamı Glorya Sineması'nda bü-



yük sinema konseri gerçekleştirir. Programda Mozart, Mendelssohn ve Schubert eserleri yanında Debussy'nin piyano sololu yapıtında Ferdi Ştatzer, Saint-Saens'in "La minör 1 numaralı Konçertosu"nda David Zirkin izleyici karşısına çıkar. Birkaç gün sonrası, 21 Mayıs akşamı Tepebaşı Tiyatrosu'nda Alman Besteci Johannes Brahms'ın 100. doğum yıl dönümü anısına Muhittin (Sadak) Bey, Seyfettin (Asal) Asaf Bey, Sezai (Asal) Asaf Bey, Cemal Reşit (Rey) Bey, Ferdi (Ştatzer) Bey ile Nimet Vahit Hanım'ın bulunduğu sanatçılarla özel bir gece düzenler. 25 Mayıs Perşembe akşamı Rus Piyanist Zommer, Konservatuvar'da bir resital verir, sanatçı programında "(Sarı) Zeybek" eserinin de olduğu Rey yapıtlarını seslendirir. 2 Eylül'de Varşova Radyosu özel bir yayın yapar ve iki ülkenin İstiklâl Marşları sonrasında Józef Ozimiński yönetimindeki orkestra ile Ahmed Adnan (Saygun) "Divertimento" ve Müsiki Muallim Mektebi öğretmenlerinden Şan Sanatçısı Kalzmer Çekotowski solistliğinde Cemal Reşit (Rey) "Dört Anadolu Şarkısı" eserlerini dinleyicilerine sunar.



Görsel 14: Piyanist  
Ferdî Ştatzer



Görsel 15: Şehir Tiyatrosu "Lüküs Hayat" duyurusu

Bir ay sonrası, 22 Ekim günü konser vermek için ünlü Piyanist Alfred Cortot, İstanbul'a gelir ve İstanbul Belediye Konservatuvarı'nı ziyaret eder. Bilgi aldıktan sonra, gözlemlerini aktarır ve takdir ettiği Cemal Reşit Rey'e "Orkestra kurun." tavsiyesinde bulunur. Cumhuriyetin onuncu yılı kutlamaları için de Cemal Reşit'in Faruk Nafiz Çamlıbel ve Behçet Kemal Çağlar'ın sözleri üzerine bestelediği özel marş Ankara'da 29 Ekim'de seslendirilirken, aynı gün, Varşova, Bükreş, Budapeşte ve Viyana radyoları da "Türk Gecesi" özel programlarında bestecilerimizin eserleriyle türkülerimizi yayınladı. Yılın ikinci yarısında, Saray Sineması (adını alan Gloria); 24 Macar kızın oluşturduğu Lily Gynos (Lili Genez) Orkestrası, ardından da ünlü Avusturyalı Kadın Keman Sanatçısı Erika Morini konserlerine ev sahipliği yapar. Yılın son ayında İstanbul sahnelerinde kıyasıya bir operet rekabeti yaşanır. Fransız Tiyatrosu'nda Viyana Operet Heyeti, Franz Lehar'ın "Tebessümler Diyarı" adlı operetini sunarken; Naşit Bey, ekibiyle birlikte Millet Tiyatrosu'nda "Kayseri Bülbülleri" adlı üç perdelik vodvili sahneler, İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatrosu da Ekrem Reşit ve Cemal Reşit kardeşlerin "Lüküs Hayat" adlı operetini temsil eder. İstanbullular için bu durum, tiyatrolar arasında koşuşturmalarla geçen unutulmaz bir heyecandır.



Görsel 16: Konservatuvar Konser Heyeti'nin 5 Nisan 1934 tarihli konser duyurusu



Görsel 17: Mesut Cemil Tel

1934 yılı, bir kalıcı orkestra için somut adımların atıldığı ve sonuç alındığı yıldır. İstanbul Belediye Konservatuvarı öğretmenlerinin yaptığı toplantının sonucu, 30 kişilik yaylı çalgılar orkestrası oluşturulur ve şefliği Cemal Reşit Bey üstlenir. Muhittin (Sadak), Ekrem Besim (Tektaş), Ali Sezai (Sezin), Mehmet Ali, Ferdi (Ştatzter) Beyler ve Lasinski ile birlikte, konservatuvarın üst sınıflarından seçilecekler, okul dışından Keman Sanatçısı Necip Yakup (Aşkın), İzzet Nezih (Albayrak) ve Mes'ut Cemil (Tel) Beyler kadroda yer alır. İlk olarak, üç konser planlanır. Provalar konservatuvarda yapılacaktır ve başka bir amaç da güdülür. Konservatuvarın tüm öğrencilerine, provaların tamamını izlemek zorunlu tutulur. Zîra orkestranın kuruluş amaçlarından biri, 'eğitim aracı' olması şeklinde saptanır. Bir diğer amaç ise, yakın zamanda Türkiye'ye geleceği bilinen uluslararası üne sahip yabancı sanatçılarla konserlerdir. O döneme kadar yabancı sanatçılar solo resitaller verir, konçerto vb. gibi yapıtları solist olarak seslendirmek üzere birlikte sahneye çıkacak orkestra bulamaz. İşte bu açığın da ortadan kaldırılması amaçlanır. "Konservatuvar Konser Heyeti" adlı yaylı çalgılar orkestrası, Mart ayı başında toplanır. 5 Nisan Perşembe günü Saray Sineması'nda yapılacak ilk konser için hazırlıklara başlanır. Konser büyük beğeniyle ve coşkuyla karşılanır. Mayıs ayı ortasında üçüncü konser de gerçekleşir. İstanbul'a orkestra mayasının tuttuğu anlaşılır.



Görsel 18: Mustafa Kemal Atatürk ve İran Şahı Pehlevi

Beklenmedik bir gelişme yaşanır ve bu yaylı çalgılar orkestrası yalnız İstanbul için değil, Türkiye için de önemli hâle gelir. Başkent Ankara'da, Ahmed Adnan (Saygun) tarafından İran Şahı Pehlevi'nin gelişi şerefine hazırlanan "Özsoy Operası" prova sürecinde, Osman Zeki'nin (Üngör) Riyâset-i Cumhur Filarmoni Orkestrası'nı (haklı kaygılarla ama) kısıtlı saatlerde genç sanatçıya emanet etmesi, ortaya çıkan bu rahatsızlıkla oluşan olumsuz tablo, Atatürk'ün aksaklığa el koymasıyla sonuçlanır. Veli Kanık'ın başında olduğu Riyâset-i Cumhur Armoni Muzikası, hem notaları partilere ayırma hem de nefesli çalgıları seslendirmede görevlendirilir. Yaylı çalgılar için ise, Cemal Reşit'in başında olduğu yaylı çalgılar orkestrası talimatla Ankara'ya çağrılır. Adalar Küzelleştirme (Güzelleştirme) Cemiyeti evsahipliğinde 12 Temmuz Perşembe akşamı Yat Kulübü Bahçesi'nde ve Muhsin Ertuğrul'un yönetmenliğinde Şehir Tiyatrosu bünyesinde temsil edilmek üzere provaları süren, Ekrem ve Cemal Reşit kardeşlere ait "Adalar Revüsü" için Büyükkada'da olan orkestra üyelerinin seri şekilde Başkent'e hareketi sağlanır. Bir akşam yola çıkılır ve ertesi sabah Ahmed Adnan (Saygun) idâresinde Ankara'daki provalara başlanır. 19 Haziran akşamı, Pehlevi ve Atatürk gururla alkışlarken, bu başarıya katkı sağlayan yaylı çalgılar orkestra üyeleri gururla tebrikleri kabul eder.



Görsel 19: "Adalar Revüsü" duyurusu

Yılın ikinci yarısında konserler, Cemal Reşit Rey yönetiminde ve Saray Sineması'nda, "Konservatuvar Orkestrası" adını almış şekilde sürer. Orkestranın mensubu Seyfettin ve Sezai Asal kardeşler, Aralık ayı başında Mahmud Yesari'nin metni üzerine müziklerini yazdıkları "Telli Turna" adlı operetleriyle Fransız Tiyatrosu'nda, Bas Bariton Nurullah Şevket (Taşkiran) solistliğindeki ve Cemal Reşit Rey'in yönetimindeki "Konservatuvar Orkestrası" bünyesinde Saray Tiyatrosu'nda seyirci karşısına çıkar. Rey de aynı günlerde, Ekrem Reşit'in metni ile "Deli Dolu" adlı operetini hazırlar. Âdeta İstanbul Belediye Konservatuvarı'nın öğretmenleri, şehir için durup dinlenmeden sanat ve kültür üretir.



Görsel 20: Konservatuvar Orkestrası'nın 1934 yılından konser duyurusu

1935 yılının ilk günlerinden itibaren kurulmuş olan Orkestra, dur durak bilmeden çalışmaktadır. Filmlere eşlik eder, konserlerini sürdürür, konservatuvar öğrencilerinin eğitimine katkı sağlar. 10 Ocak'ta yılın ilk senfonik konseri, (1934'ün Ekim ayında başlayan sezonun üçüncü konseri olarak) Fransız Tiyatrosu'ndadır. Şef kürsüsüne Seyfettin Asaf (Asal) çıkar ve yönetimindeki "Konservatuvar Orkestrası"; kardeşi Viyolonsel Sanatçısı Sezai Asaf (Asal) ile Haydn'ın "Çello Konçertosu"-nu seslendirir. Repertuvarda ayrıca, Gluck'un "İphigenia Aulis'te" adlı operasının Wagner tarafından yapılan versiyonu, Haydn'ın bir senfonisi ve Rameau'nun "Bale Süiti" yer alır. 1935 yılında da Orkestra neredeyse hiç boş durmaz!



Görsel 21: Nurullah Şevket Taşkiran



Görsel 22: Seyfettin Asaf



Görsel 23: Sezai Asaf

İstanbullu sanatseverler 1930'lu yılların ortasından itibaren bu orkestrayı oldukça benimser. Genç Türk, yabancı sanatçılar solist olarak konserler verir, salonlar dolar taşar. Amaç gerçekleşmiş hâldedir. Ancak konservatuvar olanaklarından ziyâde, şehre ait ve olanakları gelişmiş bir orkestra ihtiyacı belirginleşir, gittikçe büyür. Nihâyetinde sezondaki konserlerde seyirci ilgisi de artar. 1940'lı yılların ortalarına gelindiğinde, "İstanbul Şehir Orkestrası" adı benimsenir. 1963 yılında ise Millî Eğitim Bakanlığı'na bağlanarak "İstanbul Senfoni Orkestrası" olarak, Demirhan Altuğ'un da Cemal Reşit Rey'in yanında şef yardımcısı olarak yer almasıyla, çalışmalarını sürdürmesi öngörüldü.



Görsel 24: İstanbul Şehir Orkestrası'nın bir konser fotoğrafı



Görsel 25: Suna Kan solistliğinde ve Gotthold Efraim Lessing yönetimindeki İstanbul Devlet Senfoni Orkestrası'nın 18-19 Kasım 1972 tarihli açılış konserlerinin duyurusu

18 Kasım 1972 Cumartesi tarihi, İstanbul'un tarihinde özel bir günü işaret eder. İstanbul'un Devlet Senfoni Orkestrası statüsüyle ilk konser verilir. Statü, şartlar, olanaklar ve şef değişir. Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası üzerinde büyük emeği olan Prof. Gotthold Efraim Lessing yönetimindeki İstanbul Devlet Senfoni Orkestrası; İstanbul Teknik Üniversitesi'nin Maçka semtindeki Maden Fakültesi Salonu'nda ve Keman Sanatçısı Suna Kan'ın solistliğinde ilk konserine çıkar. Ertesi gün, yani 19 Kasım 1972 Pazar tarihinde konser tekrar edilir.

### **Kaynaklar**

- Ali, F., (1996). "*Cemal Reşit Rey: Unutulmaz Marşın Büyük Bestecisi*" Ankara: Sevda Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.
- Akşam, Cumhuriyet, Tan, Ulus Gazete Arşivleri.
- Antep, E., (2021). "*Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası: Çoksesliliğin Belgesel Tarihi*", Genişletilmiş ikinci baskı, Ankara: Elma Yayınevi.
- Aracı, E., (2006). "*Donizetti Paşa: Osmanlı Sarayının İtalyan Maestro*", İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Gazimihal, M.R., (1955). "*Türk Askeri Müzikaları Tarihi*", İstanbul: Maarif Basımevi.



---

# İstanbul'da Çağdaş Müzik

---

Dr. Nihan Tahtaışleyen\*

\* Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümü.

## Giriş

Türkiye’de müziğe dâir tartışılan konular arasında Türkiye Çağdaş Müzik tarihî pek az yer almakla birlikte bunlar çoğunlukla sözlü hâtıratın öteye gitmez. Bu hâtıratın sayfaları birbirinden o kadar kopuktur ki çağdaş müzik faaliyetlerinin diğer merkez Avrupa şehirlerine oranla genel olarak Türkiye ve özelde İstanbul’da epey az olduğunu düşündürür. Diğer yandan gerek öğrenciliğimizden bu yana takip ettiğimiz gerekse hocalarımızın anılarından dinlediğimiz İstanbul dinleyicisi için dönüm noktası niteliğinde konserler olduğunu da biliyoruz. Çağdaş müzik üretim ve tüketiminin Türkiye’de geldiği noktaya dâir doğru bir değerlendirme yapmak için sözlü hâtıratı belgelere dayalı yazılı veriye dönüştürerek çağdaş müziğin tartışma alanına bir de tarih dosyası açmak yerinde olacaktır. Böylelikle bugünkü birikimin nereye dayandığını, hangi kurumlar, etkinlikler, topluluklar ve iş birlikleri aracılığıyla oluştuğunu, tarih çizgisindeki ivme noktalarının nedenlerini görmek ve bugünü masaya yatırıp tartışabilmek imkânı doğacaktır. Şahsen bir araştırmacı olarak uzun süredir merak ettiğim bu konuyu çalışmaya başlarken, bir kitap bölümü olacak kadar nitelikli malzemeye ulaşabilir miyim diye düşündüğümü hatırlıyorum. Bunun bir sebebi henüz araştırılmamış konularda hissi genel kanılara varmadaki kültürel-akademik alışkanlığımız, diğer sebebi ise kurumların dijital arşivlerinin çoğunlukla eksik olması yâhut hiç olmamasıyla ilgili kuşkusuz. Fizikî arşivlere ulaştığımda İstanbul müzik tarihinin derinliklerindeki çağdaş müzik etkinliklerinin düşünüldüğü kadar az olmadığı anlaşıldı. İlgili kurumlar, topluluklar ve bazı kişilerle görüşerek arşiv malzemesi fiziken edinildi.<sup>1</sup> Bu yazıda İstanbul dinleyicisinin kulağına çağdaş müziği taşıyan araçlar arşiv verileri doğrultusunda, geçmişten günümüze orkestralar, rad-

<sup>1</sup> Araştırma boyunca fizikî arşivlerini açan, dijital yoldan bana ulaştıran, araştırma kapsamındaki görüşme taleplerimi geri çevirmeyen bu yazıda yer alan tüm kurumlara, müzik topluluklarına ve kişilere teşekkür ederim.

yolar, festivaller, üniversitelerin müzik bölümü etkinlikleri, sanat kurumları ve müzik toplulukları/kolektifler çerçevesinde incelendi. Yazı boyunca kastedilen müziğin tanımlaması için ‘çağdaş’ tâbiri tercih edildi ve yirminci yüzyıl ile yirmi birinci yüzyılı içine alan süreçteki çoksesli müzik üretimi çalışmaya dâhil edildi. Çalışmada, çağdaş müziğin konser repertuvarlarındaki varlığını kurumsal olarak belgelendirebildiğimiz 1974 yılı ile fizikî konserlerin iptail edildiği COVID-19 küresel salgınının bağladığı 2019 yılı arasındaki etkinliklere odaklanıldı. Küresel salgın sürecinde 2020-21 yıllarında gerçekleşen bazı online çağdaş müzik etkinliklerine de uygun başlıklar altında yer verildi.

Çoksesliliğin boyutunun giderek çokstillilik ve çoktürllülüğe doğru evrildiğini salt İstanbul’daki etkinlikleri takip ettiğimizde dahi görebiliyoruz kuşkusuz. Bu parçalı ve iç içe geçen yapıları tanımlamak üzere çıkmaz sokaklara sapmak görevi bu yazıdan alınıp, yazıya henüz çalışılmamış bir alandaki belge okuma görevi tâyin edilmiş, içeriğe dâir veriler ayrılan yer elverdiği ölçüde sunulmuştur. Bu yazının yüklü bir arşiv verisi içindeki malzemeyi görmek adına Türkiye çağdaş müzik tarihi alanında atılmış bir ilk adım olarak görülmesi, ardından gelecek kapsayıcı ve yorumsamacı çalışmalara vesile olması en büyük temennidir.

## 1. Orkestra Repertuvarlarında Çağdaş Müzik

**İstanbul Devlet Senfoni Orkestrası (İDSO)** on dokuzuncu yüzyılın başından günümüze uzanan Osmanlı Türkiye’si Avrupa tarzı orkestra geleneği silsilesinin İstanbul’daki en önemli temsilcisidir. Kurumsal tarih anlatısında orkestra kendini, Osmanlı’da Batılılaşma hareketleri neticesinde her alanda olduğu gibi müzik alanında da gerçekleşen gözle görülür, kulakla işitilir değişikliklerden biri olan payitahtın Musika-yı Hümâyün Orkestrası’nın (1827) epey bir aradan sonra gövde bulmuş hâli şeklinde görerek saray orkestrasına temellendirir.<sup>2</sup> Payitaht İstanbul olduğu için burada saraya bağlı faaliyet gösteren Musika-yı Hümâyün hiçbir zaman bir şehir orkestrası olmamıştır. Zîra 1922’de Saltanatın kaldırılması ve ardından Cumhuriyet’in ilânıyla birlikte Musika-yı Hümâyün Orkestrası bu kez Türkiye Cumhuriyeti Devleti’nin başkenti

<sup>2</sup> İDSO 2015-16 Sezonu Konser Programı Kitapçığı. “İstanbul Devlet Senfoni Orkestrası Tarihçesi”. İstanbul: T. C. Kültür Bakanlığı.

olan Ankara'ya taşınır.<sup>3</sup> Elbette bu orkestranın İstanbul'dan Ankara'ya gidişi şehrin Avrupa tarzı orkestra müziğinin tüketiminde muazzam bir kan kaybına sebep olur. Aradan geçen uzun orkestrasız dönemde ilkin Dârülelhan adıyla kurulan ve sonra İstanbul Belediye Konservatuarı'na dönüşen şehrin en önemli müzik eğitimi kurumunda, şehirde yeni bir orkestra kurmak için icracı yetiştirilir. Böylece İstanbul'un ilk orkestrası konservatuarından yetişen icracılarla Cemal Reşit Rey tarafından 1945'te İstanbul Şehir Orkestrası adıyla kurulur.<sup>4</sup> 1972'de Kültür Bakanlığı'na bağlandıktan sonra aldığı İstanbul Devlet Senfoni Orkestrası ismiyle faaliyetlerini hâlen sürdürmektedir.<sup>5</sup> Kurulduğu günden bugüne repertuarında Türk Beşleri şeklinde anılan Cumhuriyet Dönemi'nin ilk dönem çoksesli Avrupa stilinde üreten Türk bestecilerinin eserlerine yer vermeyi misyon edinen bir repertuar anlayışı vardır. Bu durum aynı zamanda repertuarında kurulduğundan beri çağdaş müziğe yer verildiğinin önemli bir göstergesidir.

İDSO'nun kütüphânesinde sezonluk programların ciltlenerek muhâfaza edildiği düzenli bir arşivi mevcut. Orkestranın kuruluş tarihi daha önceye dayansa da arşivindeki en eski tarihli konser programları 1974 yılına dayanıyor. Bu durumun kurum tarafından sunulan ve aslında ilk akla gelebilecek mâkul gerekçelerinden biri, 12 Nisan 1969 tarihinde ilk kez İstanbul Kültür Sarayı adıyla açılan, bugün Atatürk Kültür

<sup>3</sup> Musika-yı Hümâyun Orkestrası saltanatın 1922'de kaldırılmasıyla birlikte Makam-ı Hilâfet Müzikası adıyla son Halife Abdülmecid Efendi'ye bağlanır. 1924'te Hilâfet'in kaldırılmasıyla işlevini yitiren topluluğun Ankara'da verdiği bir yardım konserinin ardından Riyâset-i Cumhur Musiki Heyeti unvanıyla orkestra, bando ve incesazdan oluşan üç farklı toplulukla faaliyetlerine Ankara'da devam eder. Orkestra, 1932'de Riyâset-i Cumhur Filarmoni Orkestrası, 1957'den itibaren Riyâset-i Cumhur Senfoni Orkestrası ve daha sonra Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası (CSO) ismiyle faaliyetlerini sürdürür. Bu silsile Ankara CSO'nun doğrudan Musika-yı Hümâyun Orkestrası'na göbekten bağlı olduğunu göstermektedir. Payitaht (İstanbul) orkestrasının ise kendini Musika-yı Hümâyun Orkestrası'nda temellendirmesi dolaylı bir temellendirme olarak görülmektedir. <http://cso.gov.tr/tarihce/>, erişim tarihi: 03.03.2021.

<sup>4</sup> İlk konser *Cumhuriyet Gazetesi*'nde "Konservatuar'ın birinci konseri" başlığıyla haber olur. Bu haberde biraz sitemkâr bir ifâdeyle bunca yıl İstanbul'da yetişen iyi icracıların Saray Orkestrası'nın (Musika-yı Hümâyun Orkestrası) geliştirilmek uğruna Cumhuriyet rejimiyle Ankara'ya devredilmesinin ardından "en kalabalık şehrimiz, en büyük kültür merkezimiz olan İstanbul müzik alanında yıllarca yoksul kalmıştır." yazılır. Konservatuarın kurulmasının ardından zaman içinde öğrencilerin yetişmesiyle ancak bir orkestra kuracak seviyede ve adette icracıya ulaşıldığı, aslen 1944'te konservatuar öğrenci ve mezunlarından kurulan yaylı çalgılar orkestrasının bu senfoni orkestrasının temeli olduğu bu ilk konser haberiyle gün yüzüne çıkar. (N. [Nadir Nadi] 16 Aralık 1945. *Cumhuriyet*, s. 3.).

<sup>5</sup> *İDSO 2015-16 Sezonu Konser Programı Kitapçığı*. "İstanbul Devlet Senfoni Orkestrası Tarihçesi". İstanbul: T. C. Kültür Bakanlığı.

Merkezi adıyla bildiğimiz konser salonunda 27 Kasım 1970'de çıkan yangında<sup>6</sup> konser programlarının yanmış olma ihtimalidir. Fakat gerek Filarmoni Derneği ve gerekse İstanbul Şehir Orkestrası üyeleriyle yaptığım görüşmelerle bu durumun daha ziyâde kurumsal arşivciliğe dâir kültürel eksikliğimizden kaynaklandığı anlaşılıyor.<sup>7</sup> Bu yazıyı hazırladığımız dönemde içinden geçilen COVID-19 küresel salgın sürecinde konserlerin iptaliyle arşivdeki programlar 2018-2019 sezon kitapçığıyla bitiyor. Bu sebeplerle İDSO'nun çağdaş müzik repertuvarına dâir tarama 1974-2019 yıllarıyla sınırlanır.<sup>8</sup>

Kırk beş yıllık konser repertuvarındaki 3438 eser içinde en çok seslendirilen besteciler Aydınlanma dönemi bestecilerinden Mozart (239 kez), Beethoven (210 kez) ve Çaykovski'dir (198 kez). Buna karşın repertuvarın genelini pek çok Avrupa orkestrasının programında da görebileceğimiz üzere Geç Romantik dönem bestecilerinin eserleri kapsıyor. Bunların içerisinde özellikle ulusalcı akımın etkisiyle oryantalist ve egzotik düzlemde üreten bestecilerin ağırlıkta olduğu söylenebilir. Çağdaş müzik yani yirminci ve yirmi birinci yüzyılda üretimini sürdürmüş olan bestecilerin eserleri repertuvarın beşte birini teşkil ediyor. Bu hiç azımsanmayacak sayısal değer neticesinde 1974 itibarıyla hemen her konserde mutlaka bir çağdaş esere yer verildiği görülür. Bunların bir kısmı yaşamı 1950'lere tekabül eden ve daha ziyâde Geç Romantik üslûpta eserler veren besteciler olmakla birlikte geri kalanının orkestranın faaliyet gösterdiği dönemde üreten çağdaş bestecilere ait eserler oldu-

<sup>6</sup> Refik Durmuş. 09.11.2017. "AKM'nin kaderi...", *Birgün Gazetesi*. <https://www.birgun.net/haber/akm-nin-kaderi-189131>, erişim tarihi: 04.03.2021.

<sup>7</sup> İstanbul Şehir Orkestrası, kurulduğu günden İstanbul Kültür Sarayı'nın açıldığı Nisan 1969'a kadar provalarını çoğunlukla Harbiye'deki İstanbul Radyosu binasında yapar. Konserler ise Avrupa yakasında Şan Sineması ve Saray Sineması'nın salonlarında, Anadolu yakasında ise bazen Kadıköy Halk Eğitim Merkezi salonunda gerçekleşir. Atatürk Kültür Merkezi'nin (AKM) İstanbul Kültür Sarayı adıyla kurulduğu günden yangına dek toplamda faaliyet gösterdiği süre bir konser sezonu gibi anlaşılıyor. Şehir orkestrası sadece bu kısa süre boyunca Taksim'deki Kültür Sarayı binasında etkinlik gösterir. Yangının ardından provalar ve Avrupa yakasındaki konserler İstanbul Teknik Üniversitesi (İTÜ) Maçka Maden Fakültesi'nin o dönemdeki adıyla G Amfisi'nde (bugün Mustafa Kemal Amfisi), Anadolu yakasındaki bazı konserler Zeynep Kâmil Devlet Hastanesi'nin konferans salonunda yapılır. Kültür Sarayı biten tadilatın ardından bu kez Atatürk Kültür Merkezi adıyla 1973 yılında açılrsa da konser programlarından anlaşılıyor ki orkestra bir süre daha bu binaya taşınmaz. 1972'de Kültür Bakanlığı'na bağlanarak bugünkü adını alan İDSO dört yıl daha İTÜ Maçka Maden Fakültesi'nde konserlerine devam eder ve ilk kez 9-10 Aralık 1977'deki konseriyle AKM'de faaliyet göstermeye başlar (*İDSO Konser Program Kitapçıkları 1972-1975*. Alp Altın Arşivi). Dolayısıyla bina ile orkestra arşivi arasında organik bir bağ kurmak zor görünüyor ve kurumun bakanlığa bağlanmasının ardından arşiv tutulmaya başlandığı anlaşılıyor.

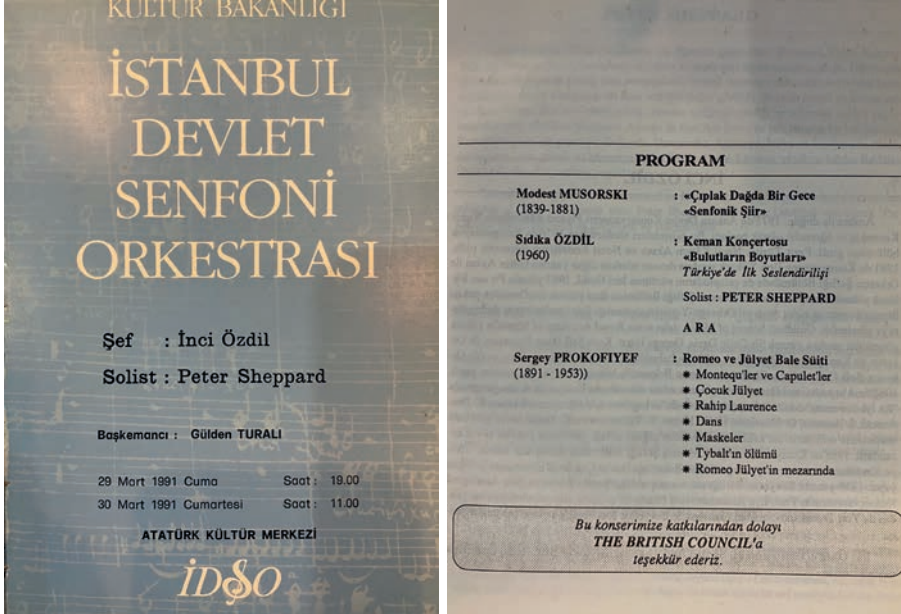
<sup>8</sup> İDSO Kütüphane Arşivi. Üsküdar Tekel Binası. 23 Şubat 2021.

ğunu söylemek mümkün. Yine orkestranın tarihçesinde belirtildiği üzere orkestranın misyonu addedilen Türk Beşleri repertuvarının epey yer kapladığı görülür. Cemal Reşit Rey'in (1904-1985) eserleri 33, Ulvi Cemal Erkin'in (1906-1972) eserleri 33, Ahmed Adnan Saygun'un (1907-1991) eserleri 25, Ferit Alnar'ın (1906-1978) eserleri 8 ve Necil Kazım Akses'in (1908-1999) eserleri 6 kez seslendirilir; bunlar bestecilerin daha ziyâde Türk ezgilerini içeren eserleridir. Repertuvarda en çok yer alan yabancı besteciler ise özellikle Galati İonescu'nun orkestra şefliği döneminde Leroy Anderson (1908-1975/23 kez), Béla Bartók (1881-1945/16 kez) ve Leonard Bernstein'dır (1918-1990/15 kez). Buna karşın sayıca azımsanmayacak defa üretimleri avant-garde, minimalist, dizeselci, klasik tonal armoninin dışındaki çeşitli akımlara tekabül eden besteciler de repertuvarda yer bulur. Örneğin, Arnold Schönberg (1874-1951/5 kez), Arvo Pärt (1935-/3 kez), Alban Berg (1885-1935), Philip Glass (1937) ve konserinin çok ses getirdiğini benim de hatırladığım Alfred Schnittke (1934-1998) içlerinde en iyi bilinenleridir.

Repertuvarın genel hatlarını görmemizi sağlayan ismi geçen bestecilerin dışında, repertuvarda yer alan çağdaş bestecilerin isimlerinin tam listesi bu kitap bölümünü açacaktır; fakat çağdaş Türk bestecilerine dâir veriyi sunmak yerinde olacaktır. İDSO'nun 1974-2019 yılları arasındaki konser repertuvarlarında Ferit Tüzün (1929-1977/18 kez), Bülent Tarcan (1914-1991/9 kez) Nevit Kodallı (1925-2009/9 kez), Yalçın Tura (1934/8 kez), Ekrem Zeki Ün (1910-1987/7 kez), İlhan Usmanbaş (1921-/7 kez/Görsel 1), Kemal Sünder (1933-2004/6 kez), Mete Sarpınar (1953-/6 kez), Cengiz Tanç (1933-1997/5 kez), Muammer Sun (1932-2021/5 kez), Betin Güneş (1957-/5 Kez), Aydın Karlıbel (1957/5 kez), Okan Demiriş (1942-2010/4 kez), Kamran İnce (1960/4 Kez), Erol Erdinç (1945-/4 kez), Cenan Akın (1932-2006/3 kez), Süleyman Alnitemiz (3 kez), A. D. Sinangil (3 kez), Ali Darımar (1946-/3 kez), Turgay Erdener (1957-/3 kez), Levent Çoker (1958-/3 kez), Nuri Sami Koral (1908-1990/3 kez), Sıdika Özdil (1960-/2 kez/Görsel 2), Hasan Uçarsu (1965-/2 kez), Ertuğrul Sevsay (1954-/2 kez), Coşkun Hüseyin (2 kez), Çetin Işıkoğlu (1939-/2 Kez), Hasan Toraganlı (1916), Bülent Arel (1919-1990), Nazife Güran (1921-1993), Selman Ada (1953), Celal Akatlar, Meliha Doğuduyal (1959), Cem İdiz (1959), Yüksel Kop-tagel (1931), Ayşe Önder (1973), Tolga Zafer Özdemir (1975), Turgut Pöğün (1977), Fazıl Say (1970), Deniz Sever, İpek Mine Tongur (1966-bugün Sonakın) ve Sercan Büyükedes'in (1989) eserleri seslendirilmiştir.



Görsel 1: 24 Ocak 1975 tarihli Mircea Basarab yönetimindeki İDSO konser programının ilk bölümünde İlhan Usmanbaş'ın *Küçük Gece Müziği* ve Jan Palenicek'in *Piyano Konçertosu* yer alır (İDSO Kütüphane Arşivi).



Görsel 2: 29-30 Mart 1991 tarihli İnci Özdl yönetimindeki İDSO konser programında Sıdka Özdl'in *Keman Konçertosu* yer alır (İDSO Kütüphane Arşivi).

İstanbul Büyükşehir Belediyesi tarafından Bedrettin Dalan'ın başkanlığı döneminde yaptırılan Cemal Reşit Rey (CRR) Konser Salonu Mart 1989'da düzenlenen bir konser dizisiyle İstanbul dinleyicisine kapılarını açar. Bünyesindeki Senfoni Orkestrası, Türk Müziği Topluluğu ve Caz Orkestrası konser faaliyetlerini bu çatı altında İstanbul Büyükşehir Belediyesi'ne bağlı olarak sürdürür.<sup>9</sup> Konser salonunun aylık etkinlik programlarının içeriği hem dönemin belediyesine bağlı ve bağımlı olarak hem de genel sanat yönetmenlerinin sanatsal vizyonları çerçevesinde oluşturulur. Bu sebeple aylık program içerikleri belediye ve salon yönetimine tâbidir.

CRR Konser salonunun aylık yayınlanan etkinlik programları genel olarak farklı pek çok tarzda yerli ve yabancı menşei müziğin 1989 yılından bu yana CRR salonunda ağırlandığını gösterir. Şunu belirtmek gerekir ki CRR'nin mevcut düzenli bir konser programı içeriğine dâir arşivi ve CRR Senfoni Orkestrası konser repertuarının İDSO arşivindeki gibi bir dökümü mevcut değil. Fakat kurumun 2019 yılında Genel Sanat Yönetmenliği görevine getirilen orkestra şefi Cem Mansur'un öncülüğünde bu konuda bir çalışma gerçekleştirilmeye başlandı. Bu sebeple ilk etapta 1989-2020 yılları arasındaki bazı konser programı içerikleri ve CRR Senfoni Orkestrası repertuarı olmasa bile kurumca hazırlanmış konser başlıkları listesi ulaşılabilir durumda. Bu başlıklar içerisinde çağdaş, modern ve yeni müziğe dâir izleri takip etmek mümkündür.<sup>10</sup>

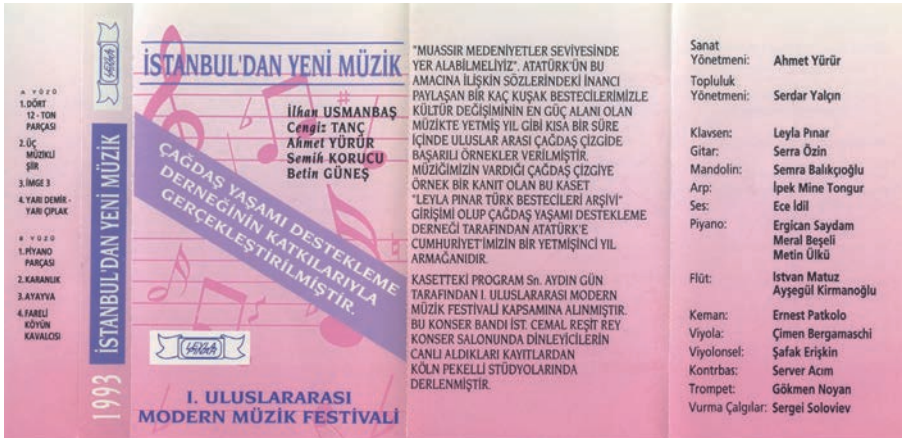
Dünyadaki geleneksel müzikler, Türk halk müziği, Klasik Türk müziği, caz, blues, Avrupa çoksesli müziği, fantezi, arabesk, rock, bale, çağdaş dans, halk dansları vb. gibi çeşitlilik içeren program başlıklarının içerisinde çağdaş sanata ve müziğe dâir göze çarpan ilk etkinlikler 1991 yılında gerçekleşen "Bülent Arel'i Anma Konseri", "Lontana Türk-İngiliz Kadın Bestecileri Konseri", "Turkuaz Modern Dance Company", "Susanne Linke Modern Dans Gösterisi" ve "Philadanco Modern Dans Topluluğu" başlıklı etkinliklerdir. Besteci ve etnomüzikolog Ahmet Yürür (1941) Amerika'dan döndükten kısa bir süre sonra 1993'de *İstanbul'dan Yeni Müzik* başlıklı, şehrin ilk yeni müzik festivalini düzenler; bu festival birkaç yıl üst üste CRR Konser Salonu'nda sürdürülür (Görsel 3.-Görsel 4.). 1996 yılından itibaren Uluslararası Cemal Reşit Rey Gençlik Festivali başlığı altındaki etkinliklerde bağımsız ve üniversite topluluklarına

<sup>9</sup> <https://crrkonsersalonu.ibb.istanbul/home/sitepage/19?CRRLang=tr-TR>, erişim tarihi: 04.03.2021.

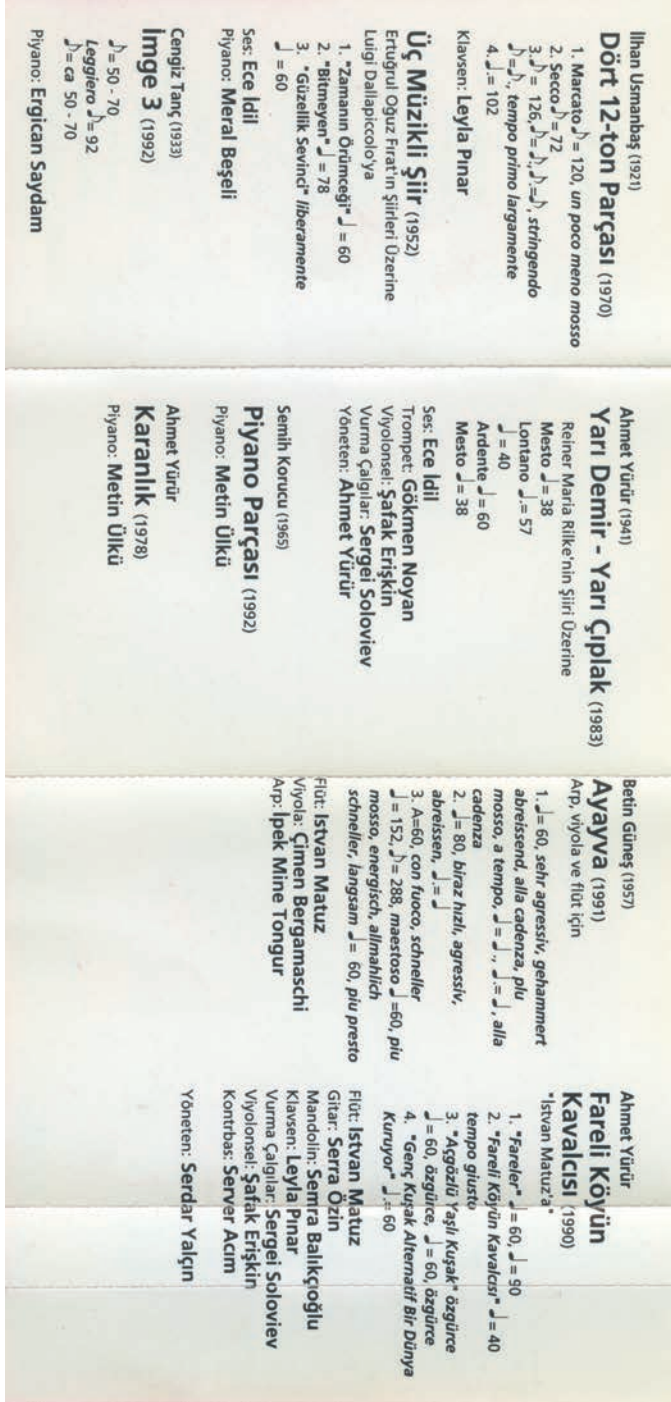
<sup>10</sup> *CRR Konser Salonu Program Listesi 1989-2020*. CRR Konser Salonu Arşivi.



yer verilir ki bunların içinde caz, çağdaş müzik ve dans toplulukları birlikte yer alır. Listedeki mevcut dökümden 1997 yılı itibarıyla başlayan caz konserleri serilerinin, salonun aylık programının önemli bir bölümünü kapsadığı net bir şekilde görülür. Caz ve geleneksel müziklerin ağırlıklı olduğu programların içinde her ay sabit ve düzenli olarak CRR Senfoni Orkestrası konserleri de yer alır. 1998’de “Türk Beşleri Gecesi”, Adnan Saygun’un birkaç yıl süren *Özsoy Operası* temsilleri ile “Kamran İnce Ensemble: Kamran İnce Film Müzikleri” konseri yer alır; çağdaş dans projelerine başlangıcından beri düzenli olarak programlarında yer veren CRR Konser Salonu 2001 yılından itibaren Uluslararası İstanbul Dans Festivali’ne ev sahipliği yapar. 2005 yılı programlarında kadın bestecilerin yer aldığı iki konser düzenlenir: Biri “Kadın Bestecilerimiz-İstanbul Otantik Müzik Topluluğu”, diğeri ise “Elmanın Diğer Yarı” Kadın Sanatçılardan Kadın Bestecilerin Eserleri” başlıklı konserlerdir. Gitar repertuarının çoğunlukla aynı zamanda gitarist olan çağdaş bestecilerin üretim alanına dâhil olduğu bilgisiyle, konser salonunda sıklıkla düzenlenen gitar konseri programlarının çağdaş bestecilerin eserlerini ihtivâ ettiği görülür. “Akdeniz Perküsyon Buluşması” (2010); “Michael Nyman Band”, “Modal Etkileşim: İstanbul Modal”, “Evrım Demirel Ensemble feat. Kutsi Erguner” (2011); “Ensemble Intercontemporain: Pierre Boulez’i Anma Konseri”, “Kamran İnce ve Arkadaşları” (2016); konser repertuarlarının çağdaş müziğe dayandığını bildiğimiz “Kronos Quartet” (2017) CRR Konser Salonu’nun çağdaş müziğe yer açan konserlerinin başında gelir.



Görsel 3: Prof. Dr. Ahmet Yürür’ün sanat yönetmenliğini yaptığı ve İstanbul’un ilk yeni müzik festivali olan *İstanbul’dan Yeni Müzik* konser band kaydının ön kapağı (Prof. Özkan Manav Arşivi).



Görsel 4: Prof. Dr. Ahmet Yürür'ün sanat yönetmenliğini yaptığı ve İstanbul'un ilk yeni müzik festivali olan *İstanbul'dan Yeni Müzik* konser band kaydının iç kapağı (Prof. Özkan Manav Arşivi).

Türkiye menşeli Borusan 1940'lerden itibaren dünyanın farklı pazarlarında faaliyet gösteren ve aynı zamanda eğitim, kültür-sanat ve toplumsal-sosyal mecralarda düzenli projeler geliştiren bir holding. Bu holdingin kültür-sanat ayağını 1997'de kurulan Borusan Sanat temsil eder. İstanbul'un çağdaş sanat ve müzik etkinliklerinin o günden bugüne atar damarı olan Borusan Sanat'ın bünyesinde Borusan Çocuk Korosu dışında çoğunlukla çağdaş sanatı önceleyen Borusan İstanbul Filarmoni Orkestrası, Borusan Quartet, Borusan Müzik Evi ve Borusan Contemporary alt oluşumları yer alıyor.<sup>11</sup> Her ne kadar Borusan Holding ve Borusan Sanat'a bağlı olsalar da bu alt oluşumların etkinlikleri başkaca iş birlikleriyle de zenginleştirilerek İstanbul'un çağdaş sanat alanındaki biricikliğini koruyor. Borusan İstanbul Filarmoni Orkestrası (BİFO) ilk konserini 8 Kasım 1999'da Gürer Aykal yönetiminde Ayşegül Sarıca ve Cihat Aşkın'ın solistliğinde seslendirilen Vivaldi ve Beethoven'ın eserlerinden oluşan bir repertuvarla Yıldız Sarayı Silahhâne Binası'nda verir.<sup>12</sup> Borusan Quartet ise 2005'te Gürer Aykal öncülüğünde kurulur ve BİFO gibi uluslararası sahnelerde yer alır.<sup>13</sup> Bu başlık altında bu iki topluluğun repertuvarlarındaki çağdaş müzik verileri sunulacak, Borusan Müzik Evi'nin etkinliklerine ilgili bölüm başlığı altında yer verilecektir. Ayrıca başkaca başlık altındaki kolektif etkinliklerdeki ortaklıklarda Borusan Sanat'ın ismi geçecektir.

Borusan Filarmoni Orkestrası ve Borusan Quartet'in konser repertuarı arşivi Borusan Sanat'tan tedarik edildi. Bu doğrultuda 1999-2019 yılları arasındaki yirmi yıllık süreçte verilen tüm konserlerin repertuvarları incelenebildi. BİFO'nun ilk yeni yıl konseri 1999'da hayata veda eden Johaquin Rodrigo'ya ithafen tamamen onun eserlerine ayrılır. Yirmi yıllık süreçteki repertuvar içinde İDSO'da olduğu gibi Romantik dönem müziği, programların seyirciyi tutan kuvvetli yanıdır. Bununla birlikte kuruluşundan itibaren ilk on yıl ağırlıklı olarak birinci ve ikinci kuşak Türk bestecilere, ikinci on yılda ise büyük kısmı dünya prömiyerleri orkestra tarafından gerçekleştirilen çağdaş Türk bestecilerin eserlerine yer verilir. 1-2 Ekim 2003 BİFO konserleri "Adnan Saygun 100 Yaşında", 14-15 Mart 2007 BİFO konserleri "Ulvi Cemal Erkin'in

<sup>11</sup> <https://www.borusan.com/tr/grup-sirketleri/grup-sirketleri-borusan-holding>, erişim tarihi: 04.03.2021.

<sup>12</sup> BİFO 2013-2014 Sezonu Konser Programı Kitapçığı. Borusan Sanat Arşivi.

<sup>13</sup> [https://www.borusansanat.com/tr/borusan-quartet\\_26/ozgecmis\\_56/](https://www.borusansanat.com/tr/borusan-quartet_26/ozgecmis_56/), erişim tarihi: 04.03.2021.

97. Doğum Yılı Anısına”, 4 Haziran 2004 tarihli BİFO tarafından gerçekleştirilen İstanbul Festivali Açılış Konseri “Doğumunun 100. Yılında Cemal Reşit” başlıklarıyla bestecilere ithaf edilir. Bu açılış konserinde İlhan Usmanbaş’a da “Yaşam Boyu Başarı” ödülü verilir. Konser Muhammer Sun’un *Bahar Şenliği*, Cemal Reşit Rey’in *Enstantaneler* ve İlhan Usmanbaş’ın *Orkestra için Müzik* başlıklı eserlerinden oluşur. Keza orkestranın 31. Uluslararası İstanbul Müzik Festivali Açılış Konseri repertuarının tamamı da Türk bestecilerden oluşur: Nevit Kodallı’nın *Telli Turnam*, Yiğit Aydın’ın (1971) *Adım-Oyun-Ağır-Başka* ve Ferit Anlar’ın *İki Dans* başlıklı eserleri seslendirilir. 20-21 Aralık 2006 Yeni Yılı Karşılama Konseri “İlhan Mimaroglu 80 Yaşında” başlığıyla besteciye ithaf edilir ve İlhan Mimaroglu’nun (1926-2012) *Gece Ezgileri* adlı eseri seslendirilir. 16 Ocak 2009 konseri “Ferit Tüzün 80. Yaşında” başlığıyla besteciye ithaf edilerek, bestecinin *Esintiler*’i seslendirilir. 2005 ve 2006’dan itibaren genç çağdaş müzik bestecileri de programda yer almaya başlar. *Left* adlı müziğiyle 2005 repertuarına giren Mahir Cetiz’in (1977) *Gecenin Sesi*, *Piyano ve Orkestra için Fantezi* adlı eserinin 10 Ocak 2006’da dünya prömiyeri gerçekleştirilir. 2018-19 sezonu “Gürer Aykal 20. Yıl Konseri” başlıklı konserde de bestecinin *Toros* adlı müziğine yer verilir.

On yılını tamamlayan BİFO ilk kez 2010’da yaşayan çağdaş bir besteciye ithaf ettiği bir konser düzenler: “BİFO & Fazıl Say Festivali.” 24 Aralık konserinde Fazıl Say ile birlikte Borusan Quartet yer alır ve Say’ın *Op. 26 Likya Prensesi* başlıklı iki gitar için konser parçasının; 25 Aralık konserinde ise BİFO ile *Op. 28 İstanbul Senfonisi*’nin dünya prömiyeri gerçekleştirilir. Bu tarihten itibaren hemen her yıl Say orkestranın repertuarında eserleriyle en fazla yer alan çağdaş Türk besteci olur ve böylece eserlerinin dünya ve/veya Türkiye prömiyerleri gerçekleşir. Borusan Sanat 2013 ve 2018 yıllarında sırasıyla bir yerli ve bir yabancı besteciye eser siparişi verir ve BİFO bu eserleri ilk seslendiren orkestra olarak dünya prömiyerlerini üstlenir. 2012’de Ernest von Siemens Besteci Ödülü’ne lâyık görülmesinin akabinde Borusan Sanat’ın siparişiyle Zeynep Gedizlioğlu’nun (1977) orkestra için bestelediği *Kayıp Sessizliğin Anısına Rağmen* başlıklı eseri bunların ilkidir (17 Ocak 2013). Diğeri ise Londra Filarmoni, Dresden Filarmoni, Orquesta Nacional de Espana, Orchester de Paris ve BİFO’nun ortak siparişiyle Bryce Dessner’in (1976) *İki Piyano için Konçerto*’sudur (20 Aralık 2018). Orkestra

tarafından dünya prömiyeri gerçekleştirilen diğer besteci ve yapıtlar şu şekildedir: 2012 yılı İstanbul Müzik Festivali siparişiyle Giya Kancheli (1935-2019) tarafından bestelenen *Lingering* (2012), Gerald Levinson (1951) *Yaylı Çalgılar Dörtlüsü ve İki Piyano için Yeni Yapıt* (2015-26 Sezonu), Pieter Snapper (1967) *Whiskey Rorschach Modern* (2015-16 Sezonu), “BİFO ile Bir Dünya Prömiyeri” başlıklı konserde Hasan Uçarsu *Piyano ve Viyola için Konçerto* (2016-17 Sezonu) ile 2017-18 Sezonu *Açılış Konseri* Mark-Anthony Turnage (1960) *Shadow Walker* başlıklı iki keman konçertosu.

“BİFO Anvanguard” orkestranın spesifik bir çağdaş müzik başlığıyla programına eklediği ilk konserdir (15 Nisan 2013). Bu konserde Samuel Barber’ın (1910-1981) *Yaylı Çalgılar İçin Adagio*, Op. 11; Alfred Schnittke’nin *Piyano ve Yaylı Çalgılar İçin Konçerto*, Op. 36; Schönberg’in *Aydınlanan Gece*, Op. 4’ü seslendirilir. 2015-16 sezonu çoğu başlığı ve repertuar içeriğiyle çağdaş müzik bakımından BİFO’yu ayrıcalıklı kılan bir yıl olur. Sezonun ikinci konseri Philip Glass’ın *İki Piyano İçin Konçerto*’sunun Türkiye prömiyeriyle açılır. “Minimalist Dream House” başlıklı hemen akabindeki konser John Cage (1912-1992), Arvo Pärt, Philip Glass, Terry Riley (1935), Aphex Twin (1971), Brian Eno (1948), Radiohead, Raphaël Séguinier (1979), Sonic Youth, David Chalmin (1980) ve Laurie Anderson (1947) gibi minimalist ve house müzik bestecisi ve gruplarının müziklerini içerir. Aynı sezonun teması olan “Batı Yakası’nın Hikâyesi” ana başlığının altındaki konser dizileri tam bir çağdaş müzik şöleni özelliği taşır. Bu konser dizilerinde aynı adlı eserin bestecisi Leonard Bernstein’in (1919-1990) pek çok müziği seslendirildiği gibi başkaca çağdaş müzik bestecilerinin eserlerine de yer verilir. BİFO bunların bir kısmında yer alır diğerleri solist ve topluluklar tarafından icrâ edilir. Bu programın tamamını hacmi aşacağından bu yazıda vermek mümkün değil. “Pekineller ile Batı Yakası’nın Hikâyesi” etkinlik programı Béla Bartók, Krzysztof Penderecki (1933-2020), Avner Dorman (1975), Bernstein<sup>14</sup> ve Witold Lutoslawsky’nin (1913-1994) eserlerini içerir. “The Sound of Timber” başlıklı konserde çağdaş müzik repertuarının bu şehirdeki dâimî temsilcisi Sa.ne.na perküsyon grubu Michael Gordon’un (1956) *Timber*’ını seslendirir. “American Post-Minimalists”te İstanbul’un biricik çağdaş müzik topluluklarından olan He-

<sup>14</sup> *Batı Yakasının Hikâyesinden Senfonik Danslar, İki Piyano ve İki Perküsyon* için adlı eser Bernstein tarafından Pekineller için yazılmıştır.

zarfen Ensemble tarafından Kurt Rohde (1966), Pieter Snapper, John Luther Adams (1953), Julia Wolfe (1958), Terry Riley'in<sup>15</sup> eserleri sunulur. "Penderecki Yapıtlarını Yönetiyor" bu sıra dışı sezonun bitimine doğru besteciyi İstanbullu çağdaş müzik dinleyicisiyle buluşturan nâdide bir organizasyon; başlıktan da anlaşılacağı üzere konser programı bestecinin kendi müziklerinden oluşuyor (Görsel 5). BİFO bu çağdaş müzikle dolup taşan bu sezonun ardından diğer sezonlardaki repertuvarlarında da bu yoğunlukta olmasa dahi çağdaş müzik yapıtlarına yer vermeyi sürdürür. Borusan Quartet'in Klasik ve Romantik dönem ağırlıklı repertuvarında ise Erkin, Pärt, Pēteris Vasks (1946), Schönberg, Anton Webern (1883-1945), Say ve Uçarsu'nun eserlerine rastlanır.

## PENDERECKI YAPITLARINI YÖNETİYOR PENDERECKI CONDUCTS PENDERECKI

21.04.2016 PE THU 20.00 • İSTANBUL LÜTFİ KIRDAR ICEC

**KRZYSZTOF PENDERECKI** şef conductor  
**LÁSZLÓ FENYŐ** viyolonsel violoncello

PENDERECKI *Polish Requiem*'den "Agnus Dei"  
"Agnus Dei" from *Polish Requiem*  
PENDERECKI Viyola ve orkestra için konçerto *Concerto*  
for viola and orchestra viyolonsel için uyarılama *adapted*  
for violoncello  
PENDERECKI 2. Senfoni *Symphony No.2*



Çağdaş müziğin zirvesinde yaşayan en usta bestecilerden biri olan Krzysztof Penderecki, parmak izinin notalara yansıttığı yapıtlarını yönetmek için BİFO'nun şef kürsüsüne çıkacak. Penderecki, avangard müzik festivallerinde, opera sahnelerinde, savaş sonrası psikolojisinin müzikte dışavurumunda hep ön plandaydı. North-Rhine Westphalia Sanat Büyük Ödülü, Sibelius Altın Madalyası, UNESCO Müzik Konseyi Ödülü, Cannes'da "Yaşayan En Büyük Besteci" Ödülü, Alman hükümeti Grand Cross'u, Chevalier de Saint Georges gibi onur madalyaları

Görsel 5: BİFO 2015-16 Konser Sezonu ilgili konser programı (Borusan Sanat Arşivi).

## 2. Radyolarda Çağdaş Müzik

İstanbul dinleyicisinin kulağına çağdaş müziği taşıyan araçlardan biri de radyolar kuşkusuz. 1974 yılında yayın hayatına başlayan TRT 3 Radyo Avrupa çoksesli müziği odaklı içeriğiyle bunların en eskisidir. Programlarında spesifik olarak ya da içeriğin yönlendirdiği ölçüde çağdaş müziğe de yer verilir. Radyo bu yazıyı hazırladığım süreçte Harbiye'den Tepebaşı binasına taşındığı için arşive girmem ve radyo prog-

<sup>15</sup> Terry Riley'in *Mythic Birds Waltz*'inin Türkiye prömiyeridir.

ram kitapçıklarına ulaşmam mümkün olamadı. Bu sebeple TRT 3 Radyo program içeriklerine dâir veriler çevrim içi kaynaklar ile yaptığım bire bir görüşmelere dayanır. Radyonun iç yapım sorumlusu olduğu 1980'ler sonu, 1990'lar boyunca Perihan Ertaş Çakıroğlu'nun hazırladığı programların içeriği büyük ölçüde çağdaş Türk bestecilerin eserleri ve icrâcılarının performanslarından oluşur.<sup>16</sup> Alper Maral'ın *Ses Örgüsü* (2015'ten beri hâlen) ve *Ses İzi* (2015) programlarının içeriği tümüyle çağdaş müzik üretimine odaklanır.<sup>17</sup> Programların başlıkları da doğrudan bu içeriğe işaret eden bir terminoloji barındırır. Zira epeydir bu müziğin evrildiği malzeme doğrudan bütüncül bir müzik yapısından çok ve/veya bununla birlikte 'ses' malzemesi ve bu malzemenin örüntülerinden müteşekkildir. Diğer yandan *Ses Örgüsü* programının tanıtım metninde de "yaşadığımız çağdan, dinlemeye pek alışık olmadığımız ancak kulak verdiğimizde kendimizi alamadığımız tınılar..."<sup>18</sup> vaat edilir.

"Kâinatın tüm seslerine, renklerine ve titreşimlerine Açık Radyo" sloganıyla yayın yapan radyo, 13 Kasım 1995'ten beri sosyal ve yarı akademik bir veriyle her türlü müziği dimağlarımıza sunuyor. İkinci yayın döneminde Nedim Tanyolaç'ın *Modern Müzik I-II* (1996-2000) programıyla radyonun çağdaş müzik hattının yolu açılmış olur. Mehmet Nemutlu, Aykut Köksal, Semih Korucu, Ali Rıza Saral ve Yavuz Oymak ortaklığında hazırlanan *Ustasız Çekiç*, (1997-98); besteci Hasan Uçarsu'nun bir yayın dönemi hazırladığı *Bir Kompozitörün Merceğinden* (1998); çağdaş Türk bestecilerinin üretimini merkeze alan besteci Mehmet Nemutlu ve o dönemdeki öğrencileri Burcu Oruç, Eda Dünder ve Kıvılcım Yıldız'la hazırladığı *Boşluğa Atlayış* (1998-99); Cem Çınlar ve besteci Onur Türkmen'in hazırladığı *MIAM Sunar* (2006) ile müzikologlar İlke Boran ve Elif Damla Yavuz'un hazırladığı *Müzik Pazarı* (2017-18) radyonun odağına çağdaş müzik üretimini, tartışmalarını aldığı birkaç dönemlik programlardır. Açık Radyo'nun çağdaş müzik bayrağını taşıyan dört uzun soluklu programı ise hâlen yayına devam eden İstar Gözaydın'ın bazen İskender Savaşır ile birlikte hazırladığı *Mekânlar ve Çağlar İçinde Müzik/Ses* (1999'dan beri hâlen); Aykut Köksal'ın içeri-

<sup>16</sup> Daha önce TRT 3 Radyo ve günümüzde Borusan Klasik radyo program yapımcısı olan Gaye Çağlayan ile görüşme, 8 Şubat, 28 Mart 2021.

<sup>17</sup> *Ses Örgüsü* ve *Ses İzi* program yapımcısı, besteci, etnomüzikolog Prof. Dr. Alper Maral ile görüşme, 24.03.2021.

<sup>18</sup> <http://radyo.trt.net.tr/Yapim/1419/ses-orgusu.aspx>, erişim tarihi: 05.03.2021.

ğini 'müzikte açık yapıt' kavramı üzerine oluşturduğu ve kimi zaman davetli çağdaş Türk bestecileriyle sunduğu *Minima Musica* (2000-04); zaman zaman yayına ara verse de yedi yıl devam eden Sumru Ağırürüyen'in bazen İllksen Mavituna'yla hazırladığı *Müziğin Başka Türüsü* ile Aykut Köksal'ın *Minima Musica*'sının ardından birkaç yıl aradan sonra 2011'de bayrağı yeniden devraldığı çağdaş müzik programı *Modernin Sesi*'dir (2011'den beri hâlen). Açık Radyo ayrıca 1997, 1998 yıllarında Pozitif Tanıtım ve Üretim A.Ş. ile ortaklaşa *İstanbul Müzik Şenliği* başlıklı ve radyonun yayın akışındaki müzik çeşitliliğini ihtivâ eden mini bir şehir festivali düzenler (Görsel 6). Bu festival içinde "Genç Kuşak Türk Bestecileri" başlığı altında toplanan çağdaş müzik etkinliklerinin sanat yönetmeni de yine Aykut Köksal olur. Bu etkinliklerde konserlerin yanı sıra "Genç Kuşak Türk Bestecileri ve Üretimleri" başlıklı Semih Korucu, Mehmet Nemutlu, Mete Sakpınar ve Hasan Uçarsu gibi o yılların genç bestecilerinin konuşmacı olarak yer aldığı bir panel düzenlenir.<sup>19</sup>



Görsel 6: Açık Radyo'nun öncülük ettiği ikinci İstanbul Müzik Şenliği'nin program kitapçığı, 1998 (Prof. Mehmet Nemutlu Arşivi).

TRT 3 Radyo'nun 2010'ların başında caz ve klasik müzik yayınlarının durdurulmasıyla Türkiye'deki dâimî Avrupa çoksesli müzik dinleyicisinin yerel radyo dinleme alışkanlığında bir boşluk oluşur. Bu boşluğu hemen akabinde "Klasik her yerde!" sloganıyla 2013 Ocak ayında kurulan Türkiye'nin internet üzerinden yayın yapan ilk ve tek

<sup>19</sup> *İstanbul Müzik Şenliği 2* Kitapçığı. 1998. İstanbul, s. 7.



klasik müzik radyosu olan *Borusan Klasik* doldurur.<sup>20</sup> TRT'deki pek çok program yapımcısı da soluğu burada alır. TRT 3 Radyo'nun tekrar açılmasının ardından maalesef kurumun yapımcılarında bıraktığı kırgınlık telâfi edilemez. Ardında bu alanda yetkin bir sanat kurumunun yer almasının verdiği tecrübeyle *Borusan Klasik* kısa sürede dinleyici kitlesine ulaşır. Kendisi de bir çağdaş müzik bestecisi olan Meliha Doğuduyal'ın *Müzikten Söze* az bilinen çağdaş bestecilerin üretim süreçlerine, onların geniş kitlelerce tanınmayan müziklerine yer verdiği bir programdır. *Borusan Müzik Evi* *Borusan Sanat*'ın müdürü Aydın Dorsey'in ana yapımcı olduğu konuk yapımcılı yine bir başka çağdaş müzik programıdır.<sup>21</sup> Program içeriğini *Borusan Müzik Evi*'nde sahne almış topluluklar, sanatçılar ve organizatörlerin kendi müzik seçkileri oluşturur.<sup>22</sup> Orhan Veli Özbayrak'ın yapımcısı olduğu *Türkiye'nin Bestecileri* ise çağdaş Türk bestecilerini dinleyicilere tanıtmak amacıyla hazırlanan radyonun bir başka ilgili programıdır. Bunların dışında yayın akışı doğrultusunda zaman zaman çağdaş müziğe yer veren diğer programlar Füsun Üstün'ün *Kuşu'nun Şarkısı* ile aynı zamanda İstanbul'un çağdaş müzik üretimine en büyük katkıyı sunan kurumu İTÜ Dr. Erol Üçer Müzik İleri Araştırmalar Merkezi'nin (MIAM) müdürü olan Prof. Yelda Özgen'in ana yapımcı olduğu konuk yapımcılı *Klasik Tatlar*'dır.

### 3. Festivallerde Çağdaş Müzik

Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşunun 50. yıl dönümü olan 1973 yılında İstanbul Festivali adıyla düzenlenmeye başlanan bu şehrin ilk uzun soluklu müzik festivali, 2022 yılında ellinci yıl dönümünü kutluyor. İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı (İKSV) bir sivil toplum kuruluşu olarak İstanbul'da uluslararası sanat festivalleri düzenlemek amacıyla Dr. Nejat F. Eczacıbaşı önderliğinde iş adamları ve sanat destekçilerinin ortaklığında kurulur. 1994 yılından itibaren Uluslararası İstanbul Müzik Festivali adıyla programında büyük ölçüde Avrupa çoksesli müziğine yer verir. Salt müzik festivaline dönüştüğü bu yirmi yıllık süreçte programında film gösterimleri, tiyatro, mim, bale, çağdaş dans, halk dansları, semâ gösterileri ile birlikte caz, geleneksel Türk müziği,

<sup>20</sup> <https://www.borusan.com/tr/kurumsal-sorumluluk/borusan-sanat/borusan-klasik>. erişim tarihi: 05.03.2021.

<sup>21</sup> <https://www.dunya.com/yasam-keyfi/borusan-muzik-evinin-sesleri-yeniden-borusan-klasik-te-haberi-488153>, erişim tarihi: 05.03.2021.

<sup>22</sup> <https://www.milliyet.com.tr/kultur-sanat/borusan-muzik-evinin-sesleri-borusan-klasik-te-6347645>, erişim tarihi: 05.03.2021.

halk müziği, dünya müzikleri, pop ve rock gibi çok çeşitli sanat dalları ve türleri yer alır (Görsel 7). İstanbullu sanat tüketicilerinin ihtiyaçları arttıkça İKSV de kendi içinde branşlaşmaya gider, böylece bazı alanlar kendi festivalleriyle yola devam eder. İstanbul Festivali kapsamında 1983'te ayrı bir alt başlıkta düzenlenmeye başlanan Sinema Günleri, 1989 Uluslararası İstanbul Film Festivali'ne dönüşür; Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali aynı yıl, Uluslararası İstanbul Caz Festivali 1994'te festival programından bağımsız birer etkinlik olur.<sup>23</sup> Aynı yıl ismi Uluslararası İstanbul Müzik Festivali'ne dönüşen etkinlikler içinde günümüze dek azalarak da olsa farklı müzik tarzlarındaki konser dizileri İstanbul'un tarihî mekânlarında sürer. Çağdaş müzik de bunlardan biridir. Tabii bu müzik türü daha çok Avrupa çokselli müziği şemsiyesi altında düşünüldüğü için nispeten ayrıcalıklı bir yere sahip olur. İstanbul Müzik Festivali, programlarında çağdaş müziğe yer vermenin ötesinde, bestecilere festivalde prömiyerlerini gerçekleştirmek üzere eser sipariş ederek çağdaş müzik üretimine doğrudan katkı sağlar. Bu durum festivalde zamanla bir gelenek hâlini almıştır.



Görsel 7: "İstanbul Basımında İstanbul Festivali", *Uluslararası İstanbul Festivali 10. Yıl Özel Kitapçığı* (1973-1982), 1982 (IKSV Arşivi).

<sup>23</sup> <https://www.iksv.org/tr/hakkimizda/tarihce>, erişim tarihi: 05.03.2021.

Çağdaş müzik repertuarının orkestra, oda müziği ve solo konser repertuarlarında azımsanmayacak bir yere sahip olduğunu söylemek mümkün. İKSV, arşivini dijitalleştirme aşamasındadır. Fizikî olarak gerçekleştirdiğim program kitapçığı arşivi incelemesinde aynı İstanbul'un orkestraları gibi özellikle Türk çağdaş müziği repertuarına özel bir destek verildiği gözle görülür belirginliktedir; çoğu festival açılış konserinde mutlaka bir Türk bestecinin özellikle de A. Adnan Saygun'un eserleri yer alır. Programlardaki eserleri tek tek burada vererek bu kısıtlı sayfa alanını bir kataloğa dönüştürmekten ziyade spesifik başlıklarla festival kapsamında düzenlenen çağdaş müzik konserlerini ve ayrıca dünya prömiyerleri gerçekleştirilen festivalin sipariş ettiği eserleri sunmak yerinde olacaktır. Festival programlarında yer alan çağdaş dans gösterilerinin müzik repertuarlarında da çağdaş müziğin öncelikli olarak yer aldığını belirtmek gerekir.<sup>24</sup> Daha önceki bölümlerde yer alan konserlerdeki benzer şekilde gitar resitalleri ve oda müziği konserlerinin repertuarları da genel itibarıyla çağdaş eserlerden oluşur. Festival kapsamındaki tüm uluslararası topluluk ve sanatçıların konserlerinde olduğu gibi çağdaş müzik konserleri de çeşitli enstitü, özel şirket ve konsoloslukların sponsorluğunda gerçekleşir.<sup>25</sup> Festivalin birkaç on yıllık süreçte sürekli orkestraları İstanbul Senfoni ve Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestraları iken 2000'lerin başından itibaren Borusan İstanbul Filarmoni Orkestrası, İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı'nın dâimî orkestrası olur ve uzunca bir süre festival açılış konserlerini gerçekleştirir. Festival siparişi olan pek çok çağdaş müzik bestesinin dünya prömiyerlerini gerçekleştiren orkestra bir süre sonra açılış konserlerini Tekfen'e devretse de festivalin dâimî orkestrası olarak konserlere devam eder.

İstanbul Festivali'ndeki ilk çağdaş müzik topluluğu Sveta Sofia Çağdaş Müzik Topluluğu (1977).<sup>26</sup> İlerleyen yıllarda Çağdaş Oda Müziği

<sup>24</sup> Nikolais Dans Tiyatrosu (1978), Londra Çağdaş Dans Topluluğu (1980), Merce Cunningham Dans Topluluğu (1985), Martha Graham Dans Topluluğu (1990), Turkuaz Modern Dance Company, Paul Taylor Dans Topluluğu (1991), Çağdaş Bale Topluluğu (1992), Mehmet Sander Dans Topluluğu (1996), Kibbutz Çağdaş Dans Topluluğu (1997), Zeynep Tanbay Dans Projesi (2003), Nederlands Dans Theater (2004) bunların başında gelir (İKSV Arşivi Uluslararası İstanbul Müzik Festivali Program Kitapçıkları).

<sup>25</sup> Bunlardan çağdaş müzik temsillerinde sponsor olan bazıları şu şekilde sıralanır Türk-Alman Kültür Enstitüsü, Tekfen Holding A.Ş., Sinangil Holding, Amerikan Basın ve Kültür Merkezi, Avusturya Kültür Ofisi, Eczacıbaşı Holding, Siemens, Türkp petrol Holding A.Ş., BP, AEG, Citibank, Boeing, Osmanlı Bankası, Ülker, TSKB, Borusan Holding, The Marmara Otel, İngiliz ve İsviçre Konsoloslukları (İKSV Uluslararası İstanbul Müzik Festivali Program Kitapçıkları 1973-2005, İKSV Arşivi).

<sup>26</sup> İKSV Uluslararası 5. İstanbul Müzik Festivali Program Kitapçığı 1977. İKSV Arşivi.

(1978), Alban Berg Yaylı Çalgılar Dörtlüsü (1979, 1984, 2001), I Fiamminghi topluluğu Henryk Mikolaj Gorecki, Arvo Pärt, Gabriël Verschraegen, Dirk Brossé, Alan Hovhannes gibi çağdaş bestecilerin eserleriyle (1996), Ensemble Intercontemporain Pierre Boulez (1925-2016), György Ligeti (1923-2006) ve Luciano Berio'nun (1925-2003) eserleriyle (1998) ve Kronos Quartet (2000) festivalin konuğu olur. Bazı çağdaş bestecilerle festival arasında yıllara uzanan ve iş birliğine dayanan bir bağ seziliyor. Bunların başında ilk kez 1987'de Krakov Filarmoni Orkestrası ve Korosu tarafından *Leh Requiem*'iyle festivale katılan Krzysztof Penderecki gelir. 41. Festival Yaşam Boyu Onur Ödülü Penderecki'ye verilir (2013); "Sinfonia Varsovia ve Julian Rachlin" başlıklı konserde Penderecki 2. *Senfoni*'sini yöneterek festivalde eserin Türkiye prömiyerini gerçekleştirir (2014). İstanbul Devlet Senfoni Orkestrası tarafından Kamran İnce'nin eserlerinin seslendirildiği 27. İstanbul Müzik Festivali açılış konseri de besteci ve festival arasında daha sonra sürecek bağın başlangıç noktası olur (2000). 2005'ten itibaren belli aralıklarla festivalde "Bir Dünya Prömiyeri" başlığı altında Uluslararası İstanbul Müzik Festivali'nin sipariş ettiği eserler ilk kez seslendirilmeye başlanır; Kamran İnce'nin *Requiem without Word* adlı eseri bunların ilkidir. "Berlin Counterpoint Ensemble-Zaman ve Değişim" konserinde Francis Poulenc (1899-1963), Lowell Liebermann (1961), Kamran İnce ve John Pieterszoon Sweelinck'in (1562-1621) Bach düzenlemelerine yer verilirken, İnce'nin yine Festival siparişi olan *It's a Nasreddin* eserinin dünya prömiyeri gerçekleştirilir (2013).

"Elektronik Müzik" başlıklı ilk elektronik çağdaş müzik konserinde (1991) İlhan Mimaroglu ağırlıkta olmak üzere Pierre Schaeffer (1910-1995), François Bayle (1932) ve Edgard Varèse'nin müzikleri seslendirilir. Çağdaş müzik bestecisi Pierre Boulez'i festivalde ilk kez 1993 yılında Londra Senfoni Orkestrası şefi olarak Schönberg ve Igor Stravinsky'nin (1882-1971) eserlerini yönetirken görüyoruz. *Sınırsız: İstanbul-Berlin Kültür Buluşmaları* başlığı altındaki "Berlin Çağdaş Besteciler" söyleşi ve "Berlin Yeni Müzik Oda Topluluğu" konser dizisi ile çağdaş "Müzikal Gösteriler"i (1997) ise Berlin ve İstanbul'un çağdaş müzik üretim alanındaki günümüze ulaşan organik bağlarına festival özelinde işaret eden bir etkinlik dizisi olarak dikkat çeker.

27. Uluslararası İstanbul Müzik Festival programı çağdaş müzik bakımından en zengin konser programı olur. Piano Circus klavyeli çalgılar topluluğunun Nikki Yeoh (1973), Barak Schmool (1969), Kate

Heath, Graham Fitkin (1963), Max Richter (1966) ve Steve Reich'in (1936) eserlerine yer verdikleri konser; "Michael Nyman Topluluğu"-nun bestecinin yönetiminde eserlerini seslendirdiği aynı adlı konser; Philip Glass'ın kendi eserlerinden oluşan resitali ile yine "Philip Glass Topluluğu" konser dizisi bu festivale damgasını vurur (2000). Glass'ın konser dizileriyle geniş yer kapladığı bu festivalin ardından kurulan bağlar 2017'de başka bir iş birliğiyle kendini gösterir. "Bir Prömiyer: Philip Glass 11. Senfoni" başlıklı konserde bestecinin İstanbul Müzik Festivali ve Bruckner-Linz Orkestrası, Liverpool Kraliyet Orkestrası ve Queensland Senfoni Orkestrası ortak siparişi olan aynı adlı senfonisinin Türkiye prömiyeri BİFO tarafından gerçekleştirilir.

Türkiye Cumhuriyeti'nin 80. kuruluş yıl dönümü sebebiyle BİFO açılış konserinin programını tümüyle çağdaş Türk bestecilerine ayırır; bu tercih ertesi yılın programında da görülür. 2005'ten sonra 2007 yılında tekrar ve 2010'dan itibaren düzenli olarak hiç aksamadan, İKSV Uluslararası İstanbul Müzik Festivali'nin tek ve çeşitli ortaklıklarla sipariş verdiği yerli ve yabancı çağdaş bestecilerin eserlerinin dünya prömiyerleri gerçekleştirilir. John Tavener'in (1944-2013) *Allah'ın Güzel İsimleri* (2007) ve Hasan Uçarsu'nun arp, çeng ve orkestra için konçertosu *Davetsiz Misafirler* (2010) bu prömiyer dizisinin başlangıcını oluşturur. 38. İstanbul Müzik Festivali Yaşam Boyu Onur Ödülü Arvo Pärt'e, Onur Ödülü ise Yalçın Tura'ya verilir. 2010 festivalinin açılış konserinde Tura'nın *Anadolu'dan Orkestra için Süt*'inin dünya prömiyeri gerçekleştirilir. Aynı festivalde "Arvo Pärt: Ademin Yakarışı" başlıklı konserde İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti ve Tallin 2011 Avrupa Kültür Başkenti ortak siparişiyle aynı adlı eserin dünya prömiyeri ve bestecinin pek çok başka eserinin Türkiye prömiyerleri gerçekleştirilir. 39. Festivalin onur ödülü Muammer Sun'a verilir ve açılış konserinde bestecinin *İzmir Rapsodisi* seslendirilir (2011). 40. Festivalde yaşam boyu başarı ödülü Gürcistan'ın çağdaş bestecisi Giya Kancheli'ye (1935-2019) verilir. "Giya Kancheli: Bir Dünya Prömiyeri" başlıklı konserde bestecinin eserleri seslendirilir ve festival siparişi olan *Lingering*'in dünya prömiyeri gerçekleştirilir (2012). "Bir Dünya Prömiyeri: Raskatov'dan 'Yabanda Çılgılık'" konserinde Alexander Raskatov'un (1953) karma koro ve büyük orkestra için Suriyeli Efrem'in metinleri üzerine bestelediği *Yabanda Çılgılık*'in Dünya prömiyeri gerçekleştirilir (2014).<sup>27</sup> "Ölümü-

<sup>27</sup> Proje, 2014 yılı Polonya-Türkiye ilişkileri tesisinin 600. yıldönümü münâsebetiyle düzenlenen kutlamaların kültür programı çerçevesinde ve Polonya Cumhuriyeti Kültür ve Millî Miras Bakanlığı iş birliğiyle gerçekleştirilir (2014).

nün 60. Yılında Sait Faik'i Hatırlamak Fazıl Say ve Arkadaşları” başlıklı konserde Festival’in Say’a sipariş ettiği *Sait Faik* adlı eserinin dünya prömiyeri yapılır. 43. İstanbul Müzik Festivali Açılış konserinde festivalin siparişiyle Hasan Niyazi Tura’nın (1982) *Şehidin Türküsü*’nün; “Kim Kashkashian & Péter Nagy ile Bir Dünya Prömiyeri”nde yine festivalin siparişiyle Tigran Mansurian’ın (1939) bestelediği *Komitas Vardapet’in Anısına Viyola ve Piyano için Kilise Sonatı*’nın dünya prömiyeri yapılır (2015). 44. Festivalin onur ödülü besteci İlhan Baran’a (1934-2016) verilir, festivalin siparişiyle Michael Ellison’ın Yaşar Kemal’in aynı adlı romanından uyarladığı *Deniz Küstü* eserinin dünya prömiyeri Hezarfen Ensemble, solistler ve Zeynep Tanbay koreograflığındaki çağdaş dans topluluğuyla gerçekleştirilir (2016). Aynı yıl “Trio Arte & Gerard Causse” başlıklı konserde festival siparişiyle Özkan Manav’ın (1967) bestelediği *Ludus Modalis* eserinin dünya prömiyeri yapılır. Ernest von Siemens Müzik Vakfı fonuyla ve İstanbul Müzik Festivali’nin siparişiyle Zeynep Gedizlioğlu’nun bestelediği *İki Piyano için “Şimdi”* eserini Ufuk & Bahar Dördüncü ilk kez seslendirir, “Şangay Filarmoni Orkestrası & Fazıl Say” başlıklı konserde Ye Xiaogang’ın (1955) *The Fading Ginkgo Biloba* adlı eserinin dünya prömiyeri gerçekleştirilir (2019).



Görsel 8: İlk Akdeniz Çağdaş Müzik Günleri program kitapçığı, 10-14 Kasım 2003 (Teri Sisa Mason Arşivi).

Akdeniz Çağdaş Müzik Günleri 2000’li yılların başında düzenlenen, İstanbul’un en prestijli, kapsamlı ve ilk uzun soluklu spesifik çağdaş müzik festivalidir. Festival, Ahmet Yürür öncülüğünde ve İspanyol Cervantes Enstitüsü, Centro para la Difusion de La Musica Contemporanea, İtalyan Kültür Merkezi, Yunanistan Konsolosluğu ile o zamanki adıyla Borusan Kültür ve Sanat Merkezi gibi pek çok farklı uluslararası çağdaş sanat kurumu, enstitü ve konsolosluğun iş birliğiyle gerçekleştirilir. Akdeniz Çağdaş Müzik Günleri, Türkiye’nin 2000’lerin başında gündemine oturan Avrupa Birliği üyeliği ihtimalinin İstanbul kültür-sanat yaşamındaki önemli bir uzantısıdır aynı zamanda. Yunanistan, İtalya, İspanya ve Türkiye’nin ortak bir Akdeniz ve Avrupa kültür mirasını taşıdığı düşüncesiyle, Avrupa’yla bütünleşme sürecinde kültür sanat alanında ilerleme sağlamak amacıyla, Avrupa Birliği üyesi üç ülkenin kültür merkezlerinin olanakları ile İstanbul’unkileri birleştirerek çağdaş Avrupa müziğine verilen değeri geliştirmek hedeflenir.<sup>28</sup> Programlarda Akdenizli besteci ve icracılara yer verilir. Diğer diğer yandan çağdaş müzik üretiminde kültürler arası etkileşim amaçlanır.

İlk festival 10 Kasım 2003’te Ahmet Yürür’ün açılış konuşmasıyla, Türkiye’den İlhan Usmanbaş, Yunanistan’dan Georges Couroupos, İtalya’dan Enzo Restagno ve İspanya’dan Jorge Fernandez Guerra’nın katılımındaki Yuvarlak Masa Toplantısı’yla başlar. İlk festival programında Aldo Clementi (1925-2011), Luciano Berio (1925-2003), Luigi Nono (1924-1990), Gicinto Scelsi (1905-1988), Goffredo Petrassi (1904-2003), Franco Donatoni (1927-2000), Salvatore Sciarrino (1947), Carlos Peron (1976-), David del Puerto (1964), Santiago Lanchares (1952), Meliha Doğuduyal (1959), Jesus Torres (1965), Polo Vallejo (1968), Javier Arias Bal (1964) gibi çağdaş müzik bestecilerinin eserleri seslendirilir (Görsel 8).<sup>29</sup> Dört gün süren festivalin organizasyonunda ve içeriğinde Türkiye’den Ahmet Yürür ile birlikte Özkan Manav, Hasan Uçarsu ve Alper Maral yer alır. İkincisi 22-26 Kasım 2004’te gerçekleşen festivalin onur konluğu Yunan besteci George Couroupos (1942) olur. Bu festivalin “İstanbul’dan Yeni Müzik” başlıklı programında<sup>30</sup> yer

<sup>28</sup> 1. Akdeniz Çağdaş Müzik Günleri 10-14 Kasım 2003 Etkinlik Kitapçığı, s. 3 (Teri Sisa Mason Arşivi).

<sup>29</sup> 1. Akdeniz Çağdaş Müzik Günleri 10-14 Kasım 2003 Etkinlik Kitapçığı (Teri Sisa Mason Arşivi).

<sup>30</sup> Festivalin Türkiye ayağına verilen bu başlık Ahmet Yürür’ün CRR Konser Salonu’nda ilkini 1993’te düzenlediği aynı adlı İstanbul’un ilk çağdaş müzik festivaliyle aynı adı taşır.

alan ve eserlerinin dünya prömiyerleri gerçekleştirilen, bugünün genç çağdaş müzik bestecilerini yetiştiren hocaları ve o yılların genç bestecileri olan Tolga Yayalar (1973), Mete Sakpınar (1954), Timuçin Şahin (1973), Aykut Çağlayan (1981), Mehmet Nemutlu (1966), Ali Doğan Sinangil (1934) ve Zeynep Gedizlioğlu'dur.<sup>31</sup> 3. Akdeniz Çağdaş Müzik Günleri'nin onur konuğu yine bir Yunan besteci olan Theodore Antoniou'dur. Bu yıldan itibaren festivalin destekçileri arasında İsveç Konsolosluğu ve çağdaş müzik üreticilerini de görürüz; ayrıca çağdaş müzik programına Arnavutluk da katılır. 5-10 Aralık 2005'te düzenlenen festivalde İlhan Usmanbaş'ın *Yaylı Dördül için Müzik* (1994) yapıtının dünya prömiyeri gerçekleştirilir. Programda Türkiye'den bugünün çağdaş müzik bestecilerini yetiştiren hocalarından Eray Altınbüken (1973) ve Koray Sazlı'nın (1973) eserlerine rastlanır.<sup>32</sup> 2005'ten itibaren Borusan'ın International Society for Contemporary Music (ISCM/Uluslararası Çağdaş Müzik Derneği) üyeliğiyle Akdeniz Çağdaş Müzik Günleri'nin vizyonu genişler. Hırvatistan'ın çağdaş müzik besteci ve icracılarının programa dâhil olduğu 2006 yılındaki dördüncü festivalin onur konuğu İtalyan besteci ve piyanist Ada Gentile'dir (1947). Bu festivalde müzik tiyatrosu türüne ağırlık verilmiştir.<sup>33</sup> Festivale Hırvatistan'dan katılan Canrus Ensemble Ahmet Yürür'ün viyola ve obua için *Atys* (1978) adlı eserini seslendirir. Bir yıl aradan sonra 19-26 Ocak 2008'de düzenlenen 5. ve son Akdeniz Çağdaş Müzik Günleri'nin onur konuğu Jose Manuel López (1956) olur. İçeriği epey çeşitli olan bu festival programında Iannis Xenakis (1921-2001) çoğu ülkenin repertuarında seslendirilir. Bugünün çağdaş müzik besteci ve hocaları Meliha Doğuduyal ve Alper Maral'ın isim sırasıyla *Trope* (2007) ve *Jag lögger mitt ord på mörtrets städ* (2007) adlı eserlerinin dünya prömiyerleri gerçekleşir.

İstanbul'un ilk çağdaş müzik festivali olan ve Ahmet Yürür'ün öncülüğünde CRR Konser Salonu'nda 1993'te gerçekleşen "İstanbul'dan Yeni Müzik" ile 2005-2008 yılları arasındaki Akdeniz Çağdaş Müzik Günleri'nin aynı adlı konser dizisinin arasında organik ve hatta duygusal bir bağ var kuşkusuz. Aynı adlı bu etkinlikler 1990'lardan 2000'lere

<sup>31</sup> 2. Akdeniz Çağdaş Müzik Günleri 22-25 Kasım 2004 Etkinlik Kitapçığı (Teri Sisa Mason Arşivi).

<sup>32</sup> 3. Akdeniz Çağdaş Müzik Günleri 05-10 Aralık 2005 Etkinlik Kitapçığı (Teri Sisa Mason Arşivi).

<sup>33</sup> 4. Akdeniz Çağdaş Müzik Günleri 04-10 Aralık 2006 Etkinlik Kitapçığı (Teri Sisa Mason Arşivi).



İstanbul'da çağdaş müzik temsillerinin temennî edildiği bir dönemden ihraç edildiği bir döneme geçildiğinin göstergesidir.

#### 4. Üniversite Etkinliklerinde Çağdaş Müzik

Yıldız Teknik Üniversitesi (YTÜ) Sanat ve Tasarım Fakültesi Müzik ve Sahne Sanatları Bölümü 1998-99'dan beri eğitim öğretimini sürdürür. Bu fakülte ilk yıllarından itibaren öğrencilere disiplinlerarası üretimi teşvik eden bir ders programı sunarak sanatçı, tasarımcı ve araştırmacıları kolektif bir zeminde buluşturmayı hedefler. Bu özelliğiyle pek çok farklı müzik dallarında kendini yetiştirmek isteyen adaylara konservatuvarların dışında bir eğitim-öğretim alanı açar. Kurumun çağdaş müzik alanındaki düzenli etkinlikleri 2015'ten itibaren başlar. Bunların ilki olan Elektronik Müzik Festivali Alper Maral'ın bölüm başkanlığı döneminde 2015 ve 2017 yıllarında gerçekleşir. Programlarda Bülent Arel, Pierre Schaeffer, İlhan Mimaroğlu, Paul Hindemith (1895-1963), Karlheinz Stockhausen, Alvin Lucier (1931) ve John Cage gibi öncülerin ardından çoğu İstanbul'un çeşitli üniversitelerinin ilgili bölümlerinde öğrenci olan genç bestecilerin müzikleri sıcağı sıcağına seslendirilir.<sup>34</sup> Fakültenin 20. yıl dönümü etkinlikleri kapsamında Mayıs 2017'de yine Alper Maral tarafından bir de *Yeni Müzik Festivali-I* düzenlenir. Bu festivalde “Güneş Ülkesinden Japonya'dan Yeni Müzik”, “Birbaşnalıklar solo çalgılar/tek ses için müzik”, “Happy New Ears! John Cage'den Önermeler” ve “İnsanlar ve Hayvanlar Hakkında-Who do we think we are?” başlıklı öncü ve çağdaş bestecilerin müziklerini buluşturan konser dizileri gerçekleşir.<sup>35</sup> 2017-20 yılları arasında ise dört yıl düzenli olarak Prof. Dr. Koray Sazlı'nın bölüm başkanlığı döneminde bu kez *Canis Majoris* başlıklı çağdaş müzik konserleri düzenlenir. Bu konser dizilerinde yaşıyan Türk bestecilerin müzikleri seslendirilir.<sup>36</sup>

<sup>34</sup> *Elektronik Müzik Festivali*, 17-18 Aralık 2015; *II. Elektronik Müzik Festivali* 16-17 Mart 2017 tarihli Program Kitapçıkları (Prof. Dr. Alper Maral Arşivi).

<sup>35</sup> *Yeni Müzik Festivali I*, 11-12 Mayıs 2017 tarihli Program Kitapçığı (Prof. Dr. Alper Maral Arşivi).

<sup>36</sup> *Canis Majoris* 28 Kasım 2017; 6 Aralık 2018; 3 Aralık 2019; 19 Aralık 2020 Program Kitapçıkları (Prof. Koray Sazlı Arşivi).



Görsel 9: İTÜ MIAM İstanbul Uluslararası Spektral Müzik Konferansı program kitapçığı (İTÜ MIAM Arşivi).

İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'ne bağlı olarak 1999 yılında açılan Dr. Erol Üçer Müzik İleri Araştırmaları Merkezi (İTÜ MIAM) Üçer'in kuruculuğunda ve desteğiyle, İngilizce eğitim verilen uluslararası eğitimcilerin davetli öğretim üyesi olduğu karma bir kadroyla lisansüstü alanında İstanbul'un yeni müzik yaklaşımlarını kucaklayan en aktif kurumu olur. Nitekim kurulduğu günden bu yana sayısız periyodik konserleri, dönem sonu etkinlikleri, bölüm ve sınıf performans çıktılarının tamamını burada sıralamak imkânsız. Kurumun çağdaş müziğe dair birer gelenek hâlini alan etkinliklerinden bahsetmeden önce Kasım 2003'te düzenlenen bir haftaya yayılan İstanbul International Spectral Music Conference'ın (İstanbul Uluslararası Spektral Müzik Konferansı) şehrin milat niteliğindeki çağdaş müzik etkinliklerinin başında geldiğini belirtmek yerinde olur (Görsel 9). Konferans çağdaş müzik besteci hocaları Robert F. Reigle, Micha-

el Ellison, Pieter Snapper, Onur Türkmen (1972) ve Eray Altınbükten tarafından düzenlenir. Spektral müziğin yapısı, estetiği ve barındırdığı müzik paletindeki parametrelerin tartışıldığı açılış oturumlarının ardından bu müziğe dâir dinlenebilecek en iyi yerli ve yabancı topluluklar ve besteciler programda yer alır. Konferans 2008 yılında Pan Yayıncılık tarafından Kâni Karaca'ya ithafen 2 CD'li kitap olarak yayınlanır.<sup>37</sup> Kurumun çatısı altındaki en eski ve uzun soluklu çağdaş müzik etkinliği ise hâlen devam eden Sesin Yolculuğu-Genç Besteciler Festivali'dir. Türkiye'de öğrenim gören genç bestecilerin yapıtlarının seslendirildiği festival yıllardır büyük bir özveri ve inatla İstanbul'un çağdaş bestecisi ve Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Devlet Konservatuvarı (MSGSÜ İDK) Kompozisyon Anasanat Dalı öğretim üyesi Prof. Özkan Manav tarafından düzenlenir. Türkiye'deki genç bestecilerin ve çağdaş müzik camiasının gencinden kıdemlisine iletişime geçmesini amaçlayan festivalde 2019 yılına dek İstanbul, Ankara, İzmir, Mersin, Bursa ve Kocaeli'nden katılan 482 bestecinin 525 eseri 39 konserde seslendirilmiştir.<sup>38</sup> 2004 yılında İtalyan Kültür Merkezi'nde konser serileri şeklinde başlayan etkinlik 2006'da festivale dönüşerek, Süreyya Operası'na taşındığı dört yıllık dönem dışında uzunca bir süredir MIAM'ın ev sahipliğinde gerçekleşir.<sup>39</sup> Festival bugüne dek aynı zamanda çağdaş müziğe mesafeli duran genç icrâcıların da bu müziğin laboratuvarına girmelerine vesile olarak repertuvarlarını esnetmelerine olanak sağlar.

İTÜ Türk Müsîkîsi Devlet Konservatuvarı (TMDK) Müzik Teknolojisi Bölümü etkinlikleri içinde 2016'dan bu yana devam eden Maçka Elektrikli Günler (Maçka EMG) de yine Türkiye'nin tüm üniversitelerindeki ilgili öğrenci ve eğitimcileri düzenli bir müzik üretim alanında birleştirmeyi hedefleyen bu kez elektronik müzik odaklı bir etkinlik serisidir. 2016'dan bu yana programında sabit medya elektro-akustik müzik eserleri, canlı yarı-yapılandırılmış ve doğaçlama performanslar ile çağdaş dans performansları yer alır.<sup>40</sup> İTÜ böylece sadece geleneksel

<sup>37</sup> Robert Reigle&Paul Whitehead (ed.). 2008. *Spectral World Musics*. İstanbul: Pan Yayıncılık (baskısı tükenmiştir). Ayrıca konferans programında *Argento Chamber Ensemble and Kâni Karaca* konserinde Karaca, Michael Ellison'un ses için *Elif* adlı müziğinin dünya prömiyerini gerçekleştirir (*Istanbul International Spectral Music Conference Program Kitapçığı*, 2003, s. 9).

<sup>38</sup> *Sesin Yolculuğu-Genç Besteciler Festivali Etkinlik Programları 2004-2019* (Prof. Özkan Manav Arşivi).

<sup>39</sup> <http://sesinyolculugu.com/>, erişim tarihi: 07.03.2021; *Sesin Yolculuğu-Genç Besteciler Festivali Etkinlik Programları 2004-2019* (Prof. Özkan Manav Arşivi).

<sup>40</sup> *İTÜ Maçka Elektrikli Günler Etkinlik Dosyası 2016-2019* (Sinan Kestelli Arşivi).

Türk müzikleri eğitimini verdiğiine dair izlenimi 2000'lerin başından itibaren bünyesinde gerçekleşen bu ve benzeri etkinlikler ve eğitim programlarındaki dönüşüm aracılığıyla kırar.

Bilgi Üniversitesi Müzik Bölümü 1997 yılında aslında caz eğitimi vermek üzere açılır; fakat 2005 itibarıyla eğitimini belli bir müzik türü sınırlaması getirmeden sürdürerek kompozisyon ve ses teknolojilerinin birleştirildiği bir eğitimi temel alır. Teknolojik yenilikleri çağdaş müziğin bir gerekliliği olarak gören bölümün eğitim programı sadece müzik değil aynı zamanda ses odaklıdır ve müzik eğitimi sesi okumak, yazmak, onunla ilgili yazmak, anlamak ve kaydetmenin tümünü içeren bir bütüncül yaklaşımı barındırır.<sup>41</sup> Kurum 2005 ve 2006 yıllarında çağdaş müzik etkinliklerine Fransız Kültür Merkezi iş birliğiyle İstanbul Fransız Kültür Merkezi Yeni Müzik Konser Serisi ile başlar. Konserler “9 Yaylı için Yeni Müzik”, “Yeni Elektronik Müzik”, “Klarinet, Fagot, Çello, Piyano için Yeni Müzik”, “Piyanolu Trio için Yeni Müzik”, “Yaylı Kuartet için Yeni Müzik” alt başlıkları altında toplanır.<sup>42</sup> İlk konser serisi Onur Türkmen, Robert Reigle ve Zeynep Bulut’un “John Cage, Giacinto Scelci Üzerine” başlıklı semineriyle açılır. Bu programda yer alan “Yeni Elektronik Müzik” Türkiye üniversitelerindeki ilk elektronik müzik etkinliğidir (Görsel 10). İkinci konser serisinin Ahmet Altınel moderatörlüğündeki panelinde “Yeni Müzik Nedir?” sorusunu Hasan Uçarsu, Turgut Pöğün, Özkan Manav ve Mehmet Nemutlu tartışmıştır. 2007’de etkinlik, İstanbul Bilgi Üniversitesi Müzik Bölümü Yeni Müzik Konser Serisi, 2008’de Yeni Müzik ve 2011’de hâlen devam eden Bilgi Yeni Müzik Festivali adını alır. 2009’da Bilgi Üniversitesi Laptop Orkestrası (IBULOrk) kurulur ve 2010 programında ilk kez yerini alır. 2011’den itibaren daha önceki programlarda bir arada yer alan elektro-akustik ve ensemble konserler ayrı etkinlikler hâlinde “Ensemble ve Elektronik Kesişmeler” başlıklarıyla gerçekleşir. Ertesi yıl bunlara birkaç yıl sürecek “Özgür Doğaçlama Gecesi”, 2017’de Başak Yavuz’un kurumda şarkı yazım dersleri vermesiyle birlikte birkaç yıl “Şarkılar Bizden” alt etkinlikleri entegre edilir. Bilgi Yeni Müzik Festivali programında Ensemble Garage, Ergon Ensemble, Plug, Ensemble Platypus, Ensemble ARTéfacts, OERKNEL In-Residence ve küresel salgın kısıtlamalarından önceki son yeni müzik festivalinde dinlediğimiz AWKAS Ensemble gibi

<sup>41</sup> <https://music.bilgi.edu.tr/tr/genel-bilgi/>, erişim tarihi: 07.03.2021.

<sup>42</sup> *İstanbul Fransız Kültür Merkezi Yeni Müzik Konser Serisi Program Kitapçıkları*, 2005-2006, <https://music.bilgi.edu.tr/tr/organizasyonlar/bilgi-yeni-muzik-festivali/>, erişim tarihi: 15.03.2021.

uluslararası çağdaş müzik toplulukları yerli ve yabancı yeni eserleri seslendirir.<sup>43</sup>



Görsel 10: İstanbul Fransız Kültür Merkezi Yeni Müzik Konser Serisi altında yer alan Türkiye'nin elektronik müziğe dair ilk üniversite etkinliği olan "Yeni Elektronik Müzik" Afişi, 25 Mart 2005 (Bilgi Müzik Arşivi).<sup>44</sup>

## 5. Sanat Kurumlarında Çağdaş Müzik

Önceki adıyla Borusan Kültür ve Sanat Merkezi -90'lı yıllardaki etkinlik programı kitapçıklarında yer alan- nota arşivi, müzik kitap-

<sup>43</sup> İlgili konser serilerinin program kitapçıkları için bkz. <http://music.bilgi.edu.tr/tr/organizasyonlar/bilgi-yeni-muzik-festivali/yeni-muzik-serisi/yeni-muzik-1/>, erişim tarihi: 15.03.2021.

<sup>44</sup> <http://music.bilgi.edu.tr/tr/organizasyonlar/bilgi-yeni-muzik-festivali/yeni-muzik-serisi/yeni-muzik-1/>, erişim tarihi: 08.03.2021.

ları, CD'lerden oluşan ve 'internet olanağı sunan' Müzik Kütüphânesi, Dinleti Salonu ve Sanat Galerisi ile sanat dostlarının hizmetinde sloganıyla hizmet veriyordu.<sup>45</sup> O yıllarda Borusan Müzik Evi'nin bugün bulunduğu binanın karşısında yer alan Borusan Kültür ve Sanat Merkezi'nin kütüphâne arşivi çağdaş müzik kayıtları ve kitapları bakımından zengindi.<sup>46</sup> Üst katındaki etkinlik salonunda çağdaş müzik seminerleri, belgesel film gösterimleri ve dinletileri düzenleniyordu. Örneğin 90'ların sonundaki programlarda göze çarpan Aykut Köksal'ın "Yirminci Yüzyıl Müziğine Genel Bir Bakış", İlhan Usmanbaş'ın "Müzikli Sorular" ve "Çağdaş Müzik Eğitimi", Ahmet Güner'in "Fluxus'un Yaramaz Çocuğu: John Cage" söyleşileri; *Boulez 20. Yüzyıl Müziğinde Bir Kilometre Taşı*, *Cage/Cunningham* ve *Amerikalı Çağdaş Bir Besteci: John Cage* gibi belgesel film gösterimleri; Uğur Değirmencioğlu "Kontakt Doğaçlama Ses ve Hareket Atölyesi" ile dönemin pek çok çağdaş müzik bestecisinin müziklerinin seslendirildiği biz bize konserler bunlardan sadece birkaçıdır.<sup>47</sup> İstanbul'un Avrupa Kültür Başkenti olduğu ve şehrin santsal etkinliklerinin bu doğrultuda uluslararası düzlemde arttığı 2010 yılında kurum yeni çehresiyle ve bu kez **Borusan Müzik Evi** adıyla yeni müzik, dünya müziği, caz ve disiplinlerarası performansları sergilemeye elverişli olan, eski binasının tam karşısındaki binasında sanatseverlere hizmet vermeye başlar. Kurum 2014'te Borusan Sanat'ın merkezi hâlini alır. Berlin çağdaş sanat ortamlarıyla kurulan iş birlikleriyle Nova Muzak Series ve New Sounds of Berlin and Istanbul gibi etkinlikleriyle İstanbul'da bu müziği üreten ve tüketenlere çağdaş müziğin güncel yaklaşımlarının sunulduğu bir laboratuvar ortamı hazırlar.<sup>48</sup> Kurulduğu tarihten itibaren ayrıca programlarında Çağdaş Müzik Günleri, Borusan New Music Series başlıkları altında düzenli ve birbirinden farklı konser dizileri gerçekleştirilir. Sa.ne.na. çağdaş vurmali çalgı topluluğu, Hezarfen Ensemble, Sonanza Ensemble, Islak Köpek, DAAD-Kammerensemble Neue Musik Berlin, Şevket Akıncı & Mutant, Esbjerg Ensemble konserleri ile Yaşayan Türk ve Alman Bestecilerden Çağdaş Müzik, New

<sup>45</sup> *Borusan Kültür ve Sanat Merkezi Etkinlik Kitapçığı Aralık 1997* (Teri Sisa Mason Arşivi).

<sup>46</sup> Ahmet Yürür, kendisiyle yaptığımız görüşmeden bu kayıt ve kitapları bizzat kendisinin Amerika'dan getirttiğini aktarır (20 Şubat 2021).

<sup>47</sup> *Borusan Kültür ve Sanat Merkezi Etkinlik Kitapçıkları Aralık 1997 Programı; Aralık 1998 Programı; Haziran-Temmuz-Ağustos 1998 Programı; Eylül 1998 Programı; Şubat 1999 Programı; Haziran-Temmuz-Ağustos 1999 Programı* (Teri Sisa Mason Arşivi).

<sup>48</sup> [https://www.borusansanat.com/tr/borusan-muzik-evi\\_4/tarihce\\_29/](https://www.borusansanat.com/tr/borusan-muzik-evi_4/tarihce_29/), erişim tarihi: 09.03.2021.

Sounds of Berlin ve Song Books: John Cage'i 100. Yaş gününde Hayal Etmek özel başlıklı etkinlikler ile George Crumb'ın (1929) Hezarfen Ensemble tarafından seslendirilen *Black Angels*'ının ve Steve Reich'in Hollandalı müzik grubu Slagwerk Den Haag (SDH), MIAM Perküsyon Topluluğu ve sa.ne.na ortaklığında seslendirilen *Drumming* baş yapıtının yer aldığı konserler ile bestecinin kendi katılımıyla gerçekleşen Morton Subotnick (1933)-Silver Apples of the Moon 50. Yıl Konseri Borusan Müzik Evi'nin çağdaş müzik etkinlik başlığı altındaki önemli konserlerinden bazılarıdır.<sup>49</sup>

Akbank Sanat, Garanti Sanat ve Yapı Kredi Kültür Sanat gibi kurumların yıllık etkinlikleri içinde de zaman zaman çağdaş müzik ve performans sanatları yer alır. Akbank ve Garanti Sanat'ı daha ziyade İstanbul'un caz müzik festivallerindeki sponsorlukları ve ev sahipliklerinden biliyoruz. Akbank Sanat ayrıca çağdaş dans ustalık sınıfları, atölye çalışmaları ve etkinlikleriyle İstanbul'un kültür sanat yaşamında göze çarpar. Akbank Sanat Kütüphânesi de aynı Borusan gibi 90'lı yıllarda müzik arşiviyle özellikle konservatuvar öğrencilerinin ve yeni müzik dinleyicilerinin müdâvimi olduğu bir niş mekândı. Hâlen varlığını sürdüren kütüphânenin bulunduğu binada ses enstalasyonları ve gürültü çalışmalarına dâir performanslar, sergiler yapılmaktadır. Kurumun dijital arşivi 2017'den öncesini içermiyor. Fizikî arşive ulaşmam küresel salgın sürecinde mümkün olamasa da Eylül-Kasım 2017 tarihindeki Siyah Gürültü ve Aralık 2017 Dünya Müzik Günleri etkinlikleri hatırmızda. 2018'den bu yana bir yıl Berlin bir yıl İstanbul'da olmak üzere her yıl düzenlenen sound art festivali *Distopya* ise Mart-Haziran 2021 tarihinde gerçekleşmekte olan Selçuk Artut ve Jeremy Woodruff küratörlüğündeki yine çağdaş müzik performanslarının dâimî topluluğu Hezarfen Ensemble ile çeşitli yerli ve yabancı sanatçılara alan sunan bir başka Akbank Sanat etkinliğidir.

Garanti Sanat'ın arşivi de keza bu süreçte ulaşılamayanlar arasında yer alır. Fakat İstanbul'un kültür sanat etkinlikleri içinde çağdaş müzik ve mimari alanındaki en çok ses getiren ve erken tarihli projeyi bu kurum gerçekleştirmiştir. Günümüz müzikoloji ve sonic arts branşlarının en popüler çalışma alanlarından biri olan 'soundspace'e dâir Açık Radyo'daki dâimî çağdaş müzik yayınlarından yukarıda bahsettiğimiz

<sup>49</sup> Borusan Müzik Evi Etkinlik Listesi Ocak-Mayıs 2010 Programı; Eylül-Aralık 2010 Programı; Ocak-Mayıs 2011 Programı; Eylül-Aralık 2011 Programı; Ocak-Mayıs 2012 Programı; Eylül-Aralık 2012 Programı (Borusan Sanat Arşivi).

mimari ve tasarım alanında kuramsal ders ve seminerler veren Aykut Köksal küratörlüğünde 2005 yılında Çağdaş Müzikte Mekânsal Çalışmalar SESMEKÂN adlı bir etkinlik gerçekleşir (Görsel 11). Bu etkinlik Garanti Galerî'de Cage, Schaeffer, Arel, Stockhausen, Varèse, Xenakis, Brümmer, Boulez ve Nono'nun ilgili eserlerinin video kayıtlarının sunulduğu bir sergi, İstanbul'un çeşitli salonlarında bu bestecilerin ilgili eserlerinin canlı konserleri ile ses-mekân söyleşilerini içerir. Yapı Kredi Kültür Merkezi'nde ise Yapı Kredi Açık Sahne çağdaş müzik ve söyleşileri içeren düzenli bir etkinliktir. Örneğin Mart-Aralık 2006 tarihleri arasındaki Mehmet Nemutlu, Hasan Uçarsu, Aykut Köksal ve Özkan Manav'ın katılımıyla düzenlenen "Müzikte Modernizm Sonrası", "Modernizm Sonrasında Türkiye'deki Müzik Üretimi", "Çağdaş Müzikte Yeni Eğilimler ve Kaynakları", "Yeni Kıtada Yeni Müzik", "Konvansiyonel Bir Uç Model Olarak Paul Hindemith" ve "Çağdaş Müzikte Yerellik Olgusu" başlıklı söyleşiler; İlke Boran ve Aykut Köksal'ın katılımıyla "Elektronik Müziğin Dünü Bugünü" ile Michael Ellison, Ahmet Altınel ve Musa Bakır'ın katılımıyla düzenlenen "Modernizmin İnat Damarı: Spektral Müzik" söyleşileri bunlardan birkaçıdır.<sup>50</sup> Ayrıca kurum Goethe Institute iş birliğiyle çoğunlukla Alman ve Türk bestecileri konuk ettiği çağdaş müzik konserleri düzenlemektedir.



Görsel 11: Çağdaş Müzikte Mekânsal Çalışmalar SESMEKÂN etkinlik kitapçığı 16 Eylül-28 Ekim 2005 (Nihan Tahtaışleyen Arşivi).

<sup>50</sup> Mehmet Nemutlu Arşivi.



Arter sahne sanatları, klasik, çağdaş ve elektronik müzik, film, performans ve dijital sanatların tümünü kapsayan programlarıyla herkes için erişilebilir, canlı ve sürdürülebilir bir kültür ve yaşam platformu olarak 2010 yılında Vehbi Koç Vakfı çatısı altında kurulur.<sup>51</sup> 2019'da Beyoğlu'ndaki binasından Dolapdere'deki yeni binasına taşınan Arter, küresel salgın sürecinden hemen önce Şubat 2020'de Berlin'in deneysel sanat ve müzik sahnesinin önde gelen figürlerinden, Klangspuren Schwaz Tirol, MaerzMusik/Berliner Festspiele, Ruhrtriennale gibi köklü festival ve bienallerin sanat yönetmenliğini ve müzik küratörlüğünü üstlenen Matthias Osterwold'un sanat yönetmenliğinde ilk Yeni ve En Yeni Müzik Festivali'ni düzenler.<sup>52</sup> Festivalde çağdaş besteci Enno Poppe'nin (1969) Ensemble Mosaik ile gerçekleştirdiği *Rundfunk* (Radio Broadcasting) ve Istanbul Composers Collective (ICC) üyelerinin canlı görsel eşliğinde gerçekleştirdiği *HUIS-CLOS 6*, Lübnanlı serbest doğaçlama ve deneysel müzik sanatçısı Mazen Kerbaj'ın (1975) *Wormholes* üçlüsü ve "A" *Trio* ile Dada ve Fluxus akımlarının etkilerinde sunduğu performanslar, Alman müzisyen ve görsel sanatçı Carsten Nicolai'nin (1965), nâm-ı diğer Alva Noto'nun *UNIEQAV* adlı yerleştirmesiyle ses ve ışık frekanslarını bir araya getirdiği bir performans yer alır. Yeni ve En Yeni Müzik Festivali II ise Şubat 2021'de küresel salgın sebebiyle dijital ortamda gerçekleşir. Sanat yönetmenliğini bu yıl da Matthias Osterwold'un üstlendiği festival, çevrimiçi paneller, film gösterimleri ve atölyelerle dinleyicilere ve araştırmacılara konsersiz bir festival sunar. Semih Fıncıoğlu'nun açılış sunumu olan "Yeni Müzik 101: Dünyada ve Türkiye'de Yeni Müziğin Gelişimi ve Uygulamaları", Alper Maral, Onur Türkmen, Tolga Yayalar'ın Michael Ellison moderatörlüğündeki "Türler Arası, Türler Üstü: Yeni Müzik Teorisi Üzerine Bir Sohbet"i, Mahir Cetiz, Zeynep Gedizlioğlu ve Mehmet Can Özer'in Jeremy Woodruff moderatörlüğündeki "Yeni Bestecilerin Yaratım Süreçleri" başlıklı konuşmaları, Sandeep Bhagwati, Turgut Erçetin, Brigitta Muntendorf ve önceki yıl da aynı festivale müziğiyle ve icracı olarak katılan Enno Poppe'nin Matthias Osterwold moderatörlüğündeki "Yeni Müzikte Gelenek ve Gelecek: Kökenler, Akımlar, Perspektifler" tartışması ile festivalin ilk günü, alana dâir güncel tartışmaların işlendiği bir ders niteliğindedir. "İstanbul Bilgi Üniversitesi Laptop Orkestrası (IBULOrk) Atölyesi",

<sup>51</sup> <https://www.arter.org.tr/hakkimizda>, erişim tarihi: 06.03.2021.

<sup>52</sup> [https://www.arter.org.tr/yeni\\_ve\\_en\\_yeni\\_muzik\\_festivali](https://www.arter.org.tr/yeni_ve_en_yeni_muzik_festivali), erişim tarihi: 06.03.2021.

“ICC Atölyesi” ile Uğur Can Akkaya, Kerem Altaylar ve Selçuk Artut’un Konstantinos Vasilakos moderatörlüğündeki “Algoritma ve Canlı Kodlama: Güncel Uygulamalar” başlıklı sunumları da önceki günkü tartışmaların bir nevi uygulamalı örneklerini teşkil eder. Cevdet Ereğ’in (1974) Arter’deki galeri mekânına özel olarak tasarladığı ve sanatçının Almanya’nın Bochum şehrinde ilk kez 2019 yılında sergilediği, ardından Berlin’deki Hamburger Bahnhof Müzesi’nde gösterilen *Bergama Stereo* başlıklı yapıtının devamı ve bir varyasyonu niteliğindeki *Bergama Stereotip* sesli mimari yerleştirmesi İstanbul’un 2020’deki küresel salgın döneminde gerçekleşen en tatmin edici çağdaş sanat etkinliklerinden biridir. Arter 2021’de koleksiyonuna kattığı David Tudor (1926-1996) tarafından tasarlanan ve Composers Inside Electronics, Inc. tarafından gerçekleştirilen *Rainforest V* (Yağmur Ormanı V-varyasyon 3) adlı etki-leşime açık ve kendi kendine icrâ eden yerleştirme, Melih Fereli küratörlüğünde sunulur.

Son birkaç yıldır sanatseverlere çağdaş müziğin, sanatın ve teknolojinin kolektif çıktılarını pek çok farklı platformda sunan Gedik Sanat, Gedik Eğitim ve Sosyal Yardım Vakfı bünyesinde İstanbul Gedik Üniversitesi ile eğitim, Gedik Holding ile sanayi alanında sanatsal bileşimlere açık bir kurumdur. Gedik Filarmoni Orkestrası ve Oda Müziği Konserleri ile çağdaş müzik üretimini önceleyen kurum, Türkiye’de yetişen bestecilere verdikleri eser siparişlerinin dünya prömiyerlerini veya daha önce üretilmiş eserlerin Türkiye prömiyerlerini gerçekleştirir. Hayata geçirdiği projelerle besteci, icrâcı ve sanatçı üçgenindeki üretim aşamalarını ve son kertede bunların sanat ürünü hâlini, ses ve görüntü verilerine dönüştürerek de iyi bir çağdaş sanat arşivi oluşturma yolunda ilerlemektedir. COVID-19 küresel salgın sürecinden önce fizikî konserlerin gerçekleştiği dönemde mekâna göre seçilen repertuvar ve görsel sanat desteğiyle klasik bir konser ortamından ziyâde konserlerde çağdaş müzik atmosferi yaratmaya yönelik girişimleri olur. Örneğin *Nurani Gece* başlıklı St. Antuan Kilisesi’nde gerçekleştirilen Gedik Filarmoni Orkestrası konserinde Orhan Veli Özbayrak’ın (1989) konser mekânı için bestelediği müziği, Arvo Pärt’ın birkaç koro ve orkestra eseri ve Schönberg *Verklaerte Nacht* seslendirilir. Küresel salgın sürecinin en başından beri çağdaş sanat üretimi bakımından dijital dünyaya en hızlı adapte olan ve üretimini artırarak sürdüren Gedik Sanat dijitalleşme, toplumsal ve sanatsal değişim ve dönüşüm üzerine kolektif bir beyin

fırtınası sürecine girer. Bu beyin fırtınasının ürünleri olan *Metamorphoses*, *Sözsüz Günlükler*, *Kaynaşma* ve *Robotik Raks* adlı projeler ardı sıra dijital platformlardan sanatseverlere sunuldu. *Metamorphoses* Kafka'nın *Dönüşüm* romanından hareketle Varoluşçuluk kavramı üzerine tasarlanan bir projedir. Bireyin toplumdan soyutlanması, yalnızlaşması ve bu durumun etkileri üzerine bestecilere verilen sipariş eserleri ihtivâ eder. *Sözsüz Günlükler* projesi küresel salgın sürecinde bir bestecinin geçirdiği 1 günü temsilen karantina günlüğü şeklinde tasarlanır. 24 besteciye verilen 24 solo keman eseri siparişiyle bir araya gelen birer dakikalık eserlerden oluşan seriyi, Önder Baloğlu 24 dakikalık her biri farklı tasarlanmış videolarda dijital ortam izleyicisine sunar. Bu müzikler kurum içinde oluşturulan Çağdaş Sanatlar Müzesi'nde arşivlenmektedir. *Kaynaşma* başlıklı proje ise besteci, heykeltıraş ve icrâcılardan oluşan kolektif bir iştir. Eski ile çağdaşın kaynaştırılmasını temsilen Leitmotif olarak demir kaynak sesinin kullanıldığı bu performansta tarihteki bestecilerin seçilmiş bazı bilindik eserlerinin, günümüz bestecilerinin bunlardan hareketle yazdıkları çağdaş eserlere evrilişini dinledik. *Robotik Raks* ise elektro-akustik müziğe vurgu yapan yeni bir eserle dansı bir araya getiren bir proje olarak robotlarla dans eden bir insanın robotlaşmaya uyumlanışını gösterir.<sup>53</sup>

## 6. İstanbul'un Çağdaş Müzik Toplulukları ve Kolektifler

İstanbul'un çağdaş müzik topluluklarını şehirdeki yeni müzik üretimini palazlandıran önemli birer sivil girişim olarak görmek gerek. Bunların hepsi önce kurumlardan bağımsız, besteci ve icrâcıların gayretleriyle oluşturulmuş, pek çok çağdaş müzik girişiminde olduğu gibi kariyerlerinde risk almış ve çağdaş müziğin sürdürülebilirliğini ispatlamış girişimlerdir. Kimisi zamanla etkinlik içeriği ve mekâna göre sponsorluklarla çalışmaya başlamış, kimi ise tümüyle çağdaş müzikte gönüllülük esasını benimsemiştir. Bir bestecinin müzik yazmasının başlıca sebebi müziğinin icrâ edilmesidir kuşkusuz. Seslendirilmeyen nice müzikler yazıla geldi. Bunların bir kısmı oda müziği topluluklarının klasik repertuvarlarının içine serpiştirilerek talip olan ya da hiç de olmayan dinleyiciyle buluşturuldu. Burada ismi geçen toplulukların repertuvarları tümüyle çağdaş müziklerden özellikle de Türkiye'de yetişmiş bestecilerin müziklerinden oluşur.

<sup>53</sup> Bizzat takip ettiğim etkinliklerin bazı detaylar Gedik Sanat, Sanat Yönetmeni Caner Akgün ile 11 Şubat 2021 tarihinde yaptığım görüşmeden alınmıştır.

Performanslarıyla uluslararası alanda tanınan ve uzun süredir düzenli konserler veren İstanbul merkezli ilk çağdaş müzik topluluğu *Hezarfen Ensemble*'dir. Topluluk bu yazı boyunca ismi geçen hemen her kurumun çağdaş müzik etkinliklerinde ve festivallerde başat rol oynar. 2009'da hâlihazırda İstanbul'da yaşayan ve üreten besteci ve müzikolog Michael Ellison ile aynı yıl şehre yenice yerleşen viyola sanatçısı Ulrich Mertin'in fikir ortaklığında oluşan ve her ikisinin sanat yönetmenliğinde yürütülen Hezarfen Ensemble repertuarını tümüyle yeni üretilere açar. Borusan, Goethe Institut, İKSV ve Bauart gibi İstanbul merkezli kurumlar başta olmak üzere çeşitli ulusal ve uluslararası iş birlikleriyle 2010'dan bugüne Türkiyeli ve yabancı pek çok bestecinin eserlerinin prömiyerini gerçekleştirirler. İlk konserlerini Riley, Pärt, Thierry de Mey (1956), Gérard Grisey (1946-1998) ve Ellison'ın müziklerinin yer aldığı bir programla Borusan Müzik Evi'nin 2010'daki açılışında veren Hezarfen Ensemble'ın geleneksel Türk müziklerinin çoksesli çağdaş müziğe adaptasyonu üzerinde de hatırı sayılır emeği vardır. Özellikle *Beyond East & West-Developing and Documenting an Evolving Transcultural Musical Practice* (Doğu ve Batı'nın Ötesinde-Gelişen ve Gelişmekte Olan Kültürlerötesi Müzik Pratiğini Belgeleme) başlıklı, topluluğun İTÜ TMDK, MIAM, Bristol Üniversitesi ve Bath Spa Üniversitesi iş birliğiyle gerçekleştirdiği ve European Research Council (ERC/Avrupa Araştırma Projesi) tarafından finanse edilen projesi bunların başında gelir.<sup>54</sup> Atölye çalışması, etnografi ve teori üçlü yaklaşımıyla beş yıla yayılan bu araştırma projesi Türkiye'nin müzik geleneklerini Doğu ve Batı kavramlarının beylik söylemlerinin arasına sıkışmamış bir yaklaşımla çağdaş bir ürüne (kitap ve iki opera) çevirmeyi hedefler.

Hezarfen Ensemble'ın kemik bir kadrosu olmakla birlikte seslendirilecek eserlere göre konuk icrâcılar da topluluğa dâhil olur; icrâcıların yaş skalalarındaki genişlik dikkat çeker zîra toplulukta akademik hiyerarşiyi yaş ve unvan bazında reddeden bir yapı görülür. Bu özelliğiyle Hezarfen diğer toplulukların yapılanmasında da belirgin bir örnek teşkil eder: Müzisyenleri çağdaş müzikte buluşturan kriter enstrümanını iyi çalmak ve birlikte müzik yapma pratiğine zihin yormaktır. Genç bestecilere yönelik girişimlerinin başında ulusal ve uluslararası konserlerinde mutlaka bir genç bestecinin müziğine yer vermeleri gelir; diğer

<sup>54</sup> Proje içeriğiyle ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. <https://www.beyondeastandwest.org/>, erişim tarihi: 28.03.2021.

yandan MIAM Sesin Yolculuğu-Genç Besteciler Festivali'nde icracı olarak ve Bilkent Hezarfen Academy'de (2018) besteci ve icracı ortak üretimini önceleyen atölye çalışmasıyla eğitmen olarak yer alırlar.<sup>55</sup> Ayrıca MIAM ve Bilkent'in dışında, İzmir Yaşar Üniversitesi, Bursa Uludağ Üniversitesi ve Eskişehir Anadolu Üniversitesi'nde de bu misyonu sürdürürler. Hezarfen Ensemble'ın projeye doğrudan dâhil olduğu ve seslendirdiği Yaşar Kemal'in aynı adlı eseri üzerine Ellison'un bestelediği *Deniz Küstü Operası*, çağdaş Türk müziği yapıtlarından oluşan *Of Light and Shadows*, *Music of Displacement* ve *From Word to Sound-21. Yüzyıl Bestesinde Muse Olarak Edebiyat* başlıklı eserler 2010'dan bu yana gerçekleştirdikleri projelerden sadece birkaçıdır. 2012 Donizetti Müzik Ödülü'ne lâyık görülen topluluk, Almanya/Berlin-Münster-Essen, Hollanda/Rotterdam, İtalya/Roma-Trieste ve Malta'nın önde gelen çağdaş sanat kurumları ve festivallerinde konserler vererek aynı zamanda Türkiye çağdaş müziğinin uluslararası görünürlüğüne katkı sağlamaktadırlar.<sup>56</sup>

Sa.ne.na vurma çalgılar topluluğu çağdaş müziği, çok çeşitli müzik türleri ve çalma teknikleri paleti içinde yaratıcı iş birlikleriyle birlikte sunmayı hedefleyen bir ekiptir. Topluluk kendi bestelerinin, Selen Güllün (1978), Mehmet Okonşar (1961) ve Taylan gibi Türk bestecilerin eserlerinin dünya prömiyerlerini; Reich, Xenakis, Cage, Paul Lansky (1944), David Lang (1957) ve Louis Andriessen'in (1939) eserlerinin Türkiye prömiyerlerini gerçekleştirir. İstanbullu indie-electronica grubu Puik's Journey ve Hezarfen Ensemble iş birliğinde başkaca performansları da mevcuttur. Diskant Ensemble'ın çoğu üyesi Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Devlet Konservatuarı öğretim üyesi yâhut kıdemli öğrencisi olan sanatçılardır. Bunun yanında kurumsal değil bağımsız bir topluluktur (Görsel 12). 2009 yılından bu yana yorumcu, besteci, müzikolog ve ses mühendislerinin birlikte çalışmasını hedefleyen Diskant kolektif bir müzik laboratuvarı izlenimi verir. Besteci Ahmet Altınel'in yönetiminde İpek Mine Sonakın, Ebru Mine Sonakın, Çağlayan Çetin ve Okan Akan'ın dâimî üyeleri olduğu topluluk eserlerin ihtiyaçlarına göre pek çok farklı icracıya açık bir yapıdır. 2011 yılında İlhan Usmanbaş'ın 1960-67 yıllarında bestelediği *Sekizil* adlı eserinin prömiyerini gerçekleştirirler. Repertuarlarında ağırlıklı olarak İlhan Usmanbaş, Cengiz Tanç, Mehmet Nemutlu, Hasan

<sup>55</sup> Hezarfen Ensemble'a dâir kurumsal web sayfalarında yer almayan ilgili detaylar Ulrich Martin'le 17 Şubat 2021 tarihindeki görüşmemizden alınmıştır.

<sup>56</sup> <https://www.hezarfenensemble.com/>, erişim tarihi: 18.03.2021.

Uçarsu, Kamran İnce, Mete Sakpınar, Onur Türkmen, Ahmet Altınel, Deniz Arat, Turgut Pöğün, Mustafa Tınç, Tolga Tüzün ve onların yetiştirdiği genç bestecilerin müzikleri yer alır.<sup>57</sup>

**DİSKANT**  
ÇAĞDAŞ MÜZİK TOPLULUĞU



besteciler:  
DENİZ ARAT  
UGUR ÇERKEZOĞLU  
HİDEKİ KOZAKURA  
MEHMET NEMUTLU  
TORU TAKEMİTSU  
MURAT YAKIN

müzisyenler:  
ASLIHAN AND  
EBRU MİNE SONAKIN  
NİLAY SANCAR  
EYLÜL UMAY TAŞ  
ÖYKÜ KOÇOĞLU  
ÇAĞLAYAN ÇETİN  
OKAN AKAN  
İPEK MİNE SONAKIN  
KANDEMİR BASMACIOĞLU  
AHMET ALTİNEL

**27\_11\_2018\_19:30**  
MSGSÜ SEDAT HAKKI  
ELDEM ODİTORYUMU

STİM: /

**Konser Programı**

- U. Çerkezoğlu** *Zamanın Sesi* (2018)  
Flüt, Klarinet, Keman, Viyola, Viyolonsel, Vurmalılar, Arp
- D. Arat** *Shibboleth* (2016)  
Klarinet, Viyolonsel, Vurmalılar, Arp
- T. Takemitsu** *Rain-Spell* (1982)  
Flüt, Klarinet, Arp, Vurmalılar, Piyano
- M. Nemutlu** *Bulunmuş Nesnelere* (2016)  
Klarinet, Viyolonsel, Vurmalılar, Arp
- M. Yakın** *The Time Passed* (2016)  
Flüt, Keman, Vurmalılar, Arp
- H. Kozakura** *Angry Conductor* (2018)  
Flüt, Klarinet, Keman, Viyola, Viyolonsel, Arp

**Müzisyenler**

- Flüt: Aslıhan And  
Klarinet: Ebru Mine Sonakin  
Keman: Nilay Sancar  
Keman: Eylül Umay Taş  
Viyola: Öykü Koçoğlu  
Viyolonsel: Çağlayan Çetin  
Vurmalı: Okan Akan  
Arp: İpek Mine Sonakin  
Piyano: Kandemir Basmacıoğlu  
Yöneten: Ahmet Altınel

Görsel 12: Diskant 27.11.2018 tarihli MSGSÜ Sedat Hakkı Eldem Oditoryumu konseri programı (Prof. Ahmet Altınel Arşivi)

İstanbul Composers Collective (ICC) bir ensemble yani müzik icrâ topluluğu değil besteci kolektifidir. Multimedia artist Şahin Kureta ile birlikte her biri besteci ve icrâcı olan Mehmet Ali Uzunselvi, Emre Dündar, Mithatcan Öcal, Uğurcan Öztekin ve Onur Dülger'den oluşan kolektif 2009'dan itibaren kimi zaman konuk icrâcıların da katılımıyla topluca, küçük gruplar hâlinde ya da tek tek yazılı ve/veya doğaçlamaya dayalı akustik ve/veya elektro-akustik konserler verir. Kendi tanımlamalarıyla “musique savante” modern klasik müzik bestecilerinin ihti-

<sup>57</sup> *Diskant Ensemble Konser Programı Kitapçıkları 2009-2019* (Prof. Ahmet Altınel Arşivi).

yacı olan ve fakat çoğunun gerçekleştiremediği besteleme aşamasında başka disiplinlerin çağdaş sanatçılarıyla iş birliğini artırmayı önceler.<sup>58</sup> Kolektifin her bir üyesine uluslararası müzik toplulukları tarafından eser siparişi verilir ve bunların prömiyerleri bu topluluklar tarafından yurt dışında gerçekleştirilir. Kolektifin Eskişehir Anadolu Üniversitesi'nde biri Avusturyalı The Ensemble Airborne Extended Topluluğu (2018) ve diğeri Juna Toksöz Winston ve Coleman Goepfert (2019) ile olmak üzere iki konseri gerçekleşir. Arter'in Yeni ve En Yeni Müzik Festivali'nin ilkindeki (2020) *HUIS-CLOS 6* adlı görsel ve işitsel doğaçlama performansları, ikincisinde (2021) dijital ortamdaki atölye çalışmaları kolektifin son dönemde gerçekleştirdiği toplu etkinlikleri arasında yer alır. *HUIS-CLOS V* ise kolektif üyeleri tarafından Mayıs 2019'da Berlin Akademie der Künste'de icrâ edilir. Kolektifin içinden Dündar ve Uzunselvi'nin 2007'de kurduğu, serbest doğaçlama performanslar sergiledikleri ve bunların kayıtlarından elde edilen ses malzemesiyle elektro-akustik yeni yapıtlar ürettikleri bir başka proje de *Boratav Projesi*'dir. Kolektif üyelerinin her birinin yukarıda saydığımız pek çok sanat kurumunun projelerinde eserleriyle yer bulduğunu, uluslararası önde gelen yarışmalarda derece aldığını, festivallerde müziklerinin seslendirildiğini ve burs programlarına kabul edildiklerini kısaca eklemek yerinde olur.

**Klank.ist** kendini özellikle İstanbul temelli görsel işitsel yerleştirmeler ve disiplinlerarası müzik projeleri üzerine çalışan bir topluluk şeklinde tanımlayarak, şehirle bütünleştiren bir sanat kolektifidir.<sup>59</sup> Klank.ist kolektifi besteci Eda Er ve görsel sanatçı Mertcan Şeker tarafından kurulur. Zamanla dansçı Ekin Tunçeli ve besteci Aslı Kobaner'le Er'in yürüttüğü bir kolektife dönüşür. Dans, tiyatro, müzik, mimari, prodüksiyon tasarım ve sahne tasarımı gibi pek çok alanla iş birliği içinde çalışmalar yapmayı amaçlayan Klank.ist bu şemsiye altında biri **Klank.ist Ensemble**, diğeri **Klank.ist Wip** adlı iki bağdaşık yapı içinde müzik projeleri gerçekleştirmektedir. Klankist Wip, 2018 yılında Er ve Kobaner'in Nure Onna projesi ile başlayan work-in-progress (WIP) dizisinde yarı-planlı doğaçlama, komprovizasyon, açık form gibi üretim yapıları içinde, tasarım hâlinde ürüne dönüştüğü sürece dek üretimin her aşamasını birlikte deneyimlemeyi hedefleyen bir alan. Klank.ist Ensemble ise 2019 yılından beri yine yarı-planlı ve doğaçlamaya dayalı birlikte

<sup>58</sup> ICC Portfolyo 2009-2020 (ICC Arşivi).

<sup>59</sup> Klank.ist Portfolyo 2018-2021 (Klank.ist Arşivi).

icrâyı önceleyen İstanbul ve Berlin'in muhtelif mekânlarında epey faal bir topluluktur. Ensemble'nin 2019'da kaydettiği ilk albümü *V. Dialogs* 2021 Mart ayında bu satırlar yazılırken CD ve dijital formatta yenice yayınlamıştı. Topluluğun mültecilerin hikâyeleri üzerine *Not a Fashion Show*, solo keman için sipariş edilmiş bestelerden oluşan *Nereye Ait-sin* projeleri ile küresel salgın dönemindeki elektro-akustik duo projesi *Uzaktan*, *Lockdown 1#* ve *2#* uzaktan-doğaçlama projeleri birkaç yıl içindeki yoğun etkinliklerinin birkaçıdır.

Tanımlanmış müzik kriterlerinden bağımsızlaşma ümidiyle bir araya gelen İstanbul menşeli bir kolektif olan A.I.D (Art is Dead/Sanat Öldü) ise 2014'ten itibaren çeşitli festivallerde ve konser salonları dışındaki alternatif mekânlarda birlikte müzik üreten bir kolektiftir. "Art is Dead" ismi "müziğin yeni teknolojiler, yeni yöntemler, akıl yürütmeler ve deneysel eğilimler sonucunda ulaştığı son duruma gönderme yapan akışkan bir üst başlık"<sup>60</sup> olarak düşünülmüştür. Kolektif ayrıca 2018'den itibaren Kaset Mitanni ve Bova gibi caz müzik mekânlarında Şevket Akıncı önderliğindeki *Take the A.I.D train* etkinliklerinde konuk katılımcılarla birlikte başkaca performanslarını gerçekleştirir. A.I.D akustik özgür doğaçlama setleri, yazılı elektro-akustik müzikleri, çeşitli gürültü stilleri, hardcore/terror setleri, kimi mekânlara özel tasarlanan canlı ve çok disiplinli yerleştirme projelerini kapsayan performanslar sunar. *Take the A.I.D train* etkinlikleri ise tanıtım metinlerinde belirttikleri üzere bir özgür doğaçlama, özgür caz, gürültü, derin dinleme (deep listening), elektronik, Fluxus, Dada, Ma ve sessizliği kapsar.<sup>61</sup>

## Sonuç

İstanbul dinleyicisinin kulağına çağdaş müziği taşıyan araçlar ve etkinliklerin arşiv verileri doğrultusunda sunulduğu bu yazıda, İstanbul müzik repertuarında çağdaş müziğin hiç de azımsanmayacak bir yoğunlukta yer kapladığı ve geniş bir tarih aralığında artarak bugünlere ulaştığı görülür. Çağdaş müzik, 1974 yılından itibaren belgelendirilebilen bu repertuarın içinde Romantik Dönem eserlerinin aralarına serpiştirilen ayrıksı birer otken, zamanla konser, festival ve proje başlıklarındaki yerini alarak özerkliğine kavuşur. 1990'lar ilk tarihî kırılmayı işaret eder, zîra şehrin radyo ve festivalleri ile sanat kurumlarında çağdaş müzik husûsî başlıklarla yer almaya başlar. Bu süreçte İstanbul'dan

<sup>60</sup> <https://artisdead.in/whoarewe>, erişim tarihi: 16.03.2021.

<sup>61</sup> <https://artisdead.in/taketheaidtrain>, erişim tarihi: 16.03.2021.



Yeni Müzik başlıklı konserler şehrin ilk yeni müzik festivali olarak belirleyicidir. Bunu 2000'lerin başında uluslararası ilk etkinliklerden Akdeniz Çağdaş Müzik Günleri izler. İKSV İstanbul Müzik Festivali'nin programı da 2000 yılını, çağdaş müziğe gösterilen ilgi bakımından ayrıcalıklı kılar. Diğer yandan şehrin üniversitelerinin müzik bölümlerinde hâlen devam eden uluslararası çağdaş müzik etkinliklerinin başladığı dönem de bu yıllara tekabül etmektedir. Bu sayede çağdaş müzik, kurumsal müzik eğitiminin dâimî ve ayrılmaz bir parçası olur. 1997'de İstanbul Müzik Festivali programındaki Sınırsız: İstanbul-Berlin Kültür Buluşmaları projesiyle başlayan süreç bugüne dek artarak devam eden iş birlikleriyle iki şehrin arasında çağdaş müzik odağında organik bir bağ kurar. 2010'lerden itibaren ise İstanbul'da çağdaş müziğin kamusal ve özel çoğu sanat kurumu içindeki ayrıcalıklı yeri sabitlenir.

Mart 2019'dan 2022 yılına dek üreticileri, iş birliği yapan kurumları ve tüketicileriyle çağdaş sanat pazarında büyük prodüksiyonlara kucak açan fizikî organizasyonlar küresel salgınla birlikte durmuştur. Dijital ortama taşınan etkinliklerde prodüksiyon mâliyetinin düşmesi diğer yandan çağdaş müziğin uluslararası ulaşılabilirliğini mümkün kılmış, bu da doğrudan üretimin artmasına yol açmıştır. Yurt dışı etkinliklere katılım herkes için çok daha kolay ve bestecilerin müziklerini ulaştırabilecekleri mecralar erişilebilirdir. Araştırma sürecinde yaşanan bazı zorluklar kurumsal etkinliklerin fizikî verilerinin dijitalleştirilmesinin tarihsel çalışmalar için ne denli önemli olduğunu bir kez daha gösterir. Üstelik pek çok alanda üretimin ve tüketimin dijital ortama taşındığı süreçte artık bu bir zorunluluk olarak görülmelidir. Diğer yandan kimi kurumların dijital arşive dâir çalışmalarının başlamış olması müzikoloji alanı için sevindirici bir haberdir. Arşiv kaynaklarına dayanarak hazırlanan bu çalışmanın Türkiye Çağdaş Müzik tarihine dâir yeniden düşünme, tartışma ve değerlendirme için zemin hazırlamasını umarım.

## Kaynaklar

- Akdeniz Çağdaş Müzik Günleri I-II-III-IV Etkinlik Kitapçıkları* 10-14 Kasım 2003; 22-25 Kasım 2004; 05-10 Aralık 2005; 04-10 Aralık 2006. Teri Sisa Mason Arşivi.
- BİFO 2013-2014 Sezonu Konser Programı Kitapçığı*. Borusan Sanat Arşivi.
- BİFO 2015-16 Sezonu Konser Programı Kitapçığı*. Borusan Sanat Arşivi.
- BİFO Konser Programı Kitapçıkları 1999-2019*. Borusan Sanat Arşivi.

- Borusan Kültür ve Sanat Merkezi Etkinlik Kitapçıkları* Aralık 1997 Programı; Aralık 1998 Programı; Haziran-Temmuz-Ağustos 1998 Programı; Eylül 1998 Programı; Şubat 1999 Programı; Haziran-Temmuz-Ağustos 1999 Programı. Teri Sisa Mason Arşivi.
- Borusan Müzik Evi Etkinlik Listesi* Ocak-Mayıs 2010 Programı; Eylül-Aralık 2010 Programı; Ocak-Mayıs 2011 Programı; Eylül-Aralık 2011 Programı; Ocak-Mayıs 2012 Programı; Eylül-Aralık 2012 Programı. Borusan Sanat Arşivi.
- CRR Konser Salonu Program Listesi 1989-2020*. CRR Konser Salonu Arşivi.
- Çağdaş Müzikte Mekânsal Çalışmalar SESMEKÂN Etkinlik Kitapçığı* 16 Eylül-28 Ekim 2005. Nihan Tahtaışleyen Arşivi.
- Diskant Ensemble Konser Program Kitapçıkları 2009-2019*. Doç. Ahmet Altunel Arşivi.
- İCC Portfolyo 2009-2020*. İCC Arşivi.
- İDSO 2015-16 Sezonu Konser Programı Kitapçığı*. "İstanbul Devlet Senfoni Orkestrası Tarihçesi". İstanbul: T.C. Kültür Bakanlığı.
- İDSO Konser Program Kitapçıkları 1972-1975*. Alp Altuner Arşivi.
- İDSO Konser Program Kitapçıkları 1975-2019*. İDSO Kütüphânesi Arşivi.
- İKSV Uluslararası 5. İstanbul Müzik Festivali Program Kitapçığı* 1977. İKSV Arşivi.
- İKSV Uluslararası İstanbul Müzik Festivali Program Kitapçıkları 1973-2005*. İKSV Arşivi.
- İstanbul Fransız Kültür Merkezi Yeni Müzik Konser Serisi Program Kitapçıkları*, 2005-2006, <https://music.bilgi.edu.tr/tr/organizasyonlar/bilgi-yeni-muzik-festivali/>, erişim tarihi: 15.03.2021.
- İstanbul International Spectral Music Conference Program Kitapçığı* 18-23 Kasım 2003. İTÜ MIAM Arşivi.
- İstanbul Müzik Şenliği 2 Kitapçığı*. 1998. İstanbul. Prof. Mehmet Nemutlu Arşivi.
- İTÜ Maçka Elektrikli Günler Etkinlik Dosyası 2016-2019*. Sinan Kestelli Arşivi.
- Klank.ist Portfolyo 2018-2021*. Klank.ist Arşivi.
- N. [Nadir Nadi] 16 Aralık 1945. "Konservatuvarın birinci konseri", *Cumhuriyet*. s. 3. İstanbul.
- Refik Durmuş. 09.11.2017. "AKM'nin kaderi...", *Birgün Gazetesi*. <https://www.birgun.net/haber/akm-nin-kaderi-189131>, erişim tarihi: 04.03.2021.
- Reigle, Robert & Paul Whitehead (Ed.). 2008. *Spectral World Musics*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Sesin Yolculuğu-Genç Besteciler Festivali Etkinlik Programları 2004-2019*. Prof. Özkan Manav Arşivi.
- YTÜ Canis Majoris Program Kitapçıkları* 28 Kasım 2017; 6 Aralık 2018; 3 Aralık 2019; 19 Aralık 2020. Prof. Koray Sazlı Arşivi.
- YTÜ Elektronik Müzik Festivali I-II Program Kitapçıkları* 17-18 Aralık 2015; 16-17 Mart 2017. Prof. Dr. Alper Maral Arşivi.
- YTÜ Yeni Müzik Festivali I Program Kitapçığı* 11-12 Mayıs 2017. Prof. Dr. Alper Maral Arşivi.

## Görüşmeler

Caner Akgün ile Görüşme (opera sanatçısı, Gedik Sanat sanat yönetmeni). 11 Şubat 2021.

Prof. Ahmet Altunel ile Görüşme (besteci, MSGSÜ öğretim üyesi). 25 Ocak 2021.

Gaye Çağlayan ile Görüşme (radyo yapımcısı). 8 Şubat 2021, 28 Mart 2021.

Prof. Dr. Ahmet Yürür ile Görüşme (besteci, etnomüzikolog). 20 Şubat 2021.

Prof. Dr. Alper Maral ile Görüşme (besteci, MGÜ öğretim üyesi). 24 Mart 2021.

Prof. Özkan Manav ile Görüşme (besteci, MSGSÜ öğretim üyesi). 11 Şubat 2021, 25 Mart 2021.

Ulrich Mertin ile Görüşme (Hezarfen Ensemble viyola sanatçısı). 17 Şubat 2021.

## Çevrim İçi Kaynaklar

<http://cso.gov.tr/tarihce/> , erişim tarihi: 03.03.2021.

<https://crrkonsersalonu.ibb.istanbul/home/sitepage/19?CRRLang=tr-TR>, erişim tarihi: 04.03.2021.

<https://www.borusan.com/tr/grup-sirketleri/grup-sirketleri-borusan-holding>, erişim tarihi: 04.03.2021.

[https://www.borusansanat.com/tr/borusan-quartet\\_26/ozgecmis\\_56/](https://www.borusansanat.com/tr/borusan-quartet_26/ozgecmis_56/), erişim tarihi: 04.03.2021.

<http://radyo.trt.net.tr/Yapim/1419/ses-orgusu.aspx>, erişim tarihi: 05.03.2021.

<https://www.borusan.com/tr/kurumsal-sorumluluk/borusan-sanat/borusan-klasik>, erişim tarihi: 05.03.2021.

<https://www.dunya.com/yasam-keyfi/borusan-muzik-evinin-sesleri-yeniden-borusan-klasikte-haberi-488153>, erişim tarihi: 05.03.2021.

<https://www.milliyet.com.tr/kultur-sanat/borusan-muzik-evinin-sesleri-borusan-klasikte-6347645>, erişim tarihi: 05.03.2021.

<https://www.iksv.org/tr/hakkimizda/tarihce>, erişim tarihi: 05.03.2021.

<http://sesinyolculugu.com/>, erişim tarihi: 07.03.2021.

<https://music.bilgi.edu.tr/tr/genel-bilgi/>, erişim tarihi: 07.03.2021.

<http://music.bilgi.edu.tr/tr/organizasyonlar/bilgi-yeni-muzik-festivali/yeni-muzik-serisi/yeni-muzik-1/>, erişim tarihi: 15.03.2021.

[https://www.borusansanat.com/tr/borusan-muzik-evi\\_4/tarihce\\_29/](https://www.borusansanat.com/tr/borusan-muzik-evi_4/tarihce_29/), erişim tarihi: 09.03.2021.

<https://www.artter.org.tr/hakkimizda>, erişim tarihi: 06.03.2021.

[https://www.artter.org.tr/yeni\\_ve\\_en\\_yeni\\_muzik\\_festivali](https://www.artter.org.tr/yeni_ve_en_yeni_muzik_festivali), erişim tarihi: 06.03.2021.

<https://www.beyondeastandwest.org/>, erişim tarihi: 28.03.2021.

<https://www.hezarfenensemble.com/>, erişim tarihi: 18.03.2021.

<https://artisdead.in/whoarewe>, erişim tarihi: 16.03.2021.

<https://artisdead.in/taketheaidtrain>, erişim tarihi: 16.03.2021.



# VIII. POPÜLER MÜZİK



---

# İstanbul'un Tangoları Tangoların İstanbul'u\*

---

Prof. Dr. Ertuğrul Sevsay\*\*

\* Aşağıdaki yazı *Kubbealtı Lügati* kurallarına göre yeniden düzenlendiği için imlâ açısından orijinal şeklinden farklılıklar göstermektedir. Yazar, benimsemediği ve diğer çalışmalarında uygulamadığı Kubbealtı Lügati kurallarının bu kitabın tümünde gözetilmiş olması nedeniyle, kitabın üslûp bütünlüğünün korunması için yazısında editör tarafından bu yönde değişiklikler yapılmasına izin vermiştir.

\*\* Viyana Müzik ve Sahne Sanatları Üniversitesi.

## **Giriş**

Cumhuriyetin kurulmasıyla yüzünü çeşitli alanlarda Batı kültürüne dönen Türk Milleti, çoksesli müziğe de kucak açmıştır. Daha önceleri halk arasında sadece teksesli halk müziği; saray ve çevresinde ise yine teksesli bir müzik olan Klasik Türk Müziği itibar görüyordu. Bunlara ilâveten İstanbul'da saray ve hânedan mensupları arasında, ayrıca gayrimüslimlerin yoğun olduğu şehirlerde çoksesli Batı müziğinin izlerini bulmak da mümkündü. Çoksesliliğin Türk yaşamına girmeye başlaması tangoya kapı açarken tango sayesinde de çoksesliliğin kabul edilmesi ivme kazanmıştı. Ülkemizdeki pek çok sanat dalında olduğu gibi tangoda da başı İstanbul çekiyordu. Ancak bu müziğin şaşırtıcı bir hızla tüm ülkeye yayıldığını da belirtmemiz gereklidir. Biraz gerilere giderek tarihe kısaca bakacak olursak...

## **Osmanlı Devrinde Çoksesli Müzik<sup>1,2</sup>**

Her ne kadar 19. yüzyılda Osmanlı padişahlarının Batı kültürüne eğilmeleri sonucunda, bazı meşhur Avrupalı müzisyenler ülkeye davet edilmişlerse de bu sanatçıların faaliyetleri, sadece saray ve çevresinde sınırlı kalmıştır. O zamanlarda bile sanat faaliyetlerinin yoğunlaştığı Pera'da (Beyoğlu) konserler ve operalar düzenlemiştir. Halk, opera ve konserlere gitmeye teşvik edilmiş ama bu girişimler başarısız kalmıştır. Türk halkının çoksesli müzik ile kaynaşması, ortak dilleri Türkçe olan kantolar, operetler, hepsinden de önemli olarak tangolarla olmuştur.

## **Kantolar: İlk Çokseslilik Denemeleri<sup>1,2</sup>**

19. yüzyıl sonlarında ve 20. yüzyıl başlarında görülen kantolar, Batı ve Doğu müziklerinin bir karışımıydı. Bunlar sadece Türk müziği değil, yerine göre değişik oranlarda Ermeni, Rum, İtalyan, Balkan müziği elemanlarını da içine alabilen karışık, ortak bir stili olmayan eserlerdi. Bu yorum olumsuz olarak değerlendirilmemelidir. Tam aksine! Çok kültürlü bir müzik şekli olması, her dinleyenin bu şarkılarda kendi kültüründen bir şeyler bulabilmesi değişik kökenli insan gruplarını bir araya



getirmiştir. Batı özelliği ağır basan bestelerin Türk müziği sazlarıyla çalınması ya da Türk müziği tarzında bestelenmiş melodilerin mümkün olabildiğince Batı müziği âletleriyle icrâsı ile değişik bir sentez ortaya çıkmıştır. Bu şekilde, kulağı çoksesli müziğe yabancı halkımız için bu müziğe geçiş devri başlamıştır.

### **İlk Operetler: Teksesli Müzikten Çoksesliliğe Giden Yol<sup>1,2</sup>**

19. yüzyılın ikinci yarısında halk arasında, saraydan bağımsız olarak, az sayıda da olsa çoksesli müzik denemeleri görülmeye başlamıştır. O yıllarda yabancı ülkelerden gelen ‘operet kumpanyaları’ Cumhuriyet kurulana kadar olan zaman dilimi içinde Türk sanatçılara hem örnek hem de ilham kaynağı olmuştur. Türk halkının tümü olmasa da bir kısmı, içinde bol miktarda Türk müziği elemanlarının hâkim olduğu operetlerle bu şekilde tanışmaya başlamıştır. Ne var ki bu operetlerin çoğunda esas teksesliliği ve ‘halkın kolayca hoşuna gitmesi’ amacı ön plana alınmaktaydı. Türk müziği bazında başlayan tekseslilikten çoksesliliğe uzanan Türk operet dünyası, Ekrem ve Cemal Reşit Rey kardeşlerin 1930’lu senelerdeki operetleriyle zirveye ulaşır.

Operetler ve revüer, her şeye rağmen, günlük hayata girmekten ziyâde belirli bir zümrenin şık elbiseler giyip gittiği tiyatrolarda, temsil öncesi ve sonrası alınan aperitif ya da yenilen yemekle sosyalleşen, saziyla sözüyle, dansıyla kostümüyle, hikâyesiyle sahnesiyle bütünleşmiş aristokratik bir sanat olarak kalmıştır. Halka daha fazla açılabilmek için ‘halk operetleri’ (örneğin Ses Opereti) kurulmuşsa da bunlar hâliyle operetin ‘bir tiyatroya gidip izlenme’ özelliğini değiştirmemiştir. Türk halkının çokseslilikle gerçekten içli dışlı olması için Türk tangolarının ortaya çıkıp yayılması, evlere girmesi gerekecektir.

### **İstanbul’un Tangoları: Çoksesliliğin hayatımıza girmesi<sup>1,2</sup>**

Türk tangosu, Cumhuriyet öncesinde bir emsali olmadığından, ‘Yeni Türkiye’ konseptine uyan, ‘*yeni ama bizden bir müzik*’ olarak karşımıza çıkar. Değişikliğe ve yeniliğe susamış genç Türkiye, müzik alanında kendisi için tangoyu seçmiştir.

Tangonun ülkemizde Cumhuriyet’ten önceki 10 sene içinde duyulmaya başladığı bilinir. Ancak o zamanlar çoğu yabancı uyruklu ya da Levanten dediğimiz kişilerin meclislerinde rastlanan bu müzik zaten Arjantin için bile yeni sayılırdı.

Bilinen ilk Türk tangosu 'Tango Turque' Muhlis Sabahattin Ezgi'nin yazdığı ve 1927-1928 yıllarında<sup>3</sup> kendi çaldığı piyanoyla plağa kaydettiği bir tangodur.



Görsel 1: İlk enstrümantal Türk Tangosu, Tango Turque, Muhlis Sabahattin (Fotoğraf: Ertuğrul Sevsay).

Tangonun Türkiye'ye ilk girdiği yıllarda, Afife Hanım ve Suzan Lütfullah adlı şarkıcıların yaptığı plaklar dikkat çeker. Ancak plaklara doldurulan bu tangoların orijinaleri her zaman belli değildir. 78'lik Türkçe tango plaklarının etiketlerinde çoğu zaman besteci adı yazmamaktadır. Görülüyor ki, tango olsun olmasın, yabancı bestelere Türkçe sözler yazılıp okunması o zamanlardan başlamıştı. Gerçek Türk tango okulu ise, Necip Celâl (Andel) ve Hasan Fehmi (Ege) gibi genç bestecilerin tangoları ile filizlenip yeşerecekti.

### Arjantin Tangosundan Türk Tangosuna

Arjantin'de doğan bu müziğin Türk tangosuna dönüşmesinin hikâyesi diğer Avrupa ülkelerinde görülen benzeri değişimlerden farklı bir seyir gösterir. Türk tangosunun sanatsal ve kültürel olduğu kadar sosyolojik hatta politik bir yönü de vardır. Ancak Türk tangosunu bu açılarından değerlendirmek için her şeyden önce tangonun gelişimini, hangi şartlarda ve neden Arjantin'de doğduğunu, oradan nasıl dünyaya ya-

yıldığını kısaca tartışmalıyız. Açıklamalarımızdan sonra tahminimizce görülecek ki, tangonun Avrupa'ya gelişi aslında tangonun bir anlamda 'yuvasına dönmesinden' başka bir şey değildir. Yanlış anlaşılmasın! Tango Avrupa müziğidir demiyoruz. Arjantin olmasaydı tango da olmazdı. Ancak şunu da bilmekte fayda var ki, Avrupa da olmasa tango olmazdı. Bu konuyu aşağıda inceleyince çok sık karşılaştığımız "Tango ile Türkiye'nin ne alakası var?" sorusuna da cevap verebileceğiz.

### **Tangonun 'Az Latin Çok Avrupalı' Olan Bir Ülkede Başlayan Kısa Hikâyesi<sup>4</sup>**

Tango, Arjantin'de, Buenos Aires'te doğmuştur. Oradan hızla dünyaya yayılan bu sanat türünde pek çok kültürden izler bulmak mümkündür. Bu kadar çok yönü olan, farklı müzik anlayışlarına ev sahipliği yapan, çeşitli ulusların kültürlerini bir arada barındıran Tango, çok yerinde bir kararla 2009'da UNESCO tarafından İnsanlık Kültür Mirası kategorisine seçilmiş ve koruma altına alınmıştır.

Modern Arjantin, neresinden bakılırsa bakılsın, bugüne kadar örf, âdet ve kültürünü korumuş 170 senelik bir tarihe sahiptir. Kuruluş devrinde vatandaş bulmakta zorlanan Arjantinliler dünya halkına kapılarını açmış ve bunun sonucunda, özellikle Avrupa ülkelerinden, Arjantin'e göçler başlamıştır. Gelen İtalyan, İngiliz, Fransız, Alman, Doğu Avrupalı ve Osmanlı pasaportlarından dolayı *Los Turcos* denilen Orta Doğulu insanlar burada mahalleler kurmaya başlamışlar, sanattan mimariye, yemek tarzından yaşam şekillerine, örf ve âdetlerine kadar, bu mahalleleri özgün renklerle farklılaştırmışlardır. Müzik de bunlara dâhildi.

Başta İtalya'nın *Napoliten* şarkıları olmak üzere Akdeniz melodileri; Alman ve Orta Avrupa armoni ve şarkı formları; Fransız *chanson*'ları; Orta Doğu'nun egzotik melodileri ve ritimleri (ki bunların içinde kökünü Arap kültürünün 'düyek' ritminden alan ve çok daha önceleri İslâm kültürüyle Afrika üzerinden İspanya'ya, oradan da zamanla Küba ve Latin Amerika'ya yayılan *Habanera* ritmi de vardır); Güney Amerika ve Afrika'nın lokal ritimleri ve halk melodileri bir araya gelerek yeni bir stil oluşmaya başladı. Ortaya çıkan bu yeni bileşim, ilkel formdaki tangodan başka bir şey değildi.

Bu durumda rahatlıkla söylenebilir ki tango, Arjantin'den Fransa yoluyla diğer Avrupa ülkelerine yayıldığında, ki buna Türkiye de dâhildir,

o ülkelerin müzisyenlerinin elinde farklı bölgesel ve kültürel renkler kazanarak Türk, Alman, Fransız, Yunan vs. tangosu diye farklılaşmadı, zîra bu renkler tangonun içinde yukarıda anlatıldığı gibi zaten doğuştan vardı. Olup biten, bu renklerin zamanla, bir tohumun filizlenmesi misali, uygun ortamda ortaya çıkmasından ibaretti. Bu şekilde Fransız tangosunda *chanson* karakteri öncelik kazanırken Alman tangosunda marşları andıran ritim; İtalya'dan Yunanistan ve Türkiye'ye, hatta Orta Doğu ve Mısır'a, Fas'a kadar olan Akdeniz ülkelerinde Akdeniz melodileri, bilhassa *Napoliten* melodiler, yani yöresel şarkılar ön plana çıktı. Şimdi dikkatimizi bu bilgiler ışığında tekrar Türk tangosuna çevirelim.

### **Tangoya Geçiş ve Tangonun Yerleşme Dönemleri**

Cumhuriyetimizin kurulmasıyla tüm alanlarda yapılan devrimlerin içinde müzik de vardı. Çoksesli müziğe geçişi bir Batı taklitçiliği olarak gören, sanattan nâsibini alamamış bazı bedbahtları bir kenara koyarsak, bu tarz müziğin, zaten kendi tarzında zirveye ulaşmış teksesli Türk müziğinin yanında bizim için ikinci bir hazine olduğunu anlarız. Nitekim çoksesli müziğe ilgi duyan, aslen Türk müziği bestecisi olan Kaptanzâde Ali Rıza Bey, Dramalı Hasan Bey, Zeki Duygulu, Sadeddin Kaynak gibi bestecilerin Türk makamlarını kullanarak tangolar bestelediği bilinir. İlk dönem tangolarımızda, örneğin Fehmi Ege ve Kadri Cerrahoğlu tangolarında makamsal renkler, buram buram Akdeniz kokan tango melodileri ile birleşince, halk bu müziği kabul etmekte hiç zorlanmadı. Bu nedenle yazımızın başında '*yeni ama bizden bir müzik*' ifâdesini kullandık. Ve Türk tangosu böylece kültürümüze yerleşti.

Tangonun Türkiye'de yayılmasında, o zamanlar donanım açısından oldukça ilkel olan radyoların rolü inkâr edilemez. II. Dünya Savaşı'nın korkulu yıllarında, her gün radyoda canlı olarak emisyon yapan Türk tango orkestraları halka moral vermişlerdir.

Yine radyo sayesinde tango bir yandan evinde çamaşır yıkayan ya da yemek yapan kadınlara eşlik etmekte; bir yandan da örneğin dükkânların önüne yerleştirilen gramofonlarda çalınıp müşteri çekmek amacıyla kullanılmaktaydı. Tango, gitar, keman ya da akordeonla gidilen aile pikniklerinden kızlı erkekli gençlerin çay partilerine; hoparlörden duyurulan tangolara yolcuların bir ağızdan eşlik ettiği Boğaz vapurlarından doğu illerimize dek uzanan tango severler derneklerine kadar hayatın bir parçası olmuştur.



Görsel 2: 78'lik taş plaklardaki Türk tangolarından örnekler (Foto: Ertuğrul Sevsay).

## Türk Tangolarının Özellikleri

Peşinen belirtmek isteriz ki başlangıç dönemi Arjantin tango bestelerinde olup da Türk veya diğer ülke tangolarında olmayan özellikler yok gibidir. Ve bu da memnuniyet vericidir. Daha önce de anlattığımız gibi tango, melodik yapısıyla, armonisiyle, ritmiyle, polifonik mimariyle, formuyla, temposuyla, icrâda kullanılan âletleriyle bir bütündür ve dünya müziğidir. Türk tangosu da bunun bir parçasıdır. Türk tango suna ait birkaç küçük özellik varsa da bunlar detaydır.

İlk devirlerde yazılan bazı tangolarında Türk sanat müziği makamları ve renklerinin kullanıldığından yukarıda bahsettik. Bu makamlar içinde rast, nihâvent, hüseyinî, segâh, hüzzam, kürdili hicazkâr makamları sayılabilir. Arjantin ve Avrupa tangolarında görülmeyen bu renkler Türk tangolarında sadece ilk devirlerde, bazen de Türk müziği ile Batı müziği sentezi yapmaya çalışan Fehmi Ege'nin ileri devir tangolarında görülür. Bu nedenle bu tangoları, operetlerimizde olduğu gibi, belki de Türk sanat müziğinden çoksesli müziğe geçiş devri tangoları diye sınıflandırmak uygun olur. Arjantin de bile klasik tangodan önce yazılmış, deneme sayılabilecek, olgun tangolardan değişik tarzda geçiş tangoları vardır.

Orta Avrupa'da, örneğin Almanya'da, hemen hemen kesintisiz çalınan marş karakterindeki ritme, nispeten ağır olan tempoya, koyu renkli, dolu orkestralamaya karşı Fransız tangosunda *chanson* yani şarkı karakterinin daha ön plana çıkması, dikkatin akıcı olan melodiye yoğunlaşması, ritmik öğelerin devamlılığına rağmen daha arka plana çekilmesi, renklerin canlanması, temponun dinamikleşip hızlanması, berrak ve pırıldayan bir orkestrasyon duyulması ister istemez özünde aynı olan bu iki ülke müziği arasında tınsal bir kontrast yaratır. Ancak bu kontrast besteden değil, o besteyi kullanma şeklinden yani aranjman tarzından kaynaklanmaktadır. Oldukça karanlık karakterde, ağır tempoda icrâ edilen iç kapayıcı Finlandiya tangoları ya da içinde tarihten kalan etkiyle Türk makamlarını andıran melodik yapılar bile olabilen, çigan müziğini andıran, hüznü Macar tangoları; Akdeniz romantizmini abartılı bir şekilde ele alan *Napoliten* kaynaklı iyimser İtalyan tangoları; doğuya gittikçe ümit dolu İtalyan romantizminin yerini alan, şikâyet ve serzeniş temalarının ağır bastığı Yunan tangoları; daha da doğuya gittikçe aşktan nefrete; yalvarmaktan acındırmaya; tehditten lânet okumaya kadar her türlü hissiyatın ölçüsüzce tavan yaptığı Türk tangoları gelir. Bu farklar yüzeyseldir. Besteyi etkilemez. Bir İtalyan tangosunu Alman tangosu gibi; bir Türk tangosunu Arjantin tangosu gibi aranje edip çalabilirsiniz. Tango, değişik rollere çıkan bir tiyatro sanatçısı gibidir. Aktör aynı kişidir ama giydiği kıyafetle, yaptığı makyajla, üstlendiği rolle değişik karakterlere bürünür. Tangoların sözleri, ülkelere has aranjman ve icrâ teknikleri olmasa, sadece notaya bakıp bir tangonun hangi millete ait olduğunu söylemek imkânsızdır. Tangoların beste olarak milliyeti yoktur.

Şunu da ilâve etmeliyiz ki bu yazdıklarımız, klâsik dönem Arjantin tangoları ve diğer ülkelerin tüm dönemlerinde görülen tangoları için geçerlidir. Asıl fark bundan sonra başlar. Arjantin tangosu, zenginleşen armonisi, basma kalıp hallerden kurtulup değişken olmaya başlayan melodisi, sınır tanımayan ritmik fantezileri, orkestradan orkestraya değişen aranjman teknikleri ve yorumları ile atılımlar yaparken, bizim ve diğer ülkelerin tangoları yerinde saymış, hiçbir değişikliğe uğramamış, bu şekilde gözden düşmeye başlamıştır. Bu konu ileride, Türk tangosunun duraklaması ve gerilemesi bölümünde ele alınacaktır.

Türk tangolarının hemen hemen dâima sözlü olması başka bir özelliktir. Bunun nedenini anlamak zor değildir. Zîra yeni kurulan Türkiye

Cumhuriyeti'nde özellikle şehirlerde yaşayan halk şarkı söylemiyordu. Kolay öğrenebilen tango melodileri ve Türkçe sözleri, insanımıza bir anlamda arkadaşlık, eşlik etmeye başlamıştı. Halk ne söylediğini anlıyordu. Targonun melodisini tam olarak beceremezse bile güftesini söyleyebiliyordu. Bu nedenle yabancı tango melodilerine Türkçe söz yazılması, Türk tangolarından da önce başlamıştı. Diğer ülkelerde de şarkılı eserlerin enstrümantal olanlara göre daha kolay günlük hayata girebildiklerini görüyoruz. Bir senfoninin, şarkısız bir *jazz* parçasının ya da bir saz semâîsinin tadına ancak canlı bir konserde ya da bir ses taşıyıcısı aracılığı ile varılır. Bunlar bir kişinin tek başına mırıldanabileceği müzikler değildir. Ama tüm dünyada da görüldüğü gibi, sözleri ana dilde olan şarkılar, ki tangolarımız da bu guruba girer, aracıya gerek olmadan, halk tarafından süratle benimsenen müziklerdir.

Bununla beraber, Türk tango güftelerinin müziğe göre dâima arka planda kaldığını, özellikle besteciler tarafından yazılan sözlerin pek de başarılı olmadığını söylemeliyiz. Başarılı bazı güftelerin yanında çok sayıda basma kalıp veya bozuk bir Türkçe ile yazılmış, hatta ne anlama geldiği anlaşılmayan güfteler de vardır. Buna önemli bir istisna, Necip Celâl'in tüm tangolarıdır ki bunların bazılarının güfteleri Bedri Noyan'a aittir.

Türk tangolarının Arjantin tangolarından bir diğer farkı da icrâda bandoneon yerine akordeon kullanılmasıdır. Ayrıca Türk orkestralarında, Arjantin'de bir aralar denenilen ama sonra terk edilen klarnet, bateri, nâdiren de olsa flüt, trompet gibi müzik âletleri kullanılmıştır.

### **Türk Tango Orkestraları**

30'lu 40'lu yıllarda tango çalan beş tip orkestra göze çarpmaktaydı:

- I. radyo orkestraları,
- II. otel, restoran, gazino, kulüp, pavyon ve benzeri yerlerde çalan orkestralar,
- III. plak firmalarının orkestraları,
- IV. yabancı ülkelerden gelen orkestralar,
- V. halkevleri ve okul orkestraları, diğer amatör gruplar.

Radyodaki orkestralar genelde caz ve dans orkestraları adı altında program yaparlardı. Buradaki caz kelimesi bugünkü *jazz* anlamında değildi. Dans edilen, Batı kökenli her türlü ritmik müziğe caz denirdi. Cazbant (*jazz-band*) da bu tarz müziği çalan orkestraların jenerik adıydı. Bu orkestraların her zaman olmasa bile sıklıkla şarkıcıları vardı.

Şarkıcılara rağmen programda enstrümantal parçalar da bulunurdu. Bu orkestralar tango dâhil her türlü dans müziğini çalarlardı. Orkestrada özellikle nefesli saz çalanlar, keman, akordeon gibi sazları da çaldıkları için aynı kişinin programdaki parçalara göre değişik sazlar çalması olağandı. Bunun en büyük nedeni müzisyen azlığı idi. Örneğin, kendisi saksofon ve klarnet çalan Nihat Esengin'in orkestrasında durum böyleydi. Caz çalındığı zaman saksofona geçen aynı orkestranın elemanı Fehmi Ege, tango çalındığı zaman kemana eline alırdı. Nitekim Celâl İnce ilk konserinde bu orkestrayla Fehmi Ege'nin "Mehtaba Sitem" adlı tangosunu söylemiş, Fehmi Ege de orkestrada keman çalmıştı.



Görsel 3: Nihat Esengin Orkestrası.<sup>5</sup> Ayaktaki saksofoncu Nihat Esengin, onun yanında oturan saksofoncu Fehmi Ege'dir. Ortada duran kemanlar, viyolonsel ve akordeonlar çalınacak tangolar için bekletilmektedir.

Bir sanatçının çeşitli âletler çalma âdeti zamanla ortadan kalktıysa da özellikle senfoni orkestralarından gelen sanatçıların bu gruplarda değişik âletler çalındığı bilinir. Flütçü Nami Şenel'in kontrbas; obuacı Celâl Akatlar ve viyolonselci Necati Giray'ın piyano çalmaları gibi.

Bu orkestralara örnek olarak Ankara Radyosu'nda Nihat Esengin, Cemil Başargan, Fehmi Ege, İbrahim Özgür (ve Ateş Böcekleri) orkestralarını; İstanbul Radyosu'nda Fehmi Ege (Ankara'dan döndükten sonra), Necdet Koyutürk ve sadece Arjantin tangoları çalan bandoneonist Orhan Avşar'ın orkestralarını sayabiliriz.

İkinci gruptaki orkestralar canlı olarak yemek, eğlence ve dans müziği yaparlardı. Televizyon ekranlarının otel ve lokanta salonlarında



henüz olmadığı dönemlerde bu orkestralar, isim yapmış kuruluşların olmazsa olmazıydı. Park Otel'in (içinde bandoneoncu Tapia Colman'ın da çaldığı) Tango ve Dans Orkestrası, Tokatlıyan'da Fehmi Ege Orkestrası gibi.

Plak firmaları da bazen kendi etiketleri altında, kayıt amaçlı orkestralar kurmuşlardır. Necip Yakup (Aşkın) idâresinde Columbia Tango Orkestrası, Müfit Hasan idâresine Columbia Caz bunlara örnektir. Bunlar dâimî orkestralar olmayıp toplama müzisyenlerden kuruluydu.

O zamanın orkestraları içinde çok sayıda yabancı müzisyen de vardı. Türk müzisyenler de çok iyi düzeyde idi ve tango yorumunu bilirlerdi. Eğer doğru dürüst aranjmanlar yapılsaydı bugün Türk tangosu bu müzisyenlerin takipçilerinin elinde bambaşka bir yerde olurdu.

Zaman zaman yabancı ülkelerden gelen orkestralar içinde Avrupa'yı dolaşırken 1928-1951 seneleri arasında ülkemize de defalarca gelmiş, Arjantinli ve Avrupalı müzisyenlerden kurulu Eduardo Bianco Orkestrası dikkat çeker. Arjantin tangosunu ilk devir özelliklerinde, özellikle Alman tangosuna benzer stillerde çalan bu grup, 30'lu senelerden itibaren Arjantin tangosundaki gelişmelere ayak uyduramamıştır. Yine de kalabalık kadrosu ve dansçılarıyla yaptığı gösteriler, yabancı grupları canlı izleme imkânı sınırlı olan halkın ilgisini çekmişti.

Çok önemli çalışmalar da amatör müzisyenler tarafından yapıldı. Halkevlerinde (Eminönü, Beyoğlu gibi), okullarda (Galatasaray Lisesi İzcaz grubu, İngiliz Erkek Lisesi Tango Orkestrası gibi) ve amatör müzisyenlerin kurduğu orkestralarda (Safiyettin Sakarya ve arkadaşlarının tango orkestrası gibi) tango yaşatıldı.

Türk tangosunun duraklama, gerileme devirlerini ve bugünkü hâlini tartışmadan önce onu zirveye taşıyan sanatçıların önde gelenlerini tanıyalım.

### NECİP CELÂL ANDEL<sup>6,7</sup>

Türk tangosunun kurucusu İstanbul doğumlu Necip Celâl Anel (1908-1957) çok köklü bir aileden gelmektedir. Ünlü bestekâr Dede Efendi ile akraba oldukları bilinmektedir. Necip Celâl'in her biri kendi alanında sivrilmiş dört kardeşi vardı.

1934 yılında Soyadı Yasası çıktığında Yahya Kemal Beyatlı aileye 'Anel' soyadını vermiş, ancak aile bu soyadını daha kolay söylenebildiği düşüncesiyle 'Antel' olarak değiştirmiştir. Buna karşın Necip Celâl,

Yahya Kemal'e olan sevgi ve hürmetinden dolayı onun verdiği 'Andel' soyadını kullanmakta ısrarcı olmuştur.



Görsel 4: Necip Celâl Andel'in iki portresi<sup>8</sup>

Necip Celâl Andel görme bozuklukları nedeniyle eğitiminin büyük bir kısmını evde ve özel hocalarla yapmıştır. Ağabeyi İhsan Celâl o sıralar Almanya'da olduğundan Necip Celâl hukuk okumak üzere Almanya'ya gönderilmiştir. Ancak Necip Celâl Almanya'da müzik dışında başka bir konuyla ilgilenmemiştir.

Oraya ne zaman gittiği tam olarak belli değildir ama 1924 ortalarında İstanbul'a döndüğü bilinmektedir. Kaynak bulunamadıysa da Almanya'da Prof. Habermann'dan keman ve kompozisyon dersleri aldığı söylenir. Ayrıca Ernst Schnabel ile keman çalışmıştır. Almanya'dan dönünce keman çalışmalarına 4 sene Tahir Sevenay ile devam etmiş ve ondan çok şey öğrendiğini sıklıkla ifade etmiştir. Besteci ayrıca piyano, gitar, akordeon ve mandolin gibi âletler de çalardı.

Necip Celâl 11 tane tango yazmıştır. Bu tangoların adları besteleniş sırasına göre şöyledir:

Mâzi (Söz: Necdet Rüştü Efe); Ayrılık (Söz: Necip Celâl Andel); Suna (Söz: Bülent Nuri Esen); Özleyiş (Söz: Bedri Noyan-Necip Celâl Andel); Kimse Sevgimi Bilmez (Söz: Bedri Noyan); Yıllar (Söz: Bedri Noyan); Günler (Söz: Bedri Noyan); Bir An İçin (Söz: Bedri Noyan); Benim Şarkım (Söz: Necip Celâl Andel); Geçmiş Zaman Olur Ki (Söz: Necip Celâl Andel); Damla Damla (Söz: Necip Celâl Andel)



Görsel 5: Necip Celâl (gözlüklü) 5 tangosunun söz yazarı Bedri Noyan ile Sultanahmet'teki evinin terasında<sup>8</sup>

Necip Celâl'in Mazi tangosu Türkiye'de bestelenen ilk Türkçe sözlü tangodur. Türk tango tarihi bu eserle başlar. Son derece tutulan bu tango ilk defa Seyyan Hanım tarafından plağa okunmuştur. Mazi, zamanın ünlü Alman sinema oyuncusu ve ses sanatçısı Evelyn Holt tarafından Türkiye'de ve diğer ülkelerde Türkçe olarak söylenmiştir.

Bunu takip eden Ayrılık tangosunun yazıldığı sıralarda Necip Celâl'in görme problemlerinin hızla artması bu tangonun sözlerinde yansımaktadır. Bu tangonun güftesinde, bundan sonraki tüm tangolarında yer alacak 'karanlık' teması belirginleşir:

*"Karanlık sardı her yeri, kaldır şu perdeleri. Sen yoksun diye güneş de söndü, odam zindana döndü..."*

Şüphesiz en çok tanınan ve sevilen Türk tangosu, onun bestelediği ve Evelyn Holt'a ithaf ettiği Özleyiş'tir. Bu tango orijinal adından çok "Kemanımla Ona Bir Ses" ya da "Sevdim Bir Genç Kadını" adlarıyla tanınır.

Sanatçının klasik müziğe ilgisi de küçük yaşlarda başlamıştır ancak bu alanda gelişmesi Almanya'ya gittikten sonra olmuştur. Besteci 40 yaşından sonra bu müziğe daha da eğilmiş; keman, viyolonsel konçertoları ve sonatları bestelemiştir. Son eseri olarak yazmaya başladığı obua konçertosuna Haseki Hastanesi'ndeki son günlerini geçirdiği odasında bile devam etmiş ancak ömrü yetmediği için bu çalışması yarım kalmıştır.

Batı müziğinin yanı sıra Türk sanat müziği tutkunu olan Necip Celâl'in arşivini incelediğimizde mevcut olan belge ve notalarda Türk müziğini akademik bir disipline sokmak için büyük bir özveriyle çalıştığını hayranlıkla gördük. Tangolarında Türk müziği çağrışımları olmasa da klasik müzik alanındaki bestelerinde, örneğin viyolonsel konçertosunda, makamsal renklere çok yer vermiştir.

Necip Celâl'in önem verdiği hususlardan biri de halka müziği sevdirmekti. Bu amaçla her fırsatta amatör ya da profesyonel çeşitli müzisyenlerle toplanıp müzik yapar, müziğe yatkın kişileri heveslendirmek için okullara gider, öğrencileri teşvik eder, hatta öğretmenlere fiilen yardımcı olurdu. Müzikseverleri bir araya toplayıp koro kurmuş, orada görev alan amatör şarkıcıları eğitmeye, onlara çoksesli müziği tanıtmaya başlamıştı.

Görme engelinin genelde kişileri birtakım günlük ve sosyal faaliyetlerden alıkoyduğu bir gerçek ise de Necip Celâl'de başka bir tablo karşımıza çıkar. Kendi ifâdeleriyle plaja gitmekten fotoğraf çekmeye; dansli partilerde saatlerce dans etmekten spor yapmaya; sergilere katılmaktan amatör şarkıcılara koro eğitimi vermeye; tarlada çalışmaktan ata binmeye kadar çok çeşitli merakları vardı. Sosyal çevresi çok genişti.

Necip Celâl'in en büyük tutkularından birisi de denizdi. Tüm hayatı boyunca İstinye'de oturduğu yalıdan Suadiye Plajı'na; Sarayburnu ya da Florya'dan Maltepe, Pendik sahillerine kadar, o zamanlar halka açık tüm denizlerimizin zevkini doya doya çıkartmıştır.



Görsel 6: Aydın Esen, Necip Celâl'in piyanoda çaldığı bir tangosunun notasını yazıyor.<sup>8</sup>

Necip Celâl'in gözlerinin iyice bozulduğu dönemlerde yakın arkadaşı ve öğrencisi, tango şarkıcısı Aydın Esen (Kesitçioğlu) onun yardımına koşmuştur. Nota yazamayacak duruma gelen sanatçı bestelerini piyanoda ya da kemanda çalar, Aydın Esen de not edermiş. Türk tangosunun kurucusu Necip Celal Andel 29.11.1957'de vefat etmiştir.

### FEHMİ EGE<sup>9,10,11</sup>

"Batı müziğinde en çok klasik müziğini sever ve çalarım; caz müziği ile ekmek parası kazanırım; Türk müziği ise gönlümün müziğidir."<sup>12</sup> diyen Hasan Fehmi Ege (1902-1978), Necip Celâl Andel ile beraber Türk tangosunun iki kurucusundan biridir. Sayısı kesin olarak bilinmese de 300-400 civarında esere imza atmış üretken bir sanatçudur. Çok küçük yaşta kendini müzik ve sahne sanatları ortamında bulan Ege, hem Türk sanat müziği hem de çoksesli Batı müziği içinde yoğrulmuştur. Türk ve Batı müziklerinin bir sentezinin yapılmasını kendine ideal edinmiştir.

27.4.1902'de İstanbul'da doğan Fehmi Ege, tangodan başka vals, rumba, fokstrot, bolero gibi besteler yapmıştır. Fehmi Ege ayrıca 11'i çocuklar için olan toplam 21 operet, çok sayıda kanto, bunların yanı sıra senfonik eserler dahi bestelemiş, halkın her düzeyine ve her türlü zevke hitap edebilmiştir.

Fehmi Ege'nin müzik yeteneğini ilkokul sıralarında fark eden babası ona bir keman almıştır. Kemanda hızla ilerlemesi üzerine 9 yaşındayken babasının aracılığı ile Ferah Tiyatrosu orkestrasına girmiş, böylece profesyonel hayata atılmıştır. Fehmi Ege'nin kimlerden ve ne zamanlar müzik dersleri aldığını kesin olarak bilinmemektedir. M. Leon ve Goldenberg adlı hocalardan keman; daha ileri yaşlarda, Türkiye'ye sığınmış Wilhelm adlı (tam adı bilinmiyor), bir Rus profesöründen armoni ve kompozisyon dersleri aldığı söylenir.

İstanbul'un işgal senelerinde sessiz filmlere müzik yapmış, çeşitli operetlerde çalışmış, aynı senelerde İstanbul Opereti'nde çalmaya başlamıştır. Daha sonra sırasıyla Cemal Sahir ve Benliyan operetlerinde, sonra da Muhlis Sabahattin ile çalışmıştır (Sahir Opereti 1921'de, "Meçhul" adlı operetle açılmıştır. Sözleri Cemal Sahir'e, müziği Fehmi Ege'ye ait olan bu eserde Cemal Sahir'in okuduğu tango, Fehmi Ege'nin ilk tangosudur. Notası kayıptır).



Görsel 7: Fehmi Ege<sup>14</sup>

Sanatçı 1925'te çağrıldığı askerdeki bandoda davulcu olarak görev almış<sup>13</sup> ve bandoda hemen hemen tüm nefesli sazları çalmayı öğrenmiştir. 1926'da Gülcemal vapurunda düzenlenen bir baloda Atatürk'e müzik çalan Ege, Atatürk'ün beğenisi üzerine 1928-1929 sıralarında o zamanlar dış hatlara giden tek gemi olan Ege vapuruna orkestra şefi olarak tayin edilir. İki buçuk sene Ege Caz adlı grubuyla bu vapurda çalışır.

Bir süre İzmir’de ticârete de atılan Fehmi Ege müziğe dönüş yapmak arzusuyla artık İstanbul’da yaşamaya başlar. Zaman zaman da Ege vapurunda Atatürk için müzik çalar. 1934’te soyadı kanunu çıktığı sıralarda Ege vapuruyla yapılan bir yolculukta Atatürk ona nasıl bir soyadı almak istediğini sorar. O da “Ege” der ve bu soyadını alır.

Kurduğu Ege Caz orkestrası İstanbul Garden Bar, Tokatlıyan gibi elit yerlerin aranılır orkestrası olmuştur. Bu arada İstanbul Radyosu’nda da çalışmaya başlar.



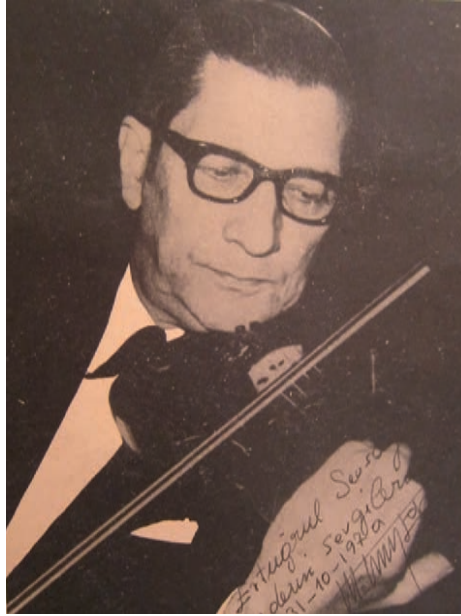
Görsel 8: Fehmi Ege’nin ilk plağı “Mehtaplı Bir Gecede” (Foto: Ertuğrul Sevsay).

Ege’nin tangoları gittikçe dikkat çekmektedir. 1934’te Sahibinin Sesi plaklarına Seyyan Hanım tarafından kaydedilen, sözü ve müziği kendisine ait olan “Mehtaplı Bir Gecede” adlı tangosu çok sükse yapar. Mehtaplı Bir Gecede Atatürk’ün de çok beğenisini kazanır. Atatürk Pera Palas’a geldiği bir gece Fehmi Ege’yi çağırıp oradaki misafirlere bu tangoyu öğretmesini söyler ve sabahın erken saatlerine kadar bu tangoyu defalarca tekrar ettirir.

Fehmi Ege 1936’da Ankara’ya çağrılır. Necip Aşkın idâresindeki 11 kişilik Riyâset-i Cumhur Köşk Orkestrası’na yardımcı şef olur. Çankaya Köşkü’nde Atatürk’e 2, İsmet İnönü’ye 10 sene hizmet verir. Aynı zamanda Ankara Sıhhiye’deki ilk küçük radyoda haftanın 6 günü Ege Caz topluluğu ile çalmaya başlar ve çok beğeni toplar. Ankara Radyosu’nda İbrahim Özgür, Celal İnce, Mefharet Atalay, Saim Kentmen, Nezahat Onaner, Bedriye Tüzün gibi solistlerle çalışır.<sup>15</sup>

Fehmi Ege 1948'de sağlık nedenleriyle İstanbul'a taşınır. Burada muhtelif bar ve lokallerde çalmaya başlar. Öte yandan 1950 senesinde İstanbul Şehir Orkestrası ve onun yeni kurulan bir dalı olan İstanbul Radyosu Senfoni Orkestrası'na sözleşmeli kemancı olarak girer. Bu arada, film endüstrisine de uzanır, besteci ve icrâcı olarak bazı filmlerde görev alır.

Kendi adına kurduğu tango orkestrasıyla İstanbul Radyosu'nda seneler boyu yaptığı programlar tango tarihimiz için çok önemli bir adımdır. Bu şekilde hem eserlerini tanıyanların hâfızasında tangoları canlı tutabilmiş hem de gittikçe beğenilirliğini yitirmeye başlayan Türk tangosunu elden geldiğince genç nesle tanıtmıştır.



Görsel 9: Fehmi Ege (1970) Ertuğrul Sevsay'a imzaladığı resim.<sup>16</sup>

Tüm dünyadaki “Tangonun Altın Devri” 1930'dan 1955'e kadar uzanır. Bu durum Türkiye ve dolayısıyla Fehmi Ege için de geçerlidir. Sanatçının tüm tangoları içinden ilk dönemde yazdıklarından yaklaşık 40, ikinci dönemde yazdıklarından 20 tanesi en güzel ve en sevilen tangolarıdır. Ege'nin tango besteciliği 1950 ortalarından itibaren yavaşlamıştır. Celâl İnce'nin 1955 senesinde ABD'ye gitmesiyle Fehmi Ege, aynı senelerde bir anlaşmazlık nedeniyle Necdet Koyutürk'le çalışmayı bırakan Şecaattin Tanyerli'yle çalışmaya başlamış ve yazdığı pek çok tango Tanyerli'nin sesinde âdeta yeniden hayat bulmuştur.





Görsel 10: Fehmi Ege bir provada Şecaattin Tanyerli'ye piyanoda eşlik ediyor.<sup>17</sup>

Fehmi Ege'nin kaç tango bestelediği konusunda medya bilgileri ve ailesinin söyledikleri çok tutarsızdır. Bu sayı 200 ile 1000(!) arasında değişir. Araştırmalarımıza göre sanatçının bestelediği tango sayısı 150 civarında kabul edilebilir.

Fehmi Ege'nin tangolarını kabaca iki döneme ayırabiliriz: 1945 öncesi ve 1945 sonrası.

Birinci döneme ait en meşhur tangoları şunlardır: *Mehtaplı Bir Gecede*, *Sus Kimse Duymadan*, *Gün Battı Sular Karardı*, *Dünyada Sevdiğim*

*Bir Tek Sen Vardın, Neden, Ayşe, Gonca Gül, Bir Aşk Hikâyesi, Ne Olurdu Sen Benim Olsaydın, Dediler ki, Seviyorum Seni Ben, Kirpiklerini, Mehtaba Sitem, Sevdim Dedim İnanmadın.* Bu gruptaki tangolar öncelikle Seyyan Hanım, Birsen Hanım ve İbrahim Özgür tarafından plağa okunmuştur.

İkinci dönem tangoları içindeyse en çok sevilenler şunlardır:

*Ne Kadar Çok Sevmiştim, Bu Sevgi İşi, Sana Herkesten Yakındım, Canevimde, Gizli Sevda, Adım Adım, Gönülden Şikâyet, Ayrılık, Bir Melek Gibi, Sensiz Kaldığım Geceler, Emelim, En Son Hatıram.*

Bu tangoların bir kısmı Celâl İnce tarafından plağa okunmuştur.

Fehmi Ege tangolarının sözlerinin çoğunu kendisi yazmıştır. Fehmi Ege'nin boş durmayı sevmeyen bir insan olduğu bilinir. Resim, fotoğrafçılık, sinema, makine yapmak ya da tamir etmek, motosiklet, saat ve radyo tamiri, çiçekçilik, terzilik, ayakkabıcılık, pul koleksiyonculuğu merakları arasındaydı. Keman bile yapmıştı.

Fehmi Ege 05.10.1978 tarihinde İstanbul'da aramızdan ayrılmıştır.

### **SEYYAN (OSKAY) HANIM<sup>18,19</sup>**

Türk tango sanatının en çok tanınan ilk kadın şarkıcılarından ve Türk tangolarıyla âdeta özleşmiş bir sanatçı olan Seyyan (Oskay) Hanım (1913-1989) hakkında çok az şey bilinmektedir. Bunun nedeni 10 sene kadar süren plak yapımları dışında çok kısa bir sahne hayatı sürmesi, 30 yaşına gelmeden sanat hayatına veda etmiş olmasıdır.

Seyyan Hanım 1913'te Selânik'te doğmuştur. Beş çocuklu bir ailenin tek kızıdır. Selânik'te tüccarlık yapan babası Millî Mücadele yıllarında Atatürk'e kuryelik yapmış, Atatürk'ün Samsun'a çıkışından sonra Anadolu birliğine katılmak üzere gemi ile Samsun'a giderken İngilizler tarafından şehit edilmiştir.

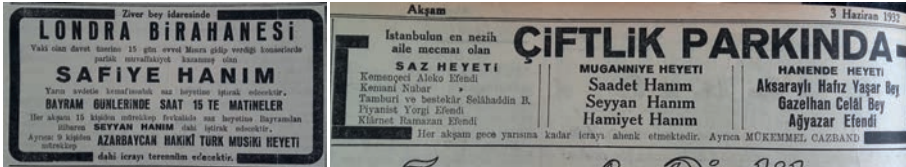
15 yaşında konservatuvar eğitimine başlayan sanatçı Talariko adlı hocadan şan dersleri almıştır. Ona hocalık ettiği ileri sürülen Kaptanzâde Ali Rıza Bey'in dikkatini çekmiş ve bunun üzerine Kaptanzâde'nin eserlerini Muhittin Sadak'ın viyolonsel eşliğinde plağa okumuştur.

16 yaşında Kadıköy Opereti'nde (sonraki Süreyya Operası) ilk konserini vermiştir. Muhlis Sabahattin'in beraber çalışma teklifini sesinin uymayacağı bahanesiyle kabul etmemiştir.

Görsel 11: Seyyan Hanım<sup>18</sup>

İlk büyük başarısı Necip Celâl Andel'in Mazi tangosuyla olmuştur. Bu kaydın arkasından gelen Fehmi Ege'nin Mehtaplı Bir Gecede tangosu da çok beğeni toplamıştır. Necip Celâl'in ve Fehmi Ege'nin diğer tangolarının yanı sıra Mustafa Şükrü Alpar'ın, Dramalı Hasan'ın tangolarından da bazılarını plağa okumuştur. Tangolar dışında rumba, foks-trot, marş gibi çeşitli tarzlarda eserler de söylemiş ve bunların da bir kısmı tangolarla birlikte kaydedilmiştir.

Kısa bir süre Moulin Rouge, Çiftlik Park, Londra Birahanesi gibi yerlerde sahne aldıysa da bu hayat hoşuna gitmediği için devam etmemiştir.

Görsel 12: Seyyan Hanım'ın çeşitli sanatçılarla beraber sahne aldığı mekânlara ait iki ilân<sup>20,21</sup>

1933'te teğmen Sait Oskay'la evlenen sanatçı eşinin görevi nedeniyle İstanbul'dan ayrılıp Sarıkamış'ta yaşamaya başlamıştır. Yaklaşık 10 sene boyunca belirli aralıklarla İstanbul'a gelmiş ve her gelişinde Necip (Ya-

cup) Aşkın idâresindeki tango orkestrası eşliğinde bir dizi plak yapmıştır. Plakları Odeon, Sahibinin Sesi ve Columbia şirketlerinin etiketlerini taşır. 1942 senesinde aktif şarkıcılıktan ayrılmıştır.



Görsel 13: Seyyan Hanım'ın plaklarına ait üç ilân<sup>22,23,24</sup>

1980 senesinde İstanbul Atatürk Kültür Merkezi'nde düzenlenen Fehmi Ege'yi anma konserinde seneler sonra ilk defa misafir sanatçı olarak sahne alıp birkaç Ege tangosu söylemiştir.

Lirik soprano sesine sahip Seyyan Hanım'ın şarkı tekniğinin, zamandaki (hemen tümü kadın olan) şarkıcılar tarafından da benimsenen, serbest bir tarzda olduğunu görmekteyiz. Şarkıcıların notaları içten geldiği gibi süsleyerek (teknik adıyla *ornamentasyon*), bir notadan bir notaya kaymalar yaparak (*portamento*), yer yer abartılı frekans dalgalanmaları kullanarak (*molto vibrato*) ve aynı pasajın tekrarlarında hemen hemen dâima ritmik hatta melodik değişimler yaparak (*alterasyon*), farklı ifâdelerle söylemesi sadece Türk tangocularında değil o zamanlar Arjantinli ve dolayısıyla Avrupalı tango şarkıcılarında da görülen bir özelliktir. Seyyan Hanım 16.05.1989'da İstanbul'da, Maltepe'deki evinde dünyaya veda etmiştir.

## İBRAHİM ÖZGÜR<sup>25</sup>

İbrahim Özgür (1910-1959) Türk tangolarını söyleyen ilk erkek şarkıcı olarak Türk tango tarihinde önemli bir yere sahiptir. Ondan daha önce bazı erkek sanatçılar, ki Münir Nureddin Selçuk bunlardan biridir, zaman zaman tango söylemişler ama bu girişimleri bir denemeden öteye gidememiştir.

1910'da İstanbul'un Ayaspaşa semtinde doğan İbrahim Özgür, 1926'da Ankara'da eski adıyla Riyâset-i Cumhur Armoni Mızıkası'na girmiş, orada klarnet ve sonra da saksofon çalmasını öğrenmiştir. 1929'da buradan ayrılan Özgür bir süre serbest müzisyenlik yapmıştır.

Özgür, ülkemizin ilk caz müzisyenlerinden biridir. 1931'de Beyrut'tan başlayarak 7 sene kadar süren Mısır, Hindistan, Endonezya, Seylan, Cava, Sumatra gibi Afrika ve Asya ülkelerine orkestrasıyla uzun bir turne yapmıştır.

1938'de Ankara'ya dönen Özgür serbest müzik çalışmalarının yanında Ankara Radyosu'nda kendi orkestrasıyla haftanın hemen her günü canlı programlar yapmaya başlamıştır. Böylece İbrahim Özgür'ün hayranları gittikçe artmış, kendisi de Türkiye'nin ilk *pop-star*'ı olmuştur.



Görsel 14: İbrahim Özgür (1939)<sup>26</sup>

Kadınların, radyodan duydukları sesiyle İbrahim Özgür'e hayran oldukları, idolleştirdikleri bu sanatçıyı görebilmek için konserlerine akın ettikleri medyada yer alır.<sup>27</sup> Hayranlarından her gün çok sayıda mektup aldığı bilinen sanatçıya gelen mektuplar içinde bestelenmek üzere gönderilen güfteler de vardır.<sup>28</sup> İbrahim Özgür'ün en meşhur iki tangosu olan Mavi Kelebek ve Aşkın Sesi'nin söz yazarı Lütfiye Çakmak ve Bitmeyen Rüya adlı tangonun söz yazarı Melâl Bâl bu hayranlara sadece iki örnektir. Hem muhtelif medya kaynaklarında okuduğumuz

hem de Fehmi Ege'den bizzat duyduğumuz üzere İbrahim Özgür o sıralarda kendi de zirvede olan Ege'ye "Ankara Radyosu'nda senin tangolarını söylerken o besteleri benim yaptığımı zanneden bir sürü hayranımdan çok sayıda aşk mektubu almıştım. Onlara mahcup olmamak için ben de tango bestelemeye başladım" demiştir. Bu açıdan iki sanatçı birbirlerine çok destek olmuşlar ve aralarında çok iyi bir dostluk gelişmişti.

İbrahim Özgür 1941'de Ankara'dan İstanbul'a taşınınca serbest müzisyen olarak çalışmaya başlar. Zaten tanınan bir isim olduğundan iş bulmakta zorlanmaz. Muhtelif lokal ve restoranlarda müzik yapmanın yanı sıra orkestrasıyla özel toplantılara da davet edilir. Bir gün orkestrasıyla davet edildiği Beyoğlu'ndaki ihtişamlı bir dairede tanıştığı ev sahibi Zehra Hanım'la bir zaman sonra evlenir. Bu evlilik yaklaşık 10-12 sene sürer.

İbrahim Özgür her şeyden önce tango sanatçısı olarak tanınırsa da yetişen ilk caz ve pop müzisyenlerindendi. Tango, rumba, bolero, fokstrot gibi eserlerin yanı sıra caz ve Türkçe sözlü Batı müziği tarzında da eserler yazar. Alışlagelmiş şekilde yüksek perdelerde dolaşan kadın seslerinden sonra birdenbire bambaşka bir ses rengi ile ortaya çıkan Özgür'ün yumuşak ve romantik ifâde dolu bariton sesi, üstelik ülkemizdeki alanındaki ilk erkek şarkıcı olması onu süratle zirveye taşımıştır. Bazı tangolarda melodiyi bırakıp tangonun sözlerini şiir olarak okuduğunu ve bunun kendi buluşu olduğunu söyleyen Özgür'ün arşivinden bu konuda bazı denemeleri çıkmıştır. Özgür bu tarz denemelerine "Müzikli Şiir" adını vermiştir.<sup>29</sup>

Bilinen tangoları içinde Mavi Kelebek, Aşkın Sesi, Yalan, Aşk Mâbedi, Bilmem ki, Kim Bilir (Çivi Çiviye Söker), Bitmeyen Rüya, Beyoğlu, Ağaç Kurdu, Aşka Yazık, Ah O sayılabilir. İlk tangosu sözsüzdür ve "Hatıra" adını taşır ancak notası kaybolmuştur.

Sanatçının Ankara Radyosu'nda önce bir üçlü, sonra da bir dörtlü olarak program yaptığı bilinmektedir. Adı "Ateş Böcekleri" olan bu grubun radyodaki kadrosunun ileride daha büyüüp büyümediğini bilmiyoruz. Ancak 50'li senelerin başında Suadiye Oteli'nde çekilen filmlerde kadroyu bir altılı olarak görüyoruz.<sup>26</sup> Bu kayıtlarda, genelde şarkı söyleyen İbrahim Özgür'ün çalınan müziğin tarzına göre, örneğin Latin Amerika müziklerinde, saksofon, klarnet hatta vurmalı sazlar çaldığı dikkat çekmektedir.



Görsel 15: İbrahim Özgür arkadaşlarıyla Latin Amerika müziği çalarken<sup>30</sup>

İbrahim Özgür'ün ülkemizde gerçekleştirdiği yeniliklerden biri de ailelerin gidebileceği mazbut bir gece kulübü açmasıdır. 1942'de Galatasaray Meydanı'nda "(Özgür'ün) Ateş Böceği" adında açtığı 'aile pavyonu' Ateş Böcekleri adlı orkestrasıyla müzik yaptığı, nezih kimselerin gittiği, o zamanların en önde gelen gece kulüplerinden biriydi.<sup>31</sup>

Özgür ve arkadaşları sadece Galatasaray'daki lokalde değil, çok değişik yerlerde de müzik icrâ etmişlerdir. Bu yerlerin arasında Süreyya Operası'ndan Ses Sineması'na; Anadolu Kulübü'nden Tokatlıyan Oteline, Sarıyer Balık Restoranı'na kadar pek çok örnek sayılabilir.

Son döneminde İbrahim Özgür doğduğu mahalle olan Ayaspaşa'da bir dairede oturmaya başlamış. 11.02.1959 gecesini çalışmaya gelmeyen Özgür'ün meraklanan orkestra arkadaşlarının polise haber vermesi üzerine evinde tek başınayken vefat ettiği ortaya çıkmış.

### **KADRİ CERRAHOĞLU<sup>9,25,32</sup>**

Eski 78'lik plakların etiketlerinde adı Cerrahzâde Kadri Bey olarak geçen Kadri Cerrahoğlu (1902-1983), diş hekimliğinin yanı sıra tüm

hayatı boyunca müzikle yoğun bir şekilde ilgilenmiştir. Asıl sazı keman olan sanatçı, piyano, akordeon, ut gibi sazları da öğrenmiştir. O zamanın pop müziği olan çoksesli Batı müziğinin dans ve şarkı alanlarına olduğu kadar Türk sanat müziğine de ilgi duyan Cerrahoğlu, her iki alanda da besteler yapmıştır.



Görsel 16: Kadri Cerrahoğlu<sup>32</sup>

Cerrahoğlu gençliğinde Beyoğlu'nda otururken komşusu Yunanlı bir genç kızın mandolini ile Yunan tangoları çaldığını duymuş ve bundan pek etkilenmiş. Aklına birden Türk melodilerini Batı çoksesliliği ile birleştirmek ve o zamanlar tüm dünyayı sarmakta olan tango akımına uyup o tarzda besteler yapmak gelmiş.<sup>33</sup> İlk dönem bestelerinde daha ziyâde tangolara ağırlık verirken, Zehra Eren'le evliliğinden sonra, eşinin şarkı repertuarını genişletmek amacıyla rumba, bolero, vals, foks-trot tarzı eserler de yazmaya da başlamıştır.

Kadri Cerrahoğlu'nun tangolarında bazen Türk müziği makamları, bazen de onları çağrıştıran renkler mevcuttur. Örneğin ilk tangosu olan Sarhoş (Bir Çapkına Yangınım) tangosuna Hicaz Tango diye başlık atmıştır. Tamamen Batı çoksesliliğine göre yazılmış tangolarında bile bazen âniden ortaya çıkabilen Türk müziği renkleri bulunur.

Cerrahoğlu'nun tangolarında melodi oldukça ön plandadır. Bazı melodileri gerçekten üst düzeydedir ve söylenme açısından şan tekniğine uygundur. Bunda kemancı olmasının rolü büyüktür. Tangolarının melodileri hem tangodan tangoya hem de aynı tango içinde büyük farklılıklar gösterir ki bu özellik Cerrahoğlu'nun bestecilikte çok önemli olan kontrast yaratma prensiplerini göz önüne aldığını gösterir.



Dost ve arkadaş canlısı olan Kadri Cerrahoğlu'nun geniş bir tanıdık çevresine sahip olduğu bilinmektedir. Sanatçılarla olan dostluklarına özellikle önem veren sanatçı, onlarla beraber müzik yapmaktan büyük mutluluk duymuş. Nitekim bestelerini eşi Zehra Eren'in yanı sıra en fazla söyleyen ve çalan, çok yakın iki dostu olan İbrahim Özgür ve Fehmi Ege'ymiş.



Görsel 17: Zehra Eren, Kadri Cerrahoğlu (ortada), Fehmi Ege<sup>32</sup>

Kadri Cerrahoğlu'nun arşivinde bulduğumuz tangoları arasında Simsiyah Bakışların, Sarhoş, Gönül Rüyası, Anneme, Aşk Denizi, Emel, Ne Çapkın Şeysin sayılabilir. Bunların dışında sadece ismi bilinen ama notası kayıp (örneğin Leyla); ya da tamamlanmamış bir durumda arşivinde bulunan tangoları da vardır. Tangolarının çoğunun sözlerini kendisi yazmıştır.

Ünlü opera sanatçımız Suna Korad'ın da babası olan Kadri Cerrahoğlu 31.10.1983'te İstanbul'da aramızdan ayrılmıştır.

## CELÂL İNCE

Celâl İnce (1922-2019), 40'lı senelerde tango, caz ve hafif Batı müziği alanlarında çok az erkek şarkıcı yetişmiş olması; tangoya uymasa da özellikle Amerikan hafif müziğine yatkın sesi ve sahneyi dolduran fiziği nedenleriyle birden kendini tango arenasında buluvermişti. Şarkıcı, za-

ten pek sevmediği tangodan kısa zamanda sıkıldığını çeşitli vesilelerle açıklamış ve her fırsatta caz müziğine olan hayranlığını dile getirmiştir.<sup>34</sup>



Görsel 18: Celâl İnce<sup>35</sup>

Celâl İnce 10.3.1922'de Adana'da doğmuştur. Sesinin güzelliği ve müzik kabiliyeti okulda öğretmenlerinin de dikkatini çekmiş, onlardan büyük destek ve teşvik görmüştür. 1933-34 döneminde Ankara'daki Musiki Muallim Mektebi'ne başlamış, aynı anda da Ankara Gazi Terbiye Enstitüsü'nde müzik okumuş, 1940 yılında mezun olmuştur. Aradan geçen bu zaman zarfında müziğe konsantre olan sanatçı, kemanını ilerletmiş ve zaten var olan caz müziği hayranlığını pekiştirmiştir. Aynı sene Ankara'da müzik hocalığına başlamıştır.

Nedim Erağan ile 1995 senesinde Amerika'dan yaptığı ve TRT 2'de yayımlanan görüntülü bir röportajda Celâl İnce, 1941'de İbrahim Özgür Ankara Radyosu'ndan ayrılınca Mesut Cemil'in kendisini radyoya davet ettiğini anlatır. Kendisi her ne kadar bu söyleşide Fehmi Ege orkestrası ile ilk denemesini yaptığını söylerse de başka müzisyenler, kız kardeşi Hilkat Güreş ve medya söz konusu orkestranın Nihat Esengin Orkestrası olduğunu belirtmektedirler. Nitekim genç şarkıcının ses deneme-

si yapmak üzere Nihat Esengin'e gönderildiği iyi bilinir. Esengin'in de beğenisi üzerine, İnce radyodaki ilk konserini vermiştir. Celâl İnce'nin Ankara Radyosu'ndaki solistlik görevi 1941-1946 arasında sürmüştür.

Öğretmenliği bırakan ve serbest müzisyenliğe yönelen sanatçı, 1946-48 arası yaptığı askerlik sonrası kısa bir süre daha Ankara Radyosu'nda çalışmış ama sonra Adana'ya, ailesinin yanına dönmüştür. Sanatçı 1948-1952 arası önce Mersin sonra da İzmir Ticaret Kulüpleri'nde şarkıcılık yapmıştır.

Celâl İnce'nin hafif müziğin değişik tarzlarında besteleri vardır. Bu bestelerin arasında az sayıda tango da bulunmaktadır. İlk tangosunun adı Marama'dır. Onu Hasret (Ayşe'ye), P(e)restiş, Zannetme ki gibi tangolar takip etmiş ama bu alandaki besteleri sınırlı kalmıştır.

Celâl İnce'nin ilk plağı 1948'de Sahibinin Sesi için doldurduğu Fehmi Ege'nin Sensiz Kaldığım Geceler ve Kıskanıyorum adlı tangolarıdır. Bu plak onun şöhretini pekiştirmiştir. Sanatçı 1954'e kadar 10 kadar taş plak doldurmuştur.

Celâl İnce'nin Türkiye'deki aktif şarkıcılık kariyeri arada askerlik olan iki dönemden oluşur: 1941-1946 Ankara Radyosu'ndaki şarkıcılığı ve 1948-1954 plak ve sahne şarkıcılığı dönemi. Sanatçı az sayıda tangoları dışında fokstrottan swinge kadar değişik tarzlarda eserler yazmıştır. Bunların arasında Çiftliğim, özellikle meşhur olan Kalbimi Bu Şarkıya Döktüm, Kumralıma, Jale, Kalbim Yalnız Seni Sevecek, Sen Benimsin gibi besteler sayılabilir.

1950 yılının sonuna doğru İstanbul'a yerleşen sanatçı, 1950-53 arası İstanbul Radyosu'nda Perşembe akşamları 8-9 kişilik bir orkestranın eşliğinde bir program yapmaya başlamıştır. Yapılan bu programların yanı sıra Taksim Belediye Gazinosu'nda da 4 sene boyunca aynı çapta bir orkestra ile sahne almış, büyük başarı sağlamıştır. 50'li yılların başlarında 3 yıl boyunca yazları İzmir Fuarı'nda çalışmıştır.

Küçük yaştan beri sevdiği Türk müziğine yaklaşımı Fehmi Ege ya da Kadri Cerrahoğlu'nun yaklaşımından değişik olmuştur. Bu iki besteci, Türk makamsal melodilerinin kullanıldığı eserleri yazmaya eğilimli iken Celâl İnce, bilinen Türk melodileri ile samba, swing, fokstrot gibi Batı dünyası dansları yazmayı denemiştir. Örneğin tanınmış Adanalı şarkısını, İstanbul'a yerleşmiş Çek asıllı müzisyen Fritz Kerten'e bir *Guaracha* olarak düzenletmiştir.

50'li senelerin Amerikan hayranlığı ile yazdığı "Amerika, Amerika" adlı 'dostluk şarkısı' plastik plaklara kaydedilmiş ve tüm ülkeye dağıtılmıştır. Bu şarkı, içeriği nedeniyle bugün bile bazı çevrelerde olumsuz tepkilere yol açmaktadır.



Görsel 19: Amerika'ya gittiği sene (1955)<sup>36</sup>

Sanatçının gençliğinden beri mevcut olan Amerika'ya gitme hayâli sonunda gerçekleşir. İstanbul Belediye Gazinosu'nda Amerikalı bir gazeteci kadın izleyicisinin aracı olmasıyla Chicago'daki bir üniversite ile temasa geçer ve oraya öğrenci olarak kabul edilir. 1955-1961 yılları arasında orada şan ve kompozisyon okur. 1956'da Amerika'nın Sesi (Voice of America) radyosu ile de çalışmaya başlar ve ayda bir kere radyo programlarını kaydetmek üzere Chicago'dan Washington'a gider. Bu yoğun trafik yaklaşık 4 sene sürer. Bir zaman sonra televizyona çıkmaya ve gece kulüplerinde programlar yapmaya başlar. Amerika'da tango dan tamamen uzak duran sanatçı bir zaman sonra, ilgilendiği Amerikan müziğindeki profesyonel çalışmalarına da son vererek aktif müzisyenliği tümünden bırakacaktır.

1958-1962 arasında özel bir radyo istasyonunda "Celâl İnce ile Kahvaltı" adı verilen, sohbet tarzında sabah programları yapmıştır. Daha sonra da gelen bir teklifi değerlendirerek bir otele müdür olmuştur.

1969 ve 1982 senelerindeki kısa Türkiye ziyaretlerinde Türkiye'ye kesin dönüş yapmaktan bahsetmişse de bunu gerçekleştiremeyen sanatçı, 13.10.2019'da Chicago'da vefat etmiştir.

## NECDET KOYUTÜRK

Türk tango sanatının isim yapmış bestecilerinden olan Necdet Koyutürk (1921-1988), tangolarında ondan önceki Fehmi Ege ve Kadri Cerahoğlu gibi bestecilerde bazen görülen Türk sanat müziği renklerinden uzak durmuştur. Türk Müziği olarak sadece yerli sazlarla çalınan halk müziğini sevdiğini söylemiş ve bu konudaki düşüncelerini şu şekilde ifade etmiştir: “Her şey garba (Batıya) dönmeye mahkûm olduğu için, istikbâl (gelecek) şüphesiz ki alafranganındır. Belki de 50 yıl sonra alaturka müzik İstanbul’da dahi kalmayacaktır.”<sup>37</sup> Bestecinin bu radikal öngörüsünün doğru olmadığı seneler sonra anlaşılacaktır.

28.10.1921’de Ankara’da doğan ve Üsküdar’da büyüyen bestecinin çocukluğunun bir kısmı Adana ve Urfa’da geçmiştir. 1938-39 döneminde Haydarpaşa Lisesi’nden mezun olmuş. Babasını çok küçükken kaybeden Koyutürk’ün müziğe merakı küçük yaşlarda başlamış. Ailesinin başta karşı çıkmasına rağmen o müzikle meşgul olmaya devam etmiş.<sup>37</sup> Liseden sonra tamamen müziğe dönen Necdet Koyutürk’ün özel müzik dersleri aldığı bazı internet sitelerinde yazılıdır. Bu konuda başka bilgiye ulaşamadık.

40’lı yılların ortalarında askerlikte Şecaattin Tanyerli’yle tanışan besteci, o sıralar ileride ikisini de meşhur edecek Papatya tangosu üzerinde çalışmaktaydı. Koyutürk’ün tangolarının büyük çoğunluğunu 1950-1951 yıllarına kadar bestelemiştir, zîra o senelerin gazete ve dergilerinde hemen hemen tüm tangolarının ismi geçmektedir. Bu nedenle, bestecinin 50’li senelerin ortasından itibaren az veya hiç tango yazmadığı söylenebilir.



Görsel 20: Necdet Koyutürk (solda) ve Şecaattin Tanyerli<sup>17</sup>

Bilinen tangoları (aksi belirtilmediği takdirde sözler de besteciye aittir): Baş Başa Kalınca, Beyaz Zambak (Söz: Vecdi Bingöl), Bir Gün Beni Unutursan, Dinle Sevgili Dinle, Gel Beklediğim Yeter, Gönlümün Melodisi, Gözlerine Bakarken, Hatıralar (Söz: Baki Suha Ediboğlu), İnan Ki Sevgilim, Masal Gibi, Özlediğim, Papatya, Rüzgâr Gibi Geçti, Seven Bilir, Şüphe, Unutmak İstiyorum, Yıldızlar Düşerken, Yıllar Var Ki, Yüzünde Göz İzleri Var. Tango dışında da benzer tarzda eserler yazmıştır.

Necdet Koyutürk 1949 yılında İstanbul Radyosu Batı müziği bölümü şefi Cemal Reşit Rey'e orkestrasıyla radyoda emisyonlar yapmak arzusunu iletir. İsteği kabul olunca 30 yıl kadar sürecek radyo serüveni başlar. Necdet Koyutürk Dans Orkestrası adıyla iki haftada bir Cumartesi günleri 18.00-18.30 arası program yaparlar.<sup>38</sup> Diğer haftalar da Fehmi Ege orkestrası çalar.

40'lı, 50'li senelerde, televizyon olmayan dönemlerde çok uzun ve her türlü müzik ve gösteriye açık ve genelde sabaha kadar süren eğlence programları çok olağandı. Tango da bu programlarda yer alırdı. Örneğin bir seferinde Koyutürk ve Şecaattin Tanyerli'yi Atlas Sineması'nda, Türk sanat müziği sanatçılarıyla birlikte bir teknik okul münasabetiyle verilen bir konserde görüyoruz.<sup>39</sup> Bu iki sanatçı başka bir sefer Spor ve Sergi Sarayı'nda Büyük Ses Müsabakası vesilesiyle verilen, saat 20.30'dan sabaha kadar süren büyük programda Safiye Ayla, Muzaffer Akgün, Fehmi Ege, Yaşar Güvenir, Radife Ertan, Sabite Tur Gülerman, Saime Sinan, Celâl Şahin, Aziz Basmacı, İsmail Dömbüllü ve daha niceleriyle aynı sahneyi paylaşmışlardı.<sup>40</sup> Necdet Koyutürk 19.10.1988'te İstanbul'da vefat etmiştir.

### ŞECAATTİN TANYERLİ<sup>41</sup>

Ülkemizin şüphesiz en ünlü tango şarkıcısı olan Şecaattin Tanyerli (1921-1994), sadece sesi ve yorumu ile değil, kişiliği, İstanbul efendiliği ve dostluğu ile tanınmıştı.

Şecaattin Tanyerli 13 Ocak 1921'de İstanbul, Teşvikiye'de doğdu. İlkokulda dikkat çeken müzik kabiliyeti, ortaokul sıralarında müzik öğretmeni Cemil Bey'in onu himâye ve teşvik etmesiyle gelişti.<sup>42</sup> Eminönü Halkevi korosunda 5 sene şarkı söyledi. Hukuk fakültesinde öğrenciyken de (1940-1942) Beyoğlu Halkevi'nde Goldenberg'den şan dersleri aldı.<sup>43</sup> İkinci Dünya Savaşı sırasında ortaya çıkan ekonomik sıkıntılar nedeniyle Tanyerli çalışıp para kazanmak amacıyla hukuk fakültesini terk etmek zorunda kalmıştı.<sup>44</sup>



Görsel 21: Şecaattin Tanyerli (gençliğinde)<sup>17</sup>

Hukuk fakültesinde okurken aldığı şan derslerinin yanı sıra caz parçaları da öğrenen genç sanatçı, bir gece eğlenmek için gittikleri Maksim gazinosunda arkadaşlarının ısrarıyla sahne almış ve ilk defa şarkı söylemiştir. Sesini çok beğenen gazino sahibi onu işe almıştır.

1943'te Sarıkışla'da yedek subaylığına başlayan sanatçı aynı yerde subay olan tango sanatçısı Necdet Koyutürk'le tanışmıştır. Askerlik sonrası İstanbul Radyosu'na kabul edilen iki sanatçı, 2 Ekim 1949'da radyo programlarına başlamışlardır.

Ancak Tanyerli-Koyutürk beraberliği 1955'te sona ermiş, Tanyerli ile Koyutürk'ün araları açılmıştı. Şecaattin Tanyerli bu durum karşısında Fehmi Ege ile çalışmaya karar vermiş ve radyoda onun tangolarını büyük bir başarıyla okumuştur. Daha ileride Koyutürk'le tekrar çalışmaya başlarsa da Fehmi Ege'den ayrılmamıştır.

Tanyerli, sayısı tam olarak bilinmese de 11-12 tane taş plak, 20-25 civarında 45'lik plak, 2 uzun çalar doldurmuştur. Bazı tango kayıtlarından CD'ler yapılmıştır.

50'li yılların ortalarında Türk tangosu popüleritesini yitirmeye başlamıştır. Avrupa tangosu da birkaç ülke dışında tamamen gözden düşmüştür. O senelerde gençliğin çok az bir kısmı modern Arjantin tango-suna yönelmekteyken, büyük çoğunluğu gelişmekte olan ABD-Avrupa kaynaklı pop müziğinde yeni lezzetler aramaktaydı. Türk tangosu, içinde hiçbir gelişme olmadığı ve aynı şeyler devamlı tekrar edildiği için yeni nesillere ilginç gelmemeye başladı.

Zaman zaman sahne aldığı pavyon ve benzeri lokallerdeki çalışmalarını 1953 senesinde kesen sanatçı, eniştesinin yanında müteahhitlik işine girişmiştir. Gazinolarda söylemeyi kesinlikle istememektedir. Ancak işlerinin arzusu doğrultusunda gitmemesi üzerine, uzunca bir süre devam ettiği bu işten de 1972'de ayrılmıştır. Bununla beraber sanatçının radyo çalışmaları müteahhitliği süresince de kesintisiz devam etmiştir.

Şecaattin Tanyerli'nin düşüncesine göre tango söylemek için özel bir ses eğitimi gerekli değildir. İyi ve doğru entonasyonlu bir ses, tangoyu tanımak ve sevmek bu işe girişmek için yeterlidir. Genel müzik bilgisi ve zaman içinde pratikle istenilen düzeye gelinir. Bu konuda sanatçı ile hemfikir olmamaya imkân yok. Bunun için Arjantinli şarkıcılara bakmak yeter. Hemen hepsi doğru dürüst bir müzik eğitimi olmadan tango şarkıcısı olmuştur.



Görsel 22: Fehmi Ege (gözlüklü) ile beraberce İstanbul Radyo Evinden çıkarken<sup>17</sup>

Tanyerli'nin ses alanının özellikle alt yarısı, teknik tâbirle ilk 1-1.5 oktav arası, doğuşkanlar dediğimiz kısmî ses frekansları açısından çok zengindir. Bu şekilde doğal olarak zaten davûdî olan sesinin alt perdelinde öne çıkan bir yumuşaklık ve parlaklık vardır. Gençliğindeki kayıtlarda sesinin dramatik tenor olduğu görülürse de bu zamanla çok oturaklı bir bariton sesi hâline dönüşmüştür. Aşağı ses alanındaki ana seslerle birlikte duyulabilen doğuşkanlar, bu alandaki koyu renkli notalara ayrı bir pırlıtlı katar.



Şecaattin Tanyerli'nin şöhret kazanmaya başladığı 50'li yıllarda, yukarıda da belirttiğimiz gibi, genç nesil yavaş yavaş tangodan uzaklaşıyor, yeni akımlara yöneliyordu. Öte yandan orta yaş ya da daha ileri devrelere gelmiş insanlar, Tanyerli'nin sesinde gençliklerini buluyorlar ve ona dört elle sarılıyorlardı. Tango severler için o, önceki solistler gibi gençlerin hayâlindeki 'romantik prens' olmaktan ziyâde günlük hayat-tan hatta aileden bir insandı. Dinleyici, onun sesinde kendisini ileriye dönük bir rüya âleminde değil, geçmişin artık erişilmez derinliklerinde saklı hâtıralarında buluyordu.

Şecaattin Tanyerli sanatını çok ciddiye alırdı. *Radyo Dünyası Dergisi*'nin 1950'de yaptığı en sevilen şarkıcı anketinde daha pek yeni olmasına rağmen birinci gelmesi nedeniyle yapılan röportajda, 30 yaşında bile olmayan sanatçımız "sanatta acele etmeden, etrafın dolduruluşuna ve iltifatlarına aldırmandan metanetle ve ciddiyetle çalışmalı" diye konuşmuştur.<sup>45</sup>

Tanyerli, ülkemizde Batı müziğine ilginin Türk tangoları ile arttığını söylemiştir. Yabancı parçaların yabancı dilde söylenmesinde şarkıcıların şarkı söyledikleri dile hâkim olamamasından dolayı bir zayıflığın ortaya çıktığını da haklı olarak ifâde etmiştir.<sup>43</sup> Kesintisiz 44 yıl boyunca kendini tangoya, özellikle Türk tangolarına adayın Şecaattin Tanyerli, 1 Aralık 1994 günü İstanbul'da aramızdan ayrılmıştır.

### ZEHRA EREN<sup>32</sup>

Ülkemizde yetişmiş en sevilen kadın tango şarkıcısı olan Zehra Eren (1923-2016), tüm dünyada bile zor bulunan bir ses rengine ve kendine has bir tango yorumuna sahipti.



Görsel 23: Zehra Eren<sup>32</sup>

Zehra Eren 1923'te İstanbul'lu bir ailenin kızı olarak Ankara'da doğmuştur. Gerçek ön adı Vecihedir.<sup>46</sup> Eğitimini Ankara ve İstanbul'da yapan Eren, İstanbul Kız Lisesi'ni bitirmiştir. Sesi ve sanata yatkınlığı küçük yaşlardan itibaren dikkat çeken genç sanatçıya, o sıralar Ankara'dan ayrılıp İstanbul'a yerleşen İbrahim Özgür Ankara'daki aile dostu Kadri Cerrahoğlu'na gitmesini ve onunla çalışmasını tavsiye etmiştir. Bu teklifi ciddiye alan Zehra Eren, Ankara'daki dayısına giderek onun da arkadaşı olan Kadri Cerrahoğlu ile temasa geçmiştir. Genç Zehra'nın sesini çok beğenen Cerrahoğlu ona ders vermeye başlamıştır. Bu ilişki kısa zamanda bir yakınlaşmaya dönüşmüş ve Cerrahoğlu öğrencisine evlilik teklif etmiştir. Hocası ile arasında olan yaş farkı nedeniyle bu konuda pek arzulu olmayan Zehra Eren, annesinin ikna etmesiyle evlenmiştir. Eren o zamanlar 19, Cerrahoğlu ise 40 yaşındadır.

Çekingen hatta ürkek bir insan olan Zehra Eren cesaretini toplayıp sahneye çıkmak için bir atılım yapamamışken şans yüzüne gülmüştür: Yaşar Güvenir'in Ankara Radyosu'ndan ayrılmasıyla boşalan solistlik kadrosu Zehra Eren'e teklif edilir. Tecrübesi az olan sanatçı bu görevi önce sadece birkaç program için kabul etmişken ilk emisyonundan sonra halktan gelen çok olumlu tepki üzerine radyoda kalmış ve bu görevine senelerce devam etmiştir.

Bu durumda repertuarı genişletmek ihtiyacı doğmuştur zîra eşi Kadri Cerrahoğlu'nun 5-10 tangosu bu solistliğe yetmemektedir. Ayrıca sadece tango değil rumba, fokstrot, bolero gibi başka tarzlar da gerekmektedir. Her ne kadar Kadri Cerrahoğlu bu tarzlarda müzikler yazmaya başlarsa da aynı zamanda diş hekimliği yaptığı için besteye ayıracak vakti kısıtlıdır. Üstelik Cerrahoğlu, eşinin başka bestecilerin eserlerini söylemesini istemez. Zehra Eren bu şartlarda şarkıcılığı bırakacağını, zîra tek bestecinin aynı eserlerini tekrar tekrar söylemenin bir şey getirmeyeceğini söyler ve eşini ikna eder. Bu şekilde Zehra Eren, özellikle müşterek dostları olan İbrahim Özgür ve Fehmi Ege'nin eserlerini de dağarcığına katmaya başlar.

Başarılı çalışmalarını dikkat çeken ve çok ilgi toplayan Zehra Eren, bu arada tanıştığı ve kendine hayran olan Dario Moreno'nun teklif ve aracılığıyla 1968 senesinde Paris'e gitmeye razı olur. Moreno orada Zehra Eren'in ikinci bir Edith Piaf olacağına emindir. Sahne hayatına alışık olmayan Zehra Eren, Paris'e hazırlık olsun diye Ankara Palas'ta bir müddet sahneye çıkar. Dario Moreno, Kasım 1968 sonunda bir turne

için Kıbrıs'ta bulunan Zehra Eren'le birkaç gün sonra Paris'te buluşmayı kararlaştırır. Moreno'nun uçuş günü İstanbul Havaalanı'nda âniden rahatsızlanıp birkaç gün içinde ölmesi üzerine bu proje suya düşer.



Görsel 24: Zeki Müren'le (solda); Necip Celâl Andel'le<sup>32</sup>

Bunun üzerine Zehra Eren'in yardımına çok yakın dostu Zeki Müren koşar ve Ankara Radyosu'nda Pazar sabahları yaptığı programa Eren'i dâhil eder. Zeki Müren başlamadan önce 10 dakika tangolar okuyan Zehra Eren yine büyük ilgi toplar. Zeki Müren, Zehra Eren'i sahneye çıkmaya da ikna eder ve 1968 senesinde onun yardımıyla Ankara Kulüp Bulvarı'nda sahne alır. Bu şekilde Eren'in, sonra İstanbul'da da devam edecek sahne çalışmaları başlar.

1974'te ailesiyle İstanbul'a taşınan Zehra Eren, Taşlık, Çakıl gibi bazı gazinolarda sahne alırsa da aktif müzik yaşamı yavaş yavaş sönmeye başlar. Zaten tango devri de artık kapanmış gibidir. Bu tarihten sonra sonra Eren'e çeşitli vesilelerle eşlik eden derme çatma stüdyo orkestraları ise onun kalitesinin çok aşağısında kalmıştır. Sanatçı ailesine daha fazla zaman ayırmaya karar verir.

Zehra Eren'in sesi nâdir rastlanan bir kontralto sesi. Sadece ses alanı olarak değil aynı zamanda da derinlik ve ifade gücü ile dikkat çekerdi. Eren bu ses özelliğini mükemmel bir duyarlılık ve yorumla pekiştirmişti. Kullandığı has İstanbul Türkçesi ve telaffuzu ayrı bir zenginlik olarak belirtilmelidir. Şarkı tekniği içinde zaman zaman melodik akışı kaybetmeden yarı konuşma tarzına dönüşmesi; ifâdeyi kuvvetlendirmek için kelimelerin genelde ilk ve son harflerine yüklenmesi; gürlükte beklenmedik inişler ve çıkışlar yapması; melodilere doğaçlama tarzında ekle-

diği süslemelerle kendine özgü çok etkili bir stil yaratmıştır. Türk tango sanatının bu unutulmaz sesi 04.01.2016'da aramızdan ayrılmıştır.

### ORHAN AVŞAR

Arjantin tangolarının memleketimizdeki tek temsilcisi Orhan Avşar (1917-1974), zamanının tek bandoneonisti olmasının yanında İstanbul Radyosu'ndaki tipik Arjantin tangosu orkestrasıyla da tango müziğinin tanıtımında ve sevilmesinde büyük bir rol oynamıştır.

1917 senesinde İstanbul'da doğan sanatçı çok küçükken ailesiyle Arjantin'e göç etmiş ve yaşadığı Buenos Aires'te genel müzik eğitiminin yanı sıra tangonun en tipik âleti olan bandoneonu çalmasını öğrenmiştir. 22 yaşında İstanbul'a dönen sanatçı tesadüfen tanıştığı Eduardo Bianco'nun orkestrasına girmiş ve bu grupla 2 yıl Avrupa'da konserler yapmıştır. Kurduğu 10 kişilik tango orkestrasıyla sadece kış sezonunda çalmak üzere İstanbul Radyosu'na giren Avşar, 2. Bandoneonu çalan kardeşi Turhan Avşar'ın orkestradan ayrılmasıyla başka bandoneoncu bulamadığından onun yerine bir akordeon almıştır. Orkestrasında, diğer tango orkestralarında da 70'li senelere kadar çalan Melih Ergen'in akordeonundan başka 2-3 keman, viyola, viyolonsel, kontrbas ve kendi çaldığı bandoneon vardı. İspanyolca bilen şarkıcı bulmakta da güçlük çeken Avşar, İspanyolca bilmediği hâlde bu dildeki diksiyonu nisbeten iyi olan Selçuk Kaskan'ı solist olarak almıştır. Ayrıca Roberto Lorano, Eduardo Bianco orkestrasından gitarıcı şantör Rafael de Luna ve Ertan Anapa da Avşar'la solist olarak çalışmıştır. Solist olmayınca da şan melodilerini klarnetçi Önder Bali çalmıştır.



Görsel 25: Orhan Avşar Tango Orkestrası (50'li senelerin başında). Kontrbasın yanındaki bandoneoncu Orhan Avşar'dır.<sup>48</sup>

İcracılığının yanında adları *Pesimista* ve *Fenerim* olan iki tango bestesi bestelemiştir. Orkestrasında çalınan parçaların aranjmanlarını kendi yapan Orhan Avşar, arkadaşlarına göre titiz ve mükemmel müzisyenliğinin yanında iyi bir dost, örnek bir insan olarak hâtıralarda yaşamaktadır.

Orhan Avşar'ın sadece orkestrasında değil, muhtelif kulüp ve benzeri yerlerde serbest müzisyen olarak beraber çalıştığı ya da eşlik ettiği sanatçıları da özenle seçtiği bilinir.<sup>49</sup> Bu sanatçılar içinde İlham Gencer, Ajda Pekkan, Rüçhan Çamay sadece üç örnektir. Avşar, 70'li senelerde radyodaki işine son verilince ve ders verdiği öğrenciler de bandoneon öğrenmekten vazgeçince serbest müzisyen olarak çalışmaya daha da yoğunlaşmıştır. Aynı zamanda kontrbas da çalan sanatçı, ünlü akordeoncu Agop Pakyüz ile bir ikili oluşturmuştur. Çeşitli kapasitelerde oluşturduğu gruplarla sadece tango değil, Latin Amerika müziği ve caz parçaları da icrâ etmiştir.

02.02.1974 tarihinde sabaha karşı çalıştığı Tayga Bar'dan çıkmış evine giderken, Feriköy'de kontrolden çıkmış bir kamyonun çarpmasıyla ağır yaralanan bu nâdide sanatçımız kaldırıldığı İlk Yardım Hastanesi'nde aramızdan ayrılmıştır.

### FEHİMİ AKGÜN<sup>50</sup>

Ülkemizde gerçek tango bilincinin, takdirinin ve sevgisinin yerleşmesinde çok büyük bir rol oynayan Fehmi Akgün'ün bu sanat dalına hizmetleri gerçekten bahse ve övgüye değer.

Her ne kadar halkımızın tangoyla ilk kucaklaşması Türk tangolarıyla başlamış ve bu devir 1950 ortalarına kadar altın çağını yaşamışsa da, temelinde Arjantin tangosu yatan gerçek tango halkın kulağına yabancı kalmıştır. Arada bir ülkemize gelen Arjantin orkestraları bir gösterilik fantezi olmaktan öteye gidememişlerdir. Böyle bir durumda Türk tangosu da Avrupa tangosuyla beraber 50'li senelerin sonuna doğru inişe geçmiştir. İşte böyle bir ortamın ardından ortaya çıkan Fehmi Akgün, üstün tango bilgisi, merakı ve araştırmacı yönüyle kaliteli ve gerçek tango müziğini düzenli radyo programlarıyla ve gazete yazılarıyla halka tanıtmaya başlamıştır. Ülkemizde gelişen milongalar (danslı tango toplantıları), onun katkıları ve yol göstermesiyle ciddi boyutlara ulaşmıştır. Gönül isterdi ki, günümüzde Türk tangolarına el atan aranjör ve icracılar, Akgün'ün verdiği "Bakın, tango bu şekildeki yeniliklerle hayatta

kalır ve devam eder.” mesajını alıp internet sayfalarını dolduran, zevk ve beceriden son derecede yoksun icrâat ve yorumlarını dinlenebilir hâle soksalar.



Görsel 26: Fehmi Akgün

1936 yılında Gelibolu’da doğan ve İstanbul’da büyüyen Fehmi Akgün, Kabataş Erkek Lisesi ve İstanbul Hukuk Fakültesi’nde okudu. 1948 yılından başlayarak müzik dersleri aldı. Nota, solfej ve akordeon çalmasını öğrendi. Kurduğu bir toplulukla Üniversite konserlerinde, İstanbul Radyosu’nda ve Teknik Üniversite Televizyonu’nda çaldı. Daha sonraları dinleyici ve araştırmacı olarak bütün müzik ilgisini Arjantin tangolarına yöneltti. Yazar olarak ilk çalışmaları 1958 yılında *Müzik Ekspres Dergisi*’nde yayınlandı. Tango sanatını iyice kavrayabilmek için İspanyol Kültür Merkezi’ndeki 5 yıllık bir dil eğitimi sonucu mükemmel derecede İspanyolca öğrendi. Tango üzerine çok sayıda konferans ve söyleşilere katıldı. TRT Radyo 3’de 1982 senesinden başlayarak hazırlayıp sunduğu “Açıklamalı Tango” programları aralıksız olarak 2013 sonuna kadar tam 31 yıl devam etti. 1980 yılında Lectorado Español’da tango üzerine İspanyolca bir konferans verdi.

Bunları BİLSAK söyleşileri, ENKA gösterileri, Kadıköy Kültür Merkezi konferansları, gazete ve dergilerde yayınlanan yazıları, radyo ve televizyon röportajları izledi. 1985 yılında Ankara İspanya Büyükelçiliği tarafından hazırlanan “Presencia y Perspectivas de la Cultura Hispanica en Turquía” adlı toplantıya İspanyolca bir çalışma ile katıldı.

“Tango Sevenler” (1978) ve “Tango Dostları” (1990) adlı derneklerin kurucu üyelerinden olan Fehmi Akgün, 1989 yılında Arjantin’de “GARDELIANO” Tango Derneği’ne ve 1991 yılında ise Arjantin Ulusal Tango Akademisi’ne “Academico Correspondiente” (Muhabir Akademisyen) olarak seçilmiştir. 1992 Mart ayında Arjantin Ankara Büyükelçiliği tarafından verilen “Fahri Kültür Ataşesi” unvanı ile ödüllendirilmiştir. Fehmi Akgün’ün *Yıllar Boyunca Tango 1865-1993* (Pan Yayıncılık, 1993) adında, tangoseverler arasında tanınan bir tango el kitabı da vardır.

Şahsen yaptığımız, her biri birkaç ay süren 20 civarındaki Arjantin ziyaretlerinde tanıştığımız çok sayıda tango sanatçısının Türkiye’den olduğumuzu öğrenince bize hemen Fehmi Akgün’ü sorması, onun şöhratinin nerelere ulaştığını göstermektedir.

### **Türk Tangosu Bestecileri ve Türk Tango Şarkıcılarının İsim Listeleri**

Aşağıdaki sanatçıların tümü, tangonun altın devri veya onun yakın uzantısındaki sanatçılardır. Son 30-40 yılda bol sayıda ortaya çıkan, besteledikleri, okudukları ya da çaldıkları eserlere ‘tango’ diyen fakat bu yaptıklarının tango ile ilgisi olmayan kişiler buraya dâhil edilmemiştir. Tangoya ciddiyle eğilen çağdaş sanatçılarımızı tenzih ederiz elbette. Ancak bu kişilerin değerlendirmesini yapmak için çok erken olduğu fikrindeyiz.

#### **Besteciler:**

Aşağıda listelenen bestecilerin bir kısmı düzinelerce tango bestelemişken bazıları da tek tük tango yazmışlardır. İleride yapılabilecek akademik çalışmalara ve bu konunun kapsamını artırabilecek araştırmalara yardımcı olabilmek amacıyla, bulabildiğimiz bütün isimleri bir ayrıma tâbi tutmadan alfabetik düzende sıralıyoruz:

Abdul Rahman, Aziz Kutlu, Bedriye Tüzün, Besim Fahri, Bülent Akbaş, Celâl İnce, Cemil Başargan, Çongas, Dramalı Hasan Bey (Ûdî), Edip Ayel, Emin Cenkmén, Enver (Ayas?), Fahri Ergin, Faik Bereket, Fatin Pekbelgin, Fehmi Ege, Ferdi Daryal, Fethi Dedeoğlu, Fikret Gözen, Fritz Kerten, Halit Bedi(i) Akçay, Halit Recep Arman, Hasan Özden, Hikmet Seyman, Hulûsi Günöglü, Hüseyin Köktürk, Hüsnü Mayadağ, Hüsvrev Ahıska, İbrahim Özgür, İhsan Balkır, İrfan Kipman, İskender Ardan, İsmail Hakkı Üser, Jak Alkan, Jale Derviş, Jale Potamyalı, Jale Ratip Şevket, Kadri Cerrahoğlu, Kamil Adnan Sülün, M. Nejat, M. Sadık, Macit

Ercan, Mehmet Özkut, Melih Arel, Metin Filmer, Mihran Baron, Mihran Pabuçyan (Paboudjyan), Mithat Erinanç, Muhiddin Diler, Muhlis Sabahattin, Mustafa Fuat, Mustafa Şükrü Alpar, Muzaffer (?), Muzaffer Köksal, Müfit Hasan, Müzehher Yurdak, N. Baykal, Nebahat Özgür, Nebahat Üner Nebiloğlu, Necdet Koyutürk, Necip Celâl Andel, Necip Yakup (Aşkın), Nedim Özaltan, Nejad İrtel, Nejat Songurtekin, Neveser Kökdeş, Nevzat Yalaz, Nivart Yonca, Nusret Rıfki Hergüner, Oreste Çalapatanı, Orhan Andaç, Rıza, S. Hamdi, Sait Altıata, Sami Uçar, Suat Özgen, Şevket Yücesaz, Şükrü Sarıpınar, Şeref Sarıpınar, Tahsin Özerinç, Yılmaz Emiroğlu, Zeker(r)iya, Eryol, Zeki (İzmirli Zeki), Ziya Aydınıtan, Ziya Azbazdar, Ziyaettin Sarıkartal, Zührap Büyük.

### **Şarkıcılar:**

Aşağıda isimleri bulunan sanatçıların bazıları senelerce tango okumuşken bazıları sadece 1 ya da 2 tango kaydı yapmış sanatçılardır. Arşivlemek amacıyla elimize geçen tüm isimleri alfabetik sırayla veriyoruz:

Afife Hanım, Alev Hanım (Bayan Alev), Armağan Şenol, Avni Bey, Aydın Esen, Ayla Büyükataman, Aysel Hanım (Bayan Aysel), Ayten Alpman, Bedriye Tüzün, Birsen Hanım (Alan), Birsen Şemsî, Celâl İnce, Erol Büyükburç, Esin Engin, Fahire Hanım (Sazin), Fikriye Hanım, Gavin Kardeşler, Gönül Hanım, Hâfız Burhan Sesylmaz, Hasbiye Sakpınar, Hikmet Hanım (Bayan Hikmet), İbrahim Özgür, İbrahim Solmaz, İnci Çayırılı, İsmail Hakkı Üser, Mahmure (Suat) Şenses, Mefharet Atalay, Mefharet Birtan, Muallâ Saylık, Muganniye Hanım, Necla İz, Nermin Ege Çevir, Nermin Hanım, Nevin Hanım, Nevzat Yalaz, Nezahet Onaner, Rita Mahmud Hanım, Saadet Nazıkcın, Saime Şengil, Saime Kentmen Şerbetçi, Sevim Başargan, Seyyan Hanım, Seyyide Poroy, Suna Özsoy, Şamil Gökberk, Şecaattin Tanyerli, Tülin Yakarçelik, Yaşar Güvenir, Zehra Eren, Zeki Müren.

### **Türk Tangosunun Duraklaması, Gerilemesi ve Bugünkü Durumu**

Türk tangosunun 1950 ortalarında başlayan duraklama ve gerileme devirlerini tarih vererek birbirlerinden ayırmak olanaksızdır. Türk tangosunun bugünkü durumu içler acısıdır. İlgi azalmış, kalite çok düşmüştür. Bu çöküş aşağıdaki nedenlerle kademeli bir şekilde olmuştur:

- 30-35 senedir aynı tangoları aynı aranjmanlarla dinleyen halk, tango hiçbir yenilik yapılmadığı için bu müzikten bıkmıştır.



- Tango besteciliği çok yavaşlamıştır. 2 sene arayla ölen Necip Celâl (1957) ve İbrahim Özgür'ü (1959) saymasak bile ölüm seneleri sırasıyla 1978, 1983 ve 1988 olan Fehmi Ege, Kadri Cerrahoğlu ve Necdet Koyutürk son 20-30 senelerinde tango besteciliğini en alt düzeye indirmişler ya da tümünden bırakmışlardır.
- Türk tangosu altın çağını yaşarken, beklenen seviyeye gelememiş düzenlemelere rağmen, çok usta kişilerin elinde icrâ ediliyordu. 70'li senelerde neredeyse ortak müzisyenlerden kurulu Ege ve Koyutürk orkestraları, İstanbul Radyosu Tango Orkestrası adı altında birleştirildi. Bu iki sanatçının ölümünden ve Şecaatin Tanyerli'nin de son senelerinde şarkı söylemeyi bırakmasından sonra Türk tangosunda büyük bir çöküntü yaşanmıştır. Yaşını almış orkestra üyeleri de çeşitli nedenlerle teker teker orkestradan ayrılınca onların yerine gelenlerin, ki aralarında çok iyi müzisyenler de vardı, tango sanatını bilmemeleri nedeniyle kalite hızla inişe geçmiştir.
- İlerleyen teknolojiyle 'canlı müzik' eski beğenilirliğini yitirmeye başlamıştır. Canlı müziğe ilginin çok azalması müzisyenleri ekonomik açıdan çok sarsmış ve pek çok sanatçı müzik dışı işlere yönelmiştir.
- Avrupa ve Amerika'dan tüm dünyaya yayılan, eskiden adına caz denen ancak şimdi 'Hafif Batı Müziği' adı altında duyurulan birbirinden farklı akımlar ortaya çıkmıştır. Yenilik arayanlar bu akımlara yönelmiştir. 1920'lerde yabancı tangolara Türkçe sözler yazılması fikri şimdi yabancı pop şarkılarına uygulanmış ve beğeni ibresi pop müziğine çevrilmiştir.
- Türk tangoları arabesk tarzı müzik yapanların eline düşmüş ve internet sayfalarında sıklıkla izlediğimiz üzere, yanlış melodiler ve sözlerle; Türk müziğine ait olan ya da tangoyla ilgisi olmayan Batı müziği âletlerinden kurulu garip çalgı guruplarıyla; sesleri bir notadan bir notaya kaydırarak, Türk müziğinin ucuz bir taklidinden öteye gidemeyen ve ne olduğu belirsiz bir şan tekniğiyle icrâ edilen acayip bir müzik hâline dönüşmüştür. Sadece kültürel değil, sosyal ve politik nedenlerle günümüzde de artmaya devam eden arabesk furyası, beraberinde getirdiği düşünce ve davranış tarzlarıyla sadece tango ve diğer sanat alanlarını değil tüm yaşamımızı allak bullak etmiştir.
- Tangonun sihirli isminden ve nostaljik özelliğinden yararlanmak isteyen de bu işi beceremeyen sözde müzisyenler, tangoyu iyi kötü tanıyan yetişkinleri düş kırıklığına uğratmış, tangoyu tanımak isteyen

genç nesilleri ise yaptıkları son derece kalitesiz icrâ ve yeni bestelerle daha yolun başında tangodan soğutmuşlardır.

- Tangolarımızın telif haklarını elinde tutan bazı kişiler, “Para gelsin de nereden gelirse gelsin.” düşüncesiyle bu eserleri kalite ve amaç gözetmeden kullanıma sunmuştur.

Bu duruma karşı önemli bir hamle olarak, Viyana’da kurulmuş ve içinde Türklerin de bulunduğu *Band-O-Neon*, *Gran Orquesta Típica de Tango* Türk tangolarını yeniden ele alarak gerçek tango stiline uygun olarak düzenlemekte, konserlerde çalmakta ve kayda almaktadır. Son senelerde usta bandoneon sanatçısı Ortaç Aydınoglu’nun İstanbul’da kurduğu TangEsta grubu, tangoyu gerçek anlamda icrâ etmektedir. Bu orkestranın Türk tangosunu da ele alması tango kültürümüz için büyük bir kazanç olacaktır.

### **Tangoların İstanbul’u**

Tangonun kendine has bir tılsımı vardır. O sadece müzik, dans ve şarkıdan ibaret bir sanat dalı değil, apayrı bir hayat tarzı ve kültür dünyasıdır. Bu hayat tarzı mı tangonun sonucudur, yoksa tango mu bu hayat tarzının bir ifâdesidir, bunun cevabını vermek çok zordur. Gerçek olan şudur ki tangonun zirvede olduğu dönemlerde nezâket, saygı, dostluk ve muhabbet ile özdeşleşen toplumlar dâima dikkat çekmiştir. Bu durum bizde de böyleydi. Özellikle Türk tangosunun doğduğu İstanbul’da...

Davetli olarak gittikleri akşam yemeğine çiçek ya da çikolata yerine veya evlenen arkadaşlarına düğün hediyesi olarak vermek üzere ya da üniversitedeki hocasına saygı ve minnetini ifâde etmek amacıyla tango besteleyip götüren bireylerin bulunduğu bir toplumdan bahsediyoruz burada. Bu tabloyu biraz daha derinleştirmek için Necip Celal Andel kitabımızdaki (2019, Oğlak Yayınları) şu satırlara bakalım:

“...Paris’ten Buenos Aires’e kadar tüm metropollerdeki zarafet ve letafetten bizim şehirlerimiz de derece derece payını almıştı elbette. Kişilerin birbirlerine belirli bir nezaketle hitap etmeleri; bir sofraya gelen veya oradan ayrılan bir hanıma beylerin ayağa kalkarak saygı göstermeleri; bilhassa yaşlı insanlara özel bir hürmet gösterilmesi; kişilerin birbirine, özellikle hanımlara yol vermesi ya da kapı tutması o devrin alışlagelmiş davranışlarındandı. Sokakta tıraş olmamış adamların görülmediği, taksi şoförlerinin ya da postacıların pırl pırl giyindiği, ‘maganda’ tabirinin bilinmediği bir devirdi tango devri. O zamanlar, özellikle İstanbul ve diğer büyük şehirlerimizde, giyim kuşam sosyal yaşamın çok önemli

unsurlarından biriydi. Şık giyinmek bir özentî değil, medenî hayatın ayrılmaz bir parçasıydı...

...1930'lardan başlayan 20 sene içinde İstanbul'un en güzel devrini yaşadığı, o devirleri yaşayan herkes tarafından kabul edilmektedir. Birtakım yetersizliklerine, yer yer 'salaş' görünümüne rağmen İstanbul'un o zamanki hali, bu kitabın çıktığı senelerde 50 yaşından genç olanların hayal bile edemeyecekleri bir lezzeteydi. Bütün sahili, Boğaziçi'nin her iki yakasını içine alacak şekilde, Kilyos'tan Florya'ya; Şile'den Kaynarca, Tuzla'ya kadar denize girilebilen, inci dizileri gibi her biri diğerinden çekici koyların güzellikte âdetâ birbiriyile yarıştığı bir şehirdi. Zengin fakir, kadın erkek, yaşlı genç her türlü insanın eşit derecede paylaşabildiği deniz, kıyılara serpilmiş gazino ve çay bahçeleri, küçük şeylerden büyük zevkler alan insanlarla dolup taşardı. Şimdi, doldurulan toprak, dökülen asfalt, yapılan yolun altında can çekişip kaybolmuş olan, Caddebostan, Suadiye, Bostancı ya da herhangi bir koy, bir simitin 25 kuruş olduğu yıllarda bir saati 1 Lira'ya kiralanan sandalların nazla keyfettiği koylardı. Genelde sabahları görülen lodosla hafif dalgalı olan Marmara koyları öğleden sonra poyrazla dümdüz olur, bütün sahilin aksi suya vurur, güzellikler bu şekilde ikiye katlanırdı.

'Yol yapma' bahanesiyle hayatımızdan çıkartılan bu güzellikler âdetâ Necip Celâl'in melodilerini mırıldanıyor:

Mazi kalbimde bir yaradır..."

Aynı kitaptan bir alıntı daha yaparak hayal gücümüzü biraz daha zorlayalım:

...Suadiye'nin arka yollarından Erenköy'e giderken en fazla iki katlı olan evlerin meyve ağaçları ve çiçeklerle dolu geniş bahçelerinden gelen gül, manolya, hanımeli, leylak gibi çiçek kokularının doldurduğu ılık bir esinti insanı âdetâ sarhoş ederdi. Bahçe duvarları genelde cadde yönünde vardı, çoğunlukla tahta olan kapıları da devamlı açıktı. Komşu evler arasında genelde ya bir tel örgü ya da sadece süs bitkileri ve çalılar vardı. Her konuda birbirinin yardımına koşan komşular, sabah kahveleri, tavla ve kâğıt oyunları, ev ziyaretleri, bahçede yapılan pazar yemekleri, çocukların mahalle arkadaşlıkları ve grup halinde oynadıkları pek çeşitli oyunlar, seyyar satıcılar, öğleden sonraları sokağa dökülen dondurmacılar, süslü faytonlar, en sessiz bir anda aniden beliren tren sesi, ortası asfaltlanmış olsa bile kenarlarında kalmış olan toprak alanlardan fıskıran yabani otlar, çam ağaçlarından yerlere dökülmüş kozalaklar gibi birbiriyile alakasız görünen her teferruat bu tablonun bir parçasıydı.

İşte, tango devrinin İstanbul'u böyleydi. Bu târiflerdeki romantizmi aynı kitabımızdan bir örnekle daha sonlandırmak isteriz:

"...Büyük tango bestecimiz Necip Celâl hakkında sıklıkla anlatılan ve gerçekten unutulması imkânsız bir hatıralar zinciri de İstinye iskelesine uğrayan vapur-

larla ilgilidir. O zamanlar İstinye vapur iskelesi Antel yalısının hemen yanında olan, önce yazları Cemal Reşit ailesinin sonra da Antellerin akrabası Fuat Şemsi'nin oturduğu yalı ile bir sonraki (ve günümüzde hâlâ mevcut olan) Recaizade Mahmut Ekrem yalısı arasındaymış. İstinye iskelesine giden yolcu vapurlarının kaptanları gemilerini Antel yalısına olduğunca yakın geçirerek iskeleye yanaşmış. Çok tanınmış bir sanatçı olan ve tangolarını herkesin severek söylediği Necip Celâl'in orada oturduğunu bilen vapur yolcuları bir ağızdan 'Necip Celâl, Necip Celâl...' diye tezahürat yapmaya başlarmış. Bunun üzerine sanatçı — eğer evdeyse— balkona çıkar; keman, gitar ya da akordeonuyla tangolar çalar, yolcular da o tangoları söyleyerek ona eşlik ederlermiş.

Mehtaplı, ılık yaz gecelerinde Necip Celâl hayranları, küçük gaz lambalarıyla ışıklandırılmış sandallarla yalının etrafını sarar ve sanatçının gönüllü olarak çaldığı tangoları dinlermiş. Necip Celâl'in kız kardeşi Belkıs Hanım'ın hatıralarında, Necip Celâl'in denizden gelen hayranlarına eserlerini çalması karşısında yan yalıda oturan Cemal Reşit Rey'in zaman zaman balkona çıkıp 'Yaşa Necip Celâl, var ol Necip Celâl' diye bağırduğu yazar. Sanatçımız bazen dayanamayıp sandallardan birine biner, müziğine orada devam edermiş. Bu şekilde o devir, romantizminin zirve yaptığı bir dönem olarak görülebilir.”

Bütün bu rüya âlemi 1950'lerden itibaren hızla kaybolmaya başladı. Aşağıdaki iki resim bu korkunç gerçeği en iyi şekilde gözler önüne sermektedir. Soldaki resimde gördüğümüz iki yalı İstinye burnunda olup Antel ailesine aitti. Bu yalılardan küçüğü Necip Celâl ve ailesinin oturduğu yalı, sağdaki ise Cemal Reşit Rey ve ailesinin oturdukları yalıydı. İkinci yalının Yeniköy tarafına bakan kısmında can simitleri görünen eski İstinye vapur iskelesi ve duvarın arkasında da Recaizade Ekrem Yalısı'nın ilk binası görülmekte.

Sağdaki resimde ise 50'li yıllarda tüm İstanbul'un tarihi çehresini değiştiren yıkımlardan nasibini almış bu güzelim yalıların bulunduğu yerlerin bugünkü durumları görülmekte. 2. resimde solda görülen günümüzdeki İstinye vapur iskelesi (beyaz renkli) tam Antel yalısının olduğu yere çekilmiş. Onun yanındaki büyük yalının olduğu yerde ise bir lokma ve çay bahçesi açılmıştır. Yeşil beyaz renkli deniz feneri, Antel ve Recaizade Ekrem yalılarının arasından eski iskeleye inen dar yolun ucunda görülmekte. Çay bahçesinin ucunda, suya çıkıntı yaparak uzanan kısmı (en sağda) eski vapur iskelesinde vapurların yanaştığı iskeleyeymiş. Ne amaca hizmet ettiği bugüne kadar anlaşılmayan, romantizmin yerine arabesk anlayışı getiren adımlara örnek olan bu yıkımla İstanbul iki nâdide yalısını kaybetti, yerine bir lokma ve çay bahçesi kazandı(!).

Tango kültürümüz de benzer zihniyetler tarafından yok edildi. Başka söze gerek var mı?



Görsel 27: 1940'larda İstinye burnu / 2017'de İstinye Burnu  
(Foto: İhsan Celâl Antel) (Foto: Ertuğrul Sevsay)

## Kaynakça

1. Sevsay, E., (2019). *Tuna Dergisi*, Sayı 4, ss. 43-45.
2. Sevsay, E., (1-3.11.2019). İstanbul ve Müzik, Pera Konferansları.
3. Akçura, G., (5.8.2014). Türk Tango Tarihi, Kişisel Blog.
4. Sevsay, E., (2020). *Tuna Dergisi*, Sayı 8, ss. 12-15.
5. *Radyo Dergisi*, (1.3.1945). Sayı 39.
6. Necip Celâl Andel arşivi.
7. Sevsay, E., (2019). Necip Celâl Andel, Oğlak Yayınları.
8. Mehmet Özdoğan arşivi.
9. Sevsay, E. (1969-1978). Fehmi Ege ile kişisel sohbetler.
10. Çevir Ege, N. S., (1992) İTÜ Türk Müsıkîsi Devlet Konservatuarı mezuniyet tezi.
11. Arman, E. (4.6.1976). *Hafta Sonu Dergisi*, Sayı 23.
12. Kasaboğlu, C. (12.9.1954). *Radyonun Sesi*, Sayı 29, 12.9.53.
13. (4.6.1976) *Hafta Sonu Magazin Gazetesi*.
14. (4.11.1954) 20. Asır Sayı, 116.
15. Erağan, N. (1994) Tramvaylı Günler ve Eski Tangolar, Altın Kitaplar s. 117.
16. Ertuğrul Sevsay arşivi.
17. Şeyda Tanyerli arşivi.
18. Akgün, F. (1993). Yıllar Boyunca Tango ve (19) Belge, M. (23.4.2009). Seyyan Hanım, yitiginpesinde.wordpress.com.
20. (7.2.1932) *Akşam Gazetesi*.
21. (3.6.1932) *Akşam Gazetesi*.
22. (10.3.1935) *Akşam Gazetesi*.

23. (29.3.1931) *Akşam Gazetesi*.
24. (18.9.1936) *Akşam Gazetesi*.
25. Sevsay, E.,(2-4.8.2019). Ahmet Ediz ile kişisel sohbetler.
26. İbrahim Özgür/Ahmet Ediz arşivi.
27. Fenik, F. (20.1.1942). *Vatan Gazetesi*.
28. (27.9.1952). *20. Asır Gazetesi*.
29. Gökçepinar, S. (16.5.1950). *Akşam Gazetesi*.
30. Foto: Şencan, Ç., *Caz-Dans Dergisi*, Sayı 15.
31. Akın, V.A. (16.11.1950). *Radyo Dünyası Mecmuası*.
32. Sevsay, E. (2011-2015). Zehra Eren ile kişisel sohbetler ve Zehra Eren'in arşivinden verdiği görseller.
33. Eragan, N. (1.6. 1982). Kadri Cerrahoğlu ile Röportaj, TRT 2.
34. Kiper, H.O. (15.8.43). *Yıldız Mecmuası*.
35. (1.3.1945). *Radyo Dergisi*, Sayı 39.
36. (7.4.1955). *Radyo Alemi*, Sayı 111.
37. Ozansoy,G. (6.7.1950) Resimli Radyo Dünyası.
38. (1.5.1953). *Cumhuriyet Gazetesi*.
39. (14.3.1953). *Cumhuriyet Gazetesi*.
40. (25.9.1953). *Cumhuriyet Gazetesi*.
41. Sevsay, E. (2017-2021). Şeyda Tanyerli ile yazışmalar ve kişisel sohbetler.
42. (14.12.1950). *Radyo Dünyası*, Sayı 26.
43. (20.7.1950). *Radyo Dünyası*, Sayı 5.
44. (25.12.54). *Radyo Haftası*, Sayı 240.
45. (17.8.1950). *Radyo Dünyası*, Sayı 9.
46. (10.9.53). *Radyo Alemi*, Sayı 29.
47. (10.1.53). *Cumhuriyet Gazetesi*.
48. Yener, F. (6.3.1953). *Hafta Sayı 180*.
49. Boran, O. (23.4.1953). *20. Asır Gazetesi*, Sayı 37.
50. Akgün, F. (2020). *Kendi biyografisi*.

---

# İstanbul Kantosu

---

Cemal Ünlü

Gramofonun mucidi Emile Berliner'in teknisyenleri İstanbul'da 1900-1912 yılları arasında yaklaşık 3035 kayıt gerçekleştirdi. Teknisyenlerin gerçekleşen her kayda, bir kalıp ile sıra numarası verdiklerini biliyoruz. Bu sayı tüm yapılan kayıtları gösterir, piyasalara verilen plakları değil. Anlaşıyor ki yapılan her kayıt; plak olarak satışa sunulmamıştır. Bütün firmalar aşağı yukarı benzer anlayışlarla çalışırlardı. Berliner'in şirketleri yapılan kayıtları: "Gramophone Record and Typewriter Record, Gramophone Concert Record, Gramophone Monarch Record, Disque Pour Zonophone, Polyphone, Victor" etiketleriyle yayınlamıştır. Firma bölge kayıtlarını Beyrut, Kahire, Milano, Drama, Constantinople (İstanbul), Selânik, Edirne, Atina ve İzmir'de gerçekleştirmiştir.

Gramophone Co. şirketinin 1905 yılında basılmış tek yüzlü C serisinde 212 Türkçe plak yer alır. İlk sekiz plak "De la Garde İmperiale" adıyla duyurulan Muzika-yi Hümâyun'a aittir. Dine aykırı olduğu inancıyla kimilerinin, özellikle de hanımların uzak durduğu gramofon plaklarına Sultan Abdülhamid'in bandosu marşlar çalmakta sakınca görmemiş. Bando daha öncesinde fonograf silindirlerine de çalmışlardı. Kayıtlar kuşku yok sultanın bilgisi dâhilinde gerçekleşiyordu. Ülkesinde yaşayan hemen herkesin, her bölge ve olayın fotoğraflarını sarayından çıkmadığı için albümlerden izleyen Sultan Abdülhamid'in opera sevdiği, yanı sıra "Çil Horoz Kantosu"nu dinlemekten de pek hoşlandığı söylenir. Yıldız Sarayı tiyatrosu bunun için yapılmıştır.

Sultan Abdülhamid, boş zamanlarında mobilya üreten bir marangozdu. Mekanik âletlere, teknik becerili yeni buluş ve nesnelere ilgi duyardı. Türk Tiyatrosu Tarihi dizisinin dördüncü kitabı olan Saray Tiyatrosu'nda Refik Ahmet Sevengil; sultanın mekanik çalgılara, henüz dünya için çok yeni olan fonograf ve gramofon gibi ses kayıt cihazlarına olan ilgisinden söz eder. Anlaşılmaktadır ki Paris Büyükelçisi Salih Münir Çorlu'nun bir görevi de yenilikleri izlemektir: *Akşam Gazetesi* 15 Nisan 1938 günü yayımlanmış olan "Abdülhamid ve Garp Musikisi" başlıklı hatıratında Paşa şunları anlatmıştır:

*"Bir aralık Eolian namında elektrikle veya basamağının ayakla harekete getirilmesi suretiyle işleyen güzel sesli bir organun [?. organon, mekanik arp] icat*



edilmişti; meşhur operalardan, bestelerden, senfonilerden pek çoğunu bu çalgıya mahsus delikli notalara geçirmişlerdi. Bu notalar tomar şeklinde toplu olarak çalgının içine tıklıp basamak hâline getiriliyor, notalardaki işaretlere göre hâricte muhtelif saz havası verilen boru ağızlarının kapakları açılıp kapanıyor, bu suretle notalarda yazılı olan besteler pürüzsüz ve kusursuz olarak çalınıyordu. İzinli olarak İstanbul'a gelişimin birinde musikiye ait şeylere meraklı olduğumu bildiğim için, Sultan Abdülhamid'e Eolian'dan bahsetmiştim. Pek beğendi; 'Sanath, eğlenceli bir şey olacak, aman şimdi git Paris'e telgraf çek. Hemen şö-mendöferle yollasınlar!' dedi; sevdiği, hoşlandığı operaların ve bestelerin bana yazdırdığı listedeki notalarını da aynı zamanda getirmemi emretti.

Padişah bu çalgıya pek merak salmıştı; gelip gelmediğini ikide bir sormakta idi; geldiğini haber verdiğim gün memnun oldu; çalgının hemen bulunduğumuz köş-ke getirilip baştaki salona konulmasını emretti. Sandığı açtırdım, dediği köşeye yerleştirdim. Benimle beraber geldi ve iyice baştan aşağı muayene etti; nasıl iş-lediğini anlamak ve öğrenmek için sevdiği operalardan birinin notasını taktırıp bana çaldırdı. İki defa bu tecrübe yapıldıktan sonra çalgı ile notaları muayene etti, ses borularının kapaklarını işletti, tellerin nasıl takıldığını öğrenmek istedi; târifesine göre gösterip telleri taktım, çalgıyı işlettim, sonra telleri çıkarıp kendi-sine bıraktım; tıpkı benim yaptığım gibi takarak çalgıyı kusursuz işletti."

II. Abdülhamid'in ilgisi sadece Eolian'la kalmaz, başkalarının da söz konusu olduğunu Salih Münir Paşa'nın anı yazı dizisinde anlatmayı sürdürmüştür:



Görsel 1: Bir Kanto Orkestrası

“Padişah kendisine takdim olunan bütün yazıları ehemmiyetle okur, yorulurdu. Bir gün: ‘Beni eğlendirecek yeni bir şey bul!’ dedi. Beyoğlu’nda piyanocu Komandinger mağazasına gittim; ‘Yeni ne var ne yok?’ diye sorduğurdum. Komandinger düşündü, taşındı: ‘Yeni gelen şu süslü küçük dolap var, kurulunca yeni icat edilmiş fonografların lüleleri [silindir, üstüvane, kovan] dönüyor, bu lülelere nakşolmuş musiki parçaları ve sözler gayet temiz ve pürüzsüz olarak işitiliyor’ deyince sevindim. Hemen kurduk, tecrübesine girdik, lüleleri bir bir dinledik. Meşhur artistlerin monologları, komiklerin konuşmaları, mükemmel konser havaları ve besteleri, bazı opera parçaları vardı; hepsi de birbirinden âlâ idi, hepsi Padişah’ın beğeneceği şeylerdi.

Derken makinede bir çatırdı işitildi; sesler kesildi. Açıp baktık; çalgının yayı kırılmış. Tamir için yayın aynı aranmaya başlandı, bulunamadı. Tepebaşı’nda Hintli Tüccar Hasan Efendi’nin oğlu yeni bir mağaza açmış, oraya gittim. Güzel, biçimli, ufak bir dolap gösterdi; ‘Bu, güzel havaları olan küçük bir laternadır; lâkin sokaklarda ve içkili gazinolarda piyano taklidi havalalar çalanlara benzemez. Yani burgulu manivelâ [ezgileri değiştiren çekme kolu] ile döndürülünce ses çıkaranlardan başka türlüdür. Altında ispirto lâmbası vardır, yakılınca ısınan hava, makinesini harekete getirir, müzikalar sırasıyla çalmaya başlar. Kullanılması hem zahmetsiz hem de kolaydır’ dedi. Tecrübe ettik, dediklerinin hepsi doğrudu. Aldım, Yıldız’a [Yıldız Sarayı] götürdüm. Padişah memnun oldu: ‘Aferin sana, beni neşelendirdin, Allah senden razı olsun’ dedi. Sonra ilave etti: ‘Bak yavrum, bu istediğim gibi hünerli iyi bir şey; fakat bunu adamlarımız işletmezler, bozarlar, bir kaza çıkarırlar. Sana zahmet olur ama her istediğim vakit sen gelip işletmelisin!’ Birkaç hafta bu çalgının modası şiddetle hüküm sürdü; ara sıra kızlarına ve harem halkına da gösterip dinletmişti.”

Adam Ernest Comendinger: İstanbul’un önemli nota basımevi ve perakende dükkânlarından biridir. Grand Rue de Pera No. 179 da (Caddede-i Kebir, İstiklâl Caddesi) faaliyet gösteriyordu. Nota yayıncılığının yanı sıra dükkânda türlü müzik âleti de bulunurdu, atölyesi aynı caddede üzerinde Crespın Pasajı’ndaydı. O bölge fonograf ve gramofon satış dükkânlarının özellikle de Galata; çalgıların, notaların alınıp satıldığı önemli bir merkezdi. Sarayın yakın ilgisi sayesinde iş kolu gelişiyor, yaygınlaşıyordu. Böyle bir ortamda fonograf ve gramofon gibi ses kayıt cihazları önlerine ciddi engeller çıkmadığından serpilip, gelişti.

Tanzimat’la değişen müzik zevki 1870’lerde doruk noktasına ulaştı. Operet ve müzikli oyunların yanı sıra ortaoyunundan esinlenen ve ortaoyununun perdeli sahneye çıkmış hâli diye tanımlanan tulûat temsillerinde müzik kullanımı yaygınlaştı. Şarkılı, sazlı kahvehâneler Direkterarası ve benzeri yerlerde fasıl müziğinin düzenli icrâ edildiği

mekânlardı. Daha sonraki tarihlerde peş peşe açılan müzikî dernek ve heyetleri renkli bir müzikî ortamını var ediyorlardı.



Görsel 2: Naşit ve Topluluğu  
Naşit - Şamram - Küçük Verjin - Avantia - Amelya - Verjin - ?

Ses kayıt cihazları müzik alanındaki önemli bir yenilikti. İstanbul'da İngiliz ve Alman firmaları hemen her yıl birkaç yeni model gramofon makinesiyle plaklarını piyasaya çıkarıyordu. Ticârî ve sanatsal câzibe alanı giderek büyümekteydi. O yıllarda sazlarını ve seslerini plaklara veren sanatçılardan bazıları şunlardı: Hâfız Sami Efendi, Hâfız Osman Efendi, Hânende Karakaş, Hâfız Âşir Efendi, Bahriyeli Şehap [Şehabet-tin]... Sâzendelerin büyük çoğunluğu, ilk plak kayıtlarını gerçekleştiren sanatçılardır: Kemanî Memduh, Kemanî İhsan, Kemanî Ağa, Kemeñçeci Anastas, Kanunî Karakin Efendi, Kanunî Hacı Arif Bey, Zurnacı Arap Mehmet, Zurnacı Yakumi, Tanbûrî Cemil Bey gibi. Bir de Aşkî, Ömer Efendi, Katip Salih gibi meddahların taklit plakları vardı. Bunların bir kısmı 1895'ten itibaren fonograf kayıtları da yapmışlardı, deneyim sahibi sayılırlardı. Yabancılık çekmeden gramofona da okumuşlardı. Ayrıca Estudiantina denilen topluluklar popüler Yunanca müzikler kaydetmişlerdi. Plak sayılarından bu genç müzikçilerin yaptığı müziğin ilgi gördüğü anlaşılmaktadır.

1905 kayıtlarının önemli özelliği, kadın okuyucuların ilk kez plak yapmaya başlamalarıydı. Açılan yoldan pek çok kadın okuyucunun gelişi, bugüne kadar kesintisiz devam etmiştir. Repertuvarında sadece er-

kek sanatçıların bulunuyor olması firma yöneticilerini çözüm bulmaya yöneltmiş olmalı. Kadın seslerinin olmayışı bir eksiklikti. Avrupa ve dünyadaki benzerleri gibi erkek sesleriyle birlikte kadın seslerinin de yer aldığı dengeli bir repertuvar Türk piyasaları için ideal bir durum olacaktı. Grammophone firmasının 1905 yılı kayıtlarında ilk kez Mme. Eugenie adını görürüz. Mme Eugenie beş plak gerçekleştirmiştir. Okunanlar: Aşkî Kalbim Kantosu, Hicazkâr İzmir'in İçinde, Sabâ Nigah-ı Mestine Canlar Dayanmaz, Uşşak Bu Akşam Gün Bakarken Gel gibi eserlerdir.



Görsel 3: Şamram Hanım

Mme. Eugenie'nin peşinden 1906 yılında iki önemli kantocu firma için kayıtlar yapmıştır. Dönemin meşhur kantocularını kayıt hunisinin önüne getirmek iyi fikir olarak görülmüş olmalı. Bu popüler türün yaratıcıları olarak bilinen kantocularla anlaşmışlardı. Bu iki ünlü sanatçı, Kantocu Peruz ile Kantocu Şamram hanımlardır. Peruz Hanım kantunun yaratıcısı olmasına karşın, Şamram Hanım'dan sayıca az plak yapmıştır. Peruz'u daha çok Şamram'la birlikte okuduğu "Yeni Çoban Kantosu", "Lari Liralar" gibi düetlerde görürüz. Kanto düetlerindeki erkek

sesi için yazılmış partileri okumaktadır. Peruz Hanım kalınca (pes) bir sese sahipti. Teknisyenler başarılı kayıtlar için tiz sesleri tercih ederlerdi. Peruz kayda pek uygun olmayan ses tonuna sahipti. Bir ihtimal; bu özelliği daha fazla plak yapmasına engel olmuştur. Öte yanda tiz ve oynak bir sese sahip Şamram Hanım, yirmiye yakın plak yapmıştır. Şamram ve Peruz'un kantoları Direklerarası havasını olduğu gibi yansıtan edâsı, raksa uygunluğu, eşlikçi orkestrası ve besteleriyle özgün icrâlar olarak oldukça farklıdır. Taş plaklara yansımış en tipik kantolar bu plaklarda kayıtlı olanlardır.

“Grammophone Company Ltd.” İstanbul temsilcisi aynı zamanda fotoğrafhâne işleten, ilk sinema gösterimlerini düzenleyen S. Weinberg'in 1908 tarihli kataloğunda, “Mme Chamiram” 20 kantoyla yer almıştır. 1906 yılı plakları tükenmiş olmalı yâhut başka nedenlerle 1908 yılı kataloğunda Peruz Hanım yer almamıştır. Bu katalogda yalnızca Şamram Hanım'ın plakları bulunur. Katalogda yine kanto başlığı altında 23 plakla sıralanan Tahsin Bey'in okuduğu eserler: Hüzam Adanalı Kantosu, yine Hüzam Yanıyorum Eyvah Kantosu, Rast Cambaz Kantosu, Neva Atımı Bağladım Ben Meşeye Kantosu, Karcıgar Oduncular Dağdan Odun İndirir Kantosu, Nihâvend Lastikçi Kantosu, Pişkin Hovarda gibi makamsal bazı halk türküleri ile yeni birtakım bestelerdir. Alaturka sazlarla eşlik edilmiştir. Şamram'ın Batılı sazlarla söylediği; Felekzedeyim Dostlar, Hovardalık Bana Babamdan Miras, Ne Yapsam Şu Kalbimi, Bir Nigahınla Yaktın Beni Ah kantolarında makam belirtilmemiştir. Listenin diğer ilginç plakları Nafi ile Sarı Onnik Efendi'ye ait olanlardır. Bakıldığında kanto olmayan geleneksel ezgiler moda uyularak kanto adıyla sunulmuştur: Dinle Nasihat gibi.

Pepron Hanım dönemin diğer bir kantocusudur. Onun plak kayıtları 1910 sonrasına aittir ve alaturka sazlar eşliğindedir. Kayseri Havası, Yeni Adana Kantosu, Diyarbakır Havası Mendil Serdim, Sivaslıyım, Gidelim Giresun'a isimli türkü yâhut benzeri havaların kanto etiketiyle piyasalara verildiğini göstermesi yönüyle ilginçtir. Catalog General Pour Disques Turcs De Fabrication Europeenne de görüp hiç dinleme fırsatı bulamadığımız; Madame Kamelia ve Mignon Virgin'in orkestra eşliğinde okudukları; Bir Bülbüle Oldum Müptela, Sana da Yaptırayım, Benim Yarım Ah Efendim Kantosu, Aman Neyleyeyim Bilmiyorum bulunmaktadır. Theressa isimli bir okuyucunun hüzzam Kalbimi Çalan kantosuyla yer aldığı plağın arka yüzünde Saim Bey Yangın Kantosu'nu

okumuştur. Saim Bey bu kez bir başkasında Refik Bey’le beraber Yeni Konyalı Kantosu’nu söylemişlerdir. Hâfız Yaşar Bey’in Ey Gaziler plağının arka yüzünde Ya Selam diye bir Arap Kantosu yer alır. Bugün bu plağa yeniden isim vermek gerekse; Arap Havası demek gerekecekti, kanto demek kimsenin aklına gelmezdi. Kazım Bey’in Yeni Devci Kantosu’nun arka yüzünde yine Hâfız Yaşar vardır. Şarkı, türkü yerine kanto adı yakıştırmanın en iyi örneklerinden biri Hânende İbrahim Efendi’nin okuduğu ve neveser kanto diye ilân olunan Üdî Afet Mısırlıyan’a ait Naleyî Cangah eseridir. Bu arşivlerde neveser; Nale-i Cangah- 1 Canan Duymuyor adıyla yer alan şarkıdır ve radyolarda, konserlerde, plaklarda bu adla okunur.

1906 yılından sonra kanto plağı yapmak çok yaygınlaşmış, hemen her sanatçı birkaç kanto kaydı yapmıştır. Kısa zamanda “Şarkı, şarkı söylemek” anlamına gelen kanto sözcüğü genel bir tür adı olmuştur. Geleneksel havaların dışındaki yeni tınılar, yeni ritm ve sözlere sahip eserlerin genel adı kanto olmuştur. İlerdeki yıllarda vazgeçilerek daha Batı müziği esintileri taşıyanlarına “Fantazi” yatıştırması yapılmıştır. Direklerarası eğlence geleneği, tulûat tiyatroları önemini yitirince kanto sahne müziği olmaktan çıkmış Türk müziği kökenli bestecilerin alaturka sazlarca çalınıp okunduğu ve sadece plaklarda yaşayan bir tür olmuştur. Hâfız Âşir başta olmak üzere, Hâfız Yaşar, Karakaş Efendi ve sonraki yıllarda Hâfız Burhan, Hâfız Ahmet Bey gibi okuyucuların kantoları Türk müziği sazları eşliğinde ve şarkı tarzındadır.

Araştırmacılarının ortak görüşü, ilk popüler müziğimizin kanto olduğudur. Kastedilen tulûat tiyatrolarında tablo aralarda oyunla ilintisi olmayan çoğu bağımsız, güncel olayları hicvederek alaya almaya çalışan müzikleridir. Batı müziğindeki “İnterlüt” ve “İntermezzo” benzeri işlevler üstlenmişlerdir. Güncelliği çabuk geçtiğinden unutulup giderler, yenilerine ihtiyaç hiç bitmez. Şamram Hanım’ın valizinde dört bin kanto notası olduğu söylenir. Ne kadar doğrudur bilinmez. Dört bin nota epey bir şeydir.

Tulûat tiyatroları oyunlarının ana ekseninde; İbiş benzeri komiğin etrafında dolaşan birtakım tuhaf ve gülünç ilişkinin sergilenmesi yer alır. Dil oyunları, tekerlemeler, ortaoyunu ve Karagöz’deki gibi yanlış anlamalar, anlaşılmalarla gelişir. Adına “kanava” denilen önceden belirlenmiş konu etrafında oyun kişileri üzerine düşenleri yerine getirirken; başroldeki komiğe uygun bir zeminin oluşmasını sağlamaya çalışırlar.

Yazılı oyun metni olmayan, birtakım kalıplarla desteklenen doğaçlama bir oyun anlayışıdır söz konusu olan. Moliere oynasalar da adaptasyon sırasında özgün metinden ana hatlar kalmıştır. Oyun baştan aşağı yerli unsurlarla bezenmiştir. Epeyce yerli, İstanbul malı olup çıkmıştır. Tıpkı Fasulyeciyan'ın yaptığı gibi Moliere'e bir de müzik eklenmiştir. Tulûatçıların Ermeni ustaların yanında yetiştiğini, mesleğin inceliklerini oralarda öğrendiklerini Haldun Taner; "Sersem Kocanın Kurnaz Karısı" piyesinde bir ders gibi bize gösterir. Belki başlarda Türk müziği çalgılarıyla oyun müziği yapma denemeleri olmuştur fakat Türk müziği çalgılarıyla sahne müziği yapmak kolay iş değildir. Sahne üzerinde şarkı söyleyecek ve raks edecek kimseler Ermeni, Rum, Yahudi kadınlardır. Operet müziğine benzeyen, o çağrışımları yaratacak müzikler ancak trombon, trampet, klarinet, keman, trompet gibi çalgılarla elde etmek mümkün olabilmıştır. Amaç operetlere yakın bir hava yakalamak, onlardan aşağı kalmamaktır. Tulûat tiyatrosu kantoları ritmik aynı zamanda basit ezgilerdir. Akılda kalması, dillerden düşmemesi amaçlanır. Batı sazları kullanılsa da alaturka makamlardan yararlanma yoluna gidilmiş iki müzik arasında iyi bir denge tutturulmuş, yeni bir sahne müziği yaratılmıştır. Bu şarkıları söyleyenlere aynı zamanda raks etme fırsatı verecek ritimler kullanılmıştır. Sermet Muhtar Alus kantonun tarihçesini, sahnede nasıl hayat bulduğunu, raks edenlerden beklenen mârifetleri 11 Temmuz 1934 tarihli *Yedigün Dergisi*'ne anlatmıştır:

*"Güllü Agop'un, Fasulyeciyan'ın devrinde bale heyetleri, alafranga tarzda şantözler, düettolar kuvartettolar varmış fakat kanto yokmuş, Peruz'in bu kârn [işin] mucidi ve kantocuların pîri olduğunu söylerler. Ben bu satırları yazarken bizde misafir bulunan eski ahbablarımızdan yaşlı bir hanım cehretti [çürüttü]. Onun rivâyetine nazaran Peruz'in ortada adı sanı yokken Yoğurtçu Çayırı'nın nihayetindeki tiyatroda Armanik isminde kara kaşlı, kara gözlü şirin tombalak bir kadın, 'Muhaciriz, biçareyiz ama ne bahtı karayız' diye yanık yanık kanto söyledikten sonra bildircin gibi hoplarmış. [...]*

*Kanto önce aranağme, sonra güfte, keman soloyla omuz titretme, mihveri [kendi etrafında] dönme cafcıflı gerdan kırıp göbek atma en nihayetinde de harekete gelip, tangonun bir kaç sene evvelki figürvari dolayışlarıyla ortada keklik gibi sekme ve yavaş yavaş kapanan perde arkasında kaybolmadır."*

Sermet Muhtar'ın anlattıkları dikkate alınması gereken gözlemler içermektedir. Güllü Agop ve Fasulyeciyan devrinde kantonun bulunduğu bilgisi üzerinde fazla durulmamıştır. Yeni ulaşılan o zamanların tiyatro ilânları kantonun tulûat tiyatrolarından önceki varlıklarını bize

göstermiştir. Adlarına kanto denilen düettolar, kuvartettolardır. Aynı ikili, üçlü söyleme formları Direklerarası kantolarında da kullanılmıştır. İlk kez Galata müzikli tiyatrolarında görüldüğü söylenip, yazılmıştır oysa anlaşılıyor ki öncesi vardır. Belki Galata kantoları denilenlerle Sermet Muhtar'ın anlattıkları daha geç dönem kantolardandı. Ayrıca İtalyan mahallesi Galata'da söylenen ne varsa zaten adı kantoydu. Fasulyeciyan sahnesindeki kantoların târifi yoktur. Haliç'in güneyinde Gedikpaşa'da neredeyse özellikle Ramazan'da belki dört saat süren, en az iki oyunun ve başka gösterilerin sergilendiği gecelerde tablo aralarında ve temsil değişimi sırasında söylenen şarkıların adı da kantodur. Şarkı, türkü demek yerine İtalyancası tercih edilmiş olmalıdır. Tıpkı gemicilik terimlerinde olduğu gibi sahne sanatlarındaki pek çok sözcük dilimize İtalyancadan geçmez. Bir genellemeyle tür ayırımı yapılmadan sahnede söylenen sözlü ezgilere kanto denilmiştir.



Görsel 4: Bir kanto nota kapağı

Gedikpaşa Tiyatrosu'nun faaliyetleri 1884'te sona ermiş olduğuna göre aşağıdaki el ilânında duyurulan temsil o tarihten önce verilmiş olmalı. Tarihsiz el ilânı temsil gün ve içeriğini şöyle duyurmuştur.



“Gedikpaşa’da Vaki Osmanlı Tiyatrosu Müdürü: Fasulyeciyan Efendi.  
İşbu Ramazan-ı Şerif’in 11’nci Cuma günü akşamı yani Cumartesi gecesi  
saat...

Mutantın ve gayet muntazam surette icrâ edilecektir...

Mösyö De Pourceaugnac... Müellifi: Meşhur Moliere, Mütercimi: ...  
(Şarkılı ve rakslı komedy 3 fasıl)”

Sırasıyla oyunda görev alanlar alt alta yazılmış ve devam edilerek  
gecede sergilenen diğer gösteriler sıralanmıştır:

“Çingrak (Millî komedy 1 Perde... Fleur tarafından)

İki Haydutçuklar... (Kanto 1 Perde... Heranuş, Madmazel Malunyar,  
Madmazel Koharik Hanımlar tarafından)

Balet.”



Görsel 5: Şamlı Selim’in yayınladığı nota kapağı

O dönemin benzer ilânlarında başka duyurular da yer alır. Burada sözü edilen tulûat tiyatrolarındaki kantolara benzemeyen müzik icrâları yâhut müzikli kısa gösterilerdi. Gerek bu ve benzer tiyatroların gerekse tulûat tiyatrolarının operet temsilleriyle rekabet hâlinde olması, kendi gösterilerini çekici hâle getirme ihtiyacını artırmıştı. Güllü Agop’la Dik-

ran Çuhacıyan'ın 1870'li yıllarda başlattığı operet temsilleri epey ilgi görür olmuştu. Operet toplulukları zaman içinde giderek çoğaldı. Türk yazar ve besteciler de başarılı operet örnekleri verdiler. Öte yanda Türk operet aktörleri yetişmeye başladı.

Müzik; hem Karagöz'ün hem de ortaoyununun hatta hokkabazlığın ayrılmaz bir parçasıydı. Müziksiz oyun düşünülemezdi. Tulûat tiyatroları yetenekli, müziği ve raks etmeyi bilen kadın müzisyenlerle çalışmaya başlamıştı. Bu kadınlar kantoları da kendileri bestelerdi. Kadın besteci elinden çıkma onlarca kanto notası vardır. Ya da bir kantocunun meşhur ettiği kantonun başına onun adı yazılmış, kanto onunla özdeş olmuştur. İki türlü de düşünmemiz mümkündür. Tulûat sahnesinde yalnızca tek erkek oyuncuya yer vardı, oyun onun üzerine kurulurdu. Diğerleri Karagöz tipleri gibi gelip geçicidir. Aynı zamanda topluluğun kurucusu ve patron olan Kel Hasan Efendi, Şevki, Naşit gibi komikler; bir müzikli oyunun erkek oyuncularla yapılamayacağını biliyorlardı. Kadınlarla düetler yapıp, raks ederek renkli bir seyirlik yaratabileceklerini anlamışlardı.



Görsel 6: Şamlı Selim'in bir kanto nota kapağı

Kanto, tulûat sahnelerini aşmıştı. Tangonun, çarlistonun olmadığı çağlarda öncü bir eğlence oldu. Popüler sanatları geliştiren orta sınıf, özellikle erkek seyirci kantodan ilgisini esirgemedi. Kanto, 1900-1910 arasında altın çağını yaşamıştı. Popüler bir sanatın taşınması gereken pek çok özelliği bünyesinde barındıran bu canlı ve hareketli müziğin duyarlı, içli olduğu halleri de vardı. Hepsi raks etmek için bestelenmedi. Pek çok besteci ve şarkıyı etkisi altına alarak ciddi bir akıma dönüştü. Kolaylıkla yazılıp bestelenen Ermeni, Rum ve Yahudi lehçelerinden dolayı yaşanmakta olan kimi eksik ve kusurları bağışlatan alçak gönüllü bir yapıya sahipti. Bir zaman dillerde dolaşan ama yenisinin çıkmasıyla modası geçiveren kantolar konularıyla da günceldi. Daha çok izlenmek üzere düzenlenmiş raksları, açık saçık göndermeleriyle erkekler dünyasına aitti. Kadın erkek çekişme ve rekabeti üzerine yazılmış sözleriyle meseleyi can damarından yakalayan sert tartışmalar, finalde kestirmeden varılan uzlaşma sahnelerine dönüştürdü. Bir şansı da gramofon plakları aracılığıyla bütün topluma mal olmasıydı. Sahnede seyretme olanağı bulamayanlar kantoyu plaklardan tanıdı.



Görsel 7: Nuhbe-i Elhan kapakları

Cumhuriyet sonrasında geçirdiği değişikliklerle bir zaman daha varlığını sürdürmeye çalıştı. Cumhuriyetle birlikte tiyatro ve eğlence anlayışı hızla farklılaşmıştı. Geleneksel gösteri sanatları yerlerini modern tiyatro anlayışlarına bıraktıkça tulûatçılar sahnelerden çekilecekti. Bu dönemde kantolar, taş plaklar için yeni baştan düzenlendi. İş sadece kantoculuk olan kadın bestecilerin elinden erkek besteciler eline geçti. Sahne üzerinde olmayanınca kadın kantocuların beste üretimleri kesilmişti. Yenilerinin yerine yenileri yetişmedi. Sazlar eşliği büyük ölçüde alaturka çalgılara dönüştü. Kanto benzeri müzikler artık raks etmek için değil dinlemek için tasarlanıp yazılıyordu. Konuları itibarıyla öncelikleri andırırdı. Ezgileriyle eskileri çağrıştıranlar da yazılıyordu. Evlerde ailece dinlenebilecek görsellikten uzak bir kanto anlayışına varıldı. Kanto, erkek bestecilerin “sipariş üzere” yazdıkları ve daha çok yerli sazlar eşliğinde çalınıp okunan plak müziğine dönüştü. İkinci bir akım olarak sahnelere operetlerin egemen olduğu 1930’lardan sonra da iyice ortadan kalktı. Yerini çarliston, fokstrot, tango gibi müzik ve danslara bıraktı



Görsel 8: İskender ve Tefvik Kardeşler neşriyatı Nuhbe-i Elhan

---

# Yeni Çıkan Şarkılar

---

Gökhan Akçura

Bir zamanlar sokaklarda destanları okuyarak geçen ve ellerindeki destanı elbette ‘ücreti mukabilinde’ satan kişiler vardı. Sadri Sema bu destancıları “caddeleri, mahalleleri inletirlerdi” diye hatırlar. “Yumurtta ökçe yemenili, bol paça pantolonlu, zifirî siyah fesli, yandım aman mintanlı destancılar birbiri ardından koşarlar, haykıra haykıra geçerler, kadınların, kızların, çocukların, erkeklerin merakını, alâkasını çekmeye çalışırlardı... Yalnız sokaklarda mı? Haydarpaşa Çayırı’nda, Fener’de, Beykoz, Çubuklu, Küçüksu çayırlarında, Veliefendi’de, Çırpıcı’da, Kâğıthâne’de de böyle.”

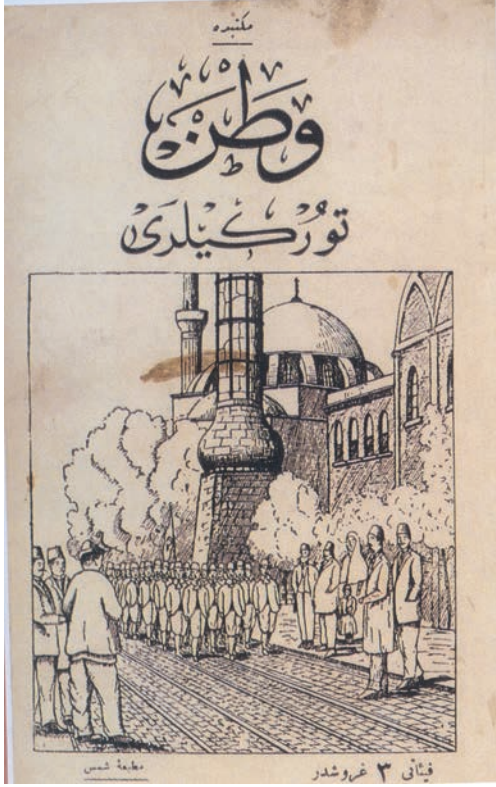
Sadri Sema bu destanların adlarından da örnekler verir: “Tasını tarâğı satıp Kâğıthâne’ye giden Guguk Zeynep’in destanı/Kocasını dolaba koyan Çilli Fatma’nın destanı/Kanlı Fuad’ın kanlı destanı/Japon-Rus destanı/Kömürlükte yakalanan zamparamın destanı/Benli Hikmet’in destanı/Çakırcalı’nın destanı/Varnalı Mahmud’un destanı/Kundakçıların destanı/Karısını atlatan hovardanın destanı/Beyaz Şemsiyeli’nin destanı...”<sup>1</sup>

Aslında destancılık Anadolu’da serpilip gelişmiş bir âşık müziği türünün farklılaşmış biçimidir. Anadolu’dan İstanbul’a geçişi 17. yüzyıla tarihlenir. Bu dönemde İstanbul üzerine yazılmış destanlar ortaya çıkmaya başlar. Tarihi ve siyâsî olaylar, yangın ve deprem gibi afetler, cinayet, esir ticâreti, esnaflar, esrarkeşler, semtler, çarşılar, türlü aşk maceraları, karı koca kavgaları, esnaf hayatı, kabadayı kültürü, yani hayata dâir ne varsa bu destanlara konu olur.

Bu destanların okunduğu mekânlar semaî kahveleridir. Ekrem Işın buralarda nasıl bir düzen olduğunu şöyle anlatır: “Programlı eğlence anlayışı, Tanzimat’la birlikte semaî kahvehânelerine giren bir Batı gelenegidir. Bu programın içeriği 19. yüzyıl boyunca dönemin modalarına uygun şekilde değişikliğe uğramıştır. Önceleri âşık tarzının egemen olduğu bu kahvehânelerde II. Abdülhamid Dönemi’nden itibaren (1876-1909) alafranga müzik zevkinin de geliştiği görülmektedir. Asıl program, okunan mânilerle başlar ve destanlarla devam ederdi. Sıradan

<sup>1</sup> Sadri Sema, *Eski İstanbul Hatıraları*, Kitabevi Yayınları, İstanbul 2002, s. 272-273

insanların gündelik hayatına ilişkin çeşitli sorunlar bu mâni ve destanların temel konularını oluşturmuşlardır.”<sup>2</sup>



Görsel 1: Destan 1917

Öteki halk şiiri türleri gibi destanların da özel bir ezgiyle okunduğunu söyleyen Hikmet Dizdaroğlu, bu ezgi biçiminin destanı öbür türlerden ayırdığına da işaret eder. Ahmet Rasim'in *Muharrir Bu Ya* adlı kitabından bir alıntı yaparak bunu açıklamaya çalışır: “Bu nevi manzumelere ruh veren ancak tagannî ve terennümdür. Bunlar oldukça sürekli ara nağmesi şeklinde bir girizgâh ile başlar, bu girizgâh destanın her kıtasının okunmasını müteakip tekrar edilirdi.” Yine Ahmet Rasim aynı kitabında destanların hangi makamlarda okuduklarını da aktarır: “Bu destanlar da mâniler gibi, fakat ayrı bir tarzda terennüm edilmedikçe ihtivâ ettikleri nükteleri izhar edemezler. Bunların da tagannî ruhudur. Bunlar rast makamında okunur ve methal olarak:

*Tay raram tay ram, tay raram tay ram*

*Tay raram tay ram, tay raram tay ram*

<sup>2</sup> Ekrem Işın, “Semai kahvehanelerinde insan ve kültür,” *Sanat Dünyamız*, Yıl 15, s. 40.

İfade-i mahsusuna tevafuk eden tarz-ı tagannîye veya terennüme dökülür. Sonra yine mahur üzerinden bir eda-yı has ile [özel deyişle] metin okunur, her kıta hitamında methal tekrar edilir.”<sup>3</sup>



Görsel 2: Destan satıcısı

### Destan Sokaklarda

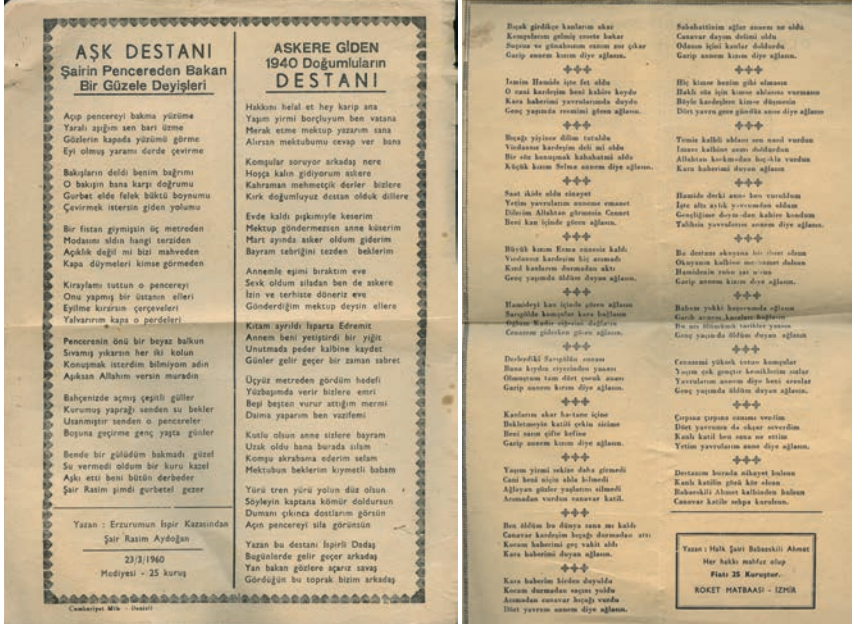
Âşık tarzı destan türü İstanbul’da 19. yüzyıl sonlarında değişime uğrar ve sokaklara yayılır. Özellikle gazetelerin yaşama girmesinden sonra, benzer bir görev üstlenen aşıklar destan türüne daha da ağırlık verirler. Özkul Çobanoğlu bu destanların Çağaloğlu-Babıalı civarındaki taş baskı veya litograf usulü baskı yapan matbaalarda çoğaltıldığını söyledikten sonra şöyle devam ediyor: “Bu dönemde, bir yandan sayıları az olan gayriresmî gazetelere uygulanan ‘sansür’ diğer yandan Osmanlı Devleti’nin en buhranlı dönemini yaşaması nedeniyle başta ‘vukuat-ı zabita’ olayları olmak üzere yangın, deprem, kolera gibi doğal âfetler; savaş, aşk ve cinayet gibi her türlü sansasyonel olay destancı âşıkların kaleminden ‘destanlayarak’ genelinde A4 kâğıdı hacmindeki kâğıtlara basılmak suretiyle başta Galata Köprüsü üstünde, giriş ve çıkışlarında, Yeni Camii’nin arkasında, Mahmutpaşa yokuşu, Çemberlitaş, Aksaray ve Kapalıçarşı olmak üzere İstanbul’un çeşitli mahallelerinde ve başka şehirlerde ezgili bir biçimde yüksek sesle okunarak halka satılmaya başlamıştır.”<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Ahmet Rasim, *Muharrir Bu Ya!*, İstanbul 1926. Akt. Hikmet Dizdaroğlu, “Halk şiirinde türler,” *Türk Dili Türk Halk Edebiyatı Özel Sayısı*, C. 19, Sayı 207, 1 Aralık 1968, s. 252.

<sup>4</sup> Prof. Dr. Özkul Çobanoğlu, “Birlikte yaşama kültürü bağlamında âşık tarzı edebiyat ve kültür geleneği,” *1. Uluslararası Eminönü Sempozyumu Tebliğler Kitabı*, Eminönü Belediyesi Yayını, İstanbul 2006, s. 405.



Destan satıcıları yanık sesli, başıboş ve gösterişli gençler arasından çıkar. Bu gençler, tek yaprak üzerine basılmış bir deste destanı kalabalık yerlerde yüksek sesle tanıtıp yanık yanık okuyarak başlarına biriken meraklılara satarlar.<sup>5</sup>



Görsel 3: 1960 tarihli iki destan bir arada: Aşk Destanı ve Askere Giden 1040 Doğumlarının Destanı.

Sermet Muhtar Alus da “Destancılar renk renk kâğıtlara, iri punto harflerle basılmış destanlar satar, en ziyâde köprü üzerinde bulunurlardı.” diye girer söze. Ve örnekler vermeye başlar: “Üç otuzundan sonra komşunun delikanlı oğluna abayı yakıp kendini Kızkulesi’nden atan kaynananın destanı, on paraya!” Bu destanların içeriğine yine Alus’un kılavuzluğunda göz atalım:

“Meselâ ‘Sandıkçı Şükrü’nün Destanı,’ ‘Yorgancı Sadık Destanı,’ ‘Zampara Destanı’. Bunların bazıı mizah vadisinde olurdu. Esrarkeşlerin dalgaya tutulunca türlü türlü hüyalara kapılışlarına, evli erkeğin karsına karşı kılıbıklığına, kaynananın geline tebellesliğine filan dâirdi. Bazısı da acıklı, âdeta mersiyeysi: Civan çağında verem kurbanı olan Çiroz Ali’nin, Feshane’de makine arasında kalıp parçalanan Atfın ölümünü nakleder. Faraza şöyle başlar:

<sup>5</sup> Abdulkadir Emeksiz, “İstanbul folkloru,” (Karaların ve Denizlerin Sultanı) İstanbul, C. 2, YKY, İstanbul 2009, ss. 271-272.

Güşeden ağlasın zulmü feleği  
Hangi ferdin olmaz ciğeri suzan  
Ne hâle uğradı dünya meleği  
Bıraktı cümlelerin kalbine hicran.”<sup>6</sup>



Görsel 4: 1960 başlarından iki destan.

## Nadide Şarkı ve Kantolar

Gönül Paçacı bu ilk dönemlere ait bir güfte derlemesini tanıtır bize. Dersaadet'te 1333 (1917) yılında basılmış olan bu 16 sayfalık yayının “İstanbul şehir kültürünün bir parçası olarak Cumhuriyet sonrasında da devam etmiş olan sokakta gezerek şarkı sözü satan destancılar geleniğinin erken örneklerinden” olduğunu belirtir. Yayının kapağında “Mükemmel ve nadide şarkılar ve kantolar ve gazeller mevcut olup cüz’ cüz’ neşrolunur.” yazmaktadır. Fiyatı 1 kuruş ve satış yeri de “Bâbiâli civarında Ebusuud Caddesi’nde Necm-İ İstikbâl Matbaası’nda meşhur Destancı Eyüplü Mustafa Şükrü Efendi” gösterilmektedir. Derlemede yer alan ilk güfte “Şarkı Curcuna: ‘Dilde artık kalmadı tab’ü tüvan”, son güfte ise “Yeni kanto: ‘Bana zevzek hoppa derler güler oynar gezerim”dir.<sup>7</sup> Bu yayın aynı zamanda destancıların giderek şarkı satıcılarına dönüştüğünü göstermesi açısından da ilginçtir.

<sup>6</sup> Sermet Muhtar, “40 yıl evvelki sokak şarlatanları,” *Yeni Mecmua*, Yıl 2, s. 62, 5 Temmuz 1940.

<sup>7</sup> Gönül Paçacı, *Osmanlı Müziğini Okumak (Neşriyat-ı Musiki)*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayını, İstanbul 2010, s. 110.

Reşat Ekrem Koçu'nun *İstanbul Ansiklopedisi*, sık sık bu destanlardan alıntılar yapar. Tarihi on dokuzuncu yüzyıla kadar uzanan çeşitli destanlardan ansiklopedi maddelerinde gani gani yararlanır. Ansiklopedi, destanları şöyle sınıflar:

1. Şehri harap etmiş büyük depremler, büyük yangınlar, hastalık salgınları gibi âfetler;
2. İstanbul'da geçim sıkıntıları yaratmış harpler, ihtilaller;
3. Sonu kızın veya oğlanın ölümüne kadar varmış hazin aşk maceraları; veremden ölmüş güzel oğlan, güzel kızlar;
4. Muhitini ve belki de bütün İstanbul'u üzmüş, heyecana düşürmüş cinayetler, intiharlar, kazalar;
5. Büyük şehrin çarşıları, hamamları, deniz hamamları, mesireleri, bostanları, bahçeleri, kahvehâneleri, meşhur meyhaneleri ve oralardaki âlemler;
6. Yatılı mektep hayatı, kışla hayatı;
7. Tulumbacılık hayatı, yangın tulumbacıları sandıklarının ve uşaklarının methi;
8. Türlü cilveleri ile evlilik, karı koca hayatı, bekârlık hayatı;
9. Gençlere nasihat;
10. Mahbup veya niğâr ile usûller, işmarlar;
11. Nâzenin hanım evinde baskın vak'aları;
12. Dedikodusu şehre yayılan büyük rezaletler;
13. Türlü sanatlar ve esnaf hayatı;
14. Namlı kabadayılar, namlı bıçkınlar, güzellikleri şöhret olmuş nevcivanlar;
15. Liman vapurları, tramvaylar, köprüler...<sup>8</sup>

Öte yandan ansiklopedinin destancılar konusundaki katkıları da oldukça önemlidir. Örneğin, "Cinayet Destanları" maddesinde 1908 İkinci Meşrûtiyet yıllarına kadar kamu oyunu heyecanlandıran destanları ele alınır. "Ölüm üzerine, bu arada cinayetler üzerine yazılan destanlarda vak'a, yine bir an'ane olarak ölenin ağzından nakledilirdi. Cinayet destanları bazen doğrudan halk şâiri tarafından yazılır; bazan da halk şâirine ölenin yakınları, bilhassa samimi arkadaşları tarafından bir ücret mukabilinde yazdırılırdı." Bu destanların 500-1000 nüsha olarak bastırıldığını ve 2 kuruş, 100 para, 5 kuruş gibi cüz'i bir fiyatla satıldığını da öğreniyoruz. *İstanbul Ansiklopedisi*'nde yer alan cinayet

<sup>8</sup> *İstanbul Ansiklopedisi*, C. 8, s. 4520-21.

destanları da maddede sıralanıyor: Tulumbacı Toygarlı Rıza'nın Destanı (B.: Rıza, Toygarlı); Hacı Rıza'nın Destanı (B.: Rıza, Hacı); Tulumbacı Bahaeddin'in Destanı (B.: Bahaeddin, Mahzun); Tulumbacı Kafesçi Ahmed Bedri'nin Destanı (B.: Bedri, Kafesçi Ahmed); Çulha Bektaş'ın Destanı (B.: Bektaş, Çulha); Kalaycı Bağçesi Cinayeti Destanı (B.: Arif, Nefer); Hacı Apraham'ın Destanı (B.: Apraham, Hacı); Muradpaşa Cinayeti Destanı (B.: Muradpaşa Cinayeti; Altın Varak); Büyükada Cinayeti Destanı (B. Büyükada Cinayeti); Hacer'in Destanı (B.: Buhara Tekkesi Cinayeti).<sup>9</sup>

Cumhuriyet Dönemi'nde yazılmış destanlar da zaman zaman karşımıza çıkar. "Bulut (Sıtkı)" maddesinde "hayatı hakkında en küçük bir bilgi" edinilemeyen bir destancının Sirkeci Keton Matbaası'nda basılmış "Oku Beni" başlıklı bir destanından söz eder, 1938-1940 yıllarında yayınlanan bu destandan aktardığı kıta ise şöyle: Ne mutlu bize hür vatanımız var/İsmet gibi bir yurt çatanımız var/Fevzi Çakmak gibi bir de kumandan/Peşinde onsekiz milyon kahraman.<sup>10</sup> *İstanbul Ansiklopedisi*'nde yer alan Cumhuriyet Dönemi destanlarından bazılarını ise şöyle sıralayabiliriz: "Çorum Vapuru faciasının destanı" (C. 8, s. 4110), Kolsuz Emine Destanı ("Emine-Kesik elli", C. 9, s. 4558).



Görsel 5: 1950'li yıllarda basılan iki şarkı sözü broşürü.

<sup>9</sup> *İstanbul Ansiklopedisi*, C. 7, İstanbul 1965, s. 3575-76. Ayrıca bak. Nurçin İleri, "İstanbul'un Yeraltı Dünyası: Bıçakçı Petri ve Cinayet Destanları" *Kampplatz*, S. 7, Ekim 2014, ss. 57-82.

<sup>10</sup> *İstanbul Ansiklopedisi*, C. 6, s. 3130.

Daha sonra ortaya çıkacak sokak şarkıcılarının kökeni de bu destan-  
cılara kadar dayanır. Şarkı satıcıları, daha bu destancılar döneminde de  
varmış ki, Alus destancıları kastederek “Bu ipsizlerin bazısı da ellerinde  
bিরer formalık ‘Hikâyeti müntehibe’ler, ‘Yeni yeni şarkılar,’ ‘Yeni yeni  
kantolar’la dolaşır,’ diye anlatıyor.”<sup>11</sup>

Millî Kütüphanede arşivlerinde karşımıza çıkan sokaklarda satılan des-  
tanların başlıklarını aktararak noktalayalım sözü: “Londra’ya Düşen  
Tayyaremizin Destanı”, “Urfa’da Beş Yüz Lira İçin Öz Ağabeyisini Beş  
Kurşunla Öldüren Zalim Kardeşin Destanı”, “Bafra’da Anasını Keserken  
Taş Olan Delikanlının Destanı”, “Almanya’dan Geldiği Gece Kayınları  
Tarafından Öldürülen Mehmet’in Destanı”, “Yıldızeli’nin Dav[u]lalan  
Köyünde Evden İpi Alıp Ormanda Kendisini Asarak İntihar Eden Ni-  
şanlı Güldeste’nin Acıklı Destanı”, “Allı Gelin ve Yeni Güveyin Destanı.”<sup>12</sup>



Görsel 6: Yeni çıkan şarkı ve gazeller 1932

Destan satıcılarının dışında, sokak satıcılarının da zaman zaman şar-  
kılara, türkülere bel bağladığı görülür. Herhalde şarkı söyleyerek daha

<sup>11</sup> Sermet Muhtar, “Kayıplara karışan satıcılar,” *Akşam*, 20 Ekim 1946. Sermet Muhtar Alus, *İstanbul Yazıları* içinde, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yayınları, İstanbul 1994.

<sup>12</sup> Akt. Çağdaş Yusuf Akbulut, “Gezginci Destancılık’ mesleği ekseninde tür ve metin ilişkisinin problemleri üzerine,” *Millî Folklor*, 2012, s. 96.

çok satıyorlardı ki, bu yöntemi kullananlar çıkıyordu. 1932 yılında so-kağın nabzını iyi tutan gazeteci Hikmet Feridun Es, Tepebaşı'nda apart-  
manlar arasında dolaşarak satış yapan bir keten helvacının söylediği  
'asri' mânileri aktarır:

*Altıncı kat, altıncı kat/Bağla ipe, sepeti at/Ne ipektir ne çiçektir/Ye bunu  
canına can kat!*

İkinci bir mânî yine apartmanlara ait:

*Apartment, apartment/Helvam sıcak, duman duman/Ne ipektir ne çiçek-  
tir/Keten helvam aman aman.*

Üçüncüsü de geliyor:

*Taraçadan bakan madam/Kapıcınız pek sert adam/Ne ipektir ne çiçektir/  
Keten helvam anam babam!*<sup>13</sup>



Görsel 7: Yeni Çıkan Şarkılar. Şarkı sözü broşürleri bir arada.

### Sokak Şarkıcıları

İstanbul Ansiklopedisi'ne "Destan/ Destan Satıcıları" maddesini yazan Sermet Muhtar yazısını şöyle noktalar: "Zamanımızda zabıta vakalarını hikâyeleştiren muhabirlerle röportaj muharrirleri destan yairmerinin pabucunu dama attı. Artık destanlar çok ender olarak yazılıyor, pek o kadar rağbet de görmüyor. Destancılara da iş kalmadı; onmarın lyerle-rini, yine aynı yerlerde, bilhassa Köprü aüzerinde 'Yeni Çıkan Şarkılar' diye risaleler satan ve hehsi istisnasız hâneberduş serseriler aldı."<sup>14</sup>

<sup>13</sup> Hikmet Feridun, "Yeni keten helvacı mânileri," *Akşam*, 3 Haziran 1932.

<sup>14</sup> *İstanbul Ansiklopedisi*, C. 8, İstanbul, s. 4524.

Alus'un da belirttiği gibi, Cumhuriyet'in getirdiği yenilikçi akımın da etkisiyle destan satıcılarına artık daha az rastlamaya başlarız. Ama yeni bir satıcı türemiştir: Şarkı satıcıları. Bunlar ellerindeki "Yeni Çıkan Şarkılar" yazılı broşürleri şarkı söyleyerek pazarlamaktadırlar. Hikmet Feridun Es, bu kez bize "Şarkıcı Ali"yi tanıtır. Ali, Karaköy'de, Sirkeci'de, Balıkpazarı'nda dolaşır, buralardaki esnafın tümü onu tanır. Bir nevi Pazarola Hasan Bey gibi, onun da uğurlu olduğuna inanılır. Hikmet Feridun'un anlatımıyla aktaralım Ali'nin serüvenini:

*"Hani ya 42 şarkı bir arada... En son çıkan nadide şarkılar... 42 şarkı bir arada..."*

*Kalabalık bir çember, şarkıcı Ali'nin etrafında çevrilmiş... Ali herkesin mizacına göre ayrı ayrı şarkı söylüyor. Bıyıklarını peril peril parlatıp bükmüş, kasketi sol kaşının üzerine yıkmış sıfır numaralı bir delikanlının hoşuna gitsin diye evvelâ:*

*Küçük hanım bere giymiş başına/Yan yatırmış düşürmüş sol kaşına/Daha bu yıl girmiş 14 yaşına...*

*Şarkısını tutturuyor... Kasketli delikanlının bu şarkı pek hoşuna gidiyor. Bronz çeyreği havadan şarkıcıya fırlatıp bir şarkı mecmuası alıyor..."*

Ali'nin çevresi beleşçi dolu. Hazır şarkı söyleyen birini bulmuşlar ya, istek istek üstüne. Zavallı Ali'ye saz heyetine garson vasıtasıyla şarkı ısmarlar gibi sesleniyorlar: Adalardan bir yâr gelir bizlere'yi söylesene/ Anladım sevmiyeceksin beni ey nazlı çiçek, var mı sende?/Dizlerine kapansam, kana kana ağlasam'ı söyle... Ali ne yapsın. Becerdiği, bildiği kadıyla söylüyor şarkıları. Sözü yine Hikmet Feridun'a bırakalım: "Fakat bu arada tuhaf sahneler de oluyor... Şarkı mecmuası satın alanlar şarkının makamlarını da hemen oracıkta öğrenmeye kalkıyorlar. Şarkıcı Ali tiz perdeden şarkısını söylerken, onlar da mırıldanmak suretiyle refâkat ediyorlar. Bazan Galata'nın en kalabalık yerinde, koro heyeti şarkı söylüyormuş gibi bir manzara oluyor."<sup>15</sup>

Sadi Yaver Ataman da "Gür ve güzel sesiyle, sattığı şarkıları okuyarak dolaşan 'Süleyman' adında biri, hatırladığıma göre 'Yozgatlı Süleyman' adıyla plaklara da gazel ve şarkılar okuyarak ünlenmişti." diyerek bir başka satıcıyı tanımamızı sağlar.<sup>16</sup>

Sokak satıcılarının sattığı şarkı kitapçıklarına, dönemin getirdiği yenilikler de yansiyordu. Naylon giysiler, yeni çıkan danslar, atom bom-

<sup>15</sup> Hikmet Feridun, "İstanbul'da gittikçe büyüyen yeni bir ticâret: Seyyar şarkıcılık," *Akşam*, 21 Mart 1933.

<sup>16</sup> Sadi Yaver Ataman, *Türk İstanbul*, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı yayınları, İstanbul 1997, s. 207.

bası vb. Sadun Tanju bir sokak satıcısıyla yaptığı röportajda bu tür bir şarkının sözlerini aktarır:

Ey güzleri sürmeli/Ateşlisin cilveli/Beni yaktın, yok ettin/Atom bombası gibi!

Gül müdür, yanak mıdır/Bal mıdır. Dudak mıdır/Küçüksün, pek yamansın/Atom bombası gibi/Yeter bu işve bu naz/Gel sevişelim biraz/Sen yüksek değerdesin/Atom bombası gibi.<sup>17</sup>

Şarkı satıcılarına, 1969 yılında bile rastlanabiliyordu. *Yeni İstanbul* gazetesinde yer alan bir röportaj bize megafonuyla satış yapan Destancı Mehmet'i tanıtır. Mehmet kendini şöyle anlatır: "Abi bizim iş kıyaktır. Hem gezeriz hem para kazanırız. Önceleri zor gelmişti bu iş. Ama sonra alışıp, bir de megafon aldıktan sonra ısındım bu mesleğe. Daha önce kahvede çalışıyordum. Aldığım yevmiye neydi bilir misin, on iki buçuk kâğıt. Şimdi ise Allah bereket versin, 50 lirayı doğrultuyorum. Bize en çok parayı acıklı destanlar getirir. Nitekim Edirne Canavarı için yapılan destanı sattığım günlerde bir bütünlüğe [yani 100 liraya] para demiyordum." Röportajın sonunda Mehmet'in sesi Yeni Camii'nin önünde megafonuyla yeniden yükselmeye başlar: "En son çıkan şarkılar... Zeki Müren'in sevilen besteleri, 50 şarkı bir arada. 50 kuruş..."<sup>18</sup>

Sanırım yetmişli yıllardan itibaren teypli destancılar da eklendi bu kervana. O dönemin bir tanığı Anadolu kasabalarında rastlanan bu tür satıcıları anlatıyor: "Destancının okuduğu destanın aynısı boynunda taşıdığı teypte de vardır, destancı teypteki kendi sesine düet yapar paralel bir sesle ilginç bir armoni oluşturur, seyirciler merakla dinlerlerdi. Destan bitince herkes samanlı kâğıtta basılmış destanı 5-10-25 kuruşa alıp saklarlardı. Pazar yerleri ve meydanları onların avazları ile çınılardı. Gelip geçen pazarcılar destancının başına üç beş dakika zaman ayırıp toplanırlar, özellikle onun ağıt avazında söylediği destanı huşû içinde izlerler, etkilendikleri için 5-10 kuruş vererek destanı alır evine götürürlerdi."<sup>19</sup>

Bu tür şarkı satıcılarının sonu kasetli teyplerin ortaya çıkışıyla geldi. Artık el arabasına kasetleri yükleyip, bu kasetlerin en fiyakalısını da teybe yerleştirip çalmak varken, kim şarkı söylemek isterdi ki? Yeni çıkan şarkılar artık başka kanallardan geliyordu dinleyicilerin kulağına...

<sup>17</sup> Sadun Tanju, "Sokak şarkıcısı," *Vatan*, 1 Aralık 1952.

<sup>18</sup> Mehmet Camicioğlu, "Kazdım kazdım kum çıktı, kumun dibi su çıktı," *Yeni İstanbul*, 4 Kasım 1969.

<sup>19</sup> Cevat Kulaksız, "Destancılar," *Yeni Binyıl*, 16 Ocak 2016.



---

# Tatavla ve Havaları

---

Hüseyin Irmak

İstanbul'daki Kurtuluş semtinin eski adı Tatavla'dır. Kelime ahırlar (Rumca Σταύλοι=stavli kelimesinden) anlamına gelir. Türkçede de tavla, aynı anlamdadır ve at ahır demektir.

Konumuz olan bölge, kaynaklara göre Byzantion ve öncesi dönemde Kirazlı Köy (Κερασόχωρι= *Kerasohori*) adıyla bir yerleşimi içermektedir ve çevredeki tüm köyler gibi yine büyük ihtimalle bir Trak köyüdür. Adını kiraz ağaçlarının bolluğundan almıştır. Yanı sıra kadınlarının özgür ruhlu oluşuyla tanınmaktadır.

Kirazlıköy ismi, Bizans (Doğu Roma) Dönemi'nde gelişen Galata Ceneviz kolonisinin tüccarlarına ait atlara burada bakılmaya başlamasından dolayı zamanla Tatavla ismine mi evrilmiştir ya da Tatavla, köye komşu bir mahalde mi filizlenip gelişmiştir, kesin değildir. Fakat Tatavla'nın çekirdeği olan yerleşim yerlerinin bir kısmı, 20. yüzyıl ilk yarısına kadar Kirazlıköy ismiyle anılmaya devam etmiştir.

Günümüzün Okmeydanı ve Kâğıthâne'sine kadar uzayan geniş çayırlıkları, çok sayıda su kaynağı ve her vadisinde bir derenin varlığı ile Tatavla, Galata/Pera tavlalarının burada yoğunlaşmasını sağlamış, bu faaliyet köye ismini verecek kadar önemli bir ekonomik girdi hâline gelmiştir.

Buranın Tatavla ismini alacağı şartlar Osmanlı Dönemi'nde mevcut değildir. Çünkü bu verimli otlaklar, 1453 ile birlikte saray atları için 'beylik çayır' ilân edilerek Kâğıthâne'ye kadar devletleştirilmiş, buna bir de Hristiyanlara getirilen at binme yasağı eklenmiştir. Böylece Hristiyanlara ait atlar olamayacağı gibi, bu atlara ait tavlalar da olmayacaktır.

Bu durumda Tatavla, temel gelir kaynağından mahrum kalarak yoksullaşmıştır düşüncesindeyiz. Çayırların sadece köye yakın kısımlarına kurulu bostanlarda (Cin Deresi vadisinde) sebze üretimi yapılmıştır.

Öte yandan coğrafi konumu dezavantajlıdır. Köy yerleşimi, yüzü Haliç'e dönük dik yamaçlar üzerindedir. Sadece 'orta köy' ya da 'köy içi' denilen mevkii (günümüzde Sefa Meydanı) ile yaklaşık 500 metre ilerisindeki kilise mevkii (önceleri Ayios Athanasios, sonradan Ayios Dimitrios Kilisesi) düzlüktür. Yokuş ve merdivenleri bol olan köyde, yamaçları enine kesen uzun sokaklar kurarak dik eğimleri yumuşatmaya çalışan bir yerleşim söz konusudur.

Tatavla, kışın çamurdan girilemeyen, yazın tozdan yürünemeyen yokuşların ve çok sayıda dik merdivenin bulunduğu, bazı derelerinin (örneğin Dolap Deresi'nin) âdeta kanalizasyon<sup>(1)</sup> hâlinde aktığı bir bölgedir.

Resmî görevliler de çamur, yokuş ve merdivenler nedeniyle köye girmez, kilise zangocunu çağırır ve bildirilmesi gerekeni ona iletirler. Zangoç da elindeki sopayı taşlara vurarak köyün sokaklarında bağırıp gezinir ve duyuruyu bir nevi tellâl tarzıyla Rumca (zaten özellikle kadınlar hiç Türkçe bilmez) aktarır. Bir süre sonra görevliler semte girmemeyi “sizi rahat bırakıyoruz” yaklaşımıyla fayda sağlamanın bir yolu hâline getirir. Kaynaklara göre bu durum neredeyse birkaç yüzyıl sürer.

Köy, 16. yüzyılda iki önemli göç alır. Biri, günümüzde Kasımpaşa olarak adlandırdığımız bölgedeki kilisenin camiye çevrilerek (Camii-i Kebir) cemaatinin Tatavla'ya gönderilmesi, diğeri Ege adalarından ve bölgedeki deniz savaşlarından esir alınıp, denizcilikten anladıkları için Haliç tersanelerinde çalıştırılan insanların bir süre sonra özgürlüklerine kavuşarak Tatavla'ya yerleşmeleridir. Azatlılar, memleketlerine gitmek yerine, Tatavla dâhil İstanbul'un çeşitli Rum köylerinden evlenip, Kaptan-ı Derya'nın korumasında yine tersanede çalışmaya devam etmeyi tercih etmiştir.<sup>(2)</sup> Bu beklenmedik büyüme, günümüzde Tatavla tarihi hakkında yapılmış kitap, makale, tez benzeri çalışmaların hemen hemen tamamında semtin kuruluşu olarak verilmektedir.

Tavlaların ve seyisliğin ortadan kalkmasıyla yoksullaşan ya da yoksulluğu artan semt, bazıları vergi muafiyeti vb. imtiyazlara sahip olsa da sıfır noktasında yaşayan forsaların (çoğu Sakız Adası'ndandır) gelmesiyle dar gelirli nüfusunu büyütür. Osmanlı Dönemi'nde gemici ustaları, ayakkabı ustaları, el işinde (örgü, süsleme, halı vb.) mahir titiz kadınları<sup>(3)</sup> Pera mağazalarında tezgâhtarlık yapan veya dikim atölyelerinde çalışan genç kızları, karnavalı, meyhaneleri, müziği, eğlenceleri, tulumbacıları ve kabadaylılarıyla ünlüdür.<sup>(4)</sup> Tatavla'da da çok sayıda meyhane, gazino ve kahve bulunmaktadır. Semt sakinlerinin bir kısmı da buralarda çalışmaktadır.

19. yüzyıl ikinci yarısına kadar dar gelirlilerden oluşan bu sosyal doku, semti bir yanıyla sürekli 'belâlı' bir yer yapmıştır. Joseph Freiherr von Hammer, 1822 tarihli “*Constantinopolis und der Bosphorus*” isimli kitabında Tatavla'nın berbat evlerden oluştuğunu ve halkın en alt tabakasının yerleşim ve eğlence yeri olduğunu yazar. İstanbul'un Rum halkı bile zorunlu olmadıkça Tatavla'ya girmek istemez. Oraya yerleşmeyi

veya ticâret yapmayı düşünmez. Aralarında atasözü hâline gelen “Ne lazım Tatavla’da bakkal dükkânı!” sözü bu gerçeği ya da diğer bir deyişle ruh hâlini net bir biçimde ifâde eder.<sup>(5)</sup>

Tatavla bu nedenlerle asırlar boyu homojen kalmıştır. Esas olarak yamaç yerleşiminin getirdiği zorluklar ile yoksulluğu, homojenliğinin temel öğeleri olarak sayılabilir. Kendileri de aralarına yabancı gelmesini elbette istemez. Bu konuda resmî makamlar nezdinde çeşitli girişimlerde buldukları ve olumlu sonuç aldıklarına dâir bilgiler bulunmaktadır. Ayrıca 27 Mart 1793 tarihli bir cemaat kayıt defterinde “şehir merkezindeki evlere Frenkleri almamalarına dâir ilam için” yapılan harcamanın kaydı vardır.<sup>(6)</sup> Fakat Tatavla için zaman yeni gelişmelere gebe dir.

Eski zamanlarda olduğu gibi 1864 Millet Nizamnâmesine göre de 12’şer kişilik İhtiyar Heyeti ve Mütevellî Heyeti tarafından yönetilen köyün kuzeyindeki kırıklarda 19. yüzyılın ortalarına doğru iki yerleşim adacağı belirmeye başlar. İlki, II. Mahmud’un bağışladığı arazi (Kaya Deresi’nden Dolap Deresi’ne kadar geniş bir bölge) üzerinde İngiliz levanten G. Simons’un (İstanbul’a bir grup İngiliz tüccar ile birlikte 1802 yılında gelir ve saray ile elmas ticâreti yapmaya başlar) kurduğu geniş çilek çiftliği ile etrafında başlayan yerleşimdir ve Simons’tan dolayı ismi zamanla Sinem Köyü’ne evrilir.<sup>(7)</sup> Diğeri ise daha kuzeyde, İtalyan levanten Giovanni Battista Pancaldi’nin 1840 başlarında kurduğu bira-hane, kır gazinosu ve hanın etrafında şekillenen ve Pancaldi’den dolayı ismi zamanla Pangaltı’ya evrilen yerleşimdir.<sup>(8)</sup>

1911’de Tatavla’ya konan ve köy halkı tarafından bayram havasında karşılanan tramvay, bu iki yerleşimi düz bir güzergâhta birbirine bağladığı gibi Tatavla’yı da her ikisine bağlar. Semtin hiçbir yeri araç trafiğine müsait değilken tramvay ile ulaşımın kolaylaşması sonucu Peralı Hristiyan, Musevî ve Müslüman tüccarlar tramvay hattı üzerinde apartmanlar inşa edip bölgeye yerleşmeye başlar. Tatavla’yı kesintisiz bir şekilde Sinemköy ve Pangaltı ile birleştiren günümüzün Kurtuluş Caddesi böyle oluşur. Tatavla halkını çamurlu yokuşlar ve dik merdivenlerden büyük oranda kurtaran tramvay, köyün Haliç’e (güneye) dönük yüzünü Şişli’ye (kuzeye) çevirmesine neden olur. Kırıklarına doğru büyümeye başlayan Tatavla’da yeni oluşmuş hat (cadde), aynı zamanda heterojenleşmenin de ulaştırıcısıdır. Kuzeyden güneye doğru bir rota takip eden bu değişimin yanısıra Tatavla ise adını güneyden kuzeye taşımış olur.

Semtin sirtlarında yaşanan bu gelişme ve kozmopolitleşmeye rağmen eski Tatavla, Ocak 1929'daki şâibeli yangına kadar homojen kalır. 19. yüzyıldaki darbeleri saymazsak, 1929 yangını, 20. yüzyılda semtin belini kıran ilk stratejik darbedir. Kadim Tatavla'dan göç başlar. İki ay kadar sonra adı 'Kurtuluş' olarak değiştirilirken İstanbul basını da semtin ismi ve sosyal yapısı üzerinden ötekileştirici demagojik bir dil kullanır.<sup>(9)</sup> Aynı zamanda sokak isimlerinin çoğu değiştirilir, semt Şişli ve Beyoğlu olmak üzere iki ayrı ilçeye paylaştırılır, kendi içinde de beş (eski Tatavla üç —ikisi Beyoğlu ilçe sınırlarındadır— sonradan eklenen bölgeler ise iki) muhtarlık oluşturularak parçalanır.

\*\*\*

Dönemin gazeteleri, Tatavla ismini "Canileri hatırlatan bir isim" ve "canilerin ilticagâhi" olarak ilân etse de bu köyden çok farklı isimler yetiştirilmiştir. Tatavla, ülkemizin ilk (1896) sistematik spor kulübüne sahiptir. Yine ülkemizdeki ilk kapalı spor salonu bu kulüptedir. Ayrıca bize olimpiyatlarda ilk altın madalyaları ve dünya rekoru kazandıran (1906) sporcular Nikolaos ve Georgios Alibrandis kardeşler bu kulübün mensuplarıdır. III. Selim dâhil o döneme kadar yaşayan Osmanlı padişahlarının tümünün portrelerini yapan ressam Konstantinos Kizikinos, Tatavlıdır. İstanbul kiliselerindeki bir kısım tablo, Tatavlı ressamların eseridir. İstanbul'da başladığı astronomi çalışmalarına Fransa'da devam ederek önemli keşifler yapan ve günümüzde ismi Mars'ta bir krater verilmiş olan Eugenios Mikhaıl Andoniadis isimli bilim insanı, Birinci Dünya Savaşı'nın ünlü silah tüccarı Sir Vasilis Zaharof ile Pera ve Tatavla'daki bazı kiliselerin yanı sıra Ayvansaray Kasrı'nı inşa eden mimarlar Tatavlıdır. Komninos Kalfa, Marki Kalfa, Hacı Kostı Kalfa, Vasilakis İoannis, Petrakis Meimaridis bunlardan bazılarıdır. Türkiye'de ilk menüsküs ameliyatını yapan doktor Akıllas Milas, Tatavlıdır. 1453'ten sonra ilk kubbeli kilise inşasına Tatavla'da izin verilmiştir. Ülkemizde kömürle çalışan ilk hamam bu köyde inşa edilmiştir. Şehre özgün nağmeler hediye etmiş çok sayıda müzisyen Tatavlıdır. Onufrios Vizandios ile Yorgo ve Aleko Bacanos kardeşler bunlardan sadece üçüdür.<sup>(10)</sup> Niça Efimiyadis Özmavridis (Deniz Tanyeli) ve Atina Milohorakti (Ayla Karaca) isimli sinema aktrislerinin mirası günümüzde de devam etmektedir. Cumhuriyet Dönemi'nin ilk kadın meyhanecisi kabul edilen Despina Kanlı burada markalaşmıştır. Bu saydıklarımız semt için kıvanç kaynağı isimlerin sadece bir kısmıdır.

Tatavla havaları işte böyle bir atmosfer içinde filizlenmiş, büyümüş ve mirasını günümüze taşıyabilmiş, Tatavlahılar, “*Sevdim seni... Ah! Söyleyeyim Eleni/Benle beraber gel zavallım*”<sup>11</sup> gibi mısralar dizerek, özgün ‘havalar’ını nağmelendirmiştir.

### **Tatavla Havaları**

Kasabiko/Kasapiko/Hasapiko gibi isimleri bulunan ve yöreye göre kimi farklılıklar gösteren ‘Kasap Havası’ isimli halk dansı günümüzde birçok ülkede sevilerek oynanmaktadır. Yavaş başlayıp giderek artan ritmiyle coşkuyu adım adım yükselten bu oyunun tarihte ilk olarak Tatavla’da çıktığı rivâyet olunur.

İddiaya göre yaz mevsiminde Tatavla kasapları, gün içinde satılmayan etlerin bozulup da çöpe gitmesini önlemek için alamayanlara dağıtmak ister. Fakat bunu insanları incitmeden yapmaları lâzımdır. Sonunda çare olarak yenip içilip dans edilen bir eğlence düzenlemenin, etlerin fazlasını da gelenlere burada dağıtmanın uygun olacağını düşünürler. Böylece başlayan eğlencede kasapların oynadığı oyun (büyük ihtimalle açılış oyunudur) zaman içinde ‘Kasap Havası’ olarak ünlenir ve giderek yayılır. Bu oyun, ‘Tatavla Kasap Havası’ ya da ‘Tatavla Kasabı’ adıyla hâlâ oynanmaktadır ve müziği aynı olsa da figürleri diğer ‘kasap’lara göre farklılıklar gösterir.<sup>(12)</sup>

Kasap havasının kökeni gerçekten Tatavla mıdır, kesin bir kanıt yoktur fakat İstanbul şehrinin kadim semtlerinden daha doğrusu köylerinden biri olarak Tatavla, kendine özgü müzik geliştirmeyi başarmış ve birçok özelliğiyle ‘nev-i şahsına münhasır’ bir yerdir.

‘Tatavla Havaları’ olarak bilinen bu müzik, tam anlamıyla bir Rum müziğidir ve Rembetiko ile de ilişkilendirilebilir düşüncesindeyiz. Kaynaklara göre Anadolu ile eski dönem Silivri melodilerinden etkilenmiş, köyün ve insanların özgünlüğünü de harmanlamış bir türdür. Bu repertuvar, 1970’lerde Gramofon müzik firmasınınca yapılan 4 adet Longplay ile ‘Eski Tatavla Havaları’ başlığı altında bir araya toplanmıştır. Daha sonra da Ender Müzik firması tarafından ‘Tatavla Havaları’ isimli bir başka LP yapılmıştır.

\*\*\*

Gramafon Limited Şirketi tarafından çıkarılmış, aranjmanlığını Hüsnü Özkartal’ın yaptığı ve Regal Taverna Orkestrası’nın çaldığı Longp-

lay'lerden 1977 yapımı olan birincisinin<sup>(13)</sup> arkasına yazılan yazı, Tatavla havalarna dâir bir değerlendirmedir.

'Eski Tatavla Havaları' başlığı konulan yazıda Tatavla hakkında, "40-50 yıl öncesine kadar, şehrin eğlence sitelerinin en önemlisi, kendine has özelliği ile aynı zamanda efendi külhanbeyliğın beşiğıydi" denildikten sonra Direklerarası'nın, içki içilmediğı için akşamcı İstanbullu ile delikanlılığı pek etkileyemediğı buna karşın Tatavla için "yılın her gecesi tavernalarında gitarlı, mandolinli ve akordeonlu orkestraları, bilhassa laternaları ile hayatın günlük meşakkatlerinden kurtulup, biraz eğlence, biraz neşe ve biraz müziğe susamış İstanbulluyu coştururdu." denmiştir.



Görsel: Tatavla Havaları, 3 nolu longplay

Semtteki Rum çoğunluğu nedeniyle tavernalarında çoğunlukla Rumca sözlü müziğin çalındığını belirten yazı, "Bu tür müzik Anadolu folklorunun sonsuz hazinesinin İstanbul'a esintileri ile eski Trakya, bilhassa bir müzik medeniyeti merkezi sayılan eski Silivri müzik melodilerinin, zamanın müzik ustaları elinde kaynaşmasından meydana gelmiştir. Melodide bu kaynaşma, ritm'de oyun ve san'atta delikanlılık, değişik ve kendine mahsus özel sazlarla çalınan bu müziğı 'TATAVLA HAVALARI' hâlinde efsaneleştirmiştir." tanımlaması yapan yazının devamında;

*"Bunun yanında, Türk san'at müziğı, kasap ile çiftetelli'nin, sirtaki ile zeybeğın, karşılama ile hora'nın omuz omuz ve kolkola olduğı Tatavla'nın ayrılmaz bir parçası idi. Nitekim, Kemençeci Sotiri, Anastas, Aleko, Lavtacı Andon, Paraşko*

ve Üdt Yorgo gibi değerli Türk müziği üstadları Tatavla gecelerine renk verirdi.

Caddelerinin kenarlarında, düşmemek için birbirine omuz vermiş sarhoşlar gibi sıralanırdı tavernalar Tatavla'da. Ayrıca tavernalardan gayri, hele baharla birlikte an'anevi Kâğıthâne, Kurbağhdere ve Boğaz mesireleri yanında o semt civarında ve en meşhuru Aya Yani'nin bostanlarında da eğlenceye susayanlar bu müziğin oynak nağmelerine kendilerini bırakır, yenilir, içilir ve raks edilirdi.

Bir tarafta çılginca coşmuş bir orkestranın nağmelerinde kadınlı erkekli bir grup kasap veya hora oynarken öbür tarafta yarı Türkçe yarı Rumca bir şarkı dinlenir, bir tavernada romantik (İstanbul Laternası)nın melodilerine kadehler kalkıp şarkılar mırıldanılırken diğerinde ya bir çiftetelli oynanır ya da bir napoliten'in ılık melodileri dalgalanırdı.

Tatavla bu hali ile müzik dünyamızın bir bakıma batıya açılan bir penceresi de idi. 'İndim havuz başına' türküsü ile 'Santaluçiya', 'O Çiçornıya' ve 'Trava ya to Paşa Limanı' burada kucaklaşır ve pek alâ da anlaşılırdı."

satırlarını okuruz.

20. yüzyıl başlarının Tatavla'sında insanların "nasıl eğlenip, ne tür müzik dinlediğini anlat"ması ümidiyle yapıldığı söylenen LP albümlerde "o eski devrin sevilen melodileri"nin derlendiği belirtilmektedir.<sup>(14)</sup>

Bu yazıdan da anlaşıldığı üzere, Tatavla, çok sayıda tavernası ve külhanbeyliğinin de referans bulduğu ortamıyla sıradışı bir yerdir. Bunu Rumca bir İstanbul şarkısında da görebiliriz. Şarkının mısralarında; "Yedikule ve Tarabya; Tatavla ve Yeniköy/İstanbul'u süsleyen bu dört köy!" denmektedir.<sup>(15)</sup> Fakat bu hareketli şarkı; "Allahaismarladık Meryem Ana, sohbet bitti/Bir rüyaydı, unuttuk gitti."<sup>(16)</sup> mısralarıyla aslında hüznle biter.

### **Tatavla Müziğinin Besleyicisi Olarak Karnaval**

Laterna ve mandolinin özel bir yere sahip olduğu taverna ve kahve-lerindeki müzik ortamının yanı sıra Tatavla'nın nağme kozasını besleyen, geliştiren öğelerinden biri de karnavalıdır. Her yıl Büyük Perhiz öncesinde yapılan ve tam bir şehir festivali olan 'Tatavla Baklahorani Karnavalı', burayı İstanbul'u renklendiren köylerden biri hâline sokan özelliklerdendir. 'Baklahoran' ya da 'Apokrea' da denilen eğlence, semt hayatında yüzyıllarca yerini korumuştur. Maskeleri, kostümleri ve teatral kurgularıyla Türkçeye 'apukurya soytarı'<sup>(17)</sup> deyimini sokmuş bu rengârenk etkinlik, şehrin Rum cemaati ve semtleri için unutulması gereken rüyalar kervanına 1941'de katılmıştır.



Kökene Antik Dönem Poseidon ve Dyonisos şenliklerine dayanan, İtalya'dan İyon Denizi'ne oradan Ege adalarına ve Doğu Akdeniz'de kalabalık Rum toplulukların yaşadığı İzmir, İstanbul ve İskenderiye'ye sıçrayan karnaval, kilise tarafından ortadan kaldırılması başarılmayınca Hristiyanlaştırılmıştır. Buna rağmen kilisenin dâima mesafeli durduğu (hatta bazen aleyhinde yazıp çizdiği) panayırın giderek Tatabla'da merkezileşmesinin nedeni ise buradaki nüfusun homojenliği, eğlenceye yatkın olması, köyün şehirden uzaklığı, geniş kırlıklara ve çok sayıda taverna/gazino/meyhane/kahveye sahip olması aynı zamanda müzik yönünden güçlü olmasıdır. Özellikle 'Temiz Pazartesi' (καθαρά Δευτέρα= Kathara Deftera) denilen son gününde ayyuka çıkan bu eğlence için bostanlar bölgesindeki uygun kırlıklara geçici meyhaneler, kahveler de kurulur.

Bakırköy, Yeşilköy tarafı Unkapanı Köprüsü üzerinden, Samatya, Kumkapı tarafları Galata Köprüsü üzerinden önce Pera'ya çıkar. Bir kısım insan buradaki mekânlarda kalır. Birkaç saat moladan sonra büyük çoğunluk Yenişehir ve Büyük Akarca Yokuşu (günümüzün Akağalar Caddesi) üzerinden Mandra Meydanı'na (günümüzün Kurtuluş Son Durağı) çıkar ve Pangaltı'da buluşup tramvay caddesi (günümüzün Kurtuluş Caddesi) üzerinden gelen Belgrad Köyü, Kemerburgaz, Şişli topluluklarıyla buluşur. Kimi meydana kalırken diğerleri, semtin kahve, taverna ve gazinolarına (Ararat, Lemonia, Olimpia, Akropol, Biju gibi) ya da kırlıklara kurulan geçici meyhanelerle bostanlara geçer.

İstanbul semt cemaatleri, yıl içinde bir konu tespit eder ve bunu kurgular. Konuya uygun kostümler kuşanır ve kurguyu yol boyunca müzik eşliğinde (zurna, çifte nara, mandolin, gitar gibi âletlerle) sahneleyerek yürür. Bu gruplara '*maskara alayı*', kostümlü, maskeli her bireye de '*soytarı*' denir. Günümüzün Rio ve Venedik karnavallarıyla akraba olan ve aynı kökten gelip, aynı mantıkla organize edilen Tatabla Karnavalı'na şehrin tüm katmanları katılır. Maske, tanınmayı engelleyip herkesi eşitlediği için her sınıftan insan rahatlıkla katılmakta ve bu eğlenceyi yıl içinde âdeta dört gözle beklemektedir. Müslümanı, Hristiyanı, Musevîsi, saraylısı, tulumbacısı, yosması ile toplumun her kesimi buradadır ve sosyal tüm baskılardan arınarak eğlenmektedir. Din adamlarından, padişah ve krallara kadar her şeyin eleştirilebildiği teatral kurgularıyla Tatabla Karnavalı, bu yanı sıra aslında en sivil söz söyleme/kafa tutma zemini de.

Her kesim, sokak maskara alaylarında ya da semtin taverna/gazino- larında kendi geleneksel müzik ve oyunlarını icrâ edebildiği gibi, buradaki mekânlarda çalınan müziğe ve oyunlara da katılır. Taverna taverna gezen çalgıcılar, toplulukların rengine uygun müzik ve oyun havası çalmakta ustadır. Böylece şehrin ve Anadolu'nun bütün müzik renkleri o gün Tatavla'da arz-ı endam eder. Bir yanıyla müzik resmî geçididir bu. Tatavla müzisyenlerinin kulaklarına yeni ezgiler biriktirmeye de yarar. Zurna, gırnata (klarinet) laterna, Rum çalgısı (Kemençe-i Rûmî), davul, darbuka, tef, zillimaşa, keman, armonika, gayda ve çığırtma eşliğinde polka, sirto, kasap havası, hora, çiftetelli, köçek gibi oyunlar oynanır.

Karnavala özel besteler yapılmış mıdır ya da hangileridir kesin bile- mesek de 2009-2014 arasında semtin sokaklarında yeniden icrâ edilen karnaval için günümüzde yapılan bir parçayı buraya aktaralım. 2008-2009 arasında 'Tatavla Keyfi' adıyla İstanbul'da kurulan ve yeni karna- valın organizasyon ekibinde her yıl yer alan müzik grubunun yaptığı Rumca parçanın Türkçe çevirisi şöyledir;

*Haydi gidelim Baklahorani'ye  
Oynayalım eğlenelim sabaha kadar  
Ararat, Olimpia, Despina, Bogu'da  
Raki karafları. Laterna. Kemanlar  
Tüm maskaralar da gelmiş şimdi Tatavla'ya  
Tulumbacıları duruyor sırada*

*Haydi gidelim Baklahorani'ye  
Bardak tabak kıralım sabaha kadar  
Seni tanısam da bir öpücük ver  
Öpücükten ne çıkacak hiç belli değil  
Böyle günlerdeyken aklında olması lazım  
Hayat kısacık ve güzel, ebedi değil*

*Haydi gidelim Baklahorani'ye  
Oynayalım eğlenelim sabaha kadar  
Kasap havası adaletsizliği bilmez ki  
Zenginleri fakirlerden hiç ayırmıyor<sup>(18)</sup>*

(Söz: Haris Rigas. Müzik: Haris Rigas/Mamed Dzafarov.)

Haris Rigas öncülüğünde kurulan *Tatavla Keyfi* isimli müzik grubu, Tatavla mirasının günümüzdeki izlerinden biri olarak kabul edilmelidir. Yine son yıllarda *Cafe Aman İstanbul* ismiyle faaliyet gösteren müzik grubu da aynı şekilde yorumlanmalıdır. Kurucusu Stelyo Berber, İmroz (Gökçeada) kökenli Kurtuluşlu bir ailedendir. İzmir ve İstanbul çıkışlı olan ve özellikle liman bölgelerinde, içinde müzik yapan kahveleri (örnekleri Tatavla'da da vardır) ifade eden '*Cafe Aman*' geleneğinin günümüzdeki yerli izdüşümüdür, *Cafe Aman İstanbul*... Bu grubu da Rembetiko mirasının İstanbul temsilcisi, Tatavla müziğinin sürdürücüsü olarak adlandırabiliriz.

### **'Eski Tatavla Havaları' İsimli LP'lerde Repertuvar**

Elimizde olan söz konusu Longplay'lerden ilki 6+7 olmak üzere toplam 13 şarkı içermektedir. İkincisi 6+6 olmak üzere toplam 12 şarkı ve üçüncüsü de yine 6+7 olmak üzere toplam 13 şarkı içermektedir. Aşağıya listelenen 38 şarkı ismi, plaklara yazıldığı şekliyle buraya alınmıştır. Seçilen şarkılara baktığımızda derlemenin daha özenli yapılabileceğini düşünsek de bir dönem gerçekleştirilen bu çalışmaya doğrudan tanıklık etmek babında repertuarı aynen aktarmayı uygun bulduk.

#### **Birinci LP**

##### ***Taraf I***

- 1-Tatavla Kasap
- 2-To Yelekaki Pu Foris
- 3-Çiftetelli Saroz
- 4-İndim Havuz Başına (Gelemem ben)
- 5-Tı Nomizes
- 6-Trava Ya To Paşa Limanı

##### ***Taraf II***

- 1-Tha Se Diri İ Manasi (Dimitrulamu yasu)
- 2-Tı Tha Yino'go Horis Esena
- 3-Tı Mukanes Ke S'ağapo
- 4-Samyotisa, Ta Vrahiolyatis Vrondu
- 5-Ali Paşa (Albania)
- 6-Karşılama
- 7-Eheya Panaya

## **İkinci LP**

### ***Taraf I***

- 1-Ta Matya
- 2-Yalo Yalo
- 3-Sabâ Zeybek
- 4-Akoma Ena Potıraki
- 5-Kasap
- 6-Giyer Fistanımı Atlas

### ***Taraf II***

- 1-Aspasia
- 2-Hicaz Zeybek
- 3-İstanbul Kasabı
- 4-Varko Yalo
- 5-Ta Paro Dio
- 6-Serviko

## **Üçüncü LP**

### ***Taraf I***

- 1-Üsküdar Kasap Havası
- 2-Yirise 'Tango'
- 3-Çiftetelli
- 4-Matia Su
- 5-Zeybek
- 6-Gülbahar

### ***Taraf II***

- 1-Tatavla Kasabı II
- 2-Asta Ta Malakyasu
- 3-Güzel İstanbul
- 4-Kanaryam
- 5-O Minas Ehi Enya
- 6-Tabakera
- 7-Yasu Yani Ti Habarya

Dördüncü LP ile diğer firmanın çıkardığı plağa ulaştığımızda listeyi tamamlayacağımızı da burada vurgulamak durumundayız.

## Tatavla'da Kilise Müziği ve İlahiler

Müzik açısından Tatavla, sadece halk dansları ve din dışı müziğiyle değil aynı zamanda dinî müzik ve ilahiler açısından da bahse değer bir bölgedir.

*Tatavla Tarihi* kitabının yazarı Melinos Hristodulu, 1913'te yayınladığı çalışmasında Tatavla sâkinlerinin ilahilerin sanatsal ifâdesine karşı canlı ilgi beslediğini ifâde etmekte bu sayede Tatavla kilise korolarına zaman zaman meşhur mugannilerin geldiğini cemaat kayıtları üzerinden belirtmektedir.

Bizans müzik tarihinde yeni notasyon sistemini 19. yüzyıl ilk çeyreğinde oluşturan ve 'üç hoca' namıyla anılan kişilerden biri olan Hartofilakos (Arşiv sorumlusu) Hurmuzios<sup>(19)</sup>, Foçalı Theodoros Papaparaslu<sup>(20)</sup> 30 yıl boyunca Tatavla'nın başmuganniliğini yapan Onufrios Vizandios (ö. 1872), Heybeliadalı aydın ve şâir Theodoros Aristoklis (ö. 1880), benzersiz bir müzikal yaratıcılığa sahip, güzel sesli müzisyen Çorlulu Yerasimos Kanelidis (ö. 1880), başmuganni Tekirdağlı Yorgos B.'u (ö. 1889) özellikle vurgulamıştır. Çok iyi sese sahip olan ve yüksek sesleri çıkarabilen biri olarak Onufrios Vizandios'un yerinin özel olduğuna da dikkat çekmiştir. Onufrios Vizandios, çok sayıda kilise ve okul şarkıları bestelemiş olağanüstü bir bestecidir. Aynı zamanda din dışı müziğe vakıftır ve bir tambur virtüözüdür.

## Padişaha Şarkı Hediyesi

Tatavla başmugannisi Onufrios Vizandios, Sultan Abdülaziz'in kılıç alayı (1861) için ferahnâk makamında bir şarkı da bestelemiştir. "Sultan Aziz'e Bir Hediye" başlığıyla yapılan ve güftesi G. Niagka'ya ait Rumca şarkının sözleri şöyledir;

Bütün şehir Kılıç Alayı merasimi için toplandı  
Hükümdarlar, fakirler, ihtiyarlar, zenginler ve gençler geldiler  
Seni, Türkiye'nin yeni sultanını görmeye geldiler,  
Parlak ve görkemli merasimle kılıç kuşanasın.  
Gözün ulaşmadığı böyle bir kalabalığı kimse daha evvel gördü mü.  
Sultanın hizmetkârları ve böyle güzel merasim alayını?  
Tüm bunlar saadet ve sevincin kanıtıydı  
Çünkü yüksek idrak sahibi sultan hükmetmekte.  
Sevinin halklar ve milletler, sen de Bizans'ın Şehri  
Böylesi kıymetli bir hükümdar için dua edin:  
Yaşa, Yaşa! Padişahım çok yaşa! Ve tahtı ebediyete kadar daim olsun.<sup>(21)</sup>

Bu şarkı, sözleri Onufrios'a getirip bestelenmesini isteyen Niagkas tarafından yeşil kumaş üzerine mûsikî karakterleriyle altın işlemeli olarak nakşedilmiş ve altın bir çerçeveye yerleştirilmiş hâlde İhlamur Kasrı'nda padişaha takdim edilir. Mûsikî karakterleri hakkında bilgi alan padişah, birkaç hafta sonra Harbiye Nezareti'nde bestenin icrâsını dinlemek istediğini söyler. Padişah yâveri tarafından Onufrios'a bildirilen durum üzerine başmuganni hemen güzel sesli 12 kişiden bir koro oluşturarak çalışmaya başlar. Günü geldiğinde Harbiye Nezareti'nde Padişah'ın ve veliahtının huzurunda besteyi icrâ ederler. Besteyi çok beğenen padişah, yeniden dinlemek ister ve bu iki icrânın sonunda Onufrios'a 100 lira bağışlar.<sup>(22)</sup>

### Ayinler

Son olarak da âyinlerden bahsetmek gerekirse; Pamfilos Episkoposu Melinos Hristodulu, Ayios Dimitrios Kilisesi'nde ritüel âyinlerin hâricinde her dönem tüm semt sâkinlerinin katıldığı, kolivaların dağıtıldığı Ortodoksluk Pazarı yortusu,<sup>(23)</sup> Ayios Haralambos şapelinde azizin hâtırasının yıl dönümünde yapılan âyin, Ayios Athanasios Kilisesi'nde ayazmanın kuruluş günü olan Salı günlerinde ve ayazmaya adını vermiş olan Zoodohu Pigi Cuması'nda yapılan (semt dışından katılımların da yüksek olduğu) âyinin yanı sıra 18 Ocak ile 2 Mayıs günleri Ayios Thomas Pazarı'nda<sup>(24)</sup> ölmüşlerin ruhu için yapılan büyük âyin, Ayios Eleftherios Mezarlık Kilisesi'nde ise her Cumartesi ile adını aldığı azizin hâtırasının yıl dönümlerinde yapılan âyinin özellikle bahse değer olduğunu söyler. Hristodulu, semtin dindar sâkinlerinin bu âyin ve yortuların görkemli olmasına özel önem verdiğini fakat kimi lakaytlık ve hurafelerin de giderilmeye çalışıldığını belirtir.<sup>(25)</sup>

### Sonuç

Kuruluşundan itibaren kelimenin gerçek anlamıyla özgün olan Kirazlıköy/Tatavla, şehir tarihimizde önemli izler bırakan bir mirasın sahibidir. Sosyal yaşamında Sakız Adası insanların kimi özelliklerini dâima gösteren köy/semt, aynı zamanda eğlenceli ve eğlence sever bir nüfusa sahiptir. Kendi kültürünü dış müdâhalelerin baskısı (günümüz deyimiyle mahalle baskısı) pek olmadan yaşama ve geliştirme şansı yakalamış bir bölgedir. Homojen kalması ve coğrafi elverişsizliği yüzyıllar içinde böyle bir şansı sunmuştur da denilebilir. Semtin meyhane ve müzik kültürünü besleyen de karnavalın burada merkezleşmesini sağlayan da bu özellikleridir. Alt gelir seviyesinde işçi semti olması,

Tatavla'da zorlukları bir şekilde aşabilme yeteneği de geliştirmiştir. Bu da semtin rengini belirlerken bazılarını yukarıda saydığımız insanların yetişmesini olanaklı kılmıştır. Yaşam koşullarının rengi müziğine de yansımış, danslarından, 'hava'larına kadar olduğu gibi sinmiş, Tatavla havaları şehrin müzik mirasındaki yerini almıştır.

Günümüzde semtin bir diasporası vardır. Dünyanın çeşitli ülkelerindeki Tatavlalılar (Kurtuluşlular) dâima semtleriyle birlikte yaşamıştır. Bu özellik, 20. yüzyıl başından bu yana kesintisiz sürmektedir. Gerek semt ve kurumlarıyla gerekse kendi aralarında dayanışma içinde bulunan Kurtuluşlular, 2014 yılından bu yana (2020 pandemi dönemi hâric) her yılın 26 Ekim'inde semtte buluşmakta, bir araya gelmenin, çocukluk ve gençlik anılarını tazelemenin duygusallığında 'Tatavla Kasesabı'yla coşmaktadır.

## Dipnotlar

1. Edmondo De Amicis, *İstanbul 1874*, (1981). çev. Beynun Akyavaş, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
2. Orhan Türker, (1998). *Osmanlı İstanbul'undan Bir Köşe: Tatavla*, Sel Yayınları, İstanbul.
3. Prens Mirza Rıza Han Arfa, (2005). *Minareler Şehrinin Kadınları*, "Tatavla Kızlar" bölümü, Selis Yayınları, İstanbul.
4. Orhan Türker, (1998). *Osmanlı İstanbul'undan Bir Köşe-Tatavla*.
5. Burhan Yentürk, *Ne Lazım Tatavla'da Bakkal Dükkanı*, (2003). Geyik Yayınları, İstanbul.
6. Melinos Hristodulu, (1913). *Tatavla Tarihi*, Türkçe ve Rumca Tıpkıbasım, İstos ve Ay. Dimitri Kilisesi Yayınları, İstanbul 2013, s. 37.
7. Melinos Hristodulu, (1913). *Tatavla Tarihi*, Türkçe ve Rumca Tıpkıbasım, İstos ve Ay. Dimitri Kilisesi Yayınları, İstanbul 2013, s. 37.
8. Rinaldo Marmara, (2003). *Pangaltı-19. Yüzyılın Levanten Semti*, Şişli Belediyesi Yayınları, İstanbul.
9. *Akşam Gazetesi*, 24 Mart 1929.
10. Bacanosların aile kabristanı da Tatavla/Kurtuluş'tadır.
11. Burhan Yentürk, *Ne Lazım Tatavla'da Bakkal Dükkanı*, (2003). Geyik Yayınları, İstanbul, s. 13.
12. Bkz. <https://www.youtu.be/mAvWqHQU6KE>. Müziğinin otantik hâli için ise bkz. <https://www.youtube.com/watch?v=mCRXkwfM4TE>
13. LP'in tamamını dinlemek için <https://www.youtube.com/watch?v=wzJ6iq3İ-0kA&t=19s>
14. Alıntıda günümüz yazım tekniğine göre farklı olan kelimeleri değiştirmeden aynen aktardık. "Kurbalıdere" ve "tarafda" kelimelerinde olduğu gibi).
15. "Galata'da şarap içtim, Pera'da sarhoş oldum, Yedikule'de bir kız sevdim" diye başlayan şarkıda İstanbul'un birçok semti farklı özellikleriyle sayılmaktadır. Bkz. <https://www.youtube.com/watch?v=SMb3wLbdimQ>

16. Γεντί Κουλέ και Θεραπεία, Ταταύλα και Νεοχώρι  
αυτά τα τέσσερα χωριά μορφαινουνε την πόλη  
Έχε γειά Παναγία τα μιλήσαμε  
όνειρα ήταν τα λησιμονήσαμε.  
Çeviri: Aile Mezarı, Herkül Millas, Doğan Kitap, Ocak 2020, İstanbul, s. 162.
17. Apukurya kelimesi “Apokrea/Apokria” kelimesinin günlük kullanımda bozulmuş hâlidir.
18. Bkz. <https://www.youtube.com/watch?v=lJy5xFMZeM>
19. “Üç hoca” olan Hrisantos, Grigorios ve Hurmuzios’un “Yeni Metod” ismiyle oluşturdukları sistem, 1814’te Patrikhâne tarafından onaylanır. Patrikhâne böylece bu metod sayesinde Bizans müzik tarihinde ilk olarak kilise müziğinin matbaada basılmasına izin vermiş olur. Bu onayla hızlanan çalışmalar gerek Bizans gerek Osmanlı-Türk eserlerinin orijinal kaynaklarına en yakın şekilde günümüze kalmasını sağlar. (Bkz. Rum Kaynaklarında Osmanlı Türk Müziği, Rıdvan Aydın, *Z Dergisi*, Zeytinburnu Belediyesi Yayınları, İstanbul).
20. 3 Ekim 1851’de vefat eden Theodoros Papaparashu’nun Tatavla Ayios Dimitrios Kilisesi’nde yapılan görkemli cenaze töreni için İstanbullu tüm muganniler toplanarak iki koro oluşturur ve bu ünlü müzik hocası için ilahiler söyler.
21. Melisinos Hristodulu, (1913). *Tatavla Tarihi*, 1913. Türkçe ve Rumca Tıpkıbasım, İstos ve Ay. Dimitri Kilisesi Yayınları, İstanbul 2013, s. 309.
22. Melisinos Hristodulu, (1913). *Tatavla Tarihi*, Türkçe ve Rumca Tıpkıbasım, İstos ve Ay. Dimitri Kilisesi Yayınları, İstanbul 2013, s. 311.
23. Bizans Dönemi’nde gerçekleşen ikona savaşının sona ermesi ve ikonaların yeniden tesis edilmesinin kutlandığı yortu.
24. Paskalya’dan sonraki sekizinci gün Ayios Thomas için yapılan âyin. Paskalya sonrası ikinci haftası “Aziz (Ayios) Thomas Haftası olarak bilinir.
25. Melisinos Hristodulu, (1913). *Tatavla Tarihi*, Türkçe ve Rumca Tıpkıbasım, İstos ve Ay. Dimitri Kilisesi Yayınları, İstanbul 2013, ss. 289-299.

## Kaynaklar

- Ağır Roman (Metin Kaçan, Metis Yayınları, İstanbul, Nisan 1990).
- Hrisantos’u Ben Öldürdüm* (Muharrem Alkor, Nebioğlu Yayınevi, İstanbul, 1952).
- Minareler Şehrinin Kadınları* (Prens Mirza Rıza Han Arfa, Selis Yayınları, İstanbul, 2005).
- Ne Lazım Tatavla’da Bakkal Dükkanı* (Burhan Yentürk, Geyik Yayınları, İstanbul 2003).
- Osmanlı İstanbul’undan Bir Köşe: Tatavla* (Orhan Türker, Sel Yayınları, İstanbul 1998).
- Pangaltı-19. Yüzyılın Levanten Semti (Rinaldo Marmara, Şişli Belediyesi Yayınları, İstanbul, 2003).
- Tatavla Kurdu* (Fikret Yıldırıncı, Aya Yayınları, İstanbul, Kasım 2011).
- Tatavla Tarihi* (Melisinos Hristodulu, 1913, Türkçe ve Rumca Tıpkıbasım İstos ve Ay. Dimitri Kilisesi Yayınları, İstanbul 2013).
- Tatavla’da Bir Delirme Vakası* (Bade Osman Erbayav, Yitik Ülke Yayınları, İstanbul, 2014).
- Tatavla’dan Kurtuluş’a* (Hüseyin Irmak, Aras Yayıncılık, İstanbul, 3. Baskı 2017, 4. Baskı Temmuz 2018).
- Tatavla’ya Kar Yağıyor* (Yorgo Valasiadis, Dünya Yayınları, İstanbul, Eylül 2005).
- Yaşadığım Kurtuluş* (Hüseyin Irmak, Aras Yayıncılık, 1. Baskı, İstanbul 2003, 2. Baskı 2013).



---

# Kâğıthâne Şarkıları

---

Hüseyin Irmak

Şiirlere, şarkılara konu olan romantik havası 20. yüzyılın ikinci yarısında tamamen yok edilen Kâğıthâne, mesire/eğlence kültürünün yanı sıra yüzyıllar içinde kayda değer bir şarkı mirası da biriktirmiş İstanbul semtlerindedir.

Burası asırlar boyu şehir halkının en önemli eğlence merkezlerinden biri, aşkların filizlenip yaşandığı mahal, gizli dilinin yetkinleştiği mekân, her yeni moda akımının ilk podyumunu, seyyahların mutlaka görmek istediği vadidir.

Kâğıthâne için Evliya Çelebi, “Bu iydgâhı (bayram yeri) görmeyen âdem, ruy-i arzda (dünya yüzünde) bir şey görmüş değildir.”<sup>(1)</sup> demiştir.

İngiliz seyyah Miss Julia Pardoe, “Uzun ve güneşli bir yaz gününün Kâğıthâne’den başka dünyanın hiçbir yerinde daha güzel geçirilebileceğini sanmıyorum.”<sup>(2)</sup> diye yazmıştır.

İtalyan seyyah Edmondo de Amicis ise 1874’te gezdiği Kâğıthâne’yi “Bu mesireye gelir gelmez şaşırır kalır insan. Müslüman cennetine mahsus bir bayram görüyormuş gibi olursunuz.” der ve mesirenin bütün renklerini anlattıktan sonra “Bütün bunlar öyle hoş giden ve öyle yeni bir şeydir ki, ilk defa görenin içinden bir tiyatro sahnesindeymiş gibi alkışlamak ve ‘bravo!’ diye bağırarak gelir.”<sup>(3)</sup> diyerek duyduğu coşkuyu paylaşmıştır.

Kâğıthâne köyünün antik çağdaki adı Pissa, derenin adı ise Barbyzes’tir. (Βαρβύσεσ) Bir iddiaya göre dereye verilen bu isim, Byzantion’un kurucusu Byzas’ın dadısından gelmektedir. Mitolojik hikâyeye göre annesi Keroessa gibi Byzas da Simystras (Σημύστρας) yerleşiminde doğmuştur. İçinde aynı isimli büyük bir mâbedi de barındıran Simystras, Kâğıthâne ve Alibey (Κύδαρος= Kydaros) derelerinin bulunduğu bölgededir.<sup>(4)</sup>

Prof. Semavi Eyice’ye göre Bizans Dönemi’nde bölgenin genel adı Drepanon ya da Drepanikon olur. Bir süre sonra saray ve bürokrasinin kâğıt ihtiyacı için gerekli atölye ile değirmenler Barbyzes kıyılarına kurulur. Çünkü burası şehre yakındır ve üretimin yapılabilmesini sağlayan sürekli akan tatlı su fazlasıyla bulunmaktadır. Bölgeye ‘Kâğıthâne’ denmesi o dönemde böylece başlar.<sup>(5)</sup>

Vadi, aynı zamanda Bizans halkının eğlence yeridir. Şehre yakınlığı, kâğıt atölyelerinin kurulumunda olduğu gibi, tercih sebebidir. Deniz ve kara ulaşımı vardır. Plaj olarak da kullanılan yatağı geniş bir dere, içinde rengârenk balıklar,<sup>(6)</sup> iki sahilinde geniş çayırılık ve ormanlar ile doğal ortamda yetişen lâleler bulunmaktadır.

Bölgenin bu özellikleri Osmanlı Dönemi'nde de sürer. Evliye Çelebi, 1655'te gördüğü Kâğıthâne için *Seyahatnâme*'sinde "lâle vakti bu vadiyi görenin aklı perişan olur" der. Lâle, Bizans'ta olduğu gibi Osmanlı Dönemi'nde de Kâğıthâne'nin simge çiçeğidir.<sup>(7)</sup> 20. yüzyıl başında "*Lâle Devri*" diye anılacak olan 1720 ve 1730 arası dönemde ise kültür lâleciliği zirveye çıkar. Bu faaliyetin başını çekenler, vadi boyunca geniş bahçe ve konakları bulunan üst düzey devlet yöneticileridir. O dönem lâle borsası, bölgeye yakınlığı nedeniyle, Eyüp Sultan'a alınır.

Öte yandan Kâğıthâne vadisi, Roma Dönemi de dâhil olmak üzere üç dönem boyunca şehrin içme suyu ihtiyacını karşılar. Hâlen çalışır durumda olan su bentlerinin tümü Kâğıthâne deresi kolları üzerine kuruludur.

Kâğıthâne mesiresi, aynı zamanda Osmanlı Devleti'nin yabancı heyetlere güç gösterisi işlevi yüklediği göz alıcı ziyafetlerin mekânıdır. Şehzâde sünnetleri sırasında halktan çocukların toplu sünnet ve şöenleri de mesire alanında yapılır.

Bütün bunların yanı sıra 1700'ler ile birlikte Kâğıthâne, Osmanlı sivilleşme ve yenileşme döneminin simgelerini barındırmaya başlar. Sadabâd Kasrı, bir yazlık saray olmanın ötesinde halkla yakınlaşma çerçevesinde mimaride duvarların indirildiği örneklerdendir.

1730 Patrona Halil hareketinde olduğu gibi tahribatlar<sup>(8)</sup> yaşasa da hiçbir çağda gözden düşmez. Fakat Kâğıthâne vadisi, stratejik yıkımını 1950'lerde sanayinin gelmesiyle yaşar. Bu nedenle şehir tarihindeki özgün yeri, edebiyatımızdaki renkli hâli artık sadece kültür mirasımızda yer bulabilmektedir.

Konu eski Kâğıthâne olunca, akla gelen ilk kelime Sadabâd, ilk isim Şâir Nedim ve ilk dizeler;

"Bir safâ bahşidelim gel şu dil-i nâ-şâde  
Gidelim serv-i revânım yürü Sâdâbâde  
İşte üç çifte kayak iskelede âmâde  
Gidelim serv-i revânım yürü Sâdâbâde"

olmaktadır. *Fâilâtün fâilâtün fâilâtün fâilün* (*feilat*) kalıbıyla Nedim tarafından yazılmış beş kıtalık bu eser şarkı formundadır ve sonraki dönemlerde çeşitli müzisyenler tarafından bestelenmiştir. Konservatuvar öğretmenlerinden Tanburî Dr. Suphi Ezgi, Yegâh makamında Sofyan usûlüyle;<sup>(9)</sup> Arif Sami Toker, Mahûr makamında Semaî usulüyle; Rami Elkutlu, Hüseyinî makamında Aksak usulüyle; Ergüder Yoldaş ise<sup>(10)</sup> Buselik makamında bestelemiştir.

Münir Nurettin Selçuk'a kadar birçok sanatçı tarafından seslendirilen bu eserin yanı sıra, Şâir Nedim'in Kâğıthâne ve Sadabâd için yazdığı başka eserler de bulunmaktadır. Yine şarkı formunda yazılmış 5 kıtalık bir başka eserde Nedim;

[*Fâilâtün fâilâtün fâilâtün fâilün* (*feilat*)]  
 “Andırır Kasr-ı Cinânı bu dil-i nâ-şâda  
 Nice akmaya gönül su gibi Sa'd-âbâd'a  
 Düşürür kevseri ol havz-ı dil-ârâ yâda  
 Nice akmaya gönül su gibi Sa'd-âbâd'a”<sup>(11)</sup>

dizeleriyle başlar. Aynı ölçülerde beş kıtalı bir başka şarkı formu eserinin ilk dizeleri ise şöyledir:

“İyd erişsin bâis-i şevk-ı cedîd olsun da gör  
 Seyr-i Sa'd-âbâd'ı sen bir kerre İyd olsun da gör  
 Gûşe gûşe mihrlere mehler bedîd olsun da gör  
 Seyr-i Sa'd-âbâd'ı sen bir kerre İyd olsun da gör”<sup>(12)</sup>

Nedim'in şarkı formunda 6 kıtalık bir diğer Sadabâd eseri ise şu şekildedir;

[*Fâilâtün fâilâtün fâilâtün fâilün* (*feilat*)]  
 “Gel hele bir kerecik seyret göze olmaz yasâğ  
 Oldu Sa'd-âbâd şimdi sevdiğim dâğ üstü bâğ  
 Çâr-bâğ-ı İsfahân-ı eylemiştir dâğ dâğ  
 Oldu Sa'd-âbâd şimdi sevdiğim dâğ üstü bâğ”<sup>(13)</sup>

*Mefâilün mefâilün mefâilün mefâilün* kalıbıyla yazdığı beş kıtalık bir eserinin ikinci kıtası şu satırları içerir:

“O tıfl-ı nâzı gördüm rûyuna hurşid eser etmiş  
Haber-dâr olmamıştım sonra bildim neylemiş nitmiş  
Meğer zâlim kaçıp tenhaca Sa’d-âbâd’a dek gitmiş  
Temâşâ eylemiş âlâyını şevketlü hünkârın”<sup>(14)</sup>

Çeragan vaktinin gelişi Nedim’in şarkılarında;

[Mefâilün mefâilün mefâilün mefâilün]  
“Yine bezm-i çemene lâle fûrûzan geldi  
Müjdeler gülşene kim vakt-i çerâgan geldi  
Bülbül âşüftelenip bezme gazel-han geldi  
Müjdeler gülşene kim vakt-i çerâgan geldi”<sup>(15)</sup>

ve aynı ölçülerde 5 kıtalık bir başka şarkıda;

“Erişti nev-bahâr eyyâmı açıldı gül-ü gülşen  
Çerâgan vakti geldi lâle-zârın didesi rûşen  
Çemenler döndü rûy-ı yâre reng-i lâle vü gülden  
Çerâgan vakti geldi lâle-zârın didesi rûşen”<sup>(16)</sup>

şeklinde karşımıza çıkmaktadır. “Erişti nev-bahâr” diye başlayan eser daha sonraları Arif Sâmi Toker tarafından Nihâvend Semâi makamında bestelenmiştir.

Gazel formu kullanarak yazdığı bir eserinde ise Nedim, Sa’d-âbâd için şöyle demektedir.

“Göksu bir nâ-hoş (nâzîk) hevâ şimdi Çıbıklı pek zihâm  
Sevdiğim tenhaca çekdirsek mi Sa’d-âbâd’a dek”<sup>(17)</sup>

Bir gazelinde;

“Uşşâkın olsa nola fedâ nakd-i canları  
Seyretmedin mi dünkü fedâyî cüvanları

Şevk âteşine sen de tutuştun mu ey gönül  
Gördün mü dün güreş tutuşan pehlevanları”<sup>(18)</sup>

mısralarıyla bölgedeki etkinlikler hakkında bilgi aktarır. Kasîde formunda yazdığı “Sa’d-âbâd’ı Vasfeden Kasîde” gibi eserlerinde ise bölge yapılarına dâir bilgiler verir. Bu kasîdenin altıncı beyitinde;

[Fâilâtün fâilâtün fâilâtün fâilün (feilat)]  
“Tatlu sözlerle yazıp vasfını Sa’d-âbâd’ın  
Eyle şîrin yine gel zâika-i irfânı”

der. 10. ve 16. beyit arasında ise;

“Görmeyen âdeme el-hak ne kadar vasfetsem  
Nice ta’bîr olunur çağlayanın seyrânı

Yok bu dünyâda hele Kasr-ı Cinân’ın misli  
Bilmezem var mı cinân içre dahi akrânı

Çeşme-i Nûr ise Nûr âyetin eyler tefsîr  
Cedvel-i Sîm ile bulsa nola ziyb-ü şânı

Güyyâ zevk-u safâ dahmesine oldu tılsım  
Şâh-ı mârânı aceb ol cesed-i nûrânî

Pek güzel mevkiine düştü hele Kasr-ı Neşât  
Gerçi kendi küçük ammâ ki büyüktür şânı

Ya o cesrin ki adı kendi gibi Nev-peydâ  
Şübhesiz yoktur ana mülk-i cihanda sâni

Ferkadan’dır adı üstünde olan kasrların  
Ki ederler ikisi âleme nûr-eşânî<sup>(19)</sup>

diyerek Kâğıthâne’deki yapılara methiyeler düzer. “Sa’d-âbâd’ı Vasıf Zimnında Ahmed III’e Kasîde” başlıklı ve 76 beyitten oluşan eserineyse;

[Fâilâtün fâilâtün fâilâtün fâilün (feilat)]  
“Bak Sitanbül’un şu Sa’d-âbâd-ı nev-bünyânına  
Âdemin canlar katar âb-u hevâsı cânına<sup>(20)</sup>

diye başlar. Nedim'in, bayram törenini anlatıp Sultan III. Ahmed'i övdüğü ve *mefâilün mefâilün mefâilün mefâilün* ölçüsünde yazdığı bir başka kasidenin son bölümünde de Sadabâd şu şekilde karşımıza çıkar:

“*Ya Sa'd-âbâd-ı dil-cûnun efendim sorma hiç vaşın  
Kulun bir vech ile ta'bîre kaadir olamaz (olmazam) anı*”<sup>(21)</sup>

Kâğıthâne'yi konu edinen elbette sadece Nedim değildir. Kâğıthâne üzerine kalem oynatan bir başka ünlü dîvan şâiri de Nefî'dir. (1573-1632) Beş beyitten oluşan bir gazele;

(*Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilün*)  
“*Maşer olmuş sahn-i Kâğıd-hane bundadır  
Cennete dönmüş güzellerle temâşâ bundadır*”

diyerek başlar. 1752-1814 yılları arasında yaşamış Şâir Süruri ise bir gazelinde;

“*Cümle etfal-i İstanbul ana cem'olsa sığar  
Kalbi-i âşık gibidir vüs'ât-i Kâğıdhane*”

satırlarını kaleme almıştır. Lirik gazelleriyle tanınan 19. yüzyılın ünlü dîvan şâirlerinden Leylâ Hanım (ö. 1848) ise şarkı formunda yazdığı mısralarda;

“*Vaktidir ey Pâdişah-ı mehlikâ  
Kasr-ı Kâğıdhâne'de eyle safâ  
Gül açıb bülbüller itdikçe nevâ  
Kasr-ı Kâğıdhâne'de eyle safâ*

*Virdi mihr-i tal'atin gülzara fer  
Hep açıldı gonca-i nevresteler  
Söylesün Leyla kulun da güfteler  
Kasr-ı Kâğıdhâne'de eyle safâ*”

der. Bu vadi, Tâcizâde Câfer Çelebi'nin (Tevkiî Câfer Çelebi) 1499'da tamamladığı *Hevesnâme* isimli mesnevîde su ile söğütler arasındaki aşk-

tan bahsedilerek, Lâtîfî (1491-1582) isimli şâirin “*Sıfat-ı Kâğıdhane*” isimli şiirinde;

“*Güller ile itdüler bezm-i çemende encümen  
Cam gül süsen surahi bülbül anda nayzen*”

denilerek anılmıştır. İstanbullu Hezarî isimli bir başka şâirin mısralarında;

“*Cennet-i rûyi zemîni görmek istersen eğer  
Ey nihali bâği işve bâği sa’dabad’e gel  
Her taraf olmuş müzeyyen nahl-i gülden serbeser  
Ey nihali bâği işve bâği sa’dabad’e gel*”

biçiminde tanımlanmış, tahminen 19. yüzyıla ait olan bir bekçi destanında;

“*Hep yeşiller giymiş dağlar  
Etrafı zeytin olmuş bağlar  
Kâğıdhane’yi seyrettim  
Sular cûş edip çağlar*”

sözleriyle, yine aynı yüzyıla ait olduğu sanılan bir halk manzumesinde ise;

“*Kimi hentuya biner  
Kimi salıncaktan iner  
Kimi kayıkla gezer  
Sırmalı ehram serilmiş  
Biri oturup kurulmuş  
Gören ona âşık olmuş  
Çalınıyor bir tarfta saz  
Mâni ve şarkı yekâvâz  
Bir taraft da hokkabaz  
Bir bölük güzel hanımlar  
Dedim acep bunlar kimler  
O meşrebe tas simler*”



Feraceler yeşil al renk  
 Çingâneler eyler âhenk  
 Başıma oldu cihan tenk  
 O güzel güzel çocuklar  
 Ellerinde yaylar oklar  
 Bir tarafta da oyunlar  
 İrdi şâhdâne leblebi  
 O şekerli mahallebi  
 Şekerli şerbet buz gibi  
 Kavrulmuş fındıkçı haci  
 O şekerli dondurmacı  
 Aman o sakız helvacı  
 Bir tarafta ayı oynar  
 Bir tarafta maymun oynar”

şeklinde yer almıştır. Burada bir parantez arası olarak vurgulayalım ki, Kâğıthâne'deki sosyal yaşam, sadece şiirlere, şarkılara değil gölge oyununa da konu olmuştur. “Kâğıthâne Sefâsı” isimli üç bölümlük oyunda, Hacivat ile Karagöz, tembellikleri ve çalışmamaları nedeniyle eşleri tarafından terkedilir. Bunun üzerine iki kafadar, Hacivat'ın babadan kalma kaygını alıp Kâğıthâne deresinde kayıkçılık yapmaya başlar ve para kazanır. Böylece eşleri ile barışan ikili, hanımlarını da Kâğıthâne eğlencelerine götürür. Oyun, eğlenceler ve mesirede bulunan çeşitli figürlerin perdeye taşınmasıyla mutlu sonla biter.

Yeniden şarkılara dönersek; Lem'i Atl'nın Hicaz makamında Müsemmen şarkısı (Ayrıca Uşşak makamında Devrihindî usûlüyle Hayri Yenigün tarafından da bestelenmiştir.) şöyledir:

“Nev-bahâri vuslatın bassın diye ilk ayına (âyine)  
 Bûseden pabuç giydirdim o nermin pâyına  
 Kasr-ı sâdâbâd-ı gülzâr-ı hümâyûn sâyına  
 Eyledim mehtâbı hem-dâvet düğün alayına.

Tâ ki seyretsin felek ol şûh çözmüş kâkülü,  
 Bir elinde câm-ı ateşcâma kalb etmiş gülü  
 Leyl içinde âh ederken nevbahârın bülbülü  
 Eyledim mehtâbı da'vet hem düğün âlaline.

*Ey Kemal eyyâm gördün meslek-i sühânedede,  
Nevşe verdim cuşışimden devr-i Ahmet Hân'e de.  
Dehreden bir kâm alıp bir şeb bu mâtemhenede,  
Eyledim mehtâbı da'vet hem düğün âlaline.”<sup>(22)</sup>*

Hacı Arif Bey'in Kürdîli Hicazkâr makamında “Aksak” şarkısında ise Kâğıthâne gezisine sevgili şöyle çağrılır:

*“Muntazır teşrifine hâzır (çifte) kayık  
İnce yaşmakla bu Cuma, seyre çık  
Penbe mantinden ferâcen (ferâce) pek de şık  
İnce yaşmakla bu Cuma, seyre çık  
Kırma lütfen hâtır-ı mestâneyi  
Süslenip tak zülfün üzre şâneyi  
Eyle ihyâ (teşrif) semt-i Kâğıthaneyi  
İnce yaşmakla bu Cuma, seyre çık.”<sup>(23)</sup>*

İçinde Kâğıthâne ve/veya Sa'dâbâd geçen şarkılara devam edelim. Güftesi Hüsnü Efendi'ye, bestesi Şeyh Hacı Ethem Efendi'ye ait olan Muhayyer makamında Sofyan usûlüyle yapılmış şarkı ise şöyle der:

*“Çırpıcı Kâğıthane bu mevsimde ne âlâ  
Bayrampaşa, Küçüksu, Fenerbahçe de râ'nâ  
Her semtte güzel yer bulunur anladım ammâ  
Bayrampaşa, Küçüksu, Fenerbahçe de râ'nâ*

*Her şive yetiştirmeyi etmiştir o mutâd  
Dostiyle görüşürse eder düşmanı ed'âd  
Nâkâmların etmek için zevk ile dilşâd  
Bayrampaşa, Küçüksu, Fenerbahçe de râ'nâ*

*Beykoz'la Çobançeşmesi vaktinde güzeldir  
Göksu, Sarıyer suları makbul-i ezeldir  
Sahrâda şeref çalgı güzel şarkı güzeldir  
Bayrampaşa, Küçüksu, Fenerbahçe de râ'nâ.”*

Güftesi Ahmet Rifat Bey'e, bestesi Haşim Bey'e ait olan İsfahan makamıyla, Ağıraksak usûl ile yapılmış şarkının sözleri şöyledir:

“Geldi eyyâm-ı bahârın müjdeler ey nev-edâ,  
Eyle Sâdâbâd’ı teşrifin ile cây-i safâ.  
Bûlbül-âsâ eylerim âh-ü fegân subh-ı mesâ,  
Eyle Sâdâbâd’ı teşrifin ile cây-i safâ.

İltifat eyle görüp uşşâkını ey rûy-i gül,  
Bâri üftâden bu yüzden güle daim sen de gül.  
Cennet olsa her taraf düzah sensiz gönül,  
Eyle Sâdâbâd’ı teşrifin ile cây-i safâ.

Sen gül-i nevrete-i bağ-ı cihansın sevdiğim,  
Hem kaddi şimşâd, hem serv-i revansın sevdiğim.  
Sahmı Kâğıdhane’ye bir başka şan’sın sevdiğim,  
Eyle Sâdâbâd’ı teşrifin ile cây-i safâ.

Herkes almış yârini gezmektedir sahraları,  
Nergis-âsâ seyr-ederler ol gül-i rânâları  
Sen de lütf-et Rifat’e bahş eyleyip dünyaları,  
Eyle Sâdâbâd’ı teşrifin ile cây-i safâ.”

Bestesi Feraizcizâde İbrahim Vefa Efendi’ye ait olan Kürdîli Hicazkâr makamında Aksak usûle göre yapılmış şarkının (Aynı zamanda Hicaz makamında Aksak usûle göre Hakkı Bey tarafından da bestelenmiştir.) mısraları şu şekildedir:

“Bir gonca dehen üzdü beni hayli zamandır  
Kâhtane’ye geldim dese billâhi yalandır  
Bilmem bu gece Göksu’da mı dem güzerândır  
Kâhtane’ye geldim dese billâhi yalandır.”

Bestesi Hacı Arif Bey’e ait olan Hüz zam makamında Yürük Semâi usûlüyle yapılmış bir başka şarkı;

“Tal’at eyler mi deyâ meh sûy-i Kâğıdhâne’den,  
Çıktı âh-ı intizârım bu gece dilhânedden.  
Ey meh-i garra-i âlem münhasif eyler seni,  
Çıktı âh-ı intizârım bu gece dilhânedden.

Nâle vü feryâdım artar sevdiğim şâm-ü seher,  
Taşa têsir eyledi âhım sana etmez eser.  
Muktezay-ı tâliimdir lûtfîle kılmaz nazar,  
Çıktı âh-ı intizârım bu gece dilhânedem

şeklindedir. Tatyos Efendi tarafından Rast makamında, Ağıraksak usûlüyle bestelenmiş şarkı;

“Çeşm-i cellâdın ne kanlar döktü Kâğıdhâne’de  
Çağlayan fevvâre-i hûn-i ciğer dilhânedem  
Bakma kaç âhû hırâmın tutmasın bu kan seni  
Çağlayan fevvâre-i hûn-i ciğer dilhânedem

Döktüğün kan elverir dünyâyı tûfân eyleme  
Zevrak-ı nûh-ı dili al kane püyân eyleme  
Bir daha vur hançer-i fettânını öldür beni  
Çağlayan fevvâre-i hûn-i ciğer dilhânedem”

demektedir. Üdî Sami Bey tarafından bestelenmiş Sultaniyegâh makamında, Yürük Semâi usûlündeki bir şarkı;

“Gel seninle bâdeler nûş edelim  
Sâdâbâd’a gidip bir gezelim  
Vaslına râm olmalıdır hep emelim  
Sâdâbâd’a gidip bir gezelim”

derken, bestesi Kemanî Rıza Efendi tarafından Yegâh makamında, Ş. D. Revanî usûlüyle yapılmış şarkıda ise;

“Bugün gayet lâtif ah güzelim  
Seyri Sâdâbâda gidüp gezelim  
Anda durup ağyarı az üzelim  
Seyri Sâdâbâda gidüp gezelim”

denir. Muallim İsmail Hakkı Bey tarafından Nihâvend makamında Ak-sak usûl ile bestelenen şarkı;

“Kâhtane’ye gelin de yalınız  
Aman biraz da geç kalınız  
Kuzum yakın ise yalınız  
Aman biraz da geç kalınız”

mısralarıyla yapılmıştır. Lâvtacı Hristo Efendi tarafından Segâh makamında Aksak usûle göre bestelenmiş şarkıda da;

“Suy-î Kâhtane’de Mecnûn misal  
Bekledim râhın efendim bi-mecâl  
Anladım teşrifine yok ihtimâl  
Çağlayanlarla beraber çağladım  
Tâli-i nâsaze küstüm ağlarım”

mısraları karşımıza çıkar. Karcığâr makamında Muallim İsmail Hakkı Bey tarafından bestelenmiş (Karcığâr Saz Semâî olarak Mehmet Reşat Aysu’nun bestesi de bulunmaktadır.) bir başka şarkıda Kâğıthâne ve aşk kavramları;

“Seyre çıkmışsın bugün Kâhtane’yi  
Eyledin mâmur dîl-i virâneyi  
Süz aman süz dîde-i mestâneyi  
Eyledin mâmur dîl-i virâneyi”

mısralarıyla yan yana gelir. Ali Rifat Bey tarafından yapılmış “Kâğıdhâne Havası” isimli eser;

“Acep ey şiveli yârim  
Niçin insâfa gelmezsin  
Beni nûş eyleyip zârım  
Niçin insâfa gelmezsin  
Mürüvetsiz be ey zalim  
Niçin insâfa gelmezsin”

sözleriyle yine bir aşk şarkısıdır. Muhlis Sabahattin Ezgi tarafından Karcığâr makamında Aksak usûlle bestelenmiş “Aman Esma’m” isimli şarkı;

“Aman Esmâ’m aman canım yosmam aman  
Yürü Kâğıdhane’ye  
Davul, zurna, çiftenâra gelsin hep bir araya  
Aman Esmâ’m aman, canım yosmam aman  
Şıkırdat zilleri  
Kâhkülünün telini, fistanının belini,  
Esmâ’m Kâğıdhane gelini  
Aman Esmâ’m, kıvrak Esmâ’m, kıvranırsın yaman”

dizeleriyle bize bir Roman güzeline duyulan aşkı ifâde eder. Dügâh makamında bir Roman havası olan “Aksaray’dan Geçer iken” isimli İstanbul şarkısıyla Fener, Balat üzerinden Kâğıthâne’ye gideriz.

“Aksaray’dan geçer iken çevirdiler yolumu  
Beş on polis (Zaptiyeler) bağladılar kolumu

Balat uğramaz  
Doğru Fener  
On paraya  
Nane şeker  
Hey hey hey hey (Of of of of)  
(Ah ah ah ah Dale ah dale Dale ah dale)

Aksaray’ın paket paket taşları  
Hilâl olmuş o yârimin kaşları

Balat uğramaz  
Doğru Fener  
On paraya  
Nane şeker  
Of of of of (Hey hey hey hey)  
(Ah ah ah ah Dale ah dale Dale ah dale)

Verin (Alın) benim feracemi giyeyim  
Giyeyim de Kâhtane’ye gideyim.

Balat uğramaz  
Doğru Fener  
On paraya  
Nane şeker  
Hey hey hey hey (Of of of of)  
(Dale, dale de hey! Dale, dale de hey)”

Görüldüğü gibi İstanbul’un eski zaman aşk hikâyelerinde Kâğıthâne vadisinin hatırı sayılır bir yeri vardır. Zaman zaman “aşkların en divânesi”ne de “en şahânesi”ne de<sup>(24)</sup> yataklık etmiştir.

İlçe yerel yönetimi ise bu romantik havayı bir nebze de olsa yakalama çabası içindedir. Kâğıthâne Belediyesi’nin Temmuz 1999’da Kalan Müzik firmasıyla ortaklaşa hazırladığı “Kâğıthâne Şarkıları” isimli müzik albümü bu çabanın bir ürünüdür. Bestelendiği günden itibaren çeşitli sanatçılar tarafından dâima seslendirilmiş olan söz konusu eserler, böylece ilk defa “Kâğıthâne” başlığı altında bir araya toplanmış olur. Hem CD-Kitap<sup>(25)</sup> hem teyp kaseti olarak çıkarılan albümde yer alan şarkılar Golden Horn Ensemble tarafından icrâ edilir.

İki yüzü de Kâğıthâne Çiftetellisi isimli iki ayrı parçanın taş plak kayıtlarıyla başlayan albümün diğer eserleri “Geldi Eyyâm-ı Bahârın Müjdeleler Ey Nev-edâ”, “Çeşm-i Cellâdın Ne Kanlar Döktü Kâğıdhâne’de”, “Gel Seninle Bâdeler Nûş Edelim”, “Kâhtane’ye Gelin de Yalnız”, “Seyre Çıkmışsın Bugün Kâhtane’yi”, “Suy-i Kâhtane’de Mecnun Misâl”, “Tal’at Eyler mi Deyâ Meh Süy-i Kâğıdhâne’den”, “Acep Ey İşveli Yârim”, “Nev-bahârı Vuslatın Bassın Diye İlk Âyine”, “Muntazır Teşrifine Hâzır Kayık”, “Bir Sâfâ Bahş İdelim Gel Şu Dil-i Nâşâde” ve “Aksaray’dan Geçer iken” isimlidir. Seçil Heper, Serap Mutlu Akbulut, Ahmet Özhan, Recep Birgit, Şehnaz Uğurel, Filiz Şaturoğlu, Gül Göre, Serhat Sarpel ve Aytaç Ergen tarafından seslendirilmiştir.

İlgili kamuoyunda şaşkınlık ve ilgiyle karşılanan albümün konseri ise birkaç ay sonra Harbiye Cemal Reşit Rey Konser Salonu’nda, aynı sanatçılar tarafından gerçekleştirilir.

Albüm piyasada tükenince belediye, 2013 yılında benzer bir çalışma daha yapar. Bu defa Sema Moritz’in seslendirdiği albümün adı “Mâ-i Sa’d-âbâd-Kâğıthâne Şarkıları” olarak konur.

Yeni albümün repertuarı, “Erişti Nevbahar”, “Kâhtane’ye Gelin de Yalnız”, “Sultan-i Yegâh”, “Sa’d-âbâd”, “Aksaray’dan Geçer iken”, “Suy-i Kâhtane’de Mecnun Misâl”, “Muntazır Teşrifine Hâzır Kayık”, “Seyre Çıkmışsın

Bugün Kâhtane'yi", "Aman Esmam", "Gel Seninle Bâdeler Nûş Edelim", "Kâğıthâne Havası", "Safiye Ayla'ya" ve "Sa'd-âbâd Masalı" olarak düzenlenir.

İkinci albümde sözleri Sema Moritz tarafından yazılan ve "Tumbalalika" isimli anonim Balkan şarkısının müziği ile kendisi tarafından seslendirilen "Sa'd-âbâd Masalı" isimli çalışma ise;

*"Kim gelmiş kim geçmiş Sadabâd'dan  
Bir masaldı hatırlanan  
Gizli aşklar ve şarkılar  
Kulaklara fısıldanan*

*Çal söyle çal söyle Sadabâd'da  
Çal söyle çal söyle sandallarda  
Eğnelim, raks edelim,  
Biz mehtaplı akşamlarda*

*Hanfendi, hanfendi bir baksana  
Bir سوالim var sana  
Aştan öte bu cihanda  
Ne var başka söyle bana*

*Beyefendi beyefendi sorma bana  
Aştır hükmeden cihana  
Gönlüm yanar aştan yana  
Bu sır kalsın masallarda"*

sözleriyle. Böylece söz konusu albümler, CD ve kaset formatında piyasadaki yerini iki ayrı çiftetelli eseri ile birlikte toplam 20 adet Kâğıthâne şarkısı ile alır. Belediye yetkilileri, Kâğıthâne ve Sadabâd'a dâir her esere eksiksiz yer verme iddiasında olmadıklarını, unutulmuş ya da artık fark edilmeyen bir Kâğıthâne gerçekliğine dikkat çekmek istediklerini aynı zamanda çalışmayı ilçenin kültürel mirası ve hâfızasına dâhil etmeyi arzuladıklarını belirtir.

Öte yandan Kâğıthâne Marşı (Zahariyadis Efendi tarafından Hicâz makamında yapılmıştır.) ve Kâğıthâne Destanı gibi eserleri bulunan Kâğıthâne, günümüzde de şarkılara konu olmaktadır.



İlçede yaşayan Roman topluluklarının zorlu yaşamını anlatan “Kâğithâne” isimli parça bunlardan biridir. 2007’de yapılan eser, bölgenin bir başka yüzüne ışık tutmaktadır. Bu şarkı, Kalan Müzik tarafından 2009’da çıkarılan “Gayda İstanbul” isimli müzik albümünde yer alır.

*“Kâğithâne yollarında  
Roman olduk, duman olduk  
Ne gören var, ne bilen var  
Unutulduk, yalan olduk*

*İstanbul’un yolları dar  
Fakirlerin halleri zor*

*Ayde kızım ayde, gidelim çadırlara  
Devlam görür çileli Romanları  
Ayde kızım tecas, te katunes (Haydi kızım gidelim çadırlara )  
Te dikas akana e çileyes (Görelim şimdi bütün o çileleri)<sup>(26)</sup>*

*Kâğithâne deresinde  
Yüzüyor bir yeşil kayık  
Bu ne beti, kofti dünya  
Hep mi batık bizim kayık*

*İstanbul’un yolları dar  
Fakirlerin halleri zor*

*Ayde kızım ayde, gidelim çadırlara  
Devlam görür çileli Romanları  
Ayde kızım tecas, te katunes (Haydi kızım gidelim çadırlara )  
Te dikas akana e çileyes (Görelim şimdi bütün o çileleri)”<sup>(27)</sup>*

Bilindiği gibi Kâğithâne’nin bütün mücavir alanları ve meraları 20. yüzyılda yapılaşmıştır. Süreç içinde çok sayıda mahalle oluşmuş, büyüdükçe kendi içinde de bölünerek sayıları 19’a ulaşmıştır. Gültepe ve Kuştepe’nin bir kısmı ile Sanayi Mahallesi (yeni adıyla Sultan Selim) ile Oto Sanayi bu yerleşimlendendir. Oto Sanayi’nin bir kısmı 1987’de yapılan sınır düzenlemesiyle Şişli ilçesinde kalsa da sonuçta yaşam ala-

nı olarak Kâğıthâne'nin Sanayi Mahallesi'ne entegre durumdadır. Zaten isim kökenleri bu entegre olma özelliğine bağlıdır. Söz konusu mahallelerin kendine özgü sosyal yaşamları müzik literatürümüze yeni eserler eklemiştir.

“Kuştepe’de Gül Ver Bana/Gültepe’de Gül Ver Bana” mısralarıyla tanınan “Çiçekçi Kız” isimli şarkı, Gültepe ve Kuştepe’de çiçekçilik yapan Roman topluluklarının içinden çıkarak literatüre dâhil olmuştur. Oto Sanayi ise Cem Karaca’nın “Tamirci Çırağı” isimli ünlü parçasına (böyle bir şarkının ortaya çıkmasına zemin hazırlayan atmosferiyle) koza olmuştur.

### Sonuç

İstanbul şehrinin kuruluşuna dâir mitolojik anlatımlarda yeri olan Kâğıthâne vadisi, yukarıda da vurguladığımız gibi yüzyıllarca ideal bir mesire/eğlence/plaj yeri olmuştur. Bayram ve dinî kutlama günlerinde büyük kalabalıkları ağırlayan Kâğıthâne, neşenin ve aşk coşkusunun mekânı, Osmanlı su mimarisinin önemli merkezlerinden biridir. Ormanlarındaki su kaynaklarıyla 1500 yılı aşkın bir zaman şehrin su ihtiyacını tek başına karşılamıştır.

Bütün bu özellikleriyle asırlar boyu kendi hikâyesini biriktirse de 20. yüzyılda yaşadığı büyük tahribat ve çehre değişikliği, her şeyi toplumsal hâfızada silikleştirmiştir. Günümüz ile geçmişin Kâğıthâne algısı arasında büyük fark vardır. Bu nedenle “Kâğıthâne Şarkıları” dendiğinde insanlar şaşırmakta ve bu iki kelime günümüz algısında yan yana gelememektedir.

‘Kâğıthâne’ ve ‘şarkı’ kelimesinin birlikte bir zamanlar barındırdıklarını ifade etmeye çalışan yazımızı, artık unutilan uzak geçmişe yazıklaşan iki şiir aktararak bitirelim.

İlki Halid Fahri Ozansoy (1891-1971) tarafından “Bugünkü Sadabâd” başlığıyla yazılmış şiirdir:

“Daha dün neş’e verirken yâdı  
Gömelim ağlayarak kalbimize  
Şimdi hicran dolu Sâdabad’ı  
Onu son matem unutturdu bize.  
Ne o gözler ki siyah bir inci  
Ne peri yüzleri tül yaşmakta

*Ne de üç çifte kayıklar Haliç'i  
Geçerek sessiz uzaklaşmakta.*

*Ne gazeller ne de saz sesleri var.  
Kim bilir hangi derinliklerde  
İnce, kıvrak, asabi kahkahalar  
Laleler nerde, چراغlar nerde?"*

Benzer duygularla yazılmış diğeri ise Cahit Sıtkı Tarancı'nın *Varlık Dergisi*'nde 1 Ekim 1942'de yayımlanan "Nedim'e Dair" başlıklı şiiirdir:

*"Mevsimin tam lüle zamanı,  
Geçtim bir akşam Sâdâbâd'dan  
Koltuğumda Nedim divanı*

*Sorma ne kalmış o hayattan?  
Ne def-i gam eyleyen şarab  
Ne mest-i naz, Sâdâbad harab*

*Sâdâbat değil, Kâğıthane;  
Çingenenin fal baktığı yer;  
Lüle devri ancak efsane.*

*Koca Nedim! N'oldu o günler?  
Dilde lezzet bunca mısraın  
Söylemiyor nerde mezarın."<sup>(28)</sup>*

## Dipnotlar

1. Evliya Çelebi, *Seyahatnâme*.
2. Miss Julia Pardoe, *Beauties of the Bosphorus*, 1838, Londra.
3. Edmondo de Amicis, *Constantinopoli*, İlk baskı 1877, diğeri baskı Milano 1888, "İstanbul 1874" ismiyle Türkçe baskı, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1981.
4. Burayla ilgili ilk buluntular 1949 yılındadır.
5. Kâğıt üretiminin Osmanlı Dönemi'nde II. Bayezid saltanatı sonlarına kadar devam ettiği söylene de Mimar Sinan'ın Süleymaniye Camii'ni yaparken muhasebe kayıtlarını tuttuğu kâğıtların Kâğıthâne üretimi olduğuna dâir bilgiler vardır. Osmanlı İstanbul'unun erken döneminde terk edilen kâğıt üretimi, III. Selim zamanında yeniden başlatılsa da bu girişim başarısız olur. Kâğıthâne'ye kurulan tesis, Beykoz'a nakledilir.

6. Doç. Dr. Turhan Baytop, Akvaryum Balıkları ve Nematları, Kader Matbaası, İstanbul 1961.
7. Lâle, Kâğıthâne Belediyesi'nin kurum logosunda da vardır.
8. Patrona Halil hareketinde bölgede bulunan ve her biri birbirinden göz alıcı 173 kasır tamamen yakılmış, Sadabâd Kasrı ise tahrip edilmiştir.
9. Bu beste, Musahipzâde Celal tarafından "Lâle Devri" ismiyle "şarkılı tarihi operet" olarak yazılan 3 perdelik 'halk piyesi' için yapılmıştır. Dr. Suphi, bu operet için Nedim'in diğer bazı güftelerini de bestelemiştir. *Lâle Devri Opereti*, İstanbul Şehir Tiyatroları'nda 1917 Temmuz'unda sahneye konulmuş, Kanaat Kitabevi tarafından 1936'da basılan Halk Piyesleri: XIV kitabında da yer almıştır.
10. "Sa'd-abad" ismi verilen Ergüder Yoldaş bestesi, Sultan-ı Yegâh adıyla 1981 yılında çıkan albümde eşi Nur Yoldaş tarafından seslendirilmiştir.
11. Abdülbaki Gölpinarlı, Nedim Divanı, İnkilâp Kitabevi, İstanbul 1951, s. 378.
12. Abdülbaki Gölpinarlı, Nedim Divanı, İnkilâp Kitabevi, İstanbul 1951, s. 363.
13. Abdülbaki Gölpinarlı, Nedim Divanı, İnkilâp Kitabevi, İstanbul 1951, s. 365.
14. Abdülbaki Gölpinarlı, Nedim Divanı, İnkilâp Kitabevi, İstanbul 1951, ss. 367-368.
15. Abdülbaki Gölpinarlı, Nedim Divanı, İnkilâp Kitabevi, İstanbul 1951, s. 382.
16. Abdülbaki Gölpinarlı, Nedim Divanı, İnkilâp Kitabevi, İstanbul 1951, ss. 373-374.
17. Abdülbaki Gölpinarlı, Nedim Divanı, İnkilâp Kitabevi, İstanbul 1951, ss. 301-302.
18. Abdülbaki Gölpinarlı, Nedim Divanı, İnkilâp Kitabevi, İstanbul 1951, s. 348.
19. Abdülbaki Gölpinarlı, Nedim Divanı, İnkilâp Kitabevi, İstanbul 1951, ss. 78-81.
20. Abdülbaki Gölpinarlı, Nedim Divanı, İnkilâp Kitabevi, İstanbul 1951, ss. 82-88.
21. Abdülbaki Gölpinarlı, Nedim Divanı, İnkilâp Kitabevi, İstanbul 1951, ss. 55-56.
22. Avni Anıl/Günbey Zakoğlu, Güfteler, Birinci Kitap, İstanbul 1979, s. 166.
23. Avni Anıl/Günbey Zakoğlu, Güfteler, Birinci Kitap, İstanbul 1979, s. 309 ve Fuhş-i Atık, Ahmet Rasim, İstanbul Matbaası, 1958, s. 51.
24. "Burda yaşar aşkların en divânesi, en şahânesi" mısrası, güftesi Dr. Onur Şenli'ye, bestesi İsmet Nedim Saatçi'ye ait olan "Agora Meyhanesi" isimli Muhayyer Kürdi şarkısına aittir.
25. Kitap bölümü belediyenin basın danışmanı Hüseyin Irmak tarafından hazırlanmıştır. Kâğıthâne Belediyesi adına teklifi Kalan Müzik'e götüren ve hazırlanan repertuvarı veren de Irmak'tır.
26. Çeviri: Sarıköylü Tevfik Çekiç
27. Söz: Fehmiye Çelik. Müzik: Ayhan Akkaya, Fehmiye Çelik. Seslendiren: Fehmiye Çelik
28. Cahit Sıtkı Tarancı, Bütün Şiirleri, Can Yayınları, 13. bsm, s. 170

---

# Türkiye'de Caz Tarihi İstanbul'la Başlar

---

Feridun Ertaşkan

Türkiye’de caz müziği konusunda kapsamlı bir geçmiş analizi yapmak bir bakıma kolay, bir bakıma zor bir uğraştır. Kolaydır, çünkü çok uzun ve eski bir geçmiş sayılmaz, hatta, yakın zamana kadar birçoğu hâlen hayatta olan müzisyenlerimizin ömrü ile aynı yaşta, yüzyılı yeni bulmuş bir geçmiştir. Diğer yanıyla zordur, çünkü kaynak ve kökenleri bakımından diğer kültürel alanlardaki gibi organize ve disiplin altında bir alan değildir. Örneğin, Türkiye’de klasik müzik âdetâ resmî tarihin bir parçasıdır ve kurumsal olarak devlet destekli bir müziktir, halk müziği kökleri bu topraklara ayağını bastığı için zaten bizim parçamızdır, Türk Sanat Müziği hem resmî tarihin parçası sayılır hem toplumsal müziktir, diğer yeni müzikal türleri saymıyorum ama Türkiye’de caz müziği sınırlı bir kesimin ilgi alanına girdiği düşünöldüğü için hem resmî olarak kabul görmüş bir müzik değildir hem toplumsal dinlenirliği kısıtlıdır, dolayısıyla, kaynaklar ve olan biten bakımından dar bir kapsamı vardır denebilir.

Öyle ya da böyle, peki, Türkiye’de caz nasıl bir tarihi süreç izlemiştir. Bu yazıda, bu süreci beraber gözden geçirmeye çalışacağız. Elbette şu ayrıntıyı gözden kaçırmamak lazım. Caz gibi kültürel, toplumsal ve küresel kökleri olan bir müziğin geçmişi ancak aradan geçen yüzyılı aşkın bir zaman sonra geriye bakarak, dinlenerek ve analiz edilerek kaleme alınabiliyor. İlk yıllarda hiç kimse kendini bir müzik türünün ilk günlerini yaşıyor gibi hissetmiyordu. Birçok tâbir, tanım ve tespit ancak sonradan söylenebiliyor. Bir yandan da Amerikalılar için caz ulusal bir müziktir, kendi tarihlerinin parçası olarak görür, haklı olarak gurur duyar, biz dâhil dünyanın kalanı ise kendimizi o coğrafyadan neş’et etmiş bir müziğin dünyayı sarmasının sonucu olarak bu müzikle tanışmış kabul ederiz. Bir başka bakış açısıyla da Afro Amerikalılar için caz aslında ırk olarak kendi Afrika kökenlerinin tarihidir ve bu konuda oldukça hassas ve tutucudurlar. Bugün birçok Afro-Amerikalı caz müzisyeni ‘jazz’ kelimesini fazla ‘beyaz’ ve hedonist bulup reddederek “Afro-American Music” olarak tanımlar. Bu tâbir caz müziğine tarihsel perspektif açısından bakarak anlamaya çalışanlar için ulusal sınırları aşan ve bir ırkı kapsayan bir müziktir ve bu durum ise bambaşka tartışmalara kapı aralar. Bu konuya dâir bir örnek verip konuyu kapatayım. Amerikalı

caz başçısı Marcus Miller'ın 2 Temmuz 2015 Perşembe akşamı İstanbul Caz Festivali kapsamında Açık hava Tiyatrosu'nda verdiği konserin albümü sanatçının 'Afrodeezia' isimli projesiydi ve Miller caz müziğini Afro-Amerikalıların köle rotası 'The Slave Route' adını verdiği bir rotanın yarattığı insanlık trajedisinin bir sonucu olarak târif ediyordu.

Dediğim gibi bu konu, yani cazın dünya üzerindeki gelişim süreci sayısız alt başlıkla incelenmesi gereken bir konudur ve bir noktadan sonra esas konumuza dönmemiz gerekir ama son bir örnek daha vereyim, dikkatinizi çekecektir eminim. Türkiye'de de iyi tanınan ve sevilen İtalyan caz tarihçisi, yazar ve eğitimci Francesco Martinelli'nin 2020 Aralık ayında Avrupa'nın jazzhead.de isimli web sitesinde yayınladığı "Caz: Başından Beri Afetler Arasında Yaşam" başlıklı yazısında esasen güncel Covid-19 salgınına dikkat çekmek amacıyla caz müziğinin doğuşunun insanî trajedinin bir sonucu olduğuna dikkat çekerek Marcus Miller'ın "The Slave Project" albümünü andıran notlar paylaşıyordu (<https://jazzhead.de/en/jazz-life-among-disasters-from-its-very-beginning-by-francesco-martinelli/>). Buraya kadar caz tarihinin ilk dönemlerine dâir akılda tutulması gereken kimi ilk notlar sonrası Türkiye'de cazın gelişimine bakalım istiyorum.

### **Türkiye'de caza İlhan Mimaroglu'nun sözleri üzerinden bakmak**

Türkiye'de caz müziğine dâir ilk basılı kitap artık hayatta olmayan büyük müzik insanı İlhan Mimaroglu tarafından yazılmıştı. 'Caz Sanatı' isimli bu kitap ilk kez 1958 yılında basılmış ve çok satan kitaplar arasında olmadığı için ikinci baskı ancak 2013 yılında yapılmıştır. Bu kitap, Türkiye'de caz müziğinin ne olduğunu anlamak isteyenlerin başvurması gereken ilk kaynaklardan biridir ve aradan geçen 60 küsur yıla rağmen bu değişmedi. Mimaroglu, kitabının son bölümünü 'Türkiye'de Caz'a ayırmıştır ve şöyle yazar:

*"Amerika siyahlarının müziği bize ancak yurdumuza yakın kaynaklardan gelebilirdi ve bu kaynaklar da Avrupa'daydı. Cazın sırf yeniliği yüzünden ve her yeni şey gibi, önceleri Avrupa'da ne gibi aleyhte tepkilerle karşılandığını ve yanlış tanındığını biliyoruz. İşte, bize caz diye bu tepkiler ve bu yanlışlıklar geldi, yerleşti. Gerçi kısa zamanda dış diyarlarda herşey yoluna girdi, caz itibarını kazandı. Fakat bu değişikliğin bize de gelmesi, ilk yanlış izlenimlerin silinmesi, cazın gerçek çehresiyle tanıtılması gerekiyordu. Bunun için de savaşıtlara lüzum vardı. Gerek sözleri, gerekse müzikleriyle bu savaşa girişenlerin sayısı henüz çok*

*azdır ve etkileri de şüphelidir. Bizde cazla ilgilenenleri zaman boyunca geriye doğru giderek araştırırsak, 1920 yılına kadar ineriz ve görürüz ki hiç olmazsa Leon Avigdor adlı bir Ermeni vatandaşımız dünyada caz diye yeni bir müzik olduğunu öğrenmiş ve çalmak istemiştir.”*

Bu noktada, bir nevi mukayeseli okuma yapmakta fayda var. Evet, Mimaroglu’nun söylediği gibi Leon Avigdor, Gregor Kelekyan gibi Batı müziğini bilen ve takip eden Ermeni müzisyenlerin cazla ilgilenen ilk isimler arasında olduğu muhakkak ama Kolya Yakoflef gibi kimi Rus piyanist ve başka isimler de vardır. Birçok kişi caz müziğin Türkiye’ye çok geç ulaştığını düşünebilir ama işin aslı öyle sayılmaz. Henüz, cazın New Orleans çıkışlı olduğunu kabul etsek dahi bu müziğin New Orleans’dan ABD’nin diğer şehirlerine göç yolculuğu yine aynı tarihlerdedir ve yine aynı tarihler, unutmayın ki I. Dünya Savaşı’nın son dönemidir. Zaten birçok kaynak cazın Avrupa’ya bu savaş sırası asker olarak gelen tamamı siyah müzisyen askerlerin kurduğu Harlem Hellfighters olarak bilinen 369. Alay Ordu Bandosu’nun getirdiği bilinmektedir ki bu bilgi de bizi 1920’nin birkaç yıl öncesine götürür. Bu orkestranın kurucusu olan James Reese Europe ilk olarak Fransa’da bu müziği Avrupalılara dinletti. Eğer o günlere ışınlanıp görme imkânımız olsaydı, kimse Avrupalılara size yeni bir müzik getirdik demeyecekti elbet, hayat kendi akışında ilerliyordu ama tarihi sürece bakarsak bugünden geriye dönük olarak cazın Avrupa sınırlarına ilk girişinin bu şekilde olduğunu görüyoruz ve bu ilk fitilin ateşi çok geçmeden dönemin Osmanlı sınırları içine dahi girmiş oldu.

Bir yandan, yine mukayeseli olarak ABD’de ilk caz grubunun kuruluşunun da aynı tarihlerde Orijinal Dixieland Jass Band adıyla kurulduğunu ve müzik tarihinin ilk plak kayıtlarının 1917 yılında “Livery Stable Blues”, “Tiger Rag” gibi müzikler için yapıldığını biliyoruz. Diyeceğim o ki, Avrupa’ya gelişi, oradan bize ulaşması ile Amerika’da başlaması arasındaki zaman dilimi birkaç yıldan ibarettir, üstelik, dünya büyük bir savaş içindeyken ve Avrupa yanıyorken, Osmanlı topraklarında İstiklâl Savaşı’na doğru işler yolunda gitmiyorken yeni bir müzik olarak caz dünyada doğumunu müjdelemiş ve yankısı kısa zamanda önce Amerika içinde, sonra Avrupa’da ve ta bu yakada bile işitilmişti.

Bu noktadan sonra Türkiye caz tarihi konusunda kendi içimize dönük anlatıma yönelmek şart. Bu konuda, önceki tarihlerde basılmış az sayıda iyi yayınlımız var ve onlara başvurmadan bu süreci doğru anlamamız kolay olmaz. Bu yayınlardan biri, Türkiye’de caz üzerine kalem



oynatan, radyo programı hazırlayan isimlerin duayeni Hülya Tunçağ'a aittir. Hem Türkiye caz tarihini en iyi bilen isimlerden biridir hem dünyada cazın gelişimini yakından takip etmiştir. Elli yılı aşkın süredir caza emek veren İKSV Yaşamboyu Başarı Ödüllü Tunçağ'ın 2010 yılında sadece 3 bin adet basılan ve Akbank Caz Festivali'nin 20'nci yılını kutlamak için hazırladığı kitap için yazdığı Türkiye caz tarihi bölümü bize olabilecek en iyi referansı veriyor ve Tunçağ'da kitabını tıpkı İlhan Mimaroglu gibi Leon Avigdor, Gergor Kelekyan ile başlatıyor, gelin o satırlara bakalım:

*“Klasik müzik eğitimi ve keman çalan, Ermeni kökenli vatandaşımız Leon Avigdor'un, 1920'lerin başında yeni bir müzik tarzını keşfetmesiyle, Türkiye'de caz tarihini başlatacak ilk ciddi adım atılmış oldu. Avigdor, bir Paris ziyareti sırasında duyup çok beğendiği caz müziğini İstanbul'a getirmeyi amaçladığında, önce alto saksofon çalmayı öğrendi ve ardından bu sevdasını Kolya Yakoflef adlı Beyaz Rus piyanist ile paylaştı. Çok geçmeden, yanlarına bir davulcu ve basçı yerine bir banjocu alarak, 'Ronald's' adlı dörtlüyü kurdular. Dörtlü, Unicon Francis ve Amerikan Sefareti'nde düzenlenen partilerde 'Dancing in the Dark', 'Alexander's Ragtime Band' ve 'Dardanella' gibi parçaları çalarak kısa sürede ün yaptı. Leon Avigdor, bir süre sonra, Türkiye'de yaşayan İngilizler'in kurduğu 'Rowdies' adlı gruba katılıp, müziğini profesyonel boyuta taşıdı. Ancak ekonomik sebepler yüzünden, 1933 yılında caz ile ilgilenmeyi bırakıp bir elektrik şirketinde çalışmaya başladı.”*

Bu topraklarda yüzyıl önce başlayan caz serüveninin kurucu babalarından Leon Avigdor'un yola çıkış hikâyesi böyle iken aynı tarihlerde aynı hikâyenin bir başka bölümü yine İstanbul'da yaşanıyordu. Açıkçası, bu satırların yazarı olarak birazdan anlatacağım hikâyenin kahramanı olan kişiyi gazeteci ve tarihçi Murat Bardakçı sayesinde öğrendim.

Hikâyeyi anlatmadan önce şu cümleyi tekrarlamakta fayda görüyorum. Caz müziği için 'tamam, caz Amerika'da New Orleans'da doğmuş olabilir ama onun bir sanat formu olduğunu ilk farkedenden Avrupa olmuştur'. Bu cümle şaşırtıcı gelebilir ama doğrudur. Amerika'dan kısa süre sonra Avrupa'da kendine daha heyecanlı bir dinleyici kitlesi bulması ve kısa zamanda Rusya'nın içlerine, Osmanlı topraklarına kadar uzanması bu müziğin ne kadar erken sevilip sahiplenildiğini gösterir. Anlatacağım kişi de büyük hikâyenin adı az bilinen bir diğer kahramanıdır. Murat Bardakçı 2 Haziran 2013 günü gazetede ki köşesinde bir yazı yayınladı. Yazının başlığını "Taksim'i şehrin eğlence mekânı yapan Amerikalı zencinin bilinmeyen hikâyesi" olarak koyar.

Bardakçı yazısında “İstanbul, caz müziğinin icrâ edildiği ve Avrupa’dan gelen kızların varyete yaptıkları ilk gece klüpleri ile 1919’da tanıştı. ‘Stella’ ve ‘Maksim’ adındaki bu klüpleri zenci bir Amerikalı olan Frederic Bruce Thomas kurmuştu. İşte, Thomas’ın 1872’de Mississippi’de başlayan ve 1928’de İstanbul’da tutuklu olarak noktalanın maceralı hayatı...” derken Türkiye’de caz yolculuğunun bilinmeyen bir kahramanı ve o günlere ışık tutar. Bardakçı’nın yazıyı yazmasındaki esas gayesi o sıralar yeniden yapılmak üzere yıkılan Taksim Maksim gazinosunun kökenini anlatmaktır. Şöyle devam eder; “Maksim İstanbul’un eğlence tarihinde önemli bir yere sahipti. Burada geçmişte şehrin ilk sinemalarından ‘Majik’ ile en tanınmış klüplerinden ‘Maksim’ vardı ve sinema ile klüp seneler boyu hem el hem de isim değiştirmiş, Majik’in yerini başka sinemalar ve en son ‘Venüs’ almış, Maksim birkaç defa kapanıp açılmış, ardından Devlet Tiyatroları tarafından kullanılmıştı ve 2007’den bu yana boştu.” Aynı yazının devamında ise şöyle anlatır; “‘Maksim’ dendiğinde çoğumuzun hatırına senelerce şehrin Fahrettin Aslan tarafından işletilen en tanınmış müzikholü gelir fakat bildiğimiz bu ‘Maksim’e ismini veren asıl ‘Maksim’ çok daha eskidir. 1920’lerde Frederic Bruce Thomas adında maceraperest Amerikalı bir zenci tarafından caz ve gece klübü olarak açılmış, el değiştire değiştire yıkılmasına kadar aynı isimle devam etmiştir.”

Esasen Türkiye’de cazın tarihi kökenleri bakımından oldukça ilginç bir kişi olan bu maceraperest şahsiyet Frederic Bruce Thomas’a dâir Bardakçı’nın yazısı ve yayınladığı kitaptan başka kaynağa pek rastlamadım, oysa, İstanbul’un cazla ilk tanışmasının arkasındaki isimlerden biridir. Tamam, bu topraklarda dünyaya gelmiş biri değildir ama caz müziğini bu topraklara taşımış öncü özelliklere sahiptir. Bu sebeple, son derece önemli bu gazete köşe yazısında Bardakçı’nın Bruce Thomas ile ilgili kısımlarını aktarmaya devam ediyorum:

“İşte, Frederic Bruce Thomas’ın filmleri aratmayacak derecede maceralarla dolu hayatının ve İstanbul’un göbeğinde kurduğu klüplerin öyküsü...

Amerika’da 1861’de başlayıp dört sene devam eden iç savaşın ardından kölelik kalktı ve zenciler beyazlarla aynı haklara sahip olamasalar bile özgürlüklerini kazandılar.

Bu zenciler arasında Mississippi’nin Coahoma bölgesinde yaşayan Lewis Thomas ile karısı Hannah da vardı, şans yüzlerine gülmüş ve önce büyük bir çiftliğe, 1872’de de Frederic Bruce adını verdikleri bir erkek evlâda sahip olmuşlardı.

Lewis Thomas, 1890’ın 27 Ekim’inde komşusu beyaz arazi sahipleri tarafından bir sınır anlaşmazlığı yüzünden öldürüldü. O sırada 18 yaşında olan ve artık

Mississippi'de kalma imkânı bulamayan Frederic kaderini uzaklarda yaşamak istedi. İki sene boyunca Amerika'nın dört bir tarafını dolaştı. Memphis'e, Arkansas'a, Saint Louis'ye, Şikago'ya ve New York'a gitti, otellerde garsonluk ve valelik yaptıktan sonra ırk ayırımının olmadığı eski dünyaya, yani Avrupa'ya geçmeye karar verdi.

Bir gemi ile yola çıktı ve ilk durağı, Londra oldu. Londra'yı Paris, Ostend, Cannes, Köln, Düsseldorf, Berlin, Leipzig, Monte Carlo, Milano, Venedik, Trieste, Viyana ve Budapeşte takip etti. Her türlü işte çalıştı, Güney Fransa'da zengin bir Rus'un hizmetkârı oldu, otellerde garsonluk yaptı ve şansını bu defa apayrı bir dünyada, Güney Fransa'daki patronundan öğrendiği Rusya'da denemek istedi. 1899'da Peşte'den Rusya'nın kışlık başkenti Petersburg'a gitti, yine otellerde çalıştı ve bir müddet sonra Moskova'ya geçti.

İnsanları ırkları ve renkleri ile değerlendirmeyen Rusya, Thomas'ın artık yeni vatani olmuştur! Rus vatandaşlığına geçti, ismini değiştirip Fyodor Fyodoroviç Tomas yaptı, iki defa evlendi, iki çocuğu oldu, Moskova'da şef garson olarak başladığı yeni hayatında birkaç sene sonra zengin bir iş adamı kimliğine büründü. Zenginlere hizmet veren şehrin en parlak gece klübü olan Maksim'in sahibiydi... Ama, Rusya'da 1917'de patlayan Sovyet Devrimi, Thomas'ın hayatını yeniden altüst etti. Himaye görebilmek için asıl vatanının temsilciliğine, Moskova'daki Amerikan Elçiliği'ne gitti fakat 'Hem Rus vatandaşı hem de zencisin!' cevabını aldı ve elçiliğin kapısı suratına kapandı. Ailesi ile beraber Moskova'dan birbir zorlukla Odesa'ya gitti, rıhtımda onbinlerce Rus mülteci ile beraber haftalar boyu nereye olursa olsun giden bir gemi bekledi ve binebildiği ilk vapur ile yeni bir diyara, İstanbul'a geldi.

Türkiye, Frederic Bruce Thomas'ın yaşayacağı son memleket olacak, burada dokuz sene boyunca yine parlak işler yapacak ama herşey bir anda değişecek ve 1928'de İstanbul'da bir hapishânedede can verecekti.

Thomas'ın bugüne kadar bilinmeyen maceralı hayatı, kendisi de aslen Rus olan Amerikalı profesör Vladimir Alexandov'un New York'ta yayınladığı kitabı sayesinde öğrenildi. Dünyanın en saygın üniversitelerinden kabul edilen Amerika'daki Yale'de Slav dilleri ve edebiyatları profesörü olan Alexandov, kitabını yazabilmek için üniversiteden geçen sene bir yıl izin alarak Thomas'ın yaşadığı şehirleri dolaştı, İstanbul'da da çalıştı ve 'The Black Russian' yani 'Siyah Rus' adını verdiği eserini bundan birkaç hafta önce yayınladı."

İstanbul'a beş parasız ayak basan Bruce Thomas girişimci kişiliğini İstanbul'da da gösterdi kendisine Moskova'da iyi para kazandıran caz müziğini yeni şehrine de getirmek istedi ve başardı. Şişli'de Stella adıyla açtığı ilk kulüp Maksim'in öncüsü oldu. İyi günleri kadar çok kötü

günleri de olan Thomas nihâyetinde 1928 yılında hastalanarak Tak-sim’deki Pastör hastanesine nakledilerek öldüğünde 55 yaşındaydı ve cenazesi Feriköy’deki Latin mezarlığına defnedildi ama mezarı zaman içinde kaybolup gitti.

Mutlaka farketmiş olmalısınız. Türkiye’de cazın ilk dönemlerine dâir öne çıkan tüm kahramanlar ya Osmanlı Ermenisi ya göç nedeniyle ge-len Ruslar ya da Frederic Bruce Thomas gibi maceraperest kişilerdir ama bu insanların ortak özelliği gayrimüslim olmalarıdır. Peki, Müs-lüman ya da Türk caz müzisyenleri? Onlar ne zaman caz müziğine ilgi duymaya başladılar?

Hatırlarsanız, daha yazının başında Türkiye’de cazın tarihi bazı kah-ramanları hâlâ hayatta olan bir tarihtir diye yazmıştık. İşte, 1925 do-ğumlu İlham Gencer tüm bu anlattıklarımıza yakın bir tarihte dünyaya gelmiş Türkiye’de cazın ilk nesil müzisyenleri arasında gelir ve Allah sağlık versin 98 yaşında hâlâ çalıp söylemeye devam etmektedir ama Gencer’e gelmeden adı geçecek başka isimler de var.

Birinci nesil Türk caz müzisyenleri Ermeni müzisyenlerimizle birlik-te çalarak başladı. İlk örneklerden biri Gregor Kelekyan’ın Paris dönüşü sonrası kurduğu “Gregor Jazz Topluluğu”dur. 1938 yılında davulcu Şa-dan Çaylıgil o dönemki Gido Konfilit topluluğuna davulcu ve Türk ola-rak katılmıştır. Konfilit’in Almanya’da orkestra eğitimi aldığını ve 1938 yılında Hitler’in iktidara gelmesi ve yükselen savaş dönemi nedeniyle yeniden Türkiye’ye geldiğini biliyoruz. Mimaroglu “Caz Sanatı” isimli kitabında bu isimlere kısa kısa değinmektedir. 1940’lara geldiğinde esasen sinemacı olan Hulki Saner’i Türkiye’nin ilk büyük orkestrasını kurarken görüyoruz. İlham Gencer’den 4 yıl önce, 1921 yılında dünya-ya gelen Hulki Saner o sıra benzerine az rastlanan 4 saksafon, 2 trom-pet, 2 trombon, piyano, bas, davul ve solistten oluşan 12 kişilik bir orkestra kurmuştu. Orkestrayı Saner yönettiği gibi klarineti de kendisi çalıyordu. Aktardığımız isimlerin icrâ ettikleri müziğin niteliği konu-sunda yorum yapmak mümkün olsa da bu yazıda o tarz ayrıntılara gir-memek daha doğru, belki bir başka yazının konusu olabilir.

Yine aynı yıllarda dikkati çeken bir diğer isim ise yine Hülya Tun-çağ’ın kaleme aldığı yazıdan bildiğimiz üzere klarinet çalan Mehmet Akter’dir. Klarinet ayrıntısı önemli çünkü Amerika’da da Benny Go-odman gibi isimler hem orkestra şefliği yapıp hem klarinet solistliğini yürütmektedir ve saksafon o yıllarda klarinetten biraz daha geride olan bir solist enstrümandır.

Bu tarihlerden itibaren Türk caz müzisyenlerinin yeni bir nesil olarak bayrağı devraldığını daha net görebiliyoruz. Bu isimlerden bir diğeri ise Necdet Alpün'dür. Kendi orkestrasını kuran Necdet Alpün, Oktet orkestrasında 3 adet ağız armonikası olması şaşırtıcı şekilde dikkat çekiyordu. Davulda Erdem Buri, gitarda Fazıl Abrak, armonikalarda Alpün ve İlhan Mimaroglu gibi isimler öne çıkıyordu. Mimaroglu kendi kitabında o günlerde yaşadığı tecrübeyi içtenlikle aktarır. *“Onsekiz yaşında bir caz heveslisi olarak ben de o topluluğun bir üyesiydim. Cazı az çok tanımuştuk ve sınırlı tecrügemizle öğrendiklerimizi halka sunmak, gerçek caz yapmak istiyorduk.”* diye anlatır ilk tecrübelerini.

Türkiye caz tarihi üzerine yazıp çizen tüm yazarların altını çizdiği bir nokta da Kadıköy'ün önemidir. İstanbul'un köklü semti Kadıköy her zaman kültüre, sanata, müziği ilgi duymuş insanların yaşadığı bir semt olmuştur. Bu ilgi sonraki yıllarda da sürdü ve hâlâ da semtin bu köklü damarı devam etmektedir. Bu satırların yazarı olarak bendeniz de bu semtte yaşayan biri olarak bu duruma şahit olduğumu belirtebilirim.

Tıpkı İlhan Mimaroglu'nun yazdığı gibi 1950'lerden itibaren yaşanan gelişmelere kıyasla o yıllarda yaşananlar elbette sönük ama öncü bir başlangıçtır ve kültürün her türünün ilk adımları gibi sonraki yıllarda gelişen adımların yoğunluğuna ve gücüne rağmen önemli ve etkili bulunur ki bu da gayet doğaldır. Unutulmamalıdır ki o ilk isimler olmasaydı elbette birçok şey eksik kalırdı.

İlhan Mimaroglu yazdığı güne kadar yaşanan en önemli olayı 1 Şubat 1958 günü bir öğleden sonra Ankara'daki Türk-Amerikan Derneği'nde gerçekleşen Erol Pekcan ve orkestrasının konseri olarak görür ve nakleder. Bugün, onun nakletmesi sayesinde kolektif hâtıraya dâhil olan bu konserde Pekcan davul, aramızdan birkaç yıl önce ayrılan Selçuk Sun kontrbas ve Melih Gürel korno çalmıştır. Aynı toplulukta ayrıca trompetçi Angelo Rota ile Macar piyanist Atila Garai'nin varlığından söz eder Mimaroglu.

Mimaroglu'nun naklettiği yaşananlar dönemine dâir Hülya Tunçaç'ın yazılarında aynı döneme dâir Cüneyt Sermet'in önemini anlatır.

İki yıl önce doksanlı yaşlarında hayatını kaybeden Cüneyt Sermet de Türkiye'de caz deyince akla gelen ilk isimler arasındadır ve sonraki nesillerin üzerinde büyük etkisi vardır. Hayatının önemli bölümünde caz üzerine yazıp çizmekle beraber kontrbas da çalmıştır ve en önemlisi Amerikan caz tarihinin en güçlü yıllarında bizzat Amerika'da yıllarca

yaşayarak caz tarihinin efsanevî isimlerini bizzat canlı izleme ve onlarla arkadaş olma şansını yakalamış biridir aynı zamanda. Türkiye iyi caz nedir, iyi caz müzisyeni nasıl biridir âdetâ Cüneyt Sermet’ten öğrenmiştir.

Konservatuvarda üç yıl kontrbas okuyan Sermet’in o yıllarda Müfit Kiper, İlham Gencer ve Turhan Taner gibi isimlerle erken dönem bir “bop sextet” kurduğunu biliyoruz. Aynı Cüneyt Sermet birkaç yıl sonra da Arto Haçaturyan ve ileri yıllarda dünya caz sahnesine damga vuracak Arif Mardin gibi isimlerle bir başka orkestra kurar. Bu yılların ortaya çıkmaya başlayan genç isimleri arasında ise İsmet Sıral ve Sevinç Tevs gibi kısa zamanda Türkiye caz tarihine damga vuracak kahramanlar da vardır.

Cüneyt Sermet’e dâir bir son not ise onun müzisyenliği bıraktıktan sonra yazarlığa ve radyo programcılığına başlayarak bu alanda caz konusunda mihenk taşı bir öncü olmasının önemidir.

Daha önceki yıllara göre âdetâ kartopu gibi büyüyerek gelişen yeni isimler arasında yine Cüneyt Sermet’in etkisi ve yönlendirmesinin önemi büyüktür. Piyanist Nejat Cendeli, piyanist ve solist Necdet Karar gibi isimleri saymak şarttır. Sermet’in bir diğer önemi ise Amerika’daki bağlantıları sayesinde Berklee gibi önemli caz okullarına Türkiye’den genç isimlerin öğrenim görmek üzere katılmalarına teşvik edici rolüdür.

1950’lerin zirvesinde yer alan olaylar ise Dizzy Gillespie, Dave Brubeck ve Louis Armstrong gibi çok önemli Amerikalı caz müzisyenlerinin yavaş yavaş Türkiye’ye gelmeye başlamalarıdır. Bu isimlerin tamamı ABD Dışişleri Bakanlığı’nın başlattığı bir nevi halkla ilişkiler projesi olarak sadece Türkiye’yi değil Balkanlar, Yunanistan ve Orta Doğu’daki bazı ülkeleri de ziyaret etmiştir. Bu ziyaretler, tıpkı bizde olduğu gibi gidilen o ülkelerde de yönlendirici etkiye sahip olmuştur.

1950’li yıllarda Dizzy Gillespie’nin orkestrasıyla Saray Sineması’nda konser vermesi bugün hâlâ anlatılan büyük bir olaya dönüşmüştür. Bugün doksanlı yaşlarını aşmış Muvaffak ‘Maffy’ Falay,<sup>1</sup> Türkiye caz tarihine damga vuran Dizzy Gillespie’nin karşılanması fotoğraflarındaki değişmez isim olarak o güne dâir anılarını birçok kez bizlere aktarmıştır. Yine aynı şekilde, o konserde, salonda olanlardan biri de henüz genç bir müzisyen olan şu an Türkiye’nin caz duayenlerinden Emin Fındıkoğlu büyüğümüzdür. Tıpkı Cüneyt Sermet’in etkisi gibi Fındıkoğlu’nun da

<sup>1</sup> Şubat 2022’de 92 yaşında hayata veda etti.

kendinden sonraki genç caz müzisyenleri üzerinde büyük etkisi olmuştur. Daha geçen sene verdiği konseri plak olarak yayınlanan Fındıkoğlu hâlen caz müziğine katkısını kesintisiz olarak sürdürmektedir.

Fındıkoğlu'nun bir etkisi de açtığı caz kulübü olmuştur ama ondan önce bu işe soyunmuş biri daha vardır; Hasan Kocamaz. İstanbul'un ilk caz kulübü olarak kabul edilen '360' Bebek semtinde açılmış ve dönemin isimleri bu sahnede birçok kez yerini almıştır. Kocamaz'ın esas önemi ise aslında kulüp işi değil virtüöz bir ağız armonikası icracısı olmasıdır ki Paris'te yapılan bir yarışmada bu alanda birincilik ödülü de vardır bu değerli caz büyüğümüzün.

Tarihî sürecin bizi getirdiği yer artık 1960'lı yıllardır ve Türkiye'de caz daha yoğun yaşanacak yeni bir on yıla adım atmıştır. Cazla birlikte ülke sathında popüler müziklerin önemi artmış, yavaş yavaş sektörel özellikler oluşmaya başlamıştır. Genel olarak müzik dünyası anlamında kurumlar oluşmaya başlamış, ticârî bir alanın koşullarının belirmesiyle beraber müzisyenler profesyonel anlamda para da kazanmaya başlamıştır.

Yazının bundan sonraki kısmını esasen belki başka bir yazıda ayrı bir makale olarak ele almak gerekir, zîra 1920 ile 1940 yılları arasında olan toplam gelişmelerin tamamı bu dönemden itibaren âdeta bir yıl içinde gerçekleşmektedir ki bu da çok daha ayrıntılı bir aktarıma ihtiyaç duyurmaktadır. Bu sebeple, çok kısa özetlemelerle bakmakta fayda vardır.

Dönemi analiz eden kaynaklar, anılar ve yaşayanların anlatımlarına baktığımızda tıpkı Hülya Tunçağ ustamızın yazdığı gibi altmışlar müziğinin sadece caz olarak değil popüler müzikler olarak da iki ayrı müzikal damardan beslenmeye başladığı gerçeğidir. İlki, caz tarihini o günlere taşıyan Amerika merkezli ana akım diyeceğimiz swing merkezli klasik caz anlayışıdır, diğeri ise caz dâhil tüm popüler müziklere yol ve yön gösteren ve dünyada da büyük etki yaratmış folk/halk müziğinin çağdaş müzikler üzerindeki etkisidir. Bu etki Anadolu Pop/Rock gibi bir isimle kendini gösterirken aynı etkinin cazda da yansımaları görmek mümkündür.

Klasik caz yaklaşımı, kökleri 1950'ler ve öncesine uzanan, yaşça daha büyük İsmet Sıral, Erol Pekcan, İlham Gencer, Ayten Alpman, Sevinç Tevs, Turhan Eteke, Ayhan Yünkuş, İlter Yenişen gibi isimler temsil ederken, folk etkili yeni nesilde ise ilk gruba göre yaşça daha genç Okay Temiz, Durul Gence, Özdemir Erdoğan gibi isimleri görürüz.

Elbette 1960’lar deyince dünyada yaşanan müzik dâhil birçok alandaki büyük değişimi ve dünyanın gördüğü en önemli kültürel değişim/gelişim dönemini görmezden gelemeyiz. Bu etkileri anlamadan Türkiye’de cazın gelişimini anlamak da zor olacaktır ve bu yazının içine sığacak bir aktarım değildir. Dünya, siyasal ve sosyal olarak büyük bir değişimin içine girdiği gibi siyasal olarak hem soğuk savaş süreci hem Batı ülkelerinde gelişen eşitlikçi/özgürlükçü sol hareketlerin yarattığı yeni kültürel damarların etkisi bugün dahi süren yeni nesiller yaratmıştır. Müzik bugünkü yapısını o yıllardaki büyük değişime borçludur. Edebiyat, plastik sanatlar ve diğer kültürel alanlarda da öyle.

Ama bir yandan da geleneğin getirdiği müzikal dalga kendine yeni alanlar üretmekle meşguldür ve birçok insan cazın bu klasik dönemini hâlâ yeni yeni keşfetmektedir. Bir yandan değişim, bir yandan klasik bakış açısı kendine yeni ifade alanları bulmayı sürdürmektedir.

Meselâ, ilk Türk caz dergisi Duygu Sağıroğlu tarafından bu yıllarda yayınlanmıştır. Sınırlı sayıda caz çalınan kulüp vardır. Çatı, Karavan, Hilton oteli barı ve Şadırvan isimli yerlerde caz çalınmakta iken Saray, Melek ve Fitaş sinemaları konser salonu olarak da hizmet vermektedir. İstanbul kültürün başkenti iken Ankara ve İzmir de yarışa katılmaya başlamıştır. Bu gelişme caz müzisyenlerinin etkinlik sahasını şehirlerarası olarak genişletmiştir. Bu yıllar Türk caz müzisyenlerinin tek tük değil, daha çok sayıda Amerika ve Avrupa’ya gittiği, kiminin sonra geri döndüğü, kiminin uzun yıllar hatta bazılarının ömrünün tamamını gittiği ülkelerde geçirdiğini biliyoruz. Bu gidişler zamanla Amerika ve Avrupa’da Türk caz diasporasının oluşmasına ön ayak olmuş, sonraki nesiller için de yol gösterici olmuştur.

Bu yazıda, yurt dışına giden isimler arasında Arif Mardin gibi dünya çapında etki üretmiş isimlere dâir ayrıntılara da maalesef değinemeyeceğiz ama umarız zamanla bu notları da paylaşmak mümkün olur diyerek okura önemle hatırlatmış olalım.

Altmışlar aynı zamanda caz kayıtlarının da yapılmaya başlandığı dönemdir. Elbette daha önce de yapılan kayıtlar, taş plaklar da vardır ama genele yayılmanın bu dönem başladığını söylemek mümkün olacaktır. Kurucu editörlüğünü yaptığım cazkolik.com isimli web sitesinde arkadaşımız Beran Paçacı ile sadece caz üzerinde yayınlanmış albümlere dâir yıllar süren bir araştırmayı “Türkiye Caz Albümleri Arşivi” adıyla online olarak isteyen herkesin faydalanması için yayınladığımızı bilmenizi isteriz.



Altmışlı yıllara dâir değinilmesi gereken bir diğer konu ise o yıllara kadar caz standartları adı verilen orijinal Amerikan besteleri üzerinden yürüyen müziğin bu dönemden itibaren kendi sanatçılarımız tarafından yapılan orijinal beste çalışmalarının artması yanında özgün diyebileceğimiz caz çalışmalarının da başladığı gerçeğidir. Hatta, Özdemir Erdoğan'ın adı "Özgün Caz Denemeleri" olan bir albümü de vardır. Öte yandan, Anadolu folk gelenekleri cazda da etkisini göstermiştir. Okay Temiz'in bugün hâlen süren kariyeri bu geçmiş üzerine inşâ edilmiş, dünya çapında üne kavuşmuştur.

Altını çizmemiz gereken bir başka konu ise 1950'li yıllardan itibaren kadın ağırlıklı caz solistlerinin önemidir. Sevim ve Sevinç Tevs kardeşler ve Ayten Alpman gibi isimlerin başını çektiği bir süreç bugüne önemli miraslar bırakarak günümüzde sayısız genç ismin yetişmesine ilham kaynağı olmuştur.

Elbette ellilerden itibaren başlayan dünyaca ünlü müzisyenlerin ziyaretlerinin sıklığı artmış, hatta Eartha Kitt gibi isimler belirli süreler İstanbul'da program yaparak bu müziğin daha geniş dinleyiciye kavuşmasına ve ilgi görmesine sebep olmuştur.

Oldukça genel anlamda yapmaya çalıştığımız bu derleme anlatımlarda geçen her bir ismin, her bir kişinin arkasında geniş bir hayat hikâyesi olduğu gibi birbirini etkileyen gelişmeler de vardır.

1970'ler ve daha yeni dönemlere geldiğimizde ise cazın önceki yıllara göre daha da geniş bir çevreye yayıldığını söylemek mümkün iken yine de popüler müziğe göre oldukça sınırlı bir dinleyiciye sahip olduğunu hatırlatmakta fayda vardır. Aslına bakılırsa, bu durum dünyada da böyledir. Bu bakımdan bize özgü bir durum değildir.

Ama 1970'lerin cazda en önemli olaylarından biri birçok cazseverin kayıtlı Türkiye caz tarihinin başlamasını mihenk taşı kabul ettiği "Jazz Semâî" albümünün 1978 yılında yayınlanmasıdır. Prodüktörlüğünü Nino Varon'un yaptığı, davulda Erol Pekcan, piyano ve nefeslide Tuna Ötenel, kontrbasta Kudret Öztoprak'ın yer aldığı albüm Türkiye caz tarihinin sembol öneme sahip albümlerin başında gelir. Bu üçlüden hayatta olan tek kişi ise Tuna Ötenel'dir.

Yetmişler ve sonrasının altı çizilmesi gereken bir diğer önemli yanı festivaller çağının Türkiye'de başlaması olmuştur. Nejat Ezcacıbaşı önderliğinde Türkiye'nin ilk müzik festivali İstanbul Müzik Festivali adı altında yetmişlerin ilk yıllarında faaliyete geçmiştir. Klasik müzik kö-

kenli bir festival olmasına karşın öncü olma özelliğiyle sonraki yıllardaki tüm festivallerin de ilham kaynağı olmuştur. Ayrıca, belirtilmesi gereken bir husus da müzik yayıncılığı ve müzik firmalarının altmışlardan başlayarak katettiği mesafe olmuştur.

Geçtiğimiz günlerde Anadolu Ajansı, Türkiye müzik sektörünün kalbi niteliğindeki İMÇ Unkapanı Müzik Çarşısı’nın son günlerini yaşadığını belirten bir haber yapmıştı. Doğrudur, İMÇ bugün artık ömrünün son dönemlerini yaşamaktadır ama 1970’lerde büyük bir müzik sektörünün önünü açan, sektörün ilk kez tüm firmalarıyla bir araya geldiği bir merkez olma özelliğini kazanmıştır. Sürecin sonrasında yaşananlar ve bugüne gelen süreç ise ayrı bir yazının konusu olabilir.

Seksenlere gelindiğinde ise yaşanan toplumsal değişimlerle birlikte müzik dünyasında da kabuk değişimine giden bir süreci yaşarız.

1980 yılında 12 Eylül darbesi yaşamı kökten değiştirmiş, toplumsal hayat altüst olmuş, ülke yıllarca sürecek bir içe kapanış dönemi yaşamıştır. Birçok insan ülkesinden ayrılmak zorunda kalmış, sayısız insan hapis hanelerde büyük sıkıntılar çekmiş, işkencelerden geçmiş ve bu yaşananlar elbette müziğe de yansımıştır. Caz da bunlardan ayrı değildir ama yine de içe kapalı bir müzik çevresi olduğu için varlığını sürdürmüştür.

Seksenlerin hemen başında Türkiye caz tarihi bakımından yaşanan önemli olaylardan biri gerçekleşerek ülkenin ilk resmî caz orkestrası TRT İstanbul Radyosu Caz Orkestrası adıyla kurulmuştur. Bugün hâlâ kesintisiz devam eden tek caz orkestramızdır.

Sonraki yıllarda proje bazında ya da farklı sebeplerle özel orkestralar da kurulup dağılmıştır, ayrıca bazı belediyelerin de kurduğu orkestralardan söz etmek mümkün. Bu anlamda, İBB’nin CRR Caz Orkestrası’nı da mutlaka burada hatırlatmamız gerekmektedir.<sup>2</sup>

1980’li yıllar ayrıca az sayıda olsa da caz albümlerinin yayınlanmaya başladığı yıllardır. Okay Temiz, Özdemir Erdoğan, Hayati Kafe, Orhan Demir, Maffy Falay, Atilla Engin, Özey Fecht, Tayfun Erdem, Aydın Esen, Arto Tunçboyacıyan gibi isimler on yıla damga vuran sayıca belki az ama dikkat çeken albümler yayınlamıştır. Bu albümlerin tamamı bugün arşivlik değere sahip kayıtlar olup Türkiye caz tarihinin bir dönemini bize anlatmaktadır.

<sup>2</sup> Bu kitabın yayımlanması sürecinde Ankara Büyükşehir Belediyesi ABB Caz Orkestrası adında bir orkestranın kurulduğu haberi geldi.

1980'li yıllar ayrıca caz festivallerinin de başladığı dönemdir. Türkiye'nin ilk İstanbul Müzik Festivali Woody Herman Orkestrası'na 1974 yılında İstanbul'da konser verdirmişti. Aynı yıllarda farklı konserler de oldu ama 1980'lerin başında ilk caz festivali hüviyetini ise hakkı geç de olsa teslim edilen İstanbul Filarmoni Derneği tarafından organize edilen Uluslararası İstanbul Caz Festivali adıyla gerçekleştirilmiştir. 18-30 Mayıs 1982 tarihleri arasında gerçekleştirilen bu ilk caz festivalimizin programına Emin Fındıkoğlu'nun katkısının altı mutlaka çizilmelidir. Kurucuları arasında Nadir Nadi, Cemal Reşit Rey, Lütfi Kırdar, Afif Tektaş gibi isimlerin olduğu İstanbul Filarmoni Derneği festivali sonraki yıllarda devam etmese de ilk olması bakımından oldukça önemlidir ve bu festivalde Belgrad Radyo Televizyon Caz Orkestrası, TRT İstanbul Radyosu Caz Orkestrası, Bulgarian All Stars Caz Topluluğu gibi orkestra ağırlıklı konserler gerçekleşmişti.

Seksenlerin ortasında ise Bilsak Caz Festivali'nin gerçekleştiğini görüyoruz. 1989 yılına kadar süren bu festival hem getirdiği önemli sanatçılar hem birkaç yıla yayılan programı nedeniyle bugün çok cazseverin hâtıralarını süslemeye devam ediyor.

Türkiye'de caz festivalleri döneminin başladığı bu on yılın sonunda, kalıcı olmasa da Parliament Jazz Festival gibi ya da bölgesel çapta kimi festivaller gibi festivallerin de gerçekleştiğini de tespit etmemiz gerekiyor.

Ta ki 1991 yılına kadar. Zaten 1990'lar seksenli yılları katbekat aşan gelişmelerin yaşandığı bir dönem olmuştur. Kısaca değinmek gerekirse, Akbank Caz Festivali, Türkiye caz tarihinin en önemli gelişmelerinden biri kabul edilmelidir. Kurumsal destekle sadece Türkiye'nin değil, dünyanın da sayılı caz festivallerinden birine dönüşmüştür.

Doksanlı yıllarda sadece İstanbul değil, Ankara, İzmir başta pek çok büyük şehrimizde de caza dâir sayısız gelişmeye, festival, konser veya organizasyonlara tanık oluruz. Bunların pek azı bugüne kadar kesintisiz gelebilmiş olsa da caz tarihimizin ayrılmaz parçaları olmayı başarmışlardır.

Bir diğer yanımla, seksenlerin sonunda İstanbul, Ankara ve İzmir başta olmak üzere Bodrum gibi gözde tatil bölgelerinde de caz hareketliliğinin yaşandığını tespit etmemiz gerekir. Meselâ, 1980'lerin sonunda caz davulcusu Selim Selçuk'un açtığı Naima doksanların başında kapanırken benzer tarihlerde Bodrum Café, İstanbul Gayrettepe'de Cazino

ve özellikle Korukent Cazbar ile Ece Bar ve Bilsak caz müziğin soluk alıp verdiği canlı mekânlar olarak tarihe geçmiştir.

Türkiye caz tarihine yönelik yazımızı yavaş yavaş toparlamanın zamanı geldi. Pek çok ayrıntıya ancak birkaç satırla değinerek geçmek zorunda kalmak yeterli olmayabilir ama yüzyılı bulan bu sürecin önemli merhalelerini anlamak bakımından faydalı olacaktır. Daha önce belirttiğim gibi, özellikle doksanlar ve sonrasında yıl içinde yaşanan tüm gelişmeler derlenirse Türkiye gibi cazla belli bir mesafe içinde olan bir ülkeye göre oldukça verimli dönemlerin yaşandığını görmek mümkün ama keşke dahası olsaydı diye hep söylenecektir ve haklıdır.

Yazının son notlarında başta TRT Radyo-3 olmak üzere radyolarda yayınlanan caz programlarının önemine değinmeden olmaz. Bu yayınlar doksanların ortasında özellikle Açık Radyo’nun yayına başlamasıyla ayrı bir ivme ve nitelik kazanmıştır. Bu gelişmeleri, 2002 yılında Nardis Jazz Club’ın açılmasıyla desteklemek doğru olacaktır. Tabii Babilon, bir dönem çok etkili sahneler gerçekleştiren İstanbul Jazz Center gibi mekânlar son derece önemlidir ve ayrı birer inceleme konusu olmalıdır.

Keşke doksanlı yıllarda Bilgi Üniversitesi ile başlayan caz eğitimine de ayrıntılı yer verebilsek ama bu süreci hakkıyla anlatmak birkaç satırla mümkün olmayacağı için ve hatta sonraki yıllarda konservatuvarların da caz bölümlerinin açılmasına öncülük ettiği için ayrı ele almak ve hakkını vererek yazmak şarttır.

2000’ler sonrası ise çok daha verimli, özellikle caz albümleri bakımından zirveye çıkan yıllar yaşanmıştır ve hatta günümüzün Covid-19 salgını dahi albüm yayınlarını geriletememiştir.

Eski yıllarda on yılda ancak yayınlanan albüm sayılarının katbekat fazlasını artık bir yılda dinleyebiliyoruz. Geçtiğimiz yıllarda bir yıl içinde ondan fazla caz festivali gerçekleştiği olmuştur. Bugün artık sezon içinde sayısız konser izleyebiliyoruz ve bunları ayrıntılı yazmanın maalessif imkân yok ama bilmeniz ve desteklemenizde fayda var.

Türkiye caz tarihi cazseverleriyle var olmuş bir tarihtir. Sadık ve iyi bir dinleyicisi vardır. Bu dinleyici her gelişmeyi destekleyerek dahasını da istediğini hep göstermiştir.

## Kaynaklar

“20. Yılında Akbank Caz Festivali”, Akbank Kültür Sanat Dizisi, (2010).

Francesco Martinelli, “Jazz Life Among Disasters From Its Very Beginning” Jazzahead.  
de web sitesi makalesi.

Mimaroglu, İlhan., (2013). “Caz Sanatı”, Pan Yayıncılık, 2. bsm.

Murat Bardakçı, *Habertürk Gazetesi*, 2 Haziran 2013.

Türkiye Caz Albümleri Arşivi, [cazkolik.com](http://cazkolik.com).

Medeniyetlerin temel yerleşim birimi olan şehirler, kendine has bir âhenge sahiptir. Bir şehri diğer şehirlerden ayıran kendine has sesi, mimarisi, rengi, kokusu, müziği, lezzeti; bunların bütünlüğünde ortaya çıkan ortak zevki, estetiği, düşünüşü, kültürü hatta kişilik ve insanî yapısı vardır. Şehirlerde olduğu gibi tüm kâinat uyumlu sesler veren bir birlik durumundadır. Müzik, kâinattaki bu düzen ve âhengın yansıması ve ifâdesidir.

Müzik İstanbul, yeryüzünün en güzel ve kurşun kubbeli biricik şehri dinlemiş, görmüş, koklamış, tatmış, adımlamış, yani İstanbul'u yaşamışların İstanbullulara armağan ettiği kültür mirasını ve müzik armonisini anlatmaktadır. Kitap, bestekârlarını ve güftekârların eserlerini, mûsikî tarihimize yön veren enstrümanlarını tanıtan kıymetli bir eser. Her sayfasında İstanbul'un müzik tarihinde kendinizi bulacağınız, günümüzde sokak veya mekânlara isimleri verilen sanatkârlarımızın farkına varacak ve müzik kültürümüzle bir kez daha gurur duyacaksınız.