CİNUÇEN TANRIKORUR
Kitap Arka kapak yazısı
Türkiye'nin bugünkü tablosu, Osmanlıdan siyasi kopuşla birlikte gelen (açıkçası dayatılan) kültür kopukluğunun sebep olduğu bir kimlik kaybından kaynaklanmaktadır. Nitekim Halide Edib de bu gerçeği uzun yıllar önce, "Türk cemiyeti çağdaş medeniyete uymak için Batıyı tak1ide çalışırken kendi şahsiyetini kaybetmiş olmanın da buhranını yaşar" sözüyle ortaya koymuştur. Bu şahsiyet kaybından, hemen bütün müesseseler gibi (belki de en başta) müzik sanatımızın da etkilenmemesi düşünülemezdi. Ömrünü ud sanatçılığı ve bestecilik kadar eğitimciliğe de adamış olan Cinuçen Tanrıkorur, bu kitaptaki yazılarıyla müzikte kimlik kaybının hazin macerasını sergiliyor. Bunun yanısıra, ses sistemi, makam, usul, toplu icra, sanat müziği-halk müziği ilişkileri, çokseslilik, evrensellik, terennüm ve vezin-usul münasebeti gibi Türk müziğinin temel konuları üzerinde de derin birikim ürünü yeni bakış açıları getiriyor. 'Portreler' bölümünde ise, Dede Efendi'den Neyzen Akagündüz Kutbay'a kadar 14 büyük müzisyenin değerlendirmesini yapıyor. Daha çok müzisyen olarak tanıdığınız Tanrıkorur'un kalem sanatçılığını da ortaya koyan bu kitabı hem düşünerek, hem zevk alarak okuyacaksınız.
MÜZİK KİMLİĞİMİZ ÜZERİNE DÜŞÜNCELER
İÇİNDEKİLER
MÜZİK KİMLİĞİMİZ
S u n u ş
Önsöz Yerine
Müzik mi Musiki mi
Alaturka Türk Musikisinin Adı mı?
Türk Musikisi Ses Sistemi
Makam
Müziğimiz Tekseli mi
Musikimizde Usul
Teksesli - Çoksesli Kısır Çekişmesi
Türk Halk Musikisi ve Klasik Türk Musikisi
Türk Musikisinde Usul- Vezin Münasebeti
Bir Seviye Aynası: Musiki
Müzik Eğitimiz Üzerine, Bir Defa Daha .
Türk Musikisinde Terennüm .
Karagöz'ün Sultaniyegah'ı ,
Canım, Bir Koma'dan Ne Çıkar?
Ezikliğimiz Soruyor: "Sizin Konserlerinize Yabancılar da Geliyor mu?
Müzikte Prozodi
İstiklal Destanımızın Çeşitli Besteleri Dolayısıyla Marş Besteciliğinde Prozodi
Çağdaş Türk Sanat Müziği
Güle Güle Saygun Bey
Skandalın Hikmeti
Okulda Alaturka Dönemi Değil, Sağduyu Dönemi
Bir Yarışma, Bir Cevap
Maşallah Devlet Sanatçıma
Sizin Arif Mardin'iniz Filan Yok
Bir Neyzen Doğuyor ,
Müslüman Jazz'ı
Dede Efendi Operası ve Müzikte Evrensellik Üzerine
Müzikte Evrensellik
Meğer Müziğimizi Yunanlı'dan Almamış Mıyız?
Musiki Öğretmenin Şerefi ,
Müzik ve Politika
Türkiye'nin Tanıtımında Müziğin Yeri
Medyada Müzik mi? ,

Bir Koro Konseri
Gerçek Yobazlık
Bu Şuursuzluk Ne Zamana Kadar? ,
19. Yüzyılda Türk Musikisi
Rikkatin Ölümü ,
İngilizin Mevlevi Ayini
Çalgı mı, Saz mı?
Çıngıraklı Mehter
Görgüsüz TRT ,
When are we going to zikir again?
Türk Musikisi İçin 20. Yüzyılın Önemi
MUSİKİMİZDEN BİRKAÇ PORTRE
Bir Dede Efendi Varmış
Zekai Dede
Türk Musikisinin Son Peygamberi
Tanburi Cemil 124 Yaşında ,
Hüseyin Sadeddin Arel
Türk Musikisi İçinde Sadeddin Kaynak
Mes'ud Cemil Öleli 30 Yıl Olmuş Bile ,
Şerif Muhiddin Targan
Sadi Işılay ,
Yorgo Bacanos
A1aeddin Yavaşca
Bekir Sıtkı Sezgin ,
Hangi Zeki Müren? ,
Akagündüz Kutbay
SUNUŞ
... Türk musikisinin dini ve dindışı olmak üzere her formunda san 'at değeri yüksek eserler yapmış velüd bir bestekar...
... Şahsi üsluba sahip bir ud icracısı...
... Türk musikisi nazariyatının bütün inceliklerine vakıf bir usta...
... Seviyeli bir kritikçi...
... Ateşli bir polemikçi ve Türk musikisini silahşörlük mertebesinde savunan bir münekkid...
... Güçlü hitabeti kadar, Osmanlıca ve Türk diline hakimiyeti ve sağlıklı diksiyonuyla süslediği konferansları ve bildirileriyle örnek bir bilim adamı...
... Çeşitli gazete ve dergilerde birbirinden çekici ve sürükleyici makaleleriyle dikkati, bazen de belirli kesimlerde hiddeti çeken başarılı bir yazar...
... El yazısı kadar yazdığı notalarla da hat san' atı seviyesinde ustalığını gösteren, Güzel San'atlar mezunu bir mimar... ... Bunlara ilaveten birkaç yabancı dili konuşup yazıp bu dillerde konferans verebilecek evsafta hakiki bir aydın...
Bu sıraladığım hususlar, taşıdığı vasıfların sadece bir kısmı..
Peki, kimdir bu zat?.
Cinuçen Tanrıkorur (meziyetleri ve -daha da önemlisi- sağlığıyla Tanrı onu her zaman korusun).
Cinuçen yıllar yılı dergilerde, gazetelerde birbirinden güzel ve faydalı makaleler yazmıştır. Okumaya pek büyük bir
düşkünlüğü olmayan bir vasatta, bu yazılardan belki çok kimse haberdar olmamış, öğrenilmesi gereken önemli gerçeklerden mahrum kalmışlardır.
Sempozyumlardaki bildirileri de, sempozyumun aksettiği yere kadar intikal edebilmiş, geniş halk kitleleri, hatta musiki camiasının önemli kısmı, bu bildirilerin muhtevasından faydalanamamıştır.
Belli bir konuda serdedilen fikirleri herkesin kabullenmesi ve aynı düşüncede olması mümkün değildir. Ancak, şahsi

fikirlerin dışında kalan, ama bilgilenmeyi gerektiren yazılara, konuşmalara, bildirilere bigane kalmak da, insanın fikri yönden gelişmesine engel olan bir husustur.
Çok şükür ki, kurulduğu günden bu yana Türk fikriyatına hizmet etmeyi amaç bilmiş olan ÖTÜKEN YAYINEVİ, Cinuçen Tanrıkorur'un çeşitli yerlerde yayımlanmış yazılarıyla sempozyumlarda sunduğu bildirileri ve musikiye hizmet etmiş olan eski ve yeni sanatkarlardan birkaçı hakkındaki biyografi ve tahlil yazılarını bir kitapta toplayarak halkımıza sunmak suretiyle, hizmet zincirine çok yararlı birini daha eklemiştir. Bu eserin doğuşunda, tavassutuyla katkıda bulunanlara ve yayını üstlenen Ötüken Yayınevi mensuplarına, Türk San 'at Musikisinin bir müntesibi olarak kalbi şükranlarımı sunarım.
Vişnezade, 26.12.1997 Prof. Dr. Alaeddin Yavaça

ÖNSÖZ YERİNE

Pekçok muazzez ve o kadar da kıymetdar bir Türk ve Türkçe aşıkı kardeşim A. Yağmur Tunalı'nın himmetiyle tanımak bahtiyarlığına nail olduğum üstad şair ve yazar Beşir Ayvazoğlu 'nun teveccüh ve tavassutu olmasaydı, ÖTÜKEN Yayınevinin sahibi Nurhan Alpay gibi bir güzel insanla ne zaman, nerede tanışırdım da şu kitapçık onaya çıkardı, bilemiyorum. Adlarını anmakla şeref kazandığım bu üç gerçek dost başta olmak üzere, kitabın hazırlanmasında emeği geçen, benden görüş ve tenkidlerini esirgemeyen bütün mübarek insanlara burada bir kere de kalemimle teşekkür eder, haklanın helal etmelerini dilerim.
"Ayının kırk tane manisi vardır, kırkı da ahlat üzerinedir' diye bir söz vardır. Bizim manilerimizin konusu da aynı: müzikte (de) nasıl kimliksizleştirildiğimizin hikayesi. Bu sebeple, farklı zamanlarda ve farklı yerlerde çıkmış olan yazılarımda, sohbet veya konferanslarımda aynen veya kısmen tekrar edilmiş olan sözlerimi okuyucunun anlayışla karşılayacağını umuyorum.
Her insan gibi benim de bir annem ve babam var; nur içinde yatsınlar. Ama ben onların olduğu kadar, bu toprakların meyvesi-rüzgarı-tozuyum. Bu yüzden bu kusurlu kitabı, yaşama sevincimin en büyük kaynağı olan öğrencilerimle, her yaş ve baştaki aziz Türk gençlerine ithaf ediyorum.
Kusurlarımın mazur görülmesi dileğiyle, sevgiler. CİNUÇEN

MÜZİK KİMLİĞİMİZ

Müzik mi, Musiki mi?

Türk musikisi üzerine kırk yıl boyunca yazdığım makalelerden bir bölümünün toplandığı bu kitapçıkla sizlere merhaba demek, benim için gerçekten büyük bir mutluluk. Ancak, merhabamız acaba "müzik"li mi, yoksa "musiki'li mi olacak? Bu ilk yazıda, müzikle biraz da olsa ilgilenen pekçok kişinin aklını kurcalamış olabileceğini tahmin ettiğim bu konu üzerinde durmak istiyorum. Evet, güzel sanatların -çilesine rağmen- belki en tatlısı ve vazgeçilmezi olan bu meşgalenin dilimizde neden iki adı vardır ve bizim kullanmamız gereken hangisidir?
İnsanla yaşıt olan nağme sanatının adı Yunancadan alınmıştır ve dünyanın hemen bütün dillerinde aynı asıldan çıktığı belli olan benzer şekillerde kullanılır. Yunancada, o dilin alfabesine göre m-o-u-s-a harfleriyle yazılan ve musa diye okunan 'peri' anlamında bir kelime vardır. Yunancanın kurallarına göre. bir kelimenin sonuna gelen -ike veya -ika takısı, o kelimeye 'konuşulan dil' anlamını kazandırır: elenika (Yunanca), turkika (Türkçe), italika (İtalyanca) örneklerinde olduğu gibi. Musa'ya eklenen -ike takısı, peri kelimesine de 'perilerin konuştuğu dil' anlamını verir (Yunancası 'ta musike'). Musiki ve şiire daha sonraları -İslami terimle- 'meleklerin dili' denmiş olmasından da anlaşılacağı gibi, müzik kelimesinin kökündeki bu 'perice' anlamı, bu sanatın sonradan yapılan bütün tariflerinin sadece en kısası değil, bizce en güzelidir de Ayrıca, ilerideki yazılarda anlatmaya çalışacağımız gibi,

nazariyyatın içinden çıkamayıp çaresizliğe düştüğü birçok konunun fizikötesi sebebini ortaya koyduğu için de, en manalısı.
'Ta musike' Romalılara (yani Latinceye) musica (okunuşu 'muğ-sika') şeklinde geçmiş, Latinceden türemiş olan -ve bu sebeple 'neolatin' denendillerle anglosakson ve slav dillerinden başka Arapça ve Farsça da, kelimeyi hep bu ikinci asıldan alıp kendi telaffuzlarına uydurmuşlardır: İtalyanca musica (ok. muğ-zika), İspanyolca musica (ok. muğ-sika), Fransızca mu- sique (ok. müzik), İngilizce music (ok. myuğ-zik), Almanca musik (ok. muziyk), Flamanca muziek (ok. muziyk), Arapça (ok. el-muğ-sıkıy) (Arapça kelimedeki kalın K (kaf) harfini MÜSIKI veya MÜSIKIY şeklinde Latin alfabesine yansıtma gayretlerine katılmıyoruz; zira, önce Arapça aslı ortada "ı" ile değil (Arapçada "ı" sesi yoktur), "i" ile yazılır; ayrıca, ki'nin nasıl söyleneceğini de meraklı olan, kulağı varsa, bir duyuşta zaten öğrenir.)
İslamdan önce (yani Arapçayla temasa gelmeden), hem müzik, hem makam anlamında kök veya küg okunabilen kelimesini kullanan Türkler, 10. yüzyıldan itibaren Arapçadan aldıkları musiki kelimesini, 15. yüzyıldan sonra da makam kelimesini ayrı manalarda kullanmaya başladılar (müzikolog Gültekin Oransay, musiki Arapçadan, müzik de Fransızcadan geliyor diye, sanatın adını KÜĞ olarak yerleştirmeğe bir ömür boyu uğraşmıştı beyhude yere). Osmanlılar bu kelimeyi "ilm-i şerif' (şerefli ilim) sıfatını da ekleyerek 600 yıl boyunca kullandılar. Ancak, önce İtalyanca musica'dan bozma 'mızıka' kelimesi -askeri musiki anlamında- II. Mahmud tarafından dile sokuldu (Mehterhane-i Hakani'nin yerine kurulan Mızıka-i Hümayun'la); sonra da Fransızın musique'i Türkçe okunuşuyla 'müzik' olarak alındı (hemen arkasından da 'müzisyen', 'müzikoloji', 'müzikal' ve 'müzikalite' gibi aile efradı geldi). Meşrutiyet ve Cumhuriyet dönemlerinde her iki terim, bazı kişilerin -çok defa amaçlı- tercihine göre yanyana yaşamaya devam etti: "klasik müzik" tutkunlarının "alaturka musiki"cilere tepeden ve ikrahla bakmalarında olduğu gibi..
Müziğin -hemekadar bazılarının ağzında 'Türk müzüğü' şeklinde dilimizin ses uyumuna kurban gidiyorsa da- musiki'ye oranla daha kolay ve kullanışlı olduğu açıktır (en azından iki tane uzatması ile kalın K güçlüğü yoktur); ama musiki'deki ahenk (müzikalite) ile ağırbaşlılığın da müzik'te olmadığı ortadadır. 1935'te vefat etmiş olan musiki alimi Rauf Yekta Bey'in Türkçesinde müzik kelimesinin hiç bulunmayışı ne kadar tabii ise; müzikolog-besteci llhan Mimaroğlu'nun (doğ. 1926) kitaplarında 'musiki'yi tercih etmiş olması, Oransay'ın aksine, kelimenin ağırlığına ve ahengine verdiği önemin o nisbette açık delilidir.
İşte aynı sanat için çift isim kullanılmasının kısa hikayesi. Bize gelince: kitabın başlığından da kolayca anlaşılacağı gibi, cümlenin akışı ve kelimelerin gerektirdiği iç musiki bakımından hem müziğin, hem musikinin aynı metinde, rahat bir kardeşlik içinde kullanılmasında mahzur görmüyor, bu konuda dayatmacı taraflılığa katılmıyoruz. Bu da -kelimelere farklı niyetler yükleyip taraflılık hafifliğine düşmemek şartıyla dilimizin yaşadığı kültür değişimi serüveninin bir nişanesi olarak kalıversin..
Alaturka Türk Musikisinin Adı mı?
Müzisyen veya müzik meraklısı olup da -yahut sadece tesadüfle- mesela MEYDAN-LAROUSSE Ansiklopedisi'nde rastlamışsanız, MÜZİK ve MUSİKİ'nin iki ayrı madde olarak yer aldığını, iki ayrı uzmana yazdırıldığını ve tabii iki değişik tarif verildiğini herhalde görmüşsünüzdür. Ama nasıl olur, ikisi de aynı kelimenin değişik söylenişi değil mi? diyen çok haklı itirazlarınızı duyar gibiyim. Ben de sizin gibi düşünüyorum, ama ansiklopedi böyle demiyor. Bakın MÜZİK neymiş: "Melodi, ritm ve armoni bakımından ele alınan sesler bilimi". Peki ya MUSİK1? (Onlar hem kök, hem anlam bakımından zaruri olan uzatma-inceltme işaretlerine aldırmadıklarından böyle "Buzuki" uyumunda yazarlar). Onun da tarifi şu:

"Alaturka müzik". Yani musiki, melodi ve ritmi olup da armonisi olmadığı için müzik değil, müzik de alaturka olmadığı için musiki değil! Beğendiniz mi? İlahi ansiklopediciler! Şu tutumunuz var ya, Tanzimat depreminden bu yana Türk aydınının içine düştüğü "beyin travması"nı o kadar güzel anlatıyor ki! Bir kere musiki seslerin bilimi değil, sanatıdır (ses bilimine herhalde biraz "Akustik" denir). Bu bir. İkincisi, sizin "alaturka" dediğiniz, Türk musikisinin değil, beyin özürlülerdeki düşünce ve davranış bozukluğunun adıdır: misafiri pijamayla karşılamak, arabanın camını açıp kül tablasını yola boşaltmak, konserde yanındakiyle sohbet etmek, cak-cak çiklet çiğnemek veya durmadan yüksek sesle öksürmek, oruçlunun yüzüne sigara üflemek gibi.
Belli bir yaşın üstündeki insanlar, çok defa ağız alışkanlığıyla, bir kısmı bilgisizlikten, bir kısmı da kendilerini "alafranga" saydıkları için, kendi musikilerinden "alaturka hela" der gibi (affedersiniz) "alaturka musiki" diye bahsederler. Bu sanatın mensupları buna alınırlarsa da üzerinde durmazlar; bu yanlış alışkanlığın bir gün kaybolacağını umar, sabrederler. Ama koca bir ansiklopedi, koskoca bir milletin 2000 yıllık musikisini "alaturka" diye nasıl tanımlar? Bu ne küstahlık, bu ne haramzadeliktir?. 10 ila 18 yaşlarım arasında 8 yıl bana İtalyanca, Latince ve Fransızca hocalığı yapmış olan merhum Prof. Dr. Giuseppe Garino (1910-1982) bir gün derste şöyle demişti: "Sevgili çocuklar, şunu hiç unutmayın: kendi değerlerinin
farkında olmayan veya bunları küçümseyen milletlerin, başka milletlerin gözünde değeri olmaz". "Alaturka" sözünün Batılılarca ilk defa ne zaman ve hangi amaçla kullanıldığına gelince:
Müziği harp sanatında vazgeçilmez bir unsur olarak kullanan ilk uluslardanız. Tarihin tanıdığı ilk atalarımız olan Hunların, ikisi nefesli, dördü vurmalı olmak üzere altı tür çalgıdan oluşan, "tuğ" adını verdikleri büyük bir askeri müzik takımları vardı (tuğ sadece sancağın değil, aynı zamanda bu kurumun da adıydı). Hunca adları ve Türkçe karşılıkları ile bu sazlar şunlardır: yurağ (zurna), borguy (boru), küvrük (kös), tümtük (davul), çanğ (zil) ve çokan (çevgan). Ordunun önünde yürüyen çalıcı mehterlerin elindeki yüzlerce zil ve çevgan'ın (at kılları ve çıngıraklarla süslü ritm sopası), til, deve, at ve katırlara bindirilmiş yüzlerce kös, davul, nakkare, zurna ve borunun, özel amaçla bestelenmiş savaş havalarına karışan ihtişamı, üç günlük yoldan duyulan ve ağır ağır yaklaşan ürpertici gümbürtüsüyle düşmanda savaşacak moral bırakmıyor, savaşların çoğu korkudan oraya buraya kaçışan düşmanın teslim alınmasıyla sonuçlanıyordu. Sadece savaşlarda değil, Avrupa başkentlerinde elçi heyetlerimize eşlik eden şatafatlı takımlarla da tanınan mehter musikimiz, Batının ordularını korkuttu, ama bestecilerini etkiledi. 18. yüzyıl başlarından itibaren İmparatorluğun askeri gücü zayıflamaya başlıyor, ama alla turca, yani Türk müziği tarzında opera, senfoni ve konçertolar besteleme modası salgın halini alıyordu. Batıda "Türk asrı" olarak bilinen 18. yy.da Haendel'le başlayan "Türk konulu opera" akımı Gluck, Gretry ve Haydn'ın eserleriyle moda olmuş, Mozart ve Beethoven gibi dahiler bile bu etkiden kendilerini kurtaramamışlardı. İşte dilimizde "alaturka" şeklinde söylenen İtalyanca allaturca sözü uluslararası bir müzik terimidir ve sadece "Türk (askeri müziği) tarzında" demektir. Ne var ki, Napo1yon'un dostu 3. Selim'le başlayıp 2. Mahmud'la yerleşen Batı hayranlığı, İngiliz ajanı Mustafa Reşit Paşa'nın 16 yaşındaki çocuk padişaha imzalattığı Tanzimat komplosuyla gerçek bir kangrene dönüşünce, beyin travmasına uğrayan Osmanlı aydınının gözünde Batıdan gelen her şey modern-güze1-faydalı, yani alafranga, kendinin olan her şey geri-çirkin-zararlı, yani alaturka oldu. Oysa, batılı bestecilerin kullandığı şekliyle alaturka sözünün ne klasik müziğimizle ilgisi vardır, ne tualetle (ki biz onu hep alafrangalığa layık görmüşüzdür, alaturka olan zavallı heladır!), ne takvim-saat-yemek

türlerimizle, ne de... 16 milyonluk bir köyde, çaydanlığın içinde kalmış çayı, suyu ile birlikte üçüncü kat balkonundan sokağa boşaltan görgü ile!
Aksiyon, Aralık 1994, S. 2, s. 59

Türk Musikisi Ses Sistemi

(İ. T. Ü. Türk Musikisi Devlet Konservatuarınca İstanbul'da düzenlenen I. Türk Musikisi Sempozyumunda sunulmuştur.)

"Gayri biz olduk deyu zannetmesin ashab-ı kal
Cuy'lar kim vardılar deryaya hamuş oldular"

Bu dilin Türkçe olduğunu çoktaaan unutmuş olan genç arkadaşlarım için, çağdaşcasıyla söyleyelim:

"Söz sahipleri, kendilerini bir mertebeye gelmiş zannetmesinler diye, neş'e içinde gürül gürül akıp dururken, denize kavuşur kavuşmaz sesleri kesiliveren nehirleri yarattık.."

Sayın Başkan, değerli dinleyenlerim ve meslekdaşlarım,

Konservatuarımızın açılışından 8 yıl sonra, Türk musikisinin temel konusu olan "ses sistemi" üzerinde geniş kapsamlı bir sempozyum düzenlemek suretiyle ciddi bir yaklaşım örneği veren Konservatuar yöneticilerini kutlar; herhangibir seviyedeki Türk musikisi öğretiminin hareket noktasını teşkil etmesi gereken böyle bir çalışmaya bizi de davet etme nezaketlerinden dolayı kendilerine teşekkürlerimizi arz ederiz.

Efendim, ses sistemi denen mevzu -malumunuz olduğu veçhile ciddi bir incelemenin konusu yapılmak istenirse, günler ve aylar değil, yıllar alabilecek hacimde bir iştir. Böyle bir çalışma yapılmış olsa, bunun sadece sonuç raporunun okunmasının dahi yarım saatlik bir süreye sağdırılamayacağı takdir buyurulacaktır. Ama madem ki bu defa için imkanlarımız bu kadardır, biz de bununla yetinip, elimizdeki süreden daha da kısa olan aklımız ve bilgimizle yapabildiğimiz çalışmanın özetini sizlere sunmağa çalışacağız.

Önce. "ses sistemi" deyiminin anlamı ve kapsamı nedir?

Fransızca "systeme tonal" sözünden çevirerek yaklaşık 50 yıldır kullandığımız "ses sistemi" deyimi. "bir müziğin kendine mahsus ses ve aralıkları arasındaki ilişkileri düzenleyen akustik kural ve hesapların meydana getirdiği nazari düzen" olarak tarif edilebilir. Fransızlar bu düzene "systemes acoustiques" diyorlar ve zaman içinde geliştirilmiş pek çok nazari sistem olduğu için. "akustik sistemler" deyimini çoğul şekliyle kullandıklarını belirtiyorlar. (Bkz. Larousse de la Musique. Paris 1957, C. II. s. 391). Bizi, "ses sistemi" deyimimizi hangi yabancı kökten aldığımızın araştırılmasından daha fazla ilgilendiren husus, müziğin dayandığı nazari düzeni açıklamaya çalışan bu sistemlerin, sadece Batı müziği için dahi, sayılamayacak kadar çok oluşudur.

Müzik bir sanat dalı olarak, Fin mimarı E. Saarinen'in dediği gibi, "toplum hayatının belirli şekiller içinde ifadesi" ise, yine onun sözüyle "bitki gibi yalnız kendi kökünden beslenen ve her topluma göre ayrı bir şekil arzeden", o toplumun ses, melodi, ritm ve çalgı kullanma tercihlerini yansıtan bir özellik olarak ortaya çıkıyor ise, o halde kuralları, binlerce yıllık kullanma sonunda iyice belirginleşmiş olması gereken bir akustik düzen için, neden bu kadar çok nazari sistem geliştirilmiştir? Bunun sebebi şudur:

Mimarlık eğitimimiz sırasında hocalarımız bize mimarlık mesleğinin tarifini şöyle kabaca bir formülle vermişlerdi: % 33 sanat, % 33 ilim, % 33 teknik. Kalan % I? diyeceksiniz. Bu da herhalde, 10 numarayı daima kendisine saklayan hoca gibi, kainatı yaratanın da istisnai kulları için elinde tuttuğu bir "ilham puanı" olsa gerek.. Müzik -takdir edilir ki- mimarlıktan çok daha fazla "duygu dalgalanmaları"na açık bir sanattır, o kadar ki müzisyenin ruh haleti -dolayısıyla icra ve üretimi- günün saatlerine göre dahi değişebilir: Kaydetmeye çalıştığı mesajların, bazen güneşli berrak bir atmosferden gelen temiz ve keskin, bazen de karanlık fırtınalı bir atmosferden inen boğuk ve parazitli sesler oluşuna bağlı

olarak.. Bu yüzden, yüzyıllar boyu ameliyatla nazariyat (icra ile teori) birbirleriyle hiç anı aşamamışlardır. İcracılar, ruhlarından kulaklarına yükselen sesleri duymağa ve yalnız bunları çıkarmağa devam ettikçe, nazariyatçılar bu sesleri ille de birtakım oran hesaplarıyla sabitleştirmeğe çalışmışlar, hatta kendi buldukları hesaplara göre çalıp söylemeyen icracıları "falso" (yani bozuk seslerle) çalıp söylemekle suçlayacak kadar ileri gitmişlerdir. Sazlarını nazarı hesaplara göre akort edip çalanları, böyle yapmayanlar "soğuk" çalmakla suçlamışlar, gelenek ve duyduklarına göre çalıp hesaba aldırmayanları da, hesapçılar "cahil" sıfatına müstehak görmüşlerdir.
Bu konuda tarihin bilinen ilk sürtüşmesi, ünlü hesapçı Pythağoras'la, ondan yakl. 200 yıl sonra yaşamış, bilinen ilk
müzik inceleme eserlerinin (Armoninin Unsurları - Armonikon Stikeyon ve Ritmin Unsurları- Ritmika Stikeya) yazarı, hesaptan çok duygu ve deneye önem veren Tarentum'lu ARİSTOXENES arasında olmuştu. Her iki üstadın çömezleri birbirlerinden 'hesapçılar' ve 'kulakçılar' olarak ayırt edilirlermiş.. Tarihin son derece ilgi çekici tecellilerinden biri olarak arz edelim ki, nazariyatını, Pythağoras'ın sisteminden Mercator-Holder'in geliştirdiği 53 koma ve Beşli bindirme çenberine dayayan Arel - Ezgi ile, nazariyatını, Aristoxenes'i geliştiren Zarlino'nun "tabii büyük üçlü" sistemine dayayan Yekta ve Töre - Karadeniz arasında, Pythağoras ile Aristoxenes'ten 2500 yıl sonra aynı sürtüşmeler olmuştur.
Şimdi, buraya kadar söylediklerimizin belgelerini verelim.' Yalnız bir hususu belirtmeme müsaade buyurunuz ki, tebliğimizin planını ve buna bağlı olan özetini hazırlayıp Sempozyum Sekreterliğine gönderdiğimiz zaman, süremizin yarım saat olduğu henüz bildirilmemişti. Bu durumda tebliğimizi yarıyarıya kısaltmak zorunda kaldığımız için Pythağoras'tan sonraki gelişmeleri ancak kaba hatlarıyla verebileceğiz.
Ezcümle: Pythağoras'ın (dolayısıyle Arel-Ezgi'nin) 81/64 oranındaki büyük üçlüsünden daha küçük olan 5/4 oranındaki tabii üçlüden hareket eden Aristoxenes-Zarlino (dolayısıyle Yekta-Töre-Karadeniz) sistemi, Batıda Do bizde Rast perdesi
üzerinde yazıldığı zaman, Pythağoras'ın dizisindeki aralıklara göre çok daha büyük bir sadelik ve sağlamlık sağlamış, ama aktarımlarda halli güç meseleler çıkarmıştı. Başkanlık ve dinleyenlerimiz, temel önemi olan bu iki dizinin karşılaştırmasını, zaman kaybını önlemek amacıyla dağıttığımız teksir notlarımızdan inceleyebileceklerdir.
Ses sistemleri üzerine Batıda yazılmış olan kitaplarda, Batı müziği tarihi içinde genellikle 8-10 nazariyatçıdan bahsediliyor ki başlıcaları şunlar:
1) Bizim sonradan Tanini, Bakıyye ve Küçük Mücenneb adlarını vereceğimiz aralıkları Tonos, Limma ve Apotomi adlarıyla tesbit edip sekizlinin, beşlinin ve dörtlünün frekanslarını bulan; sistemini Beşli bindirme çenberine oturtup 12. bindirmede bulunan Si sesinin Do'dan 1,0136 oranında daha tiz olduğunu görüp bu minik farka 'kırıntı' anlamında 'korna' adını veren ve "kemancılar gamı" adıyla anılan dizisinde Arel-Ezgi sisteminde olduğu gibi sadece 9/8 oranında Tanini ve 256/243 oranında Bakıyye aralıkları bulunan PYTHAĞORAS;
2) Herşeyi sayılarla ifade edip duyguya hiç yer vermeyen Pythağoras'a tepki olarak, onun 81/64 oranındaki (Arel-Ezgi'de de mevcut) kulağı rahatsız edecek derecede tiz üçlü aralığının karşısına 5/4 oranındaki tabıı üçlü aralığını çıkaran ARISTOXENES ve onun sistemini geliştirip 9/8 ve 10/9 oranında (Yektş'-Töre-Karadeniz'de mevcut) iki türlü büyük ikiliği aralığı ile 16/15 oranında (yine en son andıklarımızda mevcut) Pythağoras'ınkinden daha geniş bir diyatonik yarım aralığı bulan, iki türlü büyük ikili aralığı arasındaki 81/80 oranlı farkı "synton koması" olarak belirten, 16. yy.ın İtalyan nazariyatçısı Gioseffo" ZARLINO;

3) 17: yy. sonlarında, oktavı 53 eşit koma aralığına bölüp büyük ikili aralıklarını 9 koma, küçük ikili aralıklarını da diyatonik olanı 4, kromatik olanı 5 koma olarak gösteren ve komanın değerini 2'nin 53. kuvvetten kökünü almak suretiyle 1,0132 olarak bulan, hatta. 53 tuşlu klavsen bile yapan Alman geometrici'si Mercator ile İngiliz müzik nazariyatçısı Holder; -Musikimizde Arel-Ezgi Sistemi adıyla bilinen bu sistem hakkında, Fransız müzikologu ve bestecisi Robert Dussaut şöyle diyor: "Bu solfej gamının gördüğü rağbet, çocuklara bile öğretilebilecek basitlikte olmasındandır; ama aralık frekansları, 'kemancılar gamı' dediğimiz Pythağoras dizisine çok yakın olmakla beraber, hiçbir müzisyen bu sistemle çalmaz." (Bkz. Larausse de la Musique, C. I, s. 214 ve C.II, s. 391).
4) 1691'de oktavı 31 eşit parçaya bölen dizisiyle ilk ayarlı dizi teklifini getiren Huygens;
5) 1700'de, 2'nin 12. kuvvetten kökünü almak suretiyle Batının bugün kullandığı ayarlı diziyi bulan ve Rameau ile Bach'ın müdafaası sayesinde kabul ettiren Werckmeister ve daha sonra Neidhardt;
6) 1707'de bir oktavda 43 aralıklı diziyi teklif eden Sauveur,
7) Ives, Novak ve Schönberg'ten sonra, 1925'te, oktavı 24 eşit çeyreğe bölen (24"2 = 1,029) ve "Çeyrek Sesler Sistemi"ni kurallaştıran Alois Haba (1893), ve nihayet,
8) Aynı 43 aralıklı diziyi 1949'da "Bir Müziğin Doğuşu" adlı eserinde açıklayıp savunan ve buna göre çeşitli çalgılar yapan Harry Partch.
Bunların içinde bizi Türk Musikisi açısından daha fazla ilgilendiren, kolayca anlaşılacağı gibi, Pythağoras, Zarlino ve Holder sistemleridir. Bu üç sistemin, bizim aralıklarımızla olan münasebetini incelemeğe geçmeden önce, Türk musikisi ses sistemi üzerinde çalışmış musikıcileri de kısaca anmak faydalı olacaktır.
İlk Müslüman müzikolog El-Kindi'den bu yana, yazdığı eserlerde ses sistemi konusuna değindiği bilinen ilk bilgin Safiyüddin'dir: yalnız Tanini, Bakıyye ve Fazla aralıklarından kurulu dizisi, eşit olmayan 17 aralığa dayanıyordu.
2. Murad'a sunduğu "Muradname" adlı 10410 beyitli manzum ansiklopedisinin musikiye ayırdığı 25 sayfalık 34. bölümünde, Bedr-i Dilşad ibn Mehmed, "düzen" adını verdiği çeşitli ses sistemlerini anlattıktan sonra, bütün makam, avaze ve şubelerin icra edilebileceği "24 perdeli" ve "Düzen-i muhalif' adlı bir sistemden bahsetmiş, ancak hocalarından öyle vasiyet edildiği için, sır olan bu düzeni açıklayamayacağını belirtmişti.
Aradan 400 yıl geçtikten sonra, üç Türk musiki bilgini, Türk musikisi ses sistemini "ilmen tedvin" (bilimsel olarak ortaya koyup kitabını yazma) amacıyla çalışmalara koyulmuşlar, ama bir süre sonra R. Yekta, - bildiğiniz gibi- Arel ve Ezgi'den ayrılarak, Rast dizisini esas alan, 24 eşit olmayan aralıklı, Pythağoras - Zarlino karışımı bir sistemi benimsemiş, 1.0136 oranlı Pythağoras Koması dışında 4, 5, 8, 9, 53 gibi komalardan hiç bahsetmemiştir.
Arel-Ezgi ise, az önce sözünü ettiğimiz Mercator-Holder'in, oktavı 53 komaya bölen nazari sistemini benimsemişler, ancak bunu yaparken de, Holder'in düzenli olarak 1-4-5-8-9 diye giden ve 28 aralıktan oluşan sistemi yerine, beşli bindirmelerinin sebep gösterilmeksizin 11. de kesilmesi yüzünden, tatbikatta çok kullanılan Do koma diyezini sisteme almamış, böylece Dik Acem-Dik Çargah tam beşli simetrisini bozmuş, bu mahzuru gidermek için Artık İkili aralığını 3 değişik şekilde vermiş, ayrıca uygulamaya girmediği için perdeli sazların hiç- birinde bağlı bulunmayan ve diyezle de yazılamayan bir Dik Buselik perdesini (Dik kelimesinin terminolojik maksadını da bozarak) sisteme sokmuşlardır.
Öte yandan Arel-Ezgi sisteminde, ayarlı Batı dizisinde Diyez'le Bemolün aynı perdeyi gösterişi tenkid edilip tabii dizide

bunların 1 koma farklı perdeler olduğu belirtilmesine rağmen, Batının Diyezi ile Bemolü, Türk musikisi sisteminde yine aynı perdeyi göstermek üzere kabul edilmiş, Batıdan aldığımız Diyezin Batıda Bakıyye değil, Küçük Mücenneb aralığını gösterdiği görmezlikten gelinmiştir.

Yine Arel-Ezgi sisteminde, iki üstadın en basit makamların tarif ve donanımlarında dahi anlaşamamış olmaları bir yana, Uşşak dörtlüsü ile Artık İkili aralığının Süznak, Karcığar ve Hüzzam makamlarındaki, nazari olarak belirtilen perdelerden (yerinde veya aktarılmış olarak) farklı icrası konusuna hiç değinilmemiştir. Söz konusu perdelerin eskiden Arel-Ezgi sisteminin gösterdiği gibi icra edilmiş olup sonradan piyasa icracıları elinde bozulmuş olduğu iddiası pek fazla ciddi olamaz, zira elimizdeki en eski ses belgeleri Tanburi Cemil Bey'in icrası olduğuna ve bunları ondan öncekilerle kıyaslayıp nasıl bir bozulma olduğunu söylememiz mümkün olamayacağına göre, bozulmanın Cemil Bey'le başladığını düşünmek ihtimali kalır ki bu da bütün Türk musikısine yapılabilecek en utandırıcı hakaret olur. Unutulmamalıdır ki son 70 yılın klasik Türk musikısi icrası tamamiyle Cemil Bey'in perde sistemine dayalıdır.

İşte, nazariyyatın ameliyyat karşısında düştüğü bu tür acizlerden dolayı, hem zaman veya sonraki musikiciler, Arel-Ezgi ses sisteminin bu kusurlarına çare bulma gayesiyle (veya daha doğru bir ifadeyle, ameliyyatı biraz daha sadık izah edebilmek için) değişik sistemler aramışlardır. Bu musikicilerin ilki, 25/24 oranında ve yakl. 3 koma değerinde, diyezle yazılamayan bir Bemol işareti gösteren Rauf Yekta Bey'dir. (Bkz. Lavignac Ansiklopedisindeki ünlü monografisinin 2986. sayfası).

İkinci örnek, Dügah ve Segah perdeleri arasını 8 komalık K aralığı olarak göstermiş olmasına rağmen, Buselik'le Segah arasında 1,5 komalık İrha aralığı olduğunu söyleyerek çelişkiye düşen, ancak "Uşşak" adını verdiği perdenin, Segah perdesinden de 1 koma pest, yani Buselik ve Uşşak perdeleri arasını 2,5 komalık bir Sagır aralığı olarak belirtmek hassasiyetini gösteren ve bunu Tanbur ve Kanun gibi perdeli sazlar üzerinde yaptığı denemeler ve osillatör kontrolleriyle ortaya koyan, 41 aralıklı sisteminin savunucusu Ekrem Karadeniz..

Üçüncü musikici, kendine mahsus diyez ve bemol işaretleriyle 30 perdeli bir sistemi teklif eden Dr. G. Oransay.. Yanlış hatırlamıyorsam 8-10 yıl önce dairevi olarak dizilmiş 36 perdeli bir sistem üzerinde çalışmakta olan Erol Sayan.. Ve nihayet, Batının diyez ve bemolünün üzerine, makamın kullandığı aralıkların durumuna göre, 1, 2, 3, 4 sayılarını yazarak, gereğinde 53 komanın hepsinin kullanılabileceğini gösteren M. Sarısözen ve K. İlerici..

Kanaatimizce, Türk musikisinin dayandığı temel ses sistemini açıklamağa çalışan ve 17 aralıklıdan başlayıp 53 aralıklıya kadar giden bu pek renkli tablonun yansıttığı gerçek, az önce andığımız musiki nazariyyatı hocamız Robert Dussaut'nun sözleriyle şöyle ifadelendirilebilir:

"Yeryüzündeki çeşitli milletlerin değişik musikileri gibi, bu musikilerin ses düzenini açıklamaya çalışan çeşitli akustik sistemlerinin de birbirlerinden üstün ve eksik tarafları vardır. Kesin olan şudur ki, bugüne kadar musikiyi hesaba dökmek amacıyla insanoğlunun bulduğu hiçbir sistem mükemmel olma vasfını haiz değildir (bkz. Larousse de la Musique, C.II,s. 394).

Bizim, değerli hocanın bu görüşüne ilave edilecek haşiyemiz şu: Bizi iki asırdır pençesinde kıvrandıran Batı kültürü özentisinin etkisinde dilim.izin "teksesli" derneğe alıştırıldığı "Tek Porteli" müzikler, en yalın görüntü içinde olmalarına rağmen, kullandıkları yüzlerce mikrometrik ses parçacığı sebebiyle, icrası yazılmasından, yazılması icrasından zor olan müziklerdir. Zira "tekses" adı ile -biraz da küçümseyerek- geçiştiri- verdiğimiz o muazzam ses cünbüşünün bütün

imkanlarından faydalanmak, adeta Güneşin bütün imkanlarından faydalanmak kadar zordur. Atomaltı parçacıklarını hakkıyla inceleyebilmek için, nasıl, Yevgeni Pozdnyakofun ifadesiyle "gözlemciyle gözlenen şeyin özdeşleşmesi gerekiyor" ise, tek porte üzerine yazdığımız bu yalın ihtişam incelenirken de, o bir türlü yazamadığımız koma kırıntıları kadar ufalmamız şarttır. Muhteşem bir mimariye sahip olan musikimizin "rölöve"sini -yani aslından projeye dökülmesini- bir türlü kusursuz şekilde yapamayışımız bundandır.

Oktavımızdaki eşit olmayan aralıkların sayısını, 53 koma ve 2 frekansı sınırına kadar istediğimiz kadar artıralım. Diyez ve bemol işaretlerimizin sayısını da, buçuklu komaları da dikkate alarak, çoğalttıkça çoğaltalım. Bu işaretler için en sevimli ve en mantıklı çizim şekillerini bulsak dahi, bu şekiller bize sesleri verecek, ama istediğimiz "rüzgar"ı veremeyecektir. Bildiğimiz gibi, perdelerimiz rüzgarın estiği yöne göre öne veya arkaya (çıkış veya iniş istikametine doğru) yatan bir ekin tarlasının başakları gibidir. Yalçın Tura herhalde bu sebeple arızalı perdeler yerine arızalı bölgeler deyimini kullanmaktadır. Görülüyor ki çözüm, oktavdaki aralık sayısını, buna bağlı olarak da arıza işaretlerini arttırmakta aranamaz. Ayrıca pedagojinin temel ilkelerinden biri -bilindiği gibi- eğitimi, kavranılması basit olan sistemler üzerinde geliştirmektir. Buradan, tebliğimizin son sözü olarak arz edeceğimiz sistem teklifimize gelmek istiyoruz: Arıza işareti olarak sadece 1 diyez ve 1 bemol kullanmak ve bu işaretlerin üzerine, kesinlikle hiçbir bilimsellik iddiasında bulunmadan ve bunu bir eksiklik olarak görmeden, makamın gerektirdiği aralığın en yaklaşık koma sayısını o işaretin üzerine donanımda yazmak. Sarısözen ve ilerici sistemlerinde olduğu gibi..

Oktav dışındaki bütün ses ve aralıklarının falso olduğu hem Batılılar, hem de Saygun'umuz tarafından itiraf edilen (R. Dussaut, Larousse de la Musique, C. II, s. 394 ve A. A. 8aygun, Musiki Temel Bilgi.fi, MEB tst. 1966, C.IV, s. 26.) ve piyano gibi sabit perdeli çalgılarının, musikimizde asla kullanılamayacağı belirtilen Batı musikisinin, o tamamen falso aralıklara dayalı ses sistemiyle muhteşem bir duygu-düşünce abidesi kurabildiği düşünülecek olursa, bizim donanımımızdaki koma sayılarının takribiliğinden hiçbir şekilde komplekse kapılmamamız gerektiği kolayca kabul edilir.

Aşk imiş her ne var alemde
ilm bir kayl ü kal imiş ancak!..

Mızrap, Haziran 1984,8.21-22,23.

Makam
(Kelimenin ilk a'sı değil, ikinci a'sı uzundur (makaam, mim-kaf-elif-mim). Birçoklarının yaptığı "maakam" şeklindeki telaffuz yanlışını yapmamaya özen gösteriniz.)
Türk musikisi denir denmez çoğunluğun aklına ilk gelen merak konusu, makamların ne olduğu ve birbirlerinden nasıl ayırt edilebildikleridir. Tanzimattan bu yana, kendi kültürlerinin yabancısı olan aydınlarımızın ağzında musikimizin adı "alaturka" veya "şark musikisi" olduğu için (merhum Arerin "Türk musikisi" sözünü yerleştirme konusundaki gayretleri yanlışı düzeltmeğe maalesef yetmemiştir), gazete bulmacalarındaki "şark müziğinde bir makam" veya "alaturkada bir makam" (Rast) tekerlemeleri, bulmacacılık tarihimizle yaşıt olarak sürüp gitmiştir. Ama Rast'ın, Mahur'un, Nihavend'in makam olduğu er-geç bulunur da, makam nedir, o pek bilinmez. Sözlük veya ansiklopedilerse, konunun bilmeyenlerce anlaşılmaması için adeta gizli bir dayanışma içindedirler. Tıpkı Nasreddin Hocamızın (k.s.) bir Cuma vaazında "Eh, madem bilmiyorsunuz, size anlatacak birşeyim yok", ertesi Cuma cemaatin "Biliyoruz" demesine karşılık "Madem biliyorsunuz, ne diye anlatayım?" deyip camiden çıkıp gitme şakasında olduğu gibi!.. Okul müzik kitaplarımızda da kendi müziğimiz zaten olmadığı (azıcık olsa da, şartlanmış öğretmenler öğretmediği) için, konu mesleki sır olma özelliğini daha uzun yıllar koruyacağa benzer.
Arapça "kaame-yekuumu" (ayakta durmak) fiil kökünden gelen "makam'" kelimesi, İslamın ilk yıllarında Kur'an-ı Kerim'i ayakta okuyanların bulunduğu yüksekçe yeri gösterirdi. Kelime sonradan, dilimizde bugünkü ilk manası olan, "yüksek dereceli resmi görev, bu görevin icra edildiği mevki" anlamını kazandı. Eski toplum düzenimizde yüksek mevki sahipleri posta oturdukları için, yetki çekişmeleri "post kavgası" şeklinde deyimlendirildi ve "makam hırsı" ile yakın anlamda kullanıldı. Bizim "makam"ımızın (musikideki makamın) kavgası yapılacak bir post veya mevki ile ilgisi yok çok şükür. "Beni giriş, gelişme ve bitiş kurallarına göre kullanılan müzik dizileri"ne Uygurlar "kök" ve "küg" şeklinde okunabilen bir isim vermişlerdi. İşte makam, şu tırnak içinde verdiğimiz ve aşağıda biraz daha açacağımız anlamı ile, ilk defa büyük Azeri- Türk bilgini Meragalı Hoca Abdülkadir tarafından, 1418 tarihli Makaasıdü'l-elhan adlı kitabında kullanılmış ve öylece yerleşmiştir (Batı dillerinde, bir kelimenin o dilde hangi tarihtenberi, hatta ilk defa kim tarafından ve hangi eserde kullanıldığını gösteren etimoloji (kelime kök bilgisi) sözlükleri vardır. Ama bizim dil bilginlerimiz, yerleşmiş kelimelerin yerine yeni "sözcük"ler uydurma hastalığından baş alamadıkları için, bu tür sözlükler yazmaya vakit bulamamaktadırlar.)
. Bizim müziğimizde ezgiler (nağmeler/melodiler), Batı müziğindeki gibi geniş ses aralıklarıyla oradan oraya sıçrayan bir gelişigüzellik içinde değil; girişi, gelişmesi ve bitişi belirli olan bir düzen içinde kullanılırlar. Ezginin dolaşımını düzenleyen bu kurallara "seyir" adı verilir. Makamlara kişilik, lezzet ve kokusunu veren, işte bu hayati önemdeki, bestecilerin değiştiremeyeceği seyir kurallarıdır. Makamı, çağdaş nazariyat kitaplarının ve onlardan kopya eden ansiklopedilerin yaptığı gibi, "Bir durakla bir güçlü etrafında toplanmış seslerin genel durumu" diye tarif etmek, bir bilinmeyeni iki bilinmeyen daha katarak anlatmak gibi (Durak ne? Makamın durduğu yer. Makam ne? Durakla güçlü etrafında toplanmış sesler! Tam bir Hacivat tekerlemesi!) bir pedagoji ucubesidir ki amacı herhalde -yukarıda söylediğimiz gibi- anlatmak değil, mümkün olduğu kadar girift hale getirip anlaşılmamasını sağlamak olsa gerektir. Nitekim makamın ne olduğunu bilen, ama çaresizlikten bu tarifle öğreten meslekten kişiler dahi (konservatuar hocaları), tarifteki mantık hatasını görmezlikten gelmek zorundadırlar. Oysa makamın sırrı seyirdedir; anlamanın yolu da önce seyri anlamaktan geçer.

Makamlar birbirinden nasıl ayırt edilir? Bu sorunun; "imzaları kapatılmak Şartı ile Nabı Nef'ı'den, Reşat Nuri Yakup Kadri'den, Hasan Çelebi Karahisarı'den, A. Rıza Toroslu Hoca Ali Rıza Bey'den, Tiziano Tintoretto'dan, İtalyan operası Alman operasından" veya "takımlarının formaları değiştirilmek suretiyle Macar futbolu Çek futbolundan nasıl ayırt edilir?" sorularından pek büyük bir farkı yoktur. İnsanların dikkatini çeken, resim, müzik, spor, kitap okuma, yazı yazma, düzgün konuşma gibi çeşitli türde ilgi alanları vardır ve bu alanlar çok defa çocukluğun ilk yıllarından itibaren belirmeğe başlar. Sonradan ortaya çıkan bir başka ilgi alanı ilkini silip bütün dikkat ve merakı üzerine çekmemişse, yaşın ilerlemesiyle ilk ilgi alanı hem genişler, hem derinleşir. Çocukluğundan beri resim yapan, daha ilkokuldayken ödüller almış, suluboyadan karakaleme, ondan yağlıboyaya geçmiş ve lise yıllarından itibaren resim sergilerinden çıkmamış olan bir insan için, değişik resim üsluplarını ayırt etmek zor olur mu? Bu merak hatta, büyük veya orta şöhrette ressamların tablolarını, imzaları olmasa dahi, kolaylıkla teşhis edebilecek seviyeye de gelebilir.
İşte müzik de böyledir. Resimde nasıl gözle elin işbirliği şartsa, müzikte de kulakla hafızanın işbirliği şarttır. Amatörce bir merak ise, öğrenilmek istenen herhangi bir konunun sihirli anahtarıdır. Kapıyı bu anahtarla açar, içeri girersiniz. Bir de bakarsınız ki karşınızda bir umman: güzellikler kadar güçlükler, zevkler kadar karanlıklarla dolu. Kaybolmamanın tek yolu
aşk: ilginizi meraka, merakınızı tutkuya dönüştürecek tek rehberiniz. Tutkunuz ise, hep daha anlayarak ve zevk alarak ilerlemenizi sağlayacak olan tek hocanız
"Çıktık açık alınla bin yılda her savaştan" marşının ezgisini hatırlıyor musunuz? Peki, ya "Yaslı gittim, şen geldim" türküsüyle "Karlı dağı aştım geldim" şarkısını? Bunlardan hangisini biliyorsanız, kendi kendinize mırıldanmaya başladığınız anda, Rast makamının perdeleri hafifçe aralanacaktır. Ama benim sesim yoktur ki demeyin sakın. Bu sizin yolunuzu baştan tıkayacak bir yanlış olur. Dünyada herkesin iyi-kötü bir şeyler mırıldanabilecek kadar sesi vardır. Hele, kulak hafızanızı azıcık daha zorlayıp "Nihansın dideden ey mest-i nazım", "Esti nesim-i nevbahar", "Bir gönlüme, bir hal-i perişanıma" veya "Bir dame düşürdü ki" şarkılarından birini hatırlayıp azıcık mırıldanabilirseniz, Rast makamının size gülümsediğini hemen farkedersiniz. Hele hele, "Gülşende yine ah ü enin eyledi bülbül" veya "Aylar geçiyor sen bana hala. geleceksin" gibi şarkıları -tabii usallerini de bozmadan.(Musikimizde makam kadar önem taşıyan ikinci büyük özellik usullerdir. ileride onları da inceleriz.)
- söyleyebilecek hale gelmişseniz, etraftan sizi profesyonel müzisyen dahi zannedebilirler. Sakın gülmeyin, kulağınıza birşey söyleyeceğim (ama aramızda kalacak, söz mü?).. Ortaokul mezunlarını alıp 6 yıllık eğitimden sonra yine bir ortaokul diplomasıyla mezun eden bir zamanların İstanbul Belediye Konservatuarı Türk Musikisi Bölümünde (M. N. Selçuk-Ş. Gürmeriç'li yıllar), bitirme sınavına girecek öğrencileri hocaları nasıl hazırlarlardı, biliyor musunuz? Sakın gülmeyin ama! "Rast makamını sorarlarsa, "Çıktık açık alınla"nın notalarını, Hicaz makamını sorarlarsa "Yay benim efendim"in notalarını söyler çıkarsın.." Artık siz bana, 6 yılda sadece bunu mu öğreniyorlarmış?. diye sormayın, olmaz mı?. Makamları, o makamda bestelenmiş parçaları hatırlayıp mırıldanma yoluyla tanımanın sebebi, nazariyat kitaplarının ezberletmeğe çalıştığı "filan dörtlü ile filan beşlinin birleşmesinden doğan dizi"ler değil, sadece ve sadece, yukarıda sözünü ettiğimiz seyir konusudur. "Makamlara kişilik, lezzet ve kokusunu veren, işte bu hayati önemdeki, hiçbir bestecinin değiştiremeyeceği seyir kurallarıdır" demiştik ya.. Bakın: Rast makamının nasıl bir havası (ezgi karakteri) olduğunu kulağınızda ve dilinizde

canlandırabilmeniz için, yukarıda adını verdiğimiz şarkıların hepsinin melodisi farklıdır (aksi halde ayrı ayrı parçalar olmazlardı). Ama hepsinde ortak bir taraf var. İşte o taraf seyir dediğimiz şeydir ki makam ailelerini meydana getirir. Bir tür soyadı gibi. Anne, baba, amca, hala, teyze ayrı ayrı insanlardır, ama aynı ailenin fertleri olarak ortak genetik bağları vardır. İşte bu ortak tarafların yoğun bir belirginlik kazanması ve kişiden kişiye (parçadan parçaya) değişmemesi haline, müzikte makam denir.

"Peki, makam dizileri ve bunların seyri (yani girişi-gelişmesi-bitişi) belirli kurallarla bu kadar bağlı bir müzikte, bir başkasınınkine benzemeyen orijinal bir beste nasıl yapılabilir?" Doğru, ama müziğin, müzikte besteciliğin, hele bizim müzikte beste yapmanın kolay bir iş olduğunu size kim söyledi ki?. Sadece gündelik ticari müziklerde değil, sanat amaçlı klasik müziklerde de (doğuda ve batıda) çağlar boyu yüzbinlerce müzik parçası bestelenmiş, ama hepsi yaşayamamıştır (neyse ki!). Çünkü güzel sanatlara yatkınlık, fazla yaygın dağıtılmamış olan bir Allah vergisidir. Müziğin bunların içinde çok özel bir yeri, besteciliğin ise bambaşka derinlikleri vardır. Bizimki gibi çok kurallı ve sadece melodiyle ritme dayalı müziklerde, yüzyıllara dayanabilecek güçte orijinal eser besteleyebilmek, en büyük ilahi lütuflardan biri olan deha ile mümkündür. Meragi, Itri, Zaharya, Hafız Post, Mustafa Çavuş, Dede ve diğer büyükler, işte onun için hep aramızda yaşamakta, dillerini bilenlerle konuşup durmaktadırlar. Dünya durdukça da konuşacaklardır.

Yukarıda "makamlar birbirinden nasıl ayırt edilir" sorusunu cevaplamaya çalışmış, bu konuda müzisyen olmayan
meraklılar için en kolayı olan, çok bilinen (harcıalem) parçaları hatırlayıp ortak taraflarını teşhis yolunu kullanarak, Rast makamını tanımayı denemiştik. Ama Türk musikisi Rast makamı ile başlar, ama onunla bitmez. Musikimizde tarih boyunca icad edilmiş 600'e yakın makam vardır (merhum müzik programcısı-arşivci A. R. Avni'nin araştırmasına göre 583, 10 kadar da 20. yüzyılda icad edilenler) ve bu makamlarda 40 bin civarında parça bestelenmiştir'(Makam sayısının bu kadar yüksek olmasının sebebi, çoğu şair, hattat veya bestekar olan hakanların, saraylarını bir tür konservatuar haline getirip sanatkarlar arası yarışı yüksek ödülle hızlandırmış olmalarıdır (bu arada bir kese altın uğruna icad edilmiş ve tatsız-tuzsuz oldukları için tutulmamış pek- çok makam vardır)) En az 1 beste örneği ile günümüze ulaşabilen makamlar 300 civarında, bugün kullandıklarımız ise 70-80 kadardır. Bu makamların ufak bir kısmında (en basit ve harcıalem olanlar) yapıla gelen yeni besteler sayıyı her an değiştirebilir; ama bugün Radyo-TV ve konserlerde kullanılan toplam repertuarın 3-4 bin civarında olduğu söylenebilir. Bugün kullanılan makamların dahi hepsini tanımak profesyonellerin işidir. Dinleyici olarak, Rast'tan başka Nihavend, Uşşak, Hicaz, Hüseyni, Segah, Hüzzam, Saba, Acemaşiran, Eviç, Mahur ve Kürdilihicazkar" (Makam adlan özel isimdir (bazıları Bayatı gibi bir boy, Nihavend gibi bir şehir, Hicaz gibi bir bölge adıdır), bu yüzden büyük harfle Yazılırlar; bu isimleri patates-soğan gibi zerzevat zanneden bazı büyük isimli ansiklopediler, ikazımıza rağmen küçük harfle yazmağa devam etmektedirler.)gibi birkaç temel makamı nirengi noktası mahiyetinde tanımak yetebilir. Uşşak'la Bayati, Hüseyni ile Muhayyer, Süznak'le Hicazkar, Saba ile Bestenigar, Sultaniyegah'la Ferahfeza, Eviç'le Ferahnak arasındaki farkları biraz daha ileri seviyede olanlara, özellikle biraz nota okuyan, şarkı söyleyen veya saz çalanlara bırakıp, biz mesela Nihavend makamını nasıl tanıyabileceğimize bakalım.

Arjantin tangolarındaki, İtalyan napolitenlerindeki ve Strauss valslerindeki romantik minörlere benzetilmeğe çalışıldığı için, yüz yıldır en popüler makam niteliğini kazanan bu makamın tuhaf bir kaderi var. Bizdeki adı "Semai" olan 3 vuruşlu Vals temposundaki her parçaya,

makamı ne olursa olsun, halkımız Nihavend demeye bayılıyor. Şarkı isterse Hüzzam veya Saba. olsun, usulü vals temposundaysa, o Nihavend' dir! Dostlarımıza yıllardır makamın başka şey, usulün başka şey olduğunu anlatmaya çalışmaktan dilimizde tüy bitti, ama sonuç değişmedi. "Ben seni unutmak için sevmedim" başlar başlamaz, yanınızdaki meraklı (!) "Bu Nihavend, değil mi?" diyor. Siz istediğiniz kadar "Hayır, bu Segah" deyin, farketmiyor. Belki de en popüler makamımız olan Nihavend'i size hatırlatmak için parça ismi vermeğe pek lüzum görmüyorum, ama piyano-org tacizine rağmen asaletini hala. koruyan "gerçek Nihavend" klasiklerden bir-ikisini anmadan geçmeye de gönlüm razı olmuyor. "Zülfün görenlerin hep bahtı siyah olurmuş" (Ali Rifat Bey), "Bilmezdim, özüm gamzene meftun imişim ben" (Tanburi Ali Efendi), "Namuradım, taliim avaredir" (Hacı Arif Bey), "Gül kokan, sümbül kokan şebtabı sensiz n'eyleyim" (Emin Ongan), "Haftalar, aylar var ki hasretinle üzgünüm" (Şefik Gürmeriç) veya "Ey ipek kanatlı seher rüzgarı" (Sadeddin Kaynak) gibi eserlerin hafifçe mırıldanılması dahi, makam meraklılarını Nihavend iklimine sokmaya yetecektir.

Şimdi de Uşşak, Hicaz ve Hüseyni makamlarını tanımaya çalışalım. Arapça "aşık" kelimesinin çoğulu olarak "aşıklar" anlamına gelen Uşşak, Araplarda olmayan bir makamdır. Folklor repertuarımızdaki parçalar dışında, 1400'ün üstünde klasik eserle sayıca başta gelen bu makamımız, hem-dünyevi, hem ilahi aşıkane duyguların nağmeyle ifadesine çok elverişlidir. "Ömrün şu biten neşvesi" diye başlayan ünlü "Erenler" şarkısını herhalde duymuşsunuzdur. Melodisini şöyle bir hatırlamaya çalışıp birazcık söyleyin. Azıcık da olsa söylemek niçin önemli, biliyor musunuz? Müzikte sadece hafıza (seslerin tahayyülü) yetmez, mutlaka kulağın da nasiplenmesi, yani duyması lazımdır. Bunun için çok hassas bir müzisyen kulağı da, bülbül gibi bir hafız sesi de hiç şart değildir. Erenler'le birlikte "Cana, rakibi handan edersin", "Siyah ebrulerin duruben çatma", "Dökülmüş zambak gibi", "Gamzede'yim, deva bulmam", "Menekşe gözler hülyalı", "Sönmez artık yüreğimde", "Gitti de gelmeyiverdi", "Sakın geç kalma, erken gel" şarkılarından, veya "Kalenin burcumuyam", "Telgırafın tellerine kuşlar mı konar", "Akşam olur karanlığa kalırsın" türkülerinden birini veya birkaçını hatırlayabiliyorsanız, biraz mırıldanın. Ayrıca, "Esir-i zülfünüm, ey yüzü mahım", "Gittin, bu gidiş bence ölümden de beterdi" veya "Gönlümün bir hali var ki gam değil, kasvet değil" şarkıları da Uşşak makamının nasıl bir havası olduğu hakkında size yeteri kadar bilgi verebilecektir.

Gelelim Hicaz'a. Folklorik parçalar hariç, elde mevcut 1400'e yakın eserle makamlarımızın başında 2. sırada gelen Hicaz, Segah makamımız gibi hem lirik, hem mistik (tasavvufi), hem de gurbet duygularının tebliğine çok elverişli bir diziye (ses aralıkları düzenine) sahiptir. Makamı - değişmez kural olmamakla birlikte, teamül olarak yerleşmiş olan- ikindi ezanının melodik yapısından hatırlamanız mümkündür. Dede'nin "Yine neş'e-i muhabbet", Sadullah Ağa'nın "N'ideyim sahn-ı çemen seyrini", Hacı Faik Bey'in "Ateş-i suzan-ı firkat", Şevkı Bey'in "Dil yaresini andıracak", Rahmi Bey'in "Akşam erdi, yine sular karardı", Şekerci Cemil'in "Ne küstün bisebeb öyle", Şerif İçli'nin "Derdimi ummana döktüm" sözleriyle başlayan eserleri, Hicaz'ın klasik şaheserleri arasındadır. Bunlardan birini veya "Kederden mi neden bilmem", "Bir bahar akşamı rasladım size", "Yeşil gözlerini ufkuma ger ki (Turnalar uçun, yarimi seçin), "Sazlar çalınır Çamlıca'nın bahçelerinde" yahut "Ağlar gezerim sahili" şarkılarından birini, veyahut "Şu Yalta'dan taş yükledim, gemim dolmadı", "Karanfil oylum oylum", "Harmandalı", "Pencere açıldı Bilal oğlan" gibi türkülerden birini hatırlayıp da azıcık mırıldanabilirseniz, Hicaz'ın insanın içine hafif bir burukluk veren lezzetini kendi kulağınızla da tatmış olursunuz. Ayrıca küçük bir not olarak arz edelim ki, Hicaz makamımızın son derece tipik olan aralık yapısı (özellikle teknik adı

"artık ikili" olan geniş aralığı) Batılılara o kadar çarpıcı gelmiştir ki, bazı orkestra eserlerinde Müslüman ortadoğudan bir hava estirmek istedikleri zaman hep Hicaz makamının aralıklarını -tabii kendi sınırlı ses sistemlerinin imkan verdiği ölçüde- kullanmışlardır.
Hüseyni'ye gelince: halk musikimizde de çok kullanılan en eski makamlarımızdan biridir. Musiki filimi M. R. Gazimihal'in (1900-1961) açıkladığı gibi, kuzeydoğu Asya'nın Türk boylarında pentatonik (beş aralıklı eksik dizi), güneydoğu Asya Türklerinde -bizim bugün kullandığımız gibi- heptatonik (yedi, aralıklı tam dizi) olarak kullanılmıştır. Gurbet ve kır hayatı konularının (pastoral) ifadesinde ideal bir seyir tarzına sahip olan Hüseyni makamı, "Ben gibi sana aşık ü üftade bulunmaz", "Senden bilirim yok bana bir faide ey gül", "Müheyya oldu meclis" gibi klasiklerle tanınır. Şarkı olarak da "Hicran oku sinem deler", "Fariğ olmam meşreb-i rindaneden", "Varalım kuy-i dilaraya gönül 'hu' diyerek", "Zaman olur ki anın hacle-i visalinde", "Ezelden aşnanım ben, ezelden hem-zeban 'ımsın", "Hayal deryasına ben bazı bazı", "Geçti sevdalarla ömrüm", "Tez geçse de her sevgide bin hatıra vardır", "Ağlarım çağlar gibi" veya "Edalı bir yosma kararım aldı" gibi parçalarla tanınabilir. Türkü olarak da hemen aklımıza geliveren "Havada bulut yok (ah o Yemen'dir)", "Köşküm var deryaya karşı", "Çıkayım gideyim Urumeline", "Demirciler demir döver tunc olur", '.Bursa'nın ufak-tefek taşları", "Ayva çiçek açmış, yaz mı gelecek", "Kına mı yaktın eline Emine", "Haticem saçlarını dalga dalga taratmış" gibi parçalar, Hüseyni'ye misal olmak üzere zikredilebilir. Bu parçalardan hangisini (veya hangilerini) biliyorsanız, öbür makamlar için yaptığınız gibi hafifçe mırıldanın. Göreceksiniz ki Hüseyni makamı bütün güzelliğiyle kulaklarınızın ucunda canlanıvermiş.
Musikimizin tarih içindeki gelişmesi üzerine bugüne kadar verdiğim konferanslarda, banttan konuyla ilgili müzik örnekleri dinletmeye hep özen gösterdim. Sebep şu: Çin veya Meksika yemekleri üzerine bir konferansa gittiğinizi farzedin. Adam size bir saat yemek anlatıp çeşitli lezzetleri tarif edip ağzınızı sulandırmış, ama o anlattığı yemeklerden azıcık olsun tattırmamışsa, acıkmış olarak oturduğunuz bir sofradan yemek yemeden kalkmış gibi olmaz mısınız? İşte, hele müzik üzerine birşeyler anlatıp da sizi dinlemekten yorulan dikkatleri biraz dinlendirmezseniz, yaptığınız iş yemeksiz yemek konferansı gibi olur. Batıda bazı müzik dergileriyle LAROUSSE DE LA MUSIQUE gibi ciddi müzik sözlüklerinin sonunda, özel cep içinde, metinde sözü edilen önemli icra örneklerinin yer aldığı 45 devirli kırılmaz plaklar bulunur. İnşallah bir gün biz de bu tür imkanlara sahip oluruz.
Şimdi, Segah, Hüzzam ve Kürdilihicazkar makamlarının birbirinden nasıl ayırt edilebileceğini görelim. Segah makamı der demez müzisyenlerin aklına ilk gelen, bayram namazlarında vd. dini münasebetlerde okunan Tekbir' in ihtişamıdır. Müzisyenlerin dedim, çünkü bütün İslam aleminde okunan ünlü Bayram Tekbiri'nin, klasik musikimizin en büyük dehalarından Itri' nin (1640-1711) bestesi olduğunu, müzisyenler dışında bilenler azdır (dinde musiki olmaz diyenler, şu küçücük nottan keşke biraz ders alabilselerdi, ama bu da bir nasip meselesi tabii). Yine Itri'nin meşhur "Tuti-i mucizegu'yem"i, Ebubekir Ağa'nın "Etti o güzel ahde vefa"sı, Hacı Arif Bey'in çok ünlü "Olmaz ilac"ı, Hacı Faik Bey'in "Zencir-i aşkın dilbeste'siyem"i, Tanburi Ali Ef.nin "Dil-harab-ı aşkınam"ı, Bimen Şen'in "Sun da içsin" ve "Bensiz ey gül"ü gibi klasikler; "Düştü enginlere bir ince hüzün", "Sevda' yaratan gözlerini", "Gözlerinden içti gönlüm.." gibi şarkılar, Kaynak'ın "Derman kar eylemez" ve "Bir rüzgardır" fantezileri, "Bülbül taşta ne gezer" türküsü, Segah makamımızın hem mistik, hem de ağırbaşlı lirik havasını en iyi şekilde

hissettirirler (tabii bunlardan bildiklerinizi azıcık mırıldanmak şartıyla).
Hüzzam makamının melodileri Segah'ınkilere hayli yakındır (bir-iki perde farkı dışında); karakter olaraksa Hüzzam, melankolik lirizmi en güzel anlatan (bu yüzden de maalesef çok fazla kullanılarak yıpratılmış) bir dizi ve seyre sahiptir. Bu defa da örneklememize türkülerle başlayıp şarkılara doğru gidelim:
Asker oldum piyade, İndim havuz başına, Aman dağlar, yol verin a beyler, Yemenimin uçları, Akşam oldu, yine bastı kareler, Alıverin bağlamamı çalayım vd.leri.. Şarkı olarak da "Ömrüm seni sevmekle nihayet bulacaktır", "Gönül verdim bir civane", "Ey gül-i bağ-ı eda", "Ay öperken suların göğsünü", "Küşade taliim, hem bahtım uygun", "Gecenin matemini", "Beklerim her gün bu sahillerde.." gibi parçalar, Hüzzam'ı en güzel anlatan şarkılar arasındadır. Tabıı bu saydıklarımız, diğer makamlar için de olduğu gibi, repertuarın yüzde biri bile değil maalesef.. Ama yerimiz ancak bu kadarına elveriyor.
Kürdılihicazkar'a gelince: musikimize Hacı Arif Bey (1831-1884) tarafından -Hicazkar makamdan hareketle- kazandırılmış olan bu son derece parlak ve renkli makam, bestekarlarca çok tutulmuş ve son 150 yıldır en fazla sayıda şarkı bestelenmiş olan bir birleşik makamdır.(Arel-Ezgi nazariyatı makama "şed" (aktarılmış dizi) diyorsa da, eski adı Hicazkar-Kürdi olan bu makam resmen ve fiilen, apaşikar bir şekilde mürekkeb, yani birleşiktir. Esasen musikimizde şed makam diye birşey olmadığını ilerideki yazılarda göreceğiz. "Karagöz'ün Sultaniyegah'ı" başlıklı yazıya özellike bakınız.) (40 binin üzerinde). Makamın mucidi Arif Bey'in "Geçti zahm-ı tır-i hicrin", "İftirakındır sebep", "Düşer mi şanına", "Niçin terkeyleyip gittin", "Sende acep uşşaka" ve "Gurub etti güneş" şaheserlerinden sonra, "Nerdesin sen, gönlümün nazlı civanı", "Bunca cevrinle gönül ülkesi", "Seni coşkun suların koynuna", "Bahçenizde sünbül olsam", "Bir kendi gibi zalimi sevmiş", "Ömrümce o saf aşkını", "Gidelim Göksu'ya" gibi -ne yazık ki pek azını sayabildiğimiz- eserlerin biraz mırıldanılmasıyla kendisini hemen ele verebilecek bir makamımızdır.
Makamlar alemindeki sözlü tanıtına ve açıklamalara dayalı gezimize, nasib olursa ileride yeniden dönmek üzere ara vereceğiz. Ancak makam tanıma konusunda gerçek bir ilgi besleyen ve mesafe almak isteyen müzik meraklısı okuyucularımızın şu iki küçük çabayı göstermelerinin faydalı olacağını da belirtmeden geçmek istemiyoruz: Makam adlarına göre alfabetik herhangibir güfte kitabından (mes. Türk Musikisi Gufteler Anlolojisi, Etem R. Üngör, Eren Yay., İst. 1981); dilinize takılan bir şarkının hangi makamda olduğunu sondaki fihristten bulup o makamda başka hangi şarkıları mırıldanabildiğinizi işaret edin; böylece hem makamın özelliklerini tanımış, hem de kendinize küçük bir repertuar yapmış olursunuz. Bunun yanısıra Radyo- TV' deki fasıl programlarını dinleyip bildiğiniz ve bilmediğiniz parçalar arasındaki 'genel hava' bağını kurarak makamın genel karakterini anlamaya çalışın. Bizden şimdilik bu kadar; artık gayret sizin.
Aksiyon, Temmuz-Eylül 1996, S. 84-92.

Müziğimiz "teksesli" mi?

Müzikle biraz olsun ilgili olup da "çoksesli müzik, teksesli müzik" deyimlerini duymamış olan herhalde yoktur. Zira insanımız bu deyimlerle ta ortaokul sıralarından itibaren tanıştırılır. 70 yıl boyunca ortaokul ve lise müzik kitaplarında öğretildiği şekliyle teksesli müzik, adı üstünde tek sesli, ilkel, çağdışı alaturka müziktir (yani kendi müziğimiz). Çoksesli müzikse, adı üstünde çok sesli, gelişmiş, çağdaş ve evrensel "klasik müzik"tir. Şu klasik müzik sözü ne zaman geçse, "Siz klasik müzik sever misiniz?" diye soranları, "Hangisini kastediyorsunuz, bizim klasik müziğimizi mi, Batınınkini mi" sorusuyla şaşkına çevirdiğimi keyifle hatırlarım. "En, tabii Batı klasik müziği" diye düzeltmek zorunda

kalan bu yarı cahillerin aklına, bizim' de bir klasik müziğimizin olduğu hiç gelmez çünkü. Gelelim konumuza. Nedir şu teksesli-çoksesli meselesi? Ve nasıl bir ilgisi vardır çağdaş veya çağgerisi olmayla?
Tabiatta hiçbir müzik sesi yalnız başına değildir; doğuşkan veya armonik adı verilen, ana sesin önce 8'lisi (oktavı), sonra 12'lisi (8'lisi) (4'lüsü), 17'lisi (büyük üçlüsü) vs. düzeninde ve hep daha hafifleyerek giden yan seslerle birlikte duyulur. Bu demektir ki, birden fazla sesin aynı anda duyulması demek olan armoni, sesin tabiatında vardır. Peki o zaman, armoni, kontrpuan, füg gibi polifonik sanatın temelini oluşturan bilim ve teknikler ne olacak? Söyleyelim. Birlikte iş görme alışkanlık ve verimini müzik eşliğinde (bir tür heyamola tekniğiyle) artırmayı amaçlayan Kilise, insan seslerinin önce kadın ve erkek olarak ikiye, onların da kendi içinde üçe ayrılmasından yararlanıp, herkesin kendi ses imkanlarına göre rahatça söyleyebileceği ezgileri farklı tonlarda notalarla göstermiş, böylece aynı ezgiyle eşliğin birden fazla müzik dizeği (porte) üzerine yazılıp söylendiği bir şarkı tekniği doğmuştur. İnsan seslerinin yapısındaki tabii farklılık çalgıların yapısında da olduğu için, bunların da malzeme, ses hacmi ve teknik imkanlarına göre, aynı anda çalınan farklı ezgilerin oluşturduğu bir çalgı tekniği meydana gelmiştir. Zamanla sesler, sazlar çoğalmış, müzik dizi ve aralıkları sadeleştirilmiş ve ortaya kendi felsefesi ve imkanları içinde ihtişamlı bir müzik abidesi çıkmıştır. Ancak bu sanat kendi insanlarını dahi uzun süre tatmin edememiş, atonal, çeyrek sesli, dodekafonik, elektronik vb. adlarla yeni türler aranmıştır.
Biz ise; batı oktavının 12 sesine karşılık 43 perdemiz, onların 5 temel dizi (4 minör, 1 majör) kalıbına karşılık 590 makamımız, yine onların 2 ve 3 zamanlı sadece iki temel ritmine karşılık 80 değişik usulümüzle, teksesli olmak şöyle dursun, bin renkli sesler ve ritmler okyanusunda yaşamayı yeğ tutmuşuz. Şu kısacık açıklama dahi, "Türk müziği tekseslidir, onun
için ilkeldir; Batı müziği çokseslidir, onun için gelişmiştir" sözlerinin ne kadar. zavallı, ne kadar cahilce olduğunu isbata yetmez mi sizce?
Batının tarihi Yunan müziği için kullandığı monodik sıfatından çevrilen teksesli'lik, kendi müziklerinden, öğrenmedikleri için nefret eden birtakım çıkarcıların, tek koli u, tek bacaklı gibi bir organ eksikliğini çağrıştırıp insanımızda Batıya karşı aşağılık duygusu yaratmak amacıyla yerleştirdikleri bir politik terimdir. Az önce sadece bir kısmını söylediğimiz malzeme zenginliğinden, armoni vb. efektlere ihtiyaç duymamış olan müziğimiz, en az iki porte kullanmak zorunda olan Batı müziğinin aksine sadece bir porte üzerine yazılabildiği için, bütün doğu müzikleri gibi tek porteli'dir, ama asla tek sesli değildir.
Evet, çok porteli Batı müziği, kendi imkanları ve felsefesi içinde ihtişamlı bir ses abidesidir. Ama bu abidede Itri'ye, Dede'ye, Cemil'e yer yoktur; çünkü harcında ne Segah vardır, ne Saba, ne de Şedaraban. Dahası: ne maya'sı vardır, ne bozlağı; ne halayı vardır, ne zeybeği. Yani güzeldir, ama benden değildir. Ayrıca ne felsefesi, ne alfabesi, ne sesleri, ne sazları, benim makamlarımı, usullerimi, taksimlerimi, uzunhavalarımı icraya imkan vermez. 120 kişilik senfoni orkestrası, Şevkefza makamında taksim yapan bir ney'in önünde aciz, yapayalnız, çırılçıplaktır. Senfoni orkestrası Şevkefza makamında taksim niye yapsın, diyeceksiniz. Teşekkür ederim; yazının bir amacı da buydu zaten. O niye ben olmaya çalışsın? Ben niye o olmaya çalışayım? Onun dili (müzik her kültürün kendi mantık, estetik ve semantiği içinde konuştuğu bir dildir) ona güzeldir, çünkü onun tarih, inanç ve geleneklerini anlatır. Benim dilimse bana güzeldir, çünkü benim tarih, inanç ve geleneklerimi anlatır. Bütün insanların anladığı ortak bir dil olmadığı gibi, bütün insanların aynı şekilde anlayıp duygulandığı ortak bir müzik de yoktur. Yalnız bir tek şey vardır: öbür güzel sanat dallarında da olduğu gibi, birçok

insanın -hangi kültürden olursa olsun- yakın duygu ve zevkler alabileceği, kültürlerüstü ortak konuları işleyen üstün müzik eserleri olabilir. O da sadece Batı sanat ve
sanatkarlarına özgü değildir: Bach'ın Brandenburg konçertolarıyla Vivaldi'nin Mevsimler'i ne kadar evrenselse, Itri'nin Segah Ayini'yle Tanburi Cemil'in Gülizar Taksimi de o kadar evrenseldir .
Yoksa; bizim politik bağnazlık ve şuursuzluk yüzünden tukaka ettiğimiz "teksesli ilkel" müziğimizi dinlemek, öğrenmek, icra etmek, plak, kaset ve CD'lerle dünyaya tanıtmak için, o bayıldığımız, o tek bizi de aralarına alsınlar diye neyimiz varsa vermeye hazır olduğumuz Batı ülkeleri niye durmadan çağırsınlar sanatçılarımızı? Biz habire çoksesçi harikalarımızı öne sürüp durdukça, onları kibarca reddedip niye ille de ney, tanbur, kemençe, kudüm diye tuttursunlar? Kültür basınımızda arada bir çıkan yazılarıma rastlamış olanlar, Batının klasik müzik sanatımıza karşı bu ibret dolu ilgisinin belgelerini herhalde görmüş olmalıdırlar. Zira çağdaşlık, artık daha fazla geç kalmadan öğrenmeliyiz ki, başka bir kültürün çağlar boyu uğraşıp kendi ihtiyaçları için geliştirdiği kurumları, konfeksiyon elbise gibi sırtına giyip kendini komik aynalarda seyretmek değil; aslı değer ve gelenekleriyle kendini, kendinden utanmadan çağa sunabilmektir.
Aksiyon, Ocak 1995, S. 6, s. 55.
Musikimizde Usul
Dilimizde 'usul' kelimesinin iki anlamı vardır: birincisi, 'Hukuk Muhakemeleri Usulü Kanunu', 'usulsüz işlem', vb, örneklerde görüldüğü gibi, "yol-yordam, doğru yöntem, metod", öbürü "Türk musikisinde kalıp-ölçü", Mesela, Ali Salahi Bey'in 1910 tarihli "Kendikendine Ud Öğrenme usulü" adlı kitabında usu1 kelimesi 'metod' anlamında kullanılmıştır. Her iki anlamıyla da kelime, Arapçada 'asıl, esas' demek olan 'asl'ın (elif-sad-lam) çoğuludur ve asli imlasında elif-sad-vav- lam harfleriyle yazıldığı için, ikinci U'daki şapkanın mutlaka konması gerekir; hem 'sakin, yavaş' anlamındaki 'usul-usul'la karışmasın, hem de asıl yazılışındaki U'yu uzatan vav harfi atlanmasın diye!, (Türkiye Diyanet Vakfının İslam Ansiklopedisince teklif edilmiş olan musiki maddelerinin yazımına devam etmekten, redaksiyon kurulunun, hem makam adlarını sebze-meyve adı gibi küçük harfle, hem de usul'ü şapka"ız yazmam konusundaki bilgisizce ısrarı üzerine, çok ağır bir mektup yazarak vazgeçtim.)
Usul'ün musiki terimi olarak tarifini vereceğiz, ancak bu tarifin daha kolay anlaşılabilmesi için, önce 'ritm' ve 'ölçü' adı verilen iki kavramın açıklanmasında zaruret vardır, Kalbin ve saatin tik-tak'ları, gece-gündüz ve mevsimlerin birbirini kovalaması, lastiği bozulmuş bir musluğun şıp-şıp-şıp diye su damlatması, atın sürekli dörtnal gitmesi gibi, zaman ve mekandaki düzgün ve kesintisiz akıp giden düzene, müzikte ritm (düzüm veya tartım) denir. Bu düzen notalarla gösterilir ve toplamı eşit değerlerden meydana gelen düşey çizgilerle sınırlandırılırsa, 'ölçü'ler ortaya çıkar: iki dörtlük, üç dörtlük, dört dörtlük diye. İşte, Türk musikisiyle birlikte diğer bazı doğu müziklerine mahsus olan ve şiirdeki vezinlere uygunluk vd. teknik sebeplerden kaynaklanan 'usul' kavramı bu noktadan sonra söz konusu olur ki, "ölçülerin belli amaçlarla kalıplaştırılmış şekli" demektir. Mesela Nim Sofyan usulü iki, Semai usulü üç, Sofyan usulü dört, Yürüksemai usulü altı, Devrihindi yedi, Lenkfahte on dörtlük toplam değerindeki ölçülerin; Türkaksağı usulü beş, Düyek ve Müsemmen sekiz, Aksak ve ailesi dokuz, Aksaksemai on sekizlik toplam değerindeki ölçülerin kalıplaşmış şeklidir.
Aynen makam konusunda olduğu gibi, batı müziğinde nasıl sadece (ana şeması ya majör, ya minör olan) dizi'ler var, ama makam kavramı yoksa; batı müziğinin iki ve üç zamanlı (veya bunların katı olan) ölçü'lerine karşılık, Türk musikisinde ikiden 120 zamanlıya kadar giden yetmişin üstünde değişik usul (yani kalıp-ölçü) vardır(Kültür Bakanlığı yayımı

Türk Musikisi Ansiklopedisi maalesef bu konuyu da çorba etmiş, tarihçi yazarının ölçü ile usul arasındaki farkı hiç anlamadığını ortaya koymuştur (bkz. C.i, s. 240, C. II, s. 176 ve 461), Sabit kalıplı usul kavramı gibi, 5- 7-9-11-13-15 vs. tek zamanlı 'aksak' (ikiye bölünemeyen, dolayısıyle yürürken topallatan) ölçüler de batılıların yüzyıllarca meçhulü olarak kalmıştır. Bu yüzden, klasik kalıpları aşan özgür müzik anlayışına yakın olan cazcılar, Türk musikisinin çok çeşitli Aksak usulleri karşısında büyük bir hayranlık içinde kalır ve hemen öğrenip uygulama merakına düşerler.(Ünlü zenci cazcı Dizzy Gillespie İstanbul'a geldiğinde merhum neyzen Akagündüz Kutbay'la, ünlü gitarcı John McLaughlin Roma'da tanıştığımızda bizimle, ünlü davulcu Jack Dejohnette Fahrettin Yarkın' la birlikte bizim usullerimizle doğaçlama yapmaktan büyük zevk aldıklarını ifade etmişlerdir,)
Türk musikısinde usuller 'vurulur'. Bundan kasit, usulün kuvvetli, yarım kuvvetli ve zayıf zamanlarının (birimlerinin), ya sağ ve sol elden farklı tonlar elde edilen ritm aletlerine (kös, davul, nakkare, kudüm, bendir, mazhar, daire, def, darbuka, kaşık) veya -meşk sırasında- eller dizlere vurularak elde edilmesidir ki, batı müziğiyle temel farklardan birini meydana getirir. Orkestra şefinin eli (baget denen küçük değneği) havada sessiz ritm verirken, bizim toplu icralarımızda topluluğun şefi, ritmi (eserin 'gider' denen hızını) elindeki ritm aletine vurarak, yani ritmi duyurarak verir. Kısaca sağ el (davulda tokmak), düm denen kuvvetli vuruşları, sol el (davulda çubuk) tek denen zayıf vuruşları icra ettiği için, Türk musikisini bilmeyen ve anlamayan (anlasalar da işlerine gelmeyen) yobaz batıcılarla bir kısım sözümona aydınlar, musikımizle 'düm-tek musikısi' diye alayetmek seviyesizliğini gösterirler (TRT dahi yıllar önce cahil bir prodüktörüne, 'Dümteka-Dümtek' diye bir eğlence programı yaptırmaktan utanmamıştı: amaç, herhalde, sonradan görmeler gibi, tanımadığı geçmişiyle alay etmek!).
Makam gibi usul konusu da klasik ve halk musikımizde aynı özelliklere sahiptir. Şu farkla ki, nazariyyatlarını yeni yeni sistemleştirmeye başlayan folklorcularımız (Muzaffer Sarısözen' den bu yana), müzikle ilgili olmayan bazı sosyo-politik sebeplerle, halk musikımizi klasikten ayrı bir kökten geliyormuş gibi gösterme hevesi içinde, Sofyan yerine '4 vuruşlu', Aksak yerine '9 vuruşlu', Curcuna yerine 'Karma onlu' gibi genel terimler kullanmayı tercih etmişlerdir. Oysa, Aksak veya Curcuna usulündeki bir şarkıyı daire çalan nasıl vuruyorsa, aynı usullerdeki bir türkü veya oyun havasını darbuka çalan halk sanatçısı da aynı şekilde vurur.
Bu kitap bir Türk müsikisi nazariyyatı kitabı olmadığı için, usullerimizin tasnif ve tatbikatına girmeyi gerekli görmüyoruz.
Ancak şu kadarını belirtelim ki makamlarımızın temeli, nasıl 'seyir'lerle o makama mahsus 'perde'lerin iyi bilinmesine dayanıyorsa, bütün Türk musikısinin temeli de ikiden onbeş zamanlıya kadarki 'küçük', yirmiden yüzyirmi zamanlıya kadarki 'büyük' usullerimizin iyi bilinmesine ve eserler öğrenilirken ellerle, icra edilirken de ritm aletleriyle vurulmasına dayanır. Ritm aleti kullanılmadan (yani eserlerin usul ve ritm giderleri belirtilmeden) yapılan icralar da tabiatiyle bir tür müzik icrasıdır; ama bu tür icraların Türk musikısinden sayılması biraz gülünç olur. Orkestra şefi ölçüleri iyi bilmiyor veya ritm aletlerini sevmiyor diye, senfoni orkestrasından (mesela Haydn'ın 'Askeri Senfoni'sinden) davulu, timpaniyi, zili ve çelik üçgeni kaldırınca ortaya çıkacak mayhoş uyku müziği gibi..
Teksesli -Çoksesli Kısır Çekişmesi.
(Türkiye'de Sanatın Bugünü ve Yarını Sempozyumu, Hacettepe Üniversitesi yayını, Ank. 1985, ss. 313-326.)
Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesince düzenlenen, "Türkiye'de Sanatın Bugünü ve Yarını" genel başlıklı 1. Sanat

Sempozyumunda, milli kültür meselelerimiz içinde dil'den sonra en önemlisi, bu yüzden de en dertlisi olan "Musiki inkılabı" konusu üzerinde, sizlerle kısa da olsa bir sohbet imkanını bulmuş olmanın şeref ve mutluluğunu yaşıyorum. Amacım yaklaşık 150 yıldır ülkemiz müzik kültür ve eğitimini pençesi altına almış olan "teksesli-çoksesli" kısır çekişmesine -süremizin imkan verdiği ölçüde- bazı müzik örneklerinin de yardımıyla ışık tutmak.

Tarihimizin nadir yetiştirdiği ilim adamlarından biri olan merhum Hüseyin Saadeddin Arel (1880-1955), 1939 yılında kendisinin çıkardığı Türklük mecmuasında 14 makale halinde yayımlanan, hele 12 Eylül öncesinde sadece adı milli olan eğitim bakanlığımızın ise ancak 30 yıl sonra uyanıp 1969'da kitap haline getirdiği "Türk Musikisi Kimindir?" adlı eserine şöyle başlar: "Musiki bahsi şairin beytindeki 'kase-i fağfur'a döndü; bir dokunuşa bin ah ile cevap veriyor. Doğrusu, şimdi ona biraz dokunmak için elime kalemi alırken, sanki bir vaveyla kopacakmış gibi içimde gizli bir ürküntü seziyorum. Fakat bu ürküntüyü yenmek lazım; çünkü yaralanmış bir milli mevzu gücü yeten-yetmeyen herkesi imdadına çağırıyor. Ben onun sesine lakayt kalamayacağım ve mütevazı vasıtalarımı biraraya toplayarak kudretim nisbetinde yardımına koşacağım." Yine aynı eserinin bir yerinde Arel şöyle der: "Üçüncü amil Türk medeniyeti ve Türk kültürü hakkındaki malumatın her tarafta pek eksik olmasıdır. 'Her tarafta' sözünün içine kendimiz, bilhassa kendimiz girmeliyiz. Milletimizin muazzam medeniyet ve kültürüne dair ne biliyoruz? Ben kendi .i hesabıma itiraf ederim ki hemen hiçbirşey! Halbuki beşeriyetin en büyük nimetlerini ona temin etmiş olan, fakat cengaverlikten başka her kıymeti nankörce inkar edilen bu millete borcumuzu ancak onun hakiki değerini öğrenmekle ödeyebileceğiz. Türkün geniş medeniyet ve kültürü henüz yeni yeni araştırmalarla, yeni yeni keşiflerle yavaş yavaş kendini göstermeğe başladı. Ve daha başlangıçta bulunuyor. 'Medeniyetin birçok temel taşını Türkler koymuştur' denildiği zaman öfkeden gerilip sararan simalar azalmış değildir. Fakat yakında hiç kalmayacaktır."

Arel'in yukarıdaki sözleri arasında geçen "Milletimizin muazzam medeniyet ve kültürüne dair ne biliyoruz?" sorusuna cevaben -müsamahanıza sığınarak- çok iyi bildiğinizden emin olduğum konularda bir-iki hatırlatma yapmak istiyorum:

Eğitim sistemimiz bizlere matbaayı keşfedenin Gutenberg olduğunu, Türkiye'ye getirenin de İbrahim Müteferrika olduğunu öğretmişti; oysa dünyada hareketli harfler kullanarak kitap basan ilk milletin Uygur Türkleri olduğunu sonradan öğrendik;

Duvar resimlerinde ilk gerçek insan portresini yapan Türklermiş;

Samarra'da dünyanın ilk hayvanat bahçesini kuran Türklermiş;

Mimarlık sanatına sonsuz yenilikler getiren Türklermiş; . Askeri musiki gibi, amacı düşmanı korkutup teslim almak suretiyle kan dökmeden ülkeler fethetmek (yani savaşı ortadan kaldırmak) olan, Avrupa'nın ta 18. yy.'a kadar farkına bile varamadığı bu büyük insani mana taşıyan dahiyane buluşun sahibi yine Türklermiş; sonradan öğrendik.

Acı olan taraf şudur ki, bir yazarın ifadesiyle "tarih yapmaktan tarih yazmağa fırsat bulamamış olan" Türklerden değil, Çin, Bizans, Arap-Acem ve Batı kaynaklarından öğrenmek zorunda kaldığımız bu bilgileri; Tanzimat depreminden bu yana geçen 150 yıl boyunca, millilikten mümkün olduğu kadar uzak kalmayı çağdaş olabilmenin ilk şartı saymak gafletinde bulunmuş olan eğitim sistemimiz bizden saklamıştır. Ve bakınız bunun yerine ne vermişiz çocuklarımıza!

Ekrem Zeki Ün'ün "Liselerde Müzik" adlı, 1963 tarihli ve Talim- Terbiye Kurulunca onaylı kitabının 131. sayfasından okuyorum:

"Alaturka Şehir Müziği" Osmanlı tarihi boyunca sarayda padişahların, kişizadelerin; şehirde aydın kişilerin duygulandıkları, destekledikleri bu müzik herşeyden önce bir zümre müziğidir ve yüzyıllar boyunca bu zümre

hangi ruhsal ve estetik bir düzene doğru eğilim göstermişse müziğinde de bunların yankılarını görürüz. Evvelce açıkladığımız gibi, Türk folklor müziğinde konuların hep diri, güdücü oluşu dikkati çeker:

Kır atım meydan yerinde
Gezer horlayı horlayı
Ak gövdeden kızıl kanlar
Akar şorlayı şorlayı
Eğri kılıç düşmanları
Kırar parlayı parlayı...

Alaturka Şehir Müziğinde ise yalnız şark aleminin arzulamaları, özlemleri hakimdir. Çok tanınmış bir bestenin sözleri:

Ey gülbün-i iş midemed saki gül'izarı ko canım
Ey bad-ı beharı mey ve zer bade-i hoş-güvan ko canım

Bu bakımdan bu zümre müziğine Divan Edebiyatı yanında yer vermek doğru olur. (Sözün burasında dikkatinizi çekmek isterim ki, Şiraz'lı Hafız'ın çok ünlü bir gazelinden en büyük Türk bestekarı Itri'nin Neva makamında ve Kar formunda bestelediği bu eserin güftesi yanlış verilmiştir. "Vakt-i işret geldi işte, nerde o gül yüzlü saki? Bahar yeli esti işte, nerde o hoş, tatlı bade?" diye çevirebileceğimiz, baharı müjdeleyen bu şiirin doğru şekli şudur: "Gülbün-i 'ıyş midemed, saki-i gül 'izar kü? Bad-ı behat mivezed, bade-i hoş-gü var ka?" Dikkat edilirse "ko canım" diye bir söz yoktur, "ka" ise "nerede" demektir.) (Devam ediyoruz) "Folklor müziği bir kök müziğidir. Danslı, giyimli ve köy hayatının olaylarıyla ilgilidir. Bünyesindeki tekseslilik bu bakımdan pek sakınca yaratmaz. Halbuki aynı tekseslilik durumu, şehir ve aydın kişilerin müziği sayılan alaturkada garbın gelişmesine sırt çevirmenin bütün yükünü hissettirir. Batının 10. yy.da vardığı ve zihin çabasına dayanan yeni bir sanat akımı (polifoni) dışında kalan ve kişinin iç aleminde daima ucuz hazlar, kadere boyun eğme eğilimi yaratan bu basit ve iniltili müzik, en aşağı dokuz-on yüzyıllık bir duraklamayı ifade eder."

Türk olmanın şuuruna vakıf eğitimcilerimizin, hiç de mübalağalı bulmayacaklarından emin olduğumuz deyimlendirmemizle, gerçek bir "pedagoji cinayeti" olan bu tutumun sonucu şu olmuştur:

1) Özellikle ortaöğretim gençliğimiz, ciddi sanat müziğinin hiçbir türlüsünden zevk almayan, birlikte bir tek türkü bile söyleyemeyen, elinde Ud taşıyan birini görünce "Aa, Kanuna bak!" diyen bir "diskotek gençliği" olarak yetişmiştir.

2) Kaderine terkedilen bu kültür dalında gitgide seviye kaybeden genel sanat zevki, çeşitli türde yozlaşmalara zemin hazırlamıştır.

Ne okul müzik kitaplarını dolduran Batı müzik kültürüne ait bilgilerin, ne boş koltukları son anda konservatuar öğrencileri tarafından doldurtulan senfoni orkestrası konserlerinin, ne opera ve bale gibi Türk milli kültür geleneğinden kaynaklanmayan burjuva eğlencelerinin, ne de Türkiye bir sömürgeymiş gibi sadece Batı müziği yayınına tahsis edilmiş olan TRT-3 postasının, bu' yozlaşmayı durdurması mümkün değildir. Zira Batı müziği dünyanın en güzel sanat dillerinden biridir, ama kiliseden kaynaklandığını halkımızın çok iyi bildiği korosu ile, bize garip gelen bir şan tekniğine dayalı operası ile ve bambaşka bir müzik tercihinin mahsulü olan senfoni orkestrası ile, bizim kulak kültürümüze temelinden yabancıdır. Bizi çağdaş uygarlık içinde saygın bir düzeye getirecek olan da, bu yabancı zevkin halkımıza zorla benimsetilmesi uğrunda yüzyılları ve yolsuz-ışıksız-okulsuz-hastanesiz köy ve kasabalarda yaşayan fakir bir milletin vergilerinden toplanan milyarları gözden Çıkarmak olamaz.

Siz hiç tarlada çift sürerken, tatilde koşup oynarken, otobüste pikniğe giderken, "Niksar'ın Fidanları"nı çoksesli olarak söyleyen Türk çocukları gördünüz mü?. Veya TRT'nin, Adnan Saygun'un eseriymiş gibi göstermekten utanmadığı yüzlerce yıllık "Kadıoğlu Zeybeği"mizi, bu bestecinin çoksesli

aranjmanı ile çalan Türk çocukları?. Veyahut, klasik oyun müziğimizin şaheserlerinden, "Benliyi aldım kaçaktan" sözleriyle başlayan Karcığar köçekçelerimizi, Ulvi C. Erkin'in senfoni orkestrası için aranje ettiği -şimdi dinleyeceğimiz- şu "süit" haliyle çalan veya söyleyen bir Türk'e rastladınız mı?.
Sözün bu noktasında, Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası üyelerinden Ergun Özyücel'in, Ankara Filarmoni Dergisinin 62. sayısında söylediklerini hatırlamakta fayda görüyoruz:
"Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrasının 1958 yılından bu yana 13 yıldır Türkiye'de konser vermediği vilayet kalmamıştır. Eylül ve Haziran aylarında bölge konserleri tertiplenmiş, Senfoni Orkestrası küçük bir kadro ile bütün Anadolu'yu adım adım tarayarak konserler vermiştir. Gidilen yerlerde önceden eğitilmiş kulaklar olmadığı için, başka bir deyişle ortam hazır olmadığı için, 13 yılın bilançosu HAVANDA SU DÖĞMEK olmuştur. Bu konuda harcanan yüzbinler hedefe değil, sokağa gitmiştir... ayrıca okullarda tatbik edilen müzik müfredat programlarını yurt gerçeklerine uygun ve tatbik edilir hale getirmek de bir başka öneri konusudur..."
Şimdi soruyoruz: 60 yıldır verdiğimiz çoksesli müzik eğitimi, Türk gencini çağdaşlığın ilim, kültür ve şuur seviyesine mi getirdi? O halde çabamız ne? Kimi, kimin hatırı için, kimin parasıyla, kime zorla benzetmeğe çalışıyoruz?. Daha düne kadar, sapık ideolojilere alet olup birbirlerini kuş vurur gibi öldüren çocuklarımızın yetişmesinde, Batının herşeyini üstün, bizim herşeyimizi çirkin göstermeğe çalışan bu kültür köksüzlüğünün, sizce biraz olsun vebali yok mudur?.
Bir Türk kızı, Konya Anadolu Lisesi Orta 2 öğrencisi Neslihan Topbaş, 1985 Dünya Gençlik Yılı münasebetiyle yayımlanan "Gençlik Üzerine Düşünceler" başlıklı yazısında şöyle diyor:
"Medeniyet kaygısı canımıza düşmeden önce -Allah için- milletimizde gençlik problemi yoktu. Ne zaman ki Batının atmağa çalıştığı özelliklerini topladık, işte o zaman gençlik sorununu da yüklenmiş olduk. Yazık.. Oysa biz köklü bir milletiz. Öz benliğimizi nasıl bu kadar çabuk kaybettik? Düşünülmesi gereken bir konu. Türk gençliği daima Türk milletinin özü olmuştur. Milletimizin beyni, üstünlüklerini tartışmasız kabul ettiğimiz gün görmüş aydınları, Akşemseddin'leri, Molla Hüsrevleridir; bileği ise Fatih'leri, Yavuz'ları, Kanunileri. O beyin beyinliğini yitirdiği zaman da gerçekte güçlü bilekler olan Abdülmecidiler, Abdülhamid'ler tarihte haksız yere lekelenmişlerdir. Gayemiz beyinleri üstün tutmak olmalıdır, bileklerse Türk anaları tarafından yetiştirilmektedir. Dikkat edecek olursak, bizim için ne kadar yararlı olursa olsun, 2. Mahmud'un Batıdan getirdiklerinden sonra Batıya bağımlı olmağa başlamışız. Kabul etmeliyiz ki, şu anda ancak Batının gölgesiyiz ve onlarla boy ölçüşecek ekonomik güce sahip değiliz; çünkü kişi hiçbir zaman taklid ettiğiyle yarışamaz. Biz bu ışık oyunundan ancak Türk gençliği sayesinde kurtulabiliriz."
Bir ortaokul öğrencisinin dahi görebildiği bu gerçekleri, devleti yönetenlerin görememesi ne kadar acıdır!
Peki, nedir bu çağdaşlaşmamızın hücceti olarak kabul edilen Çoksesli müzik?. Ne zaman, hangi toplumların, hangi ihtiyaçlarla yarattığı bir tekniktir ve başlıca özellikleri nelerdir? Önce bu soruya cevap vermeğe çalışalım.
Müzik tarihi üzerine yazılmış kitaplar, bu sanatın, insanın sesini kullanmayı öğrenmesiyle başladığını yazarlar. Alman musiki tarihçi si Curt Sachs'a göre ilk ezgiler, sözlerin veya duygulu coşkunlukların ön planda oluşuna göre, Logo-genik veya Patho-genik diye ikiye ayrılmakta, sonra bu iki türün birleşmesinden de Melo-genik ezgi tipi doğmaktadır. İlkel bir yapı içinde bazen bir aralığın sürekli tekrarından oluşan bu tip ezgiler, zamanla, birbirine cevap veren bir koro-başı ile koro

arasında "Responsorium" şeklinde, veya iki koro arasında "Anti- fonia" tarzında söylenmeğe başlandı. Birlikte şarkı söylemenin sonucu, başlangıçta şuursuz, sonraları şuurlu şekilde çokseslilik unsurları doğdu.
Doğuda ise durum başkaydı: insan sesiyle yapılan müzik, başlangıçta, bütün ilkel topluluklarda olduğu gibi, öncelikle büyü niteliğini taşıyordu. Eski Türkler, müzik yoluyla insanlar üzerinde ortak duygular yaratmanın, onları büyülemenin, coşturarak kendilerinden geçirmenin mümkün olduğunu anlamışlar, müziğin bu özelliğinden askeri alanda da faydalanmışlar, savaşırken müzik aleti kullanmışlardı. Ama çalgılara verilen önem, bugün bile Anadolu'da sesten önde gelmemekte, böyle olunca da ezgilerle sözler hemen her zaman ön planda kalmaktadır. Batıda daha çok akor(veya uygu)ların birbirlerine bağlanışlarından doğan ezgi, Doğuda, bir Batılının ancak birkaç dinleyişten sonra belki fark edebileceği incelikli işlemelerle donatılmıştır.
Türklerde de ilk çağlarda, topluluğun ortak duygularını dile getiren, temsilcisi durumunda bulunan ve büyücülük yapan halk sanatçısı din adamları vardı. Köprülü'nün ifadesiyle "daha sonraki saz şairlerimizin dedeleri" olan bu sanatçılara Altay Türkleri "Kam", Tonguzlar "Şaman", Kırgızlar "Baksı", Yakutlar "Oyun", Oğuzlar "Ozan" adını vermişlerdi. 15. yy. da Ozanların ve Ozanlık geleneğinin yerini alan "Aşıklık" geleneği günümüze kadar gelmiştir ki buna -Yıldıray Erdener'in tarifiyle- "tek kişi çalıp söylerken diğerlerinin dinleme geleneği" diyebiliriz.
Adnan Saygun, Rize ve çevresinde yaptığı folklorik araştırmaları yayımlarken şöyle yazmış: "Şayanı dikkattir ki belki dini tesirlerin, toplum şartlarının icabı olarak Anadolu köylüsü beraberce şarkı söylemekten zevk almamıştır, Tek sesle, fakat birkaç kişi birden bir türküyü okumak adeti dahi mevcut değildir, diyebiliriz." (Bu görüş, Türklerde toplu şarkı söyleme adeti olmayışını -kararsız da olsa- dini tesirlere bağlayan yorumu dışında doğrudur. Hemen belirtip geçelim: konunun dini tesirlerle hiç ilgisi yoktur; öyle olsaydı, Romanya'da yaşayan Hıristiyan Gagağuz Türklerinin, Batıdan daha çabuk etkilenerek çoksesli müziğe ulaşmış olmaları gerekirdi. Oysa Gagağuz halk müziği polifonik bir gelişme göstermemiştir. Bunun önce ezgi yapımız, sonra da Ortaasyadan getirdiğimiz Ozan geleneğiyle ilişkisi vardır.)
1947'de folklor derlemesi yapmak üzere davet edilen Macar bestecisi Bela Bart6k da, tesadüf olmayan bir şekilde aynı intibaları almıştı: " Gerçek şu ki hiçbir zaman, hatta aynı köyün halkına dahi hep birarada şarkı söyletemedim, Türklerin hiçbir zaman birarada şarkı söylemeyişleri, teksesli dahi olsa hiç koro teşkil etmeyişleri, inanılacak şey değildir," Bunun sebebi müzikte, Karl Wörner'in "Geschichte der Musik" adlı eserinde örneklerle incelediği, "distans" ve "konsonans" denen iki değişik ezgi yapısı türü ile açıklanır. Distans ilkesine göre kurulan müziklerin başlıca özelliği, Türklerde, birçok Asya ülkesinde ve Kızılderililerin bir kısmında görüldüğü gibi, ezginin bitişik ikili adımlardan oluşmasıdır, İkinci özellik, motiflerin çeşitlemelerle bir alt sese aktarılarak tekrarlanması ve adına "merdiven ezgi" denilen türü yaratmasıdır. Konsonans ilkesine göre kurulan müziklerin özelliği ise, ezgi çatısını, distans ilkesindeki ikili ve dörtlü aralıkların yerine, küçük ve büyük üçlülerin oluşturmasıdır. Küçük ve büyük üçlünün birbirini izlemesi beşliyi ortaya çıkardı: arka arkaya üç tane üçlüden -yani do temeline göre 7, derece olan si sesinden- sonra da sekizlinin gelmesi gerektiğini zamanla keşfettiler, Böylece Batının üçlü, beşli ve sekizliden kurulu ezgi çatısı ortaya çıkmış oldu. İşte bir hesap meselesi olan Armoni bilimi, bu üçlü anlayışın ürünüdür.
Hıristiyanlığın Avrupada yayılmasıyla müzik ön palana geçmiş, müziğin insanları ortak duyularda birleştirme gücünden Kilise ta başından beri faydalanmıştı. Din ve müzik yoluyla birlik sağlamayı amaçlayan Papa 1.

Gregorius, 6. yy.da dini solo ve koro şarkılarını biraraya toplamıştır ki bunlara daha sonra -bilindiği gibi"- "Gregor Ezgileri" (Chants gregoriens) adı verilmiştir. Kilise korolarında teksesli olarak söylenen Gregor ezgileri zamanla yerlerini paralel dörtlü ve beşlilerden oluşan "Organum" adlı çokseslilige bıraktı. 12. yy. da Fransa'da Gregor ezgilerinin, "cantus firmus" şeklinde sabit tutulup onun üstünde "discantus" adı verilen süslü bir yan şarkı söylendiği görülüyor. Gelişme Tenor'a bas partisi olan "contratenor bassus" ve alto partisi olan "contratenor altus"un eklenmesiyle devam etmiştir.Sonra discantus, Latince "en üstün" anlamındaki "supremus"tan "Soprano"ya döndürülerek 13. yy. Fransa'sında çoksesli müziğin ana türü haline geldi: her partinin başlıbaşına bir ezgi söylediği bu müzikte, aslında birlikte söylendiğinde doğan tınılara fazla önem verilmiyordu. Bu konu teoricileri düşündürdü ve sonuçta ortaya baz1 kurallar kondu ki bu kurallara 1300 yıllarındanberi "Kontrapunkt" veya "Contrepoint" deniyor.
13 ve 15. yy.'larda Avrupa'da şövalyeliğin eski önemini kaybetmeğe başlaması, köylülerin feodal baskıdan biraz nefes alır hale gelip güçlenmeleri, kilise yetkilerinin zayıflaması gibi sosyolojik değişiklikler sonucu, halk müziği ile Kilise arasındaki duvarlar çatlamış, sanat daha çok günlük hayatın gerçeklerini yansıtır olmağa başlamıştı. Çoksesli müziğin dindışı alanları da sam1asıyla yeni müzik türleri her tarafa yayıldı: bunların başında da Kanon geliyordu. İtalyan halk müziğinin ana formu olan "Caccia"nın yanısıra "Ballate" ve "Madrigali"ler de 13- 14. yy. İtalya'sında en önemli müzik türleri arasındaydı. Bu halk şarkılarına paralel olarak daha yüksek sınıfların şarkı ihtiyacı Almanya'da "Meister-Sanger"ler (Şarkı ustaları) tarafından karşılanmış ve bu şarkıcıları yetiştirmek üzere daha o yıllarda Almanya'nın birçok şehrinde "Singschule"ler (şarkı okulları) açılmıştı. Çalgılardan da sadece sese veya oyuna eşlik etmek üzere faydalanılmadığı, 11. yy. dan kalma, üzerinde çeşitli yaylı ve nefesli çalgılardan kurulu tam bir orkestra resmi bulunan bir kabartmadan anlaşılıyor. Daha o çağlarda sesle yapılan müziğe paralel bir gelişme gösteren çalgılar, daha sonraki yüzyıllarda çoksesli çalgı müziğinin gerektirdiği şekilde geliştirildiler. Klavyeli çalgıların ortaya çıkmasıyla, yatay çokseslilik yerini düşey armonili bir müzik anlayışına bıraktı, amatör müzik toplulukları da her geçen gün biraz daha artarak sonunda konservatuarların açılmasıyla profesyonel müzisyenler yetiştirilmeğe başlandı.
Sanırım bu küçük notların hatırlattıklarıyla, çoksesli müziğin doğurucu sebepleri ve tarihi gelişmesi hakkında az önce sorduğumuz soruya artık cevap verebiliriz: Çokseslilik, Batı toplum yapısına mahsus işbölümü ve örgütlenmenin yanısıra birçok etkenin yansımasıyla koro ile şarkı söyleme alışkanlığından doğmuş, özellikle çalgı müziği kilise içinde ve dışında yüzyıllar boyu geliştirilerek olgunlaştırılmış, halkın hayatının vazgeçilmez bir unsuru olarak nesilden nes1e devredilmiş bir kültür mirasıdır. Teknik yapısı için de, ta Fisagor'dan beri kulağa dayalı ses sistemleriyle hesaba dayalı mekanik ses sistemlerini savunanlar, kurallarını ortaya koyup örnek eserlerini yazanlar arasında kıyasıya çekişmeler olmasına rağmen, 17. yy. sonlarında Werckmeister'le Neidhardt'ın teklifi ve Bach ile Ramea'nun desteğiyle kabul edilip yerleşen, bir sekizli içinde 12 eşit aralıklı ses sistemine dayandığını söyleyebiliriz.
Türk musikisindeki 590 makama karşılık, bestecinin ilhamını notalayabileceği "majör" ile "minör" gibi sadece 2 ana dizi kalıbı olan; Türk musikisindeki 75 değişik ritm kalıbına karşılık sadece 2 ana ritm kalıbı bulunan; piyano gibi sabit perdeli çalgılarında, oktav dışında bütün aralıklarının esasta bozuk olduğunu Saygun'un da kitabında anlattığı bu sistem içinde, dünya durdukça duracak güzellikte şaheserler

yaratılmış olduğu düşünülürse, herhangibir sanat dalında hammadde zenginliğini bir üstünlük, veya fakirliğini bir eksiklik olarak kabul etmenin anlamsızlığı kendiliğinden ortaya çıkar.
Türk musikisine gelince, onu da temel özellikleriyle kısaca şöyle tanımlayabiliriz: Türk adından da eski (Hunlara kadar uzanan) bir tarihi kıdem ve içtimai derinlik demek olan Türk musikisi, Türklerin, tarihleri boyunca geliştirip zirveye çıkarmış olmakla övünebilecekleri en üstün sanat dallarından biridir. Teknik yapısı ise bir cümleyle şöyle özetlenebilir:
Periyodik olarak yürüyen, ama eşit olmayan karmaşık aralıklı, tabii titreşime dayalı bir ses sistemine sahip; tek porte üzerine yazıldığı ve yatay gelişmeli olduğu için de melodi ve ritm (makam ve usul) malzemesi gelişip zenginleşmiş; bu malzeme kullanılarak dini, askeri, klasik ve halk müziği dallarında en az bin yıldır yaratılmakta olan büyük bir repertuara malik (55-60 bin eser); esas itibariyle ses icrasına dayalı olduğu halde çok çeşitli vurmalı, nefesli, yaylı ve mızraplı çalgıları en eski kıdemle kullanmış ve bütün bu teknik zenginlikleri sebebiyle Batının armoni-kontrpuan-füg gibi çokseslilik efekt'lerinden faydalanmağa ihtiyaç duymamış bir müziktir.
Dini dalı, Türk-İslam tasavvufunu en yüksek seviyesine Çıkaran müzik formlarının ve besteciliğinin gelişmesini sağlamış; askeri dalı, Batının hem askeri müziği tanımasına, hem de senfonik orkestrasını çalgı yönünden zenginleştirmesine katkıda bulunmuş; klasik dalı, bir yandan ulusunun sanat ve eğlence ihtiyacını karşılayan, bir yandan da bütün dünyanın tanıyıp saydığ klasik bestecilerin yetişmesine imkan sağlayan bir yönde gelişmiş, ve nihayet floklorik dalı, dünyada henüz benzeri görülmemiş zenginlikte bir müzik ve oyun repertuarının doğup gelişmesine imkan hazırlamıştır.
Müzik sanatı insanla beraber doğmuş olmasına rağmen, insanlar onu birbirlerine pek fazla gönüllü olarak öğretmemişler nedense.. Bu sanatın kurallarını tesbite çalışan ilk bilgin Fisagor'dan bu yana, musiki pekçok fizik ve matematik bilginini
meşgul etmiş, eserlerine konu olmuş, ama genel ve açık bir öğretimin verildiği ilk konservatuar 16. yy.dan önce kurulamamış.. Doğuda da, Batıda da hükümdarların sarayı yüksek kabiliyetli sanatkarlar için ötedenberi sıcak bir yuva olmuşsa da,
Osmanlılarda ilk konservatuar olarak Fatih'in Topkapı Sarayında kurduğu "Enderun Musiki Mektebi" kabul edilir. 2. Mahmud'un Yeniçeri Ocağını kaldırmasıyla bu okul da kapanınca, yerine 1831 'de Avrupai örneklere uygun "Mızıka-i Hümayun" teşkilatı kurulmuştu (yani Türk taklidi olarak 100 yıl önce kurulan Batı bandosu, 1000 yıllık Mehterin yerine konmak üzere ithal edilmişti). Bu da Meşrutiyette kapatılarak yerine 1913 yılında "Darülbedayi", 1917'de de "Darülelhan" açıldı.
1926'da -Musa Süreyya ve Zeki Ungör tarafından hazırlanan rapora dayanılarak- adı "İstanbul Konservatuarı"na çevrilen Darülelhan'dan, Maarif Nazırı Mustafa Necati imzasıyla gönderilen bir telgraf emriyle Türk musikisi öğretimi kaldırılmış, bir yıl sonra da "kat'iyyen talim ve tedris mahiyetinde olmamak şartı ile" bir "Türk Musikisi Eserleri Tasnif Heyeti"nin kurulmasına ve ders olmayan günlerde Konservatuarda çalışmasına izin verilmişti. Türk Musikisi İstanbul Belediye Konservatuarına 17 yıl sonra -1943'te- tekrar konuyor, ama ortaokul mezunlarını alıp 6 yıllık ses eğitiminden sonra yine ortaokul diploması ile mezun eden ve hiçbir sazın öğretimi yapılmayan bu göstermelik okul, radyodan ve piyasadan toplama saz sanatçıları eşliğinde 15 günde bir Şan Sinemasında konser veren -adeta- bir "Belediye Saz Heyeti"nden öte geçemiyordu.
Saray dışında ise, ta 13. yy.dan tekkelerin kapatıldığı 1925 yılına kadar özellikle Mevlevihaneler, klasik dini musiki ve bazı güzel sanat dalları

için bir kültür ocağı ve okul niteliğini korumuşlardı. Bundan başka, 1916-39 yılları arasında aralıksız çalışmış ve Türk musikisinin Avrupa'da ilk plaklarını doldurmuş olan "Darüttalim-i Musiki Cemiyeti", ayrıca devlet eliyle Türk musikisi eğitimi yapılmamasından kaynaklanan "Musiki-i Osmani Mektebi", "Şark Musiki Cemiyeti", "Gülşen-i Musiki", "Darülfeyz-i Musiki" ve son olarak "Üsküdar Musiki Cemiyeti" gibi halk okulları, bir nevi usta-çırak yoluyla da olsa, musikimizin nesilden nesle intikalini sağlamışlardır. Ancak, devlet eliyle eğitimi yapılmayan bu sanat dalı, Radyo ve eğlence yerlerindeki eğitimsiz sanatçıların elinde her geçen gün biraz daha seviye kaybetmiş ve arabeske yoz müzik diyen TRT'nin yayınlamakta mahzur görmediği "Nikahsız Aşk" milli felaketine kadar düşmüştür.

Maarif Nazırı Mustafa Necati'nin Türk musikisini konservatuardan çıkarmasından 49 yıl sonra -1975'te- eğitimcilerimiz (şu anda İstanbul Teknik Üniversitesinin çatısı altında bulunan) bir "Türk Musikisi Devlet Konservatuarı" açmak gereğini duymuşlar; yine M. Necati tarafından okullardan çıkartılmasından 59 yıl sonra bugün ise, ortaöğretime Türk musikisi derslerinin konmasına karar verilmiştir. Bu, 150 yıllık yanlış hesaplarımızın Bağdat'tan yavaş yavaş dönmeğe başladığının mutlu bir işaretidir. Zira sanat, her milletin -veya her kültür dairesinin- kendisine mahsus tarih, coğrafya, dil, din vb. özelliklerinden oluşan toplum hayatı görüntülerinin ses, renk ve şekiller içinde ifadesi demektir. Bitki nasıl kendi tohumundan beslenirse, her iklim her bitkinin yetişmesine elverişli olamazsa, başkalarının hazmettiği gıda ile biz nasıl beslenemezsek, bir milli ve mahalli ifade tarzı ve özelliği olan kültür ve sanatın da toplumdan topluma idhali-ihracı olamaz. (Bu, maddi ve duygudan çok tekniğe dayalı bir mesele olan medeniyet alışverişlerinin dışında bir konudur.)

"Batı müziği çağdaş, ileri ve üstün bir sanattır, çünkü çokseslidir; Türk müziği ilkel ve çağ gerisi bir sanattır, çünkü tekseslidir" gibisinden kıyaslamalar yapan ve elden düşme bilgi kırıntılarıyla götürü hükümlere varanlar, mesleği müzik olmayan kişilerse, bir dereceye kadar mazur görülebilirler. Ama bu türden hükümlerin, mesleği müzik olan sanatçı ve teoricilerin söz ve yazılarında, kitap ve konferanslarında yer alması (mesela çağdaş müzik hayatımızda küçük bir isim olmayan Adnan Saygun'un, 9 Eylül Üniversitesinin düzenlediği I. Ulusal Müzik Sempozyumunda kalkıp "İlkokullara Türk müziği derslerinin konma aşamasına gelinmiş olması, irticanın sarıksız olarak geri dönmesidir" diyebilmesi), 21. yy.ın eşiğinde, Batının hemen kapısında, çağdaşlık heves ve iddiasındaki bir toplum için hayli acı ve düşündürücüdür. Biz insanları nasıl ırklarına, dinlerine, dillerine, ten renklerine ve yaşama şekillerine göre sınıflandırıp buna göre muamele yapmakla değil, her insanı en az kendimiz kadar saygıdeğer bir kardeş olarak kabul etmekle yükümlü isek; sanatları da "bu doğu bu batı,bu teksesli bu çoksesli" diye dosyalayıp yekdiğerini yok sayan düşman kampları haline getirmeden, aklımızda ve gönlümüzde herbirinin aynı değer ve sevgi paylarıyla yer tuttuğu bir geniş, olgun, rahat ve sıcak muhabbet halesiyle kucaklamak zorundayız.

Şimdi -eğer son bir 3 dakika için müsaade varsa- yakın çağ Batı müzikçilerini ciddi-ciddi meraklandırıp özendiren, hatta yayımladıkları kitap ve plaklardan, sık-sık yaptıkları radyo programlarından, öğrenme arzularını da harekete getirdiği anlaşılan bu yalın ve duygulu, derinliğini sadeliğinde ve insan nabzının sıcaklığında arayan müziğimizin bir-iki icra örneğini -tadımlık miktarda- dinleyelim.

(Müzik örnekleri dinletildi.)

Küçücük örneklerde de görüldüğü gibi bizim müziğimiz birçoğumuzun dikkatsiz bir alışkanlıkla kullandığı "alaturka" veya "teksesli" sözünün, görünüşte pek dar olan sınırları içine hapsolmuş görünse dahi- PEKÇOK ESKİ BİR GELENEĞİN, TÜRK'E MAHSUS DERİN BİR HAYAT FELSEFESİNİN ve ÇOK

İNCE BİR ESTETİK ANLAYIŞININ ÜRÜNÜ'dür. Bu müziğin, açıklamalarımıza paralel güzellik, disiplin ve ciddiyetteki (yani çağdaş ölçülere uygun) icra örneklerine çevrenizde pek sık rastlayamamakta oluşunuzdaki acı gerçek ve sebeplere gelince, bu konu, bizim en az bunun kadar uzun ve sıkıcı bir
konuşma daha yapmamızı gerektirecek önemdedir. Bunun yerine -müsaade buyurulursa- sohbetimizin başındaki bir dokunup bin ah işittiğimiz kase-i fağfur'a dönerek konuşmamı bitirmek isterim.

Bilindiği gibi, ah-vah'la dolu müziğimizin iniltilerinden pek sık yakınır, ama neden böyle iniltilerle dolu olduğunu merak edip araştıracak vakti pek fazla bulamayız. Bu sorunun cevabını şöyle vermeğe çalışsak, sizler tarafından, haddinden fazla karamsar veya çok fazla şakacı olmakla nitelendirilir miyiz acaba?. Siz hiç bu kadar uzun süre horlanıp tahkir edildiği, öğrenilme ve öğretilme hakkından yoksun bırakıldığı, bilgisiz ve sevgisiz ellerde müzik bile sayılamayacak kadar kötü icra edildiği halde, yakarışım inleyerek anlatmayan bir başka sanat dalı ! tanıyor musunuz?!..

Sabır ve nezaketinize sonsuz teşekkür ederim efendim.

Kaynakça:

Arel, H. Sadeddin, Türk Musikisi Kimindir?, MEB, İst. 1969.
Bartok, Bela, Türkiye'de Halk Türküleri Derlemeleri, çev. S. Birgi, Filarmoni 13, Aralık 1949
Erdener, Yıldıray, Halk Türkülerimiz Koro İçin Çokseslendirilmeli Midir?, Kültür Bakanlığı, Türkiye I, Uluslararası Folklor Kongresi Bildirileri, Ank. 1977
Köprülü, M. Fuat, Edebiyat Araştırmaları, Ank. 1966, s. 158 (Zikreden: H. Dizdaroğlu, Halk Şiirinde Türler, A. Ü. 1969)
Sacbs, Curt, "Ön Ortaçağ", çev. İ. Usmanbaş, Opus, Ocak 1984
Saygun, A. Adnan, Rize, Artvin ve Kars Havalisi Türkü, Saz ve Oyunları Hakkında Bazı Malumat, İst. 1937, s. 21.
Saygun, A. Adnan, Musiki Temel Bilgisi, İst. 1966 MEB, Kitap 4, s. 26
Wörner, Karl. H., Geschichte der Musik, Göttingen, Vandenhoek+Ruprecht 1961, s. 102

Türk Halk Musikisi ve Klasik Türk Musikisi

Atasözlerinden yapı tekniğine, doğum-ölüm-düğün-hamam adetlerinden tababete, kilimden çoraba, müzikten oyuna kadar halk dehasının taşıdığı sonsuz renkli dinamik cevherin farkına, insanlık, 20. yüzyıl başlarından önce varamamıştı. "Halk bilgisi" anlamındaki İngilizce "folklore" kelimesi, bu yüzden Batı dil kültürünün yenice buluşlarından biridir. Folklor yerine Gökalp'in "halkiyat" teklifi tutmamıştır. Halkımız "boksör, aktör, traktör" uyumundaki "folklör" şeklini, yanlışlığına rağmen seviyor.

Türklerde ilk çağlarda topluluğun temsilcisi durumunda bulunan ve hekimlik, büyücülük, müzisyenlik gibi işler yapan halk sanatçılarına Altay Türkleri "Kam", Kırgızlar "Baksı", Tonguzlar "Şaman", Yakutlar "Oyun", Oğuzlar "Ozan" derlerdi. Zamanla Kam'lar 'büyücü-çalgıcı"lık, Ozan'lar da "şair- çalgıcı"lık görevini üstlendiler. Alpler devrini terennüm eden asıl sanatkarlar işte bu Ozanlardı ve ta Hunlardan beri ozanları ve kopuzcuları olmayan hiçbir Türk ordusu yoktu Türklerin en eski milli sazı Kopuz'u çalarak ordunun başarı ve kahramanlıklarını öven bu sanatçılar - Köprülü'nün deyimiyle- "hiç şüphesiz daha sonraki saz şairlerimizin dedeleri"dirler. 15. yüzyılda ozanların ve ozanlık geleneğinin yerini alan "aşık"lık geleneği günümüze kadar gelmiştir ki, kısaca "tek kişi çalıp söylerken öbürlerinin dinleme geleneği" olarak tarif edilebilir3

...Türk musikisinin -Batı müziğinin aksine- teksesli (daha doğrusu "tek-ezgili" veya "tek-porteli") olarak gelişmesinde bu özelliğin de rolü vardır.4

Türk folklor veya halk musikisi, ozanlar ve -daha sonra- aşıklar tarafından tarihin akışı ve anonimlik vasfı içinde ad konmadan bestelenen (yakılan) türkü vb. deyişlerle, kır hayatı töresinin yarattığı çeşitli oyunlardan meydana gelir. Bu sanatı, politik istismara açık bir 'halk-aydın' veya 'köylü-şehirli' polemiği açısından ele alıp klasik müziğimizin dışında görmeğe ve ondan apayrı köklere bağlamağa çalışmak, milli bütünlüğümüz açısından son derece zararlı olduğu gibi, tarih ve musiki bilimi yönünden de kökünden yanlıştır. Folklor musikimizin -yalın bir şekilde- "halk musikisi" adıyla anılmasına karşılık, klasik musikimizin "saray musikisi, enderun musikisi, edvar musikisi, divan musikisi, teksesli şehir musikisi, meyhane musikisi, Türk Sanat Müziği ve Modal Teksesli Müzikler (?!) Şubesi" vb. adlar takılarak belletilmeğe çalışılması, insanda ister-istemez, aynı öze sahip bu iki değişik uygulamalı sanatı birbirinden ayrı köklerden geliyormuş gibi gösterme çabasından ileri geldiği kuşkusunu uyandırıyor.

Yalnız bir kısım Türk yazar ve folklorcularının değil, bazı yabancı müzikologların da düştükleri "klasik musiki ile halk musikisini ayrı mütalaa etmek gerekir", "şehir musikisi Arap sanatından etkilenmiştir,5 halk musikisi ise Türk sanatının asli geleneğini korumuştur" gibisinden yanlış değerlendirmeler, Türklerin tarih içinde -coğrafi anlamda- iki çeşit musiki kullanmış olmalarının dikkate alınmamasından doğmaktadır. Yani: Doğu Türkistan musikisinin daha çok beş aralıklı (pentatonik) diziyi ve askeri musikinin kaynağı olan gong, çanğ vb. yüksek şiddette ses veren aletleri kullanmasına karşılık, güney ve batı Türklerinin daha çok yedi aralıklı (heptatonik) diziyi ve hazin- yanık sesler çıkaran aletleri kullanmış olmaları.

Çağımızın en büyük müzikologlarından Mahmud Ragıb Gazimihal (1900-1961) konuyu şöyle açıklıyor:

"Türklerin iç Asya'ya hakimken Uzak Doğu musikisini, Anadolu'ya doğru indikçe de Yakın Doğu musiki kültürünü işlemiş oldukları açıktır ve milli motifler olarak yeni tekniğe getirdikleri ezgilerin Uzak Doğu yadigarlarından olduğuna şüphe yoktur. Kazan, kısmen Başkırd ve en şimal Kırgızların musikisinde gördüğümüz pentatonik türküler, onların iç Asya

musiki kültürüne şimdiye kadar bağlı kaldıklarını gösteriyor. Klasik ve alimce mahiyette ikinci bir zümre musikileri yoktur. Halbuki cenup ve garp Türklerinde halk musikisinden başka bir de klasik zümre musikisi vardır ki beşiğini Horasan topraklarında aramalıdır. Horasan musikisi Selçuki Türkleriyle Anadolu'nun büyük şehirlerine gelmiş, Konya'dan sonra Bursa, Edirne ve nihayet İstanbul'da merkez tutmuştur. Alimane, ciddi ve üstattan öğrenilir (bir kelime ile: klasik) bir sanat olduğu için iç şehir ve kasabalarda yer bulmuş olmasına imkan yoktu. Okumuşlar ve arifler zümresinin sanatı idi.'.6

Klasik musikimiz için -sözde kök ayrılığını belirtmek üzere- kullanılan "saray müziği" deyimine gelince, yukarıdaki ifadelerinde görüldüğü gibi, Gazimihal 'sarayın sanatı' dememiş, 'okumuşlar ve arifler zümresinin sanatı' demiştir. Derebeylik düzeninin geçtiği çağlarda Avrupa'da görülen saray-halk çatışmasının politik platformuna, sosyo-kültürel bir konu olan müziğin de çekilmesi manasızdır. Saray (Hun sarayından Cumhurbaşkanlığı Köşkü'ne, Augustus'un sarayından Beyaz Saray'a
kadar), Doğuda da, Batıda da daima klasik sanatı ve sanatçıları koruyup desteklemiştir. Bugün Doğuda da, Batıda da adları bilinen büyük sanatçılar (Bach, Haendel, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert ve Liszt gibi İtrı, Zaharya, Dede, Zekaı, Arif, Cemil ve Kaynak), saray mensubu oldukları -yani sarayda doğup büyüdükleri- ve sanatlarını sadece saraya sundukları için değil, tam tersine halktan kişiler, ama çok üstün kabiliyetli kişiler oldukları için sarayca korunmuş ve desteklenmişlerdir. Kısaca, sarayda oldukları için büyük değil, büyük oldukları için saraydadırlar. Tıpkı Cumhuriyetimizin "idil Kanunu" gibi kanunlarla himayesine alıp aileleriyle birlikte yurtdışına eğitime gönderdiği "harika çocuk"larımızla "devlet sanatçısı" payesiyle yücelttiği üstün nitelikli müzisyenlerimiz gibi.

Radyoculuğumuzun başlangıcında aynı müzik topluluğunun söylediği klasik şarkılarla folklorik türküleri, sonradan kadrolar genişleyip uzmanlık artınca yönetim kolaylığı açısından "Türk Sanat Müziği" (TSM) ve "Türk Halk Müziği" (THM) diye iki ayrı şubenin iktidarına bıraktık. Ancak, "sanat resmi, sanat heykeli, sanat edebiyatı" gibi garip bir çelişki taşıyan, Batının "art music,,7 deyiminden çevirdiğimiz "sanat müziği" sözü, hem mana çelişkisi taşıması, hem de halk müziğimizin -sanki- sanat olmadığı, klasik müziğimizin ise -sanki- halkla ilgisi bulunmadığı gibi yanlış yönlendirmelere yol açması yüzünden, pekçok kişi tarafından uzun zamandır eleştirildiği halde, bu isimlendirmeyi yapan TRT'miz konu üzerinde yeni- den düşünmeğe pek niyetli gibi görünmüyor,

Oysa halk musikimiz, hernekadar Gökalp "Bizans aksiyonu, Osmanlı saray artığı" olarak gördüğü "alaturka"nın karşısına "Türk'ün gerçek musikisi" diye çıkarmakla kalmayıp -bir musiki bilgini edasıyla- muasır medeniyetler seviyesine gelebilmesi için mutlaka "armonize" edilmesi gerektiğini öğütlemiş ise de, halk musikimiz, dini-askeri-klasik türleriyle TÜRK MÜSİKISİ bütünün bir parçasıdır ve ozanın kopuzundan aşığın sazına geçerek Ortaasya'dan Anadolu'ya, hatta Balkanlar'a kadar uzanıp gelmiştir. Çok kısa bir ifade ile, musikimizin tabiata açılan koludur, denilebilir. Zira dayandığı komalı ses sistemi,8 makamları, usulleri ve formlarından başka, dili ve sazları -ifade ve kullanış bakımından- ne kadar basite ve gündeliğe indirilmiş olursa olsun, İslam'dan önceki ve sonraki Türke has dini, haması, askeri, sosyal, lirik ve estetik kavram sınırlarını yansıtırlar, Tanzimattan bu yana içine düştüğümüz 'teksesli-çoksesli' kısır çekişmesi içinde son 30-40 yıldır bir de bu 'sanat müziği-halk müziği' şaşırtmacasıyla zihni iyice bulandırılmış olan Türk okuyucusuna bir nebze faydalı olabilme gayesiyle, klasik musikimizle folklorik musikimiz arasındaki benzerlik ve farklılıkları şöyle özetlemek isteriz:

I. Halk musikimizin anonimlik vasfı, bazı folklorcularımızca, klasik musikimizden ayrı bir kökten geldiklerinin isbatında aranan dayanaklardan biri olagelmiştir, "Klasik müzik bir kişinin bestesidir, halk müziğini bir kişi bestelemez, halk yaratır" demişlerdir. Oysa, Yunanca isim anlamındaki 'ônoma' ile -sız anlamındaki 'an-' önekinden yapılmış olan 'anonim' kelimesi, bütün folklor ürünlerinin -belki halkın alçak gönüllüğünden kaynaklanan- ortak vasfıdır ve "sahibi bilinmeyen" demektir, "sahibi olmayan" değil! (Klasik musikimizde bestekarı bilinmeyen eserleri, Arapça 'bilmiyorum' anlamındaki 'la-edri' sözüyle belirtmemiz gibi.) Halk müziği parçalarımızı bütün bir kır halkının köy meydanında toplanıp ortaklaşa bestelediği düşünülemeyeceği gibi, bu parçaları besteleyenler (halk deyimiyle 'yakanlar' veya 'bağlayanlar') en eski ozanlarla daha yenice olan aşıklardır. Bunlar da adlarını, kendi yaratmaları olarak özel bir ezgiyle çalıp söyledikleri Koşma, Varsağı, Semai, Türkü, Destan, Divan vb. deyişlerin taç beytinde açıklarlar. Akışta, Bayatı, Horyat adlarını da alan Mani türünde ise 'manici' vardır ama, türün kuralı gereği adı yoktur.9 Ayrıca, bu yaratmalardaki birinci amaç, önceden yazılmış belli bir güftenin -şarkı besteler gibi- bestelenmesi olmadığı için, halk müziği parçalarının klasik müzikte olduğu gibi 'makam-usul-form-güfte-beste' düzeni içinde tasnifi de, anonslandırılması da söz konusu değildir. Halk müziğimizin tür sınıflamasında kullanılan 'uzun- hava, kırıkhava' gibi yenice teknik deyimler, halk sanatçıları arasında geçmez; ancak çalacakları parçanın formu sorulduğunda 'uzunhavadır' veya 'kırıktır' diye cevap verirler.10

2. Yine bazı folklorcularımızca iddia edildiğinin aksine, halk müziğimiz de klasik müziğimiz gibi makam esasına dayanır. Zira bu da aynı komalı ses sistemini kullanmanın tabii sonucudur. Yalnız halk sanatçısı 'makam' yerine 'ayak' der. Klasik musikimizdeki makamların karşılığı olan halk musikisi ayaklarının ufak bir listesini, örnek olmak üzere sunuyoruz:

Klasik musikide Rast makamı Nikriz makamı Mahur makamı Zavil makamı Acemaşiran makamı
Halk musikisinde Müstezad ayağı
Klasik musikide Hicaz makamı Uzza1 makamı Şehnaz makamı Zirgüle makamı Hicazkar makamı Şedaraban makamı
Süzidil makamı Evcara makamı
Halk musikisinde Garip ayağı
Klasik musikide Segah makamı Müste'ar makamı Hüzzam makamı Evç makamı Ferahnak makamı
Halk musikisinde Misket ayağı
Klasik musikide Saba makamı Dügah makamı Bestenigar makamı
Halk musikisinde Kalender! ayağı
Klasik musikide Nihavend makamı Sultanıyegah makamı Ferahfeza makamı Buselik makamı Hisar-buselik makamı
Şehnaz-büselik makamı Tahir büselik makamı Bayatı-büselik makamı Neva-büselik makamı
Halk musikisinde Müstezad ayağı
Klasik musikide Uşşak makamı Bayati makamı Neva makamı Tahir makamı Hüseyni makamı Gül'izar makamı
Muhayyer makamı Muhayyer-kürdi makamı Kürdilihicazkar makamı Karcığar makamı Bayati-araban makamı
Halk musikisinde Kerem ayağı

Bu listede, halk musikimizdeki bir ayağın, klasik musikimizde birçok makama birden tekabül ettiği hususu, değerli okuyucularımızın dikkatini çekmiş olmalıdır. Bunun sebebi, halk musikimizin fakirliği değil, isimlendirme konusunun halk musikimizde, klasik musikimizdeki kadar büyük bir önem taşımamış olmasıdır. Unutulmamalıdır ki, klasik musikimizdeki makamların sayısının 590'a kadar yükselmiş olmasının bir sebebi de, makamları parçalayıp değişik şekillerde yeniden monte etmek suretiyle

yeni makam dizileri bulma işinin, müzisyen Türk hakanlarınca teşvik edilmiş olmasıdır. Nitekim bugün kullandığımız makamların sayısı 100 civarındadır. Ayrıca, halk musikimizde makamların kullanılışı da -3. maddede sözünü edeceğimiz usullerin kullanılışı gibi- folklorun temel unsurlarından olan "kural umursamazlığı" veya -daha doğrusu- "kendi koyduğu kurallara bağlılık" esprisine dayalıdır. Folklorcularımız bu yüzden Acemaşiran makamı Müstezad ayağına tekabül eder" derken "yaklaşık olarak" diye ilave etmeyi ihmal etmezler. Mamafih, ayak adları sadece "Kerem" olarak geçiştirildiği halde, bütün özellikleriyle tam bir Bayati-araban seyri gösteren -merhum Sarısözen tarafından derlenmiş- "Vardım ki yurdundan ay ağ göçürmüş" güfteli Curcuna usulündeki Bayburt türküsü ile, tam bir Karcığar seyri gösteren, Aksak usulündeki "Dudu dudu dilli gız" güfteli Balıkesir türküsünde olduğu gibi, klasik makam seyri kurallarına harfiyen uyan türküler de az değildir.

3. Ritm unsuru açısından halk musikimiz de klasik musikimiz gibi Batı müziğiyle hiçbir şekilde kıyaslanamayacak kadar gelişmiştir. Hatta halk musikisi usullerimizin, 11, 12, 15, 16, 18,20,21,25 zamanlılar da dikkate alınacak olursa, klasik musikimize göre dahi bir hayli renklilik gösterdiği söylenebilir. Yalnız, makam konusundaki adlandırma farklılığında olduğu gibi, halk musikimizde usullere klasikteki gibi 'Düyek, Aksak, Curcuna' gibi özel adlar verilmez; 'iki vuruşlu, üç vuruşlu, onikili, birleşik dokuzlu, karma onlu' gibi isimler kullanılır. Buna göre 'Düyek'in adı 'dört vuruşlu', 'Aksak'ın adı 'birleşik dokuzlu', 'Curcuna'nınki 'karma onlu'dur, ama çoğunlukla usulün yapısı da, kullanılışı da büyük bir fark göstermez. Bu farklı adlandırmanın bir sebebi, halk musikimizin nazariyatı üzerindeki çalışmaların henüz çok yeni oluşu ise, bir başka sebebi de-yine bu yeniliğe bağlı olarak- Gökalp tesirindeki kök ayrılığı tezine ters düşmemek için, apayrı bir terminoloji arama arzusu olabilir. Usul bahsinde, klasik ve folklorik uygulamada dikkate çarpan -bizce en ilgi çekici- fark "prozodi"dedir.11 Dilimizde bazı heceleri uzatılarak söylenmesi gereken (aşık, sevda, şeyda, saki vb.) kelimeleri, bir kısım kır bölgesi halkımız -bilindiği gibi- uzatmasız söyleme eğilimindedir. (Bunun birkaç sebebi varsa, en başta geleni herhalde eğitim kusurumuz olmalıdır). Halk musikimizde, hecelerin usul vuruşlarına yerleştirilmesinde görülen ve okumuşların kulağına ters gelebilen bu kullanış farkı, işte bu eğilimden kaynaklanır ki, yine bir öz veya kök ayrılığı değil, şekil, üslup, tarz, alışkanlık farkıdır.

4. Klasik mt1sikimizdeki 'nakarat'ın adı halk musikimizde 'kavuştak', 'terennüm'ün adı ise 'bağlantı 'dır. Mesela, 'Gıcır-gıcır gelir yarin kağnısı' sözleriyle başlayan Isparta türküsünde esas güfte sadece üç mısra, 'Aman ömrüm, palazım aman..' diye başlayan bağlantı ise -klasik musikimizdeki 'nakış' formunun terennümlerini hatırlatacak şekilde- yedi mısradır. Bu güzel türkünün sözlerini örnek olmak üzere veriyoruz:

Gıcır gıcır gelir yarin kağnısı
(Bağlantı)
Ben de bilmem benim yarim hangisi
(Bağlantı)
Fidan boylu, ince belli kendisi
(Bağlantı)
Bağlantı:
Aman ömrüm, palazım aman, aman,
Öldürdün beni,
Soldurdun beni,
Yosmanın kızı (etme bu nazı)
Gel bize bazı
Salın da boyunu göreyim aman
Ben aşkından öleyim aman. 12

'Uca dağların başında tek atlı gezdiğin var mı?' sözleriyle başlayan ve 'Köroğlu Solağı' olarak bilinen, hamaset şaheseri Erzurum türküsünde ise, karara doğru sönerek inen Türkçe has merdiven ezgi, klasik musikimizin ağırsemai terennümlerine benzer şekilde, beş defa tekrarlanan 'ye-le-le-lel' ve bir 'la' sözü üzerine kuruludur. Yüzlercesi verilebilecek olan bu örnekleri, klasik musikimizin büyük formlu eserlerinde kural olarak kullanılan "terennüm"lerin binlercesi arasından sadece biriyle kıyaslamak dahi, farkın nerede ve ne kadar olduğu hakkında yeteri kadar açık bir fikir verecektir:

Ten-ni ten-ni ten-nen-ni te-nen
Serv-ü semen ten
Ah, sana hem bende, hem üfkende,
Aman, işte kulun, vay
Ah, dil-i bi-tabıma cu'lar gibi aktın "
Beni yaktın da uzaktan baktın
Ah, ah, aman efendim
(İsmail Dede'den)

5. 'Taksim'in halk musikimizdeki adı 'açış', 'gazelinki 'uzunhava'dır ve bölgelere göre 'maya, bozlak, kayabaşı, çukurova, yakma, aşık türküsü' vb. adlar alır. Aynca 'gazel'in, edebiyat formu olarak tam karşılığı da 'koşma'dır.13

6. Çalgılar taşıma ve akort (düzen) bakımından basitleştirilmiş veya -daha doğrusu- çok fazla geliştirilmelerine ihtiyaç hissedilmemiştir. Ama klasik musikimizde kullanılan sazlarla halk musikimizde kullanılan sazlar, adları, boyları, telleri ve düzenleri az-çok farklı görünseler de, aynı Türk toprağından (Balasagun, Herat, Horasan'dan) ve zevkinden doğmuşlardır. Biraz dikkatli bakılınca, Ud ve Tanbur ile Bağlama'nın ortak kaynağının eski Türk 'Ozan Kopuzu' olduğunu anlamak zor olmaz. Sazın sapındaki perde bağlarının Farsça adı' destan' dan Türkçeleştirilerek yapılan 'Bağlama' kelimesi, bundan 200 yıl önceleri-ne kadar yalnız Türkmen ve Yürük aşiretlerimiz arasında kullanılırdı. 14 Yine bazı folklorcularımızın iddiasına göre "alaturkanın Arap-Acemden alındığı, ud, kanun, ney, kemençe, rebab, kudüm gibi çalgıların adlarından da belli" imiş. Müzik aletlerinin adları ait oldukları kültürlerin göstergesi olmağa yetseydi, adı İtalyanca olduğu için (pianoforte) Piyano'nun İtalyan milli sazı, adı Yunancadan alındığı için Gitar'ın bir Eski Yunan sazı, adı Arapçadan geldiği için Luth'un da Arap çalgısı olması gerekirdi. Yine böyle bir değerlendirmeyle, adı Arapçadan geldiği sanıldığı için Davul'u Arap sazı 15 ve hepsinin adı Farsça olduğu için Saz'ı 16 Zurna'yı, Kemençe'yi ve Kemane'yi Acem çalgıları saymak zorunda kalırdık. Sazın 'mızrab'ını Arapçadan almışız, doğru; ama bağlamanın 'tezene'si de Farsça 'taziyane'den gelip 'çeki' ve 'çalgıç' gibi çok eski Türkçe kelimelerin yerine oturmuştur.

7. Halk musikimizin söz unsuruna gelince, bu da, dini-meta-fizik ve lirik kavramlar kadar, tabiatla kucak-kucağa bir kır hayatının her türlü konusunu da en zengin şekilde işleyen halk edebiyatımıza dayalıdır. Bu edebiyatta ve onunla çalınıp söylenen musikide -orijinal folklor ürünlerinin tümünde olduğu gibi- sanatın en safi ve yapmacıksızı vardır: sade, kısa, gündelik sözlerle söylenmiş mısralarla, klasik edebiyatın deyim ve mazmun'ları içiçe bulunur halk edebiyatımızda. Bu edebiyatın formları içinde dile getirilen lirik duygularla, klasik edebiyatın formları içinde klasik musikimizde dile getirilmiş olan duygular arasındaki fark, sadece şekilde, şekle ait bazı önemsiz hususlardadır. Yine bazı folklorcularımızla sadece onları dinleyen bazı gençlerimiz, klasik edebiyatımızın -gitgide daha az öğretilir olan- dilini ve estetiğini anlamakta güçlük çektikleri ve bu güçlük yüzünden uzaklaştıkları için, halk musikimizin dilini kendilerinin kolayca anlayabilceği kadar basit zannetmek gafletindedirler. Oysa, yüzlercesi

arasından sadece bir örnek olmak üzere vereceğimiz, merhum Sarısözen'in S. Kaya ve İ. Oğuz'dan derlediği şu Pertek türküsünü, söyleyebilmek için de, anlayabilmek için de, bir zamanki halkımızın -köylüsü ve kentlisiyle- klasik edebiyatın dili ve mazmunlarıyla ne kadar içli-dışlı olması gerektiğini, değerli okuyucularımın takdirlerine bırakırım.

Siyah perçemlerin, gonca yüzlerin
Garip bülbül gibi zar eyler beni
Hilal ebruların. ahu gözlerin
Tiğ-i sevda ile yaralar beni
Sevda-yı aşkınla ahüzar oldum
Kalmadı tahammül, bikarar oldum
Cemalin göreli sevdakar oldum
Korkarım ki bu dert paralar beni
Elif kaametine hayran olduğum
Gece-gündüz hayaline döndüğüm
Hep senin içindir boyun eğdiğim
Yoksa zaptedemez buralar beni

Bu türkü ile, mesela Hammamizade İsmail Dede'nin Ferahnak makamındaki,

Dil-i biçareyi mecruh eden tig-i nigahındır
Beni sevdalara düş eyleyen zülf-i siyahındır
Koyup evvel bu hale, sonra layık mı demek, zalim
Senin bu çektiğin cevr ü cefa kendi günahındır

güfteli ağırseması'si arasındaki benzerlik ve farklılıklar, ayrıca açıklanmayı dahi -bizce- gerektirmeyecek açıklıktadır.

8. Ve nihayet, "alaturkanın şarktan geldiği şarkı kelimesinden, halk musikimizin Türklüğü türkü kelimesinden bellidir" şeklindeki iddianın da doğru olmadığını belirtip bu konuyu bitirelim. Bir edebiyat ve musiki formunun adı olan 'Türkü' kelimesinin, 'Türke ait' anlamında Arapça 'Türki' sıfatından geldiğinde edebiyat bilginlerimiz birleşmektedirler. Ancak buradan kalkıp 'Şarkı' kelimesinin de Arapça 'doğuya ait' anlamındaki 'şarkı' sıfatından geldiği iddiasına geçmek, birincisiyle yapılan hayali bir benzetmenin yanılgısıdır. Zira 'şarkı' kelimemiz, merhum Gazimihal'in çok değerli Musiki Sözlüğü'nde açıkladığı gibi, Arapça 'şarkı'den değil, Türkçe 'çağırgı' kelimesinden gelir ve 'türkü çağırmak' deyiminde dilimizde bugün dahi yaşar.

Bu kusurlu yazıyı, değerli okuyucularımızın ekli iki fotoğrafa bir kere daha, biraz daha dikkatle bakmaları ricasıyla bitirmek istiyorum. Resimlerin birinde bir Türk köylüsü kaval çalıyor; üstübaşı yırtık ve yamalı, ama onun için bunlar önemli değil. O, herhalde yaratıcısının huzurunda olmanın vecdi içinde kendinden geçmiş; kapalı gözleri bu istiğrakın belgesi. Öbür resimde ise bir Türk dervişi ney üflüyor (mevlevi neyzenbaşı merhum Halil Can; Neyzen Tevfik de olabilirdi). Mensup olduğu tarıkın kıyafeti içinde; başı, köylü meslekdaşındaki gibi kapalı; kalem tutan elleri, aynen saban tutan ellerin kullandığı müzik alfebesini kullanıyor. İkisinin de sazını tutuşu ve duruşu aynı: arkalarında bıraktıkları acı-tatlı hatıralarla dolu 5000 yıllık muhteşem bir kültür tarihini hatırlıyor veya seyrediyor gibiler; aynı vekarla. Neyzenin gözleri açık, sadece; aynı vecdin gaşyi içinde saygı ile önüne bakıyor. Gönül isterdi ki okuyucularımıza bu ikili resimlerden daha fazlasını sunabilelim ve meramımızı kalemimizin ikna gücüyle değil, gözlerimizin idrak gücüyle anlatabilelim. Bu zevkli görevi de değerli organolog'larımıza bırakıyor ve bu iki sanatçının da, dış görünüşleri, yaşama tarzları ve şiveleri ne kadar farklı olursa olsun, aynı asıldan gelen, aynı müziği iki değişik çevrede icra eden, iki Türk sanatçısı olduğunu, vicdan ve şuur sahibi herkes teslim edecektir, demekle yetiniyoruz.

Erdem. Atatürk Kültür Merkezi yay., Ank. 1985, C.I. S. 2. ss. 559-71.

Dip not

Dilimize Farsçadan girmiş olan 'tören' anlamındaki 'ayin' kelimesi Farsçaya işte bu Türkçe 'oyun'dan geçmiştir.
Bkz. B. Atalay, "Ayin Kelimesi", Son Posta, 20 Mayıs 1946).
Prof. Dr. M. Fuad Köprülü, Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar. Ankara 1966.)
3 Bkz. Yıldıray Erdener. "Halk Türküleri Koro için Çoksesli hale getirilmeli midir?" Kültür Bakanlığı. /. Uluslararası Türk Faiklar Kongresi Bildirileri. AÜ 1977.
4 Y. Erdener, age.
5 Hiç kimse kendisinde olmayanı bir başkasına veremez" (H. S. Arel, Türk Musikisi Kimindir? M. E. B. 1969, s. 27). Arapların tarih boyunca matematikçileri, fizikçileri, astronomları, tarihçileri ve dinbilimcileri seviyesinde ne musikileri, ne de musikicileri olmuştur. Bu yüzden Türklerin tarihte Arap musikisinden etkilenmiş olmaları ya hayal, ya bilgisizlik, ya da tarafgirlik mahsulüdür. Bu konuda aydınlanmak veya bildiklerini irdelemek isteyenler, Arel'in yukarıda andığımız eserindeki Arap Musikisi bölümünü okuyabilirler.
6 Asırlar Boyunca Tarihi Türk Musikisi. Gökbörü 1942, no. 7.
7 Bizim 'sanat müziği' dediğimize Fransızlar -belki böyle bir çelişkiden kurtulabilmek için- 'musique savante' = okumuş müziği derler, Gazimihal'in az önce aktardığımız 'okumuşlar ve arifler zümresinin sanatı' deyiminde geçtiği gibi. Bugün ancak belli bir yaşın üstündeki aydın kesi'ninin dilinde vazgeçilemeyen kötü bir alışkanlık olarak yaşayan "alaturka" deyiminin ise, "Türk musikisi"ni değil, ancak bu deyimi kullanan kişinin alaturkalığını göstereceğini burada uzun uzadı ya izah ve isbata lüzum görmüyoruz.
8 Hammadde yönünden Batı müziğinden çok daha zengin olan musikimiz, - halkının gözünden düşürülmek amacıyla uydurulmuş olan "teksesli" deyimiyle adeta alay edercesine- öyle büyük bir ses zenginliğine sahiptir ki 1000 yıldır nazariyatçıların onaya attığı 17'li, 24'lü, 36'11 ve 41'Ii sistemlere rağmen, kusursuz şekilde notaya aktarılamamakta, bir sekizli içinde tabii olarak yer alan 53 koma'nın hepsini yerine göre kullanmaktadır. Herbiri farklı aralıklara karşılık olmak üzere diyez ve bemol işaretlerini durmadan artıran klasik müzik nazariyatçılarının aksine, halk musikicilerimizin bulduğu "bir tek diyezle bemolün üzerine kullanılan aralığın koma sayısını yazmak" çözümü. işte bu ihtiyaçtan doğmuştur.
9 Bkz. Hikmet Dizdaroğlu, Halk Şiirinde Türkler. TDK/AÜ 1969.
10 Muzaffer Sarısözen, Türk Halk Musikisi Usulleri. Ankara 1962.
11 Yunanca asıllı olup dilimize Fransızcadan girmiş olan 'prozodi' bir nevi "musiki tecvidi", yani hecelerin uzunluk ve kısalığının, ses vurgularının doğru kullanılması ilmi demektir. Felix Korling'in bir bestesinden A. Ulvi Elöve'nin aktardığı "Dağ başını duman analmış" marşında olduğu gibi, aruz kuralları, Türkçe'nin küçük ve büyük ses uyumları dikkate alınmadan, kapalı hecelerin kısa. açık hecelerin uzun nağmelerle bestelendiği müzik parçalan, dinleyende, kendi dilinin yabancı şivesiyle konuşulması tesirini yapar.
12 M. Sarısözen. age, s. 38.
13 H. Dizdaroğlu, age. , s. 85.
14 M. R. Gazimihal, Musiki Sözlüğü, Bağlama maddesi.
I5 Arapça (et-tabl)'dan dilimize girmişse de, onun da bazılarınca 'masa' anlamındaki Latince 'tabula'dan gelmesi, diğerlerince kökü Sanskrilçeye kadar çıkan 'tap' sesinden yapılma bir yankısöz (onomatope) olması söz konusudur. (Bkz. Gazimihal, Türk Vurmalı Çalgıları. Kültür Bak., Ank. 1975).
16 Acemler bizim saz ailesine "Tar, Do-tar, Se-tar' gibi tel sayısıyla ilgili isimler verirler. çünkü "saz" Farsçada sadece musiki aleti, yani çalgı demektir.

Türk Musikisinde Usul-Vezin Münasebeti

(Bu makale, böbrek nakil ameliyatı münasebetiyle bulunduğu m A.B.D.'de yazılmış ve Maryland Üniversitesinin Turkish Music Quarterly adlı dergisinde Concordance of Prosodic and Musical Meters in Turkish Classical Music. başlığı ile kısaltılarak yayımlanmıştır (Vol. 3. No. I, Winter 1990).)

En eski iki büyük Türk şair ve edibi olan Ali şir Nevai ile (1441-1501) Babur Şah'ın (1483-1530) Paris Milli Kütüphanesi Türkçe yazmaları arasında bulunan, çağatay Türkçesiyle yazılmış "Mizanü'I-Evzan"l ve "Risale-i Aruz,2 adlı eserlerini incelemiş olanlar, Tuyug, Koşuk, Türkü, Muhabbetname, Müstezad, Çine, Azadvari, Tarhani ve Öleng gibi beste şekillerinin belirli aruz kalıpları kullanılarak bestelendiğinden söz edildiğini bilirler. Ama bu kadar uzağa gitmeksizin, son 2,5 asır içinde klasik Türk musikisi formları içinde bestelenmiş söz eserlerine şöyle bir göz gezdirmek dahi, bestelenmiş şiirlerin vezni ile bunların bestelenmesinde kullanılmış musiki usulleri arasında dikkat çekici bir ilişkinin varlığını hissetmeğe yetecektir. Aslında böyle bir ilişkinin varlığı ta Abdülkadir Meragi (1360-1435) zamanındanberi bilinmiş3, daha yakın zamanlarda da Hartmann, Landberg, Bücher ve tbni Koteybe tarafından Arap şiir ve musikisiyle ilgili olarak isbat edilmiş olmasına rağmen, müzikolog H. S. Arel (1880-1955) ve bazı öğrencileri tarafından kabul edilmemekte veya önemsenmemektedir.4 Oysa Türk musikisinin klasik ve romantik dönemlerinde Ağırsemai, Yürüksemai ve Şarkı formlarında bestelenmiş 600 küsur eser üzerinde yaptığımız küçük bir araştırma, bu ilişkiyi açık şekilde ortaya koymuştur.

Bu araştırmaya göre, Aruz'un Remel bahrine giren Failatün ( ) i Feilatün ( ) ve Recez bahrine giren Müstefilün ( ) i Müstefilatün ( ) ailesi kalıplarıyla yazılmış güftelerin en fazla Ağır Aksak, Aksak ve daha az Devrihindi, :. Curcuna, Müsemmen usulleri kullanılarak; Aruz'un Hezec bahrine giren Mefulü (--.) veya Mefailün Mefailün(1) ve Müctess bahri ne giren Mefailün Feilatün (1) ailesi kalıplarıyla yazılmış güftelerin en çok Sengin Semaı, Sema, ve daha az Aksak ve Türk Aksağı usulleri kullanılarak, daha az güfte yazılmış olan Müzari, Münserih vd. bahirlerdeki şiirlerin de yine belirli usuller kullanılarak bestelendiği anlaşılmaktadır. Sadece bu kadar da değil; aynı güfteyi besteleyen aynı, yakın veya uzak çağın bestekarları da değişik makamlardaki eserlerinde hep aynı usulü kullanmışlardır.5

Şüphesiz bestekar, öbür güzel sanat dallan mensupları gibi, ilhamını içinden gelen her türlü vasıta ile -mevcut kurallara uyarak veya yepyeni kurallar koyarak- ifadede sınırsız özgürlüğü olan bir yaratıcıdır. Ama araştırmamızın sonunda ortaya çıkan nisbetler de bu hür sanatkarların eserlerinden elde edildiğine göre, bu sadece bir tesadüf müdür acaba? Bir tür gelenek alışkanlığı veya tutuculuğu mudur, yoksa belli bir teknik dayanağı var mıdır? Yani, klasik şiirimizin yazıldığı Aruz vezinleri ile bu şiirlerin bestelenmesinde kullanılmış olan usuller arasında organik bir münasebet söz konusu mudur, değil midir? Bu yazının amacı bu soruyu tartışmak. Bunun için önce Türk musikisinin genel karakterine, sonra Aruz'un anlam ve yapısına, en sonra da bu iki sanat dalı arasındaki bağlara kısaca göz gezdireceğiz.

A. Türk Musikisinin Genel Karakteri

Türk musikisinin, genel karakterini ortaya koyan başlıca şu özellikleri vardır:

1) Aralıkları tabii frekanslara dayalı ve "makamlar üzerine kurulu bir müzik oluşu;

2) Makamlara kişiliğini dizilerinin değil, "seyir"lerinin verişi ve bu kuralların değişmez oluşu;

3) Kısa veya uzun pekçok ritm kombinezonunu "usul"ler içinde kalıplaştırmış oluşu;
4) Sazdan çok sese (dolayısıyle söze, yani şiire) dayalı bir müzik oluşu;
5) Askeri ve bazı dini türleri dışında, tek kişinin söylediği, çaldığı veya çalıp söylediği "solo" icraya koro icrasından daha büyük önem vermesi;
6) Bu solo icrada "gazel" ve "taksim" denen ses ve saz "irtical"lerinin 6 çok önemli bir kıstas oluşu; ve
7) Mecburiyet olmadıkça notadan değil, "meşk" usulü ile üstaddan öğrenilen ve yine notaya bakılarak değil, usul vurularak ezberden icra edilen bir müzik oluşu.
Tabiatiyle bu özellikler Türk musikisinin genel tarihi karakteridir ve 1) Bu müzikte çalgı ve çalgı müziğinin hiçbir önem taşımadığı, 2) Hiçbir zaman toplu icra yapılamayacağı ve 3) Nota kullanımının yasak veya gereksiz olduğu, anlamına gelmez. Bu özelliklerin bileşkesi Türk musikisini "ağırlıkla bir söz musikisi" odağına oturtur. Sözün Türk musikisindeki anlamı ise bir tür "ölçülü-kalıplı söz" olan şiirdir. Klasik Türk şiiri ' dendiği zaman da bunu Aruz vezninin dışında düşünmek zordur. Zira, Asya Türkçesine Arapça ve Farsça büyük bir kelime hazinesinin eklenmesiyle zenginleşip "uzun sesli"lere kavuşan 7 Anadolu Türkçesiyle her türlü vezinde şiir söylemek mümkün, hatta pek kolaydır. Ancak klasik Türkçenin ta Kutadgu Bilig'den beri en çok kullandığı vezin Aruz vezni olmuştur. İşte, Türk musikisinde güftenin vezni ile bestenin usulü arasındaki
kaçınılmaz ilişki böyle bir kader birliğinden doğmaktadır8.
B. Aruz Vezni Nedir?
Aruz, İslami kültür dairesine bağlı milletlerin ortak şiir ölçüsüdür. Arapçada "çadırın orta direği" demek olan Aruz kelimesi Arapçanın, uzun ve kısa vurguların nöbetleşmesine dayalı kendi iç musikisinden doğmuş, Hicretin 2. yılında Mekkeli dilbilimci İmam Halil tarafından ilim haline getirilmiş, önce İran şiirini, daha sonra Afgan, Pakistan, Türk ve kısmen Hind şiirlerini etkileyerek bu dillerin de klasik şiir vezni haline gelmiştir. Aruz'un tef ile denen ölçü veya kelime kalıpları, uzaktan da olsa, eski Yunan-Latin şiirinde Iambos, Daktylos, Trochaeos, Anapaest, Spondaeus, Hexametron, Choreios vb. isimler verilen uzun-kısa dönüşümlü kalıpların ritmini hatırlatır.
Dünyanın üç temel klasik dilinden biri olan Arapça, Farsça gibi Ari ve Türkçe gibi Turani dillerden farklı bir sami dil olarak, üç harfli bir kelimenin kök kabul edilip türetimlerin, sessiz harflerle sesli yerini tutan yardımcı işaretlerin (hareke) değişiminden elde edildiği açık bir dil geometrisine sahiptir. Araz ilminin temelini oluşturan tef ilenin de yukarıdaki üç
harfli kökten türetilmiş olması bunun basit bir örneğidir. Teknik terimi "iştikak" olan söz konusu türetimlere basit bir misal verelim:
Türü Örnek Anlamı
Fi'l (Kök) ŞEKL Şekil
Tefi-l (Aktif isim-fiil) TEŞKIL Şekillendirme, meydana getirme
Tefe'ül (Pasıf isim-fiil) TEŞEKKÜL Şekillenme, meydana gelme
Müfa'il (Aktif sıfat) MÜŞEKKIL Meydana getiren
Mütefa 'il (Pasif sıfat) MÜTEŞEKKIL Meydana gelen
Eski musiki nazariyatı kitaplarında usuller, Aruz'da da kullanılan kısa-uzun dönüşümlü bazı kalıplarla gösterilirdi. Bu kalıplar TEN, TENE, TE-NEN, TA-Nİ, TE-NE-NEN ve TE-NE- NE-NEN gibi, hem vezinlerin, hem usullerin öğreniminde kullanılan 6 onomatopeik 9 terimle sistemleştirilmiştir. İlginç olan, bu terimlerin herbirine verilen adların, Araz kelimesinin kök anlamında da gördüğümüz gibi, hep bedevi hayatının sembolü olan çadır'la ilgili deyimler oluşudur: TEN "sabab hafif' (ince ip), TE-NE "sabab sakil" (kaba ip), TE-NEN "veted-i mefruk"

(aynk kazık), TA-Nİ "veted-i mecmu" (bitişik kazık), TE-NE- NEN "fasıla suğra" (küçük ara), TE-NE-NE-NEN "fasıla kübra" (büyük ara). İkinci ilginç husus, klasik Türk musikisinin Kar, Beste ve Sema! gibi sözlü formlarında kullanılan Terennüm adlı tematik bölümlerdeki Ten-ni, Ten-nen-ni, Te-ne-nen, Te-ne-nen-ni, Ter-dil-li, Dir-dir-ta-na., Na-te-ne-dir-ney gibi
"İkai terennüm"10 lerdir ki, aynen yukarıdaki Aruz kalıpları gibi, ezginin ritmik özelliğini ortaya koyan onomatopeik fonksiyona sahiptirler.
Aruz'un Türk şiirine girmesi Türklerin Müslüman olmasından (yani 9. yy.dan) sonradır. Ondan önce Türk metriği "accentuel syllabique" sisteme, yani "vurgulu hece sayısı"na dayalıydı. İslam dolayısıyle ilim dili olarak Arapçayı öğrenen Türkler, yeni İran edebiyatının Horasan ve Maveraünnehr'deki parlak inkişafıyla karşılaşınca edebiyat dili olarak da Farsçayı öğrendiler. Bu suretle, Müslüman İranlılar nasıl Arap Aruz'unu iktibasla Sasani şiirinden tümüyle değişik esaslara dayalı yeni bir İran şiiri meydana getirdilerse, Türkler de 2-3 asır sonra Acem Aruz'unu iktibas ederek, İran örneklerinin taklidinden hareket eden yeni bir Türk şiiri yarattılar. Bu tecrübenin ilk büyük edebi ürünü, ilk Müslüman Türk devleti olan Karahanlılar zamanında, 1069'da Kaşgar'da Balasagunlu Yusuf Hass Hacib tarafından Fa'ülün Fa'ülün Fa'ül (.--1.--1.-) vezninde yazılan Kutadgu Bilig (Mutluluk Bilgisi) adlı 7000 beyitlik manzumedir. Bununla beraber, en eski milli Türk şiir ölçüsü olan Hece vezni, bilhassa halk şairlerinin türkü ve destanlarında yaşamağa devam ederek bugüne kadar geldi. Ancak her iki tür de birbirine tarih boyu tesir ederek, özellikle aşık edebiyatında, Acem şiirinde bulunmayan musikiye bağlı yeni vezinlerin ortaya çıkmasına yol açtı. Özetle, Acem Aruz'unun 26 vezninden en çok 12'si Türk şiirinde kullanılırken, Türk musikisi usullerinden kaynaklanan ve Acem şiirinde bulunmayan bazı yeni vezinler de Türkçenin yapısına uygun olarak son 40-50 yıldır şairlerimizce icad edilmiş, ancak bestekarlar bu yeni vezinlerde yazılan şiirlere pek fazla rağbet etmemişlerdir. Bu yeni vezinlere bir-iki örnek verelim:
5 zamanlı Türk Aksağı usulünden hareketle yapılmış yeni Aruz vezinleri:
a) Fa 'lün Mef'ü- lün
Sevmekten korkan
Ürkek ceylandım
Bir gün sen geldin
Kalbimden vurdun (Örnek: C. T)
b) Fe i lün Fe ila- tün
O senin dediğin kız
Sütü pak cici bir kız
Senin ismine layık
Doğurur sana erkek (C. T.)
c) Mef'ü-lün Feilun
Yapraklar dökülür
Bülbüller de ölür
Aşıklar gömülür
Yalnız sevgi yaşar (C.T.)
d) Müfteilün Fa'ilü
Gün ola harman ola
Hafeli gözler sola
Sevgili ölmüş n'ola
Sen yine var bin yaşa (C.T.)
e) Feilü Mütefa-i lün
Elime su döken de yar
Günahıma giren de yar
Ona yine gidem desem
Beni ele veren de yar (C. T.)

7 zamanlı Devrihindi usulünden hareketle yapılmış yeni Aruz vezinleri:
a) Mef'u-lün Müfteila tün
Hicranlar gözlere sarı
Akşamlar yollara indi
Mağrib binlerce şehidin
Ma'kesdir hununa şimdi (E.B. Koryürek)
b) Feilatün Feiletü Feilün
Kuluyum ben seni bana verenin
Kaderin her sebebini bilenin
Ölüm ancak yolumuzu uzatır
Dirilende seni yine bulurum (C.T.)
c) Mefalün Feiletü Feilün
Görmezsem dayanamaz ölürüm
Ölmek söz mü diri gömülürüm
Uçmak pek kolay olur o zaman
İstersen sana da görünürüm (C.T.)
Aruz'da "illet" (hastalık) adı verilen 3 türlü kusur vardır: vasl, imale ve zihaf Sessiz harfle biten bir hecenin yanındaki sesli harfle başlayan hece ile birleştirilip ulama ile vezne uydurulması demek olan Vasl ile, aslında açık (veya kısa) olan bir hecenin vezin zoruyla uzun okunması demek olan İmale meşru sayılmış; aslında uzun okunması gereken hecenin, vezni yanlış kullanmaktan kısa okunması demek olan Zihaf ise hiç hoş görülmemiştir. Birkaç örnek de bunlara verelim:
İzafet kesre'lerinde (isim tamlaması) görülen şu imale şekli de Farsçanın yapısından kaynaklandığı için hoşgörülmüştür:
Hiçbir şekilde mazur görülmeyecek bir Aruz hatasıdır ki iyi Türkçe bilmemekten kaynaklanır, çünkü "canan" kelimesi ek aldığı zaman da ikinci hece uzunluğunu mutlaka korumalıdır. Şu örnekte olduğu gibi:
"Bestekarlıkta Prozodi" meselesi konumuzun dışında. Ancak Türkçenin açık-kapalı (veya kısa-uzun) hece yapısı,
usullerin de kısa-uzun zamanlarıyla uyumlu olarak bestelere yansımıştır. Mesela, O. S. Orhon'un
Dün yine günümüz geçti beraber
mısraını Refik Fersan da, Bimen Şen de ayrı makamlarda, ama ikisi de hece yapısıyla uyumlu olan Aksak usulüyle bestelemişlerdir. Yani:
Beste için düşünülen ezgi ne kadar güzel olursa olsun, bu mısra -mesela- şöyle bestelenemezdi:
Son olarak, Aruz'un usuller açısından ilgi çekici bir başka özelliğini daha belirterek bu bahsi burada bitirelim. Aruz'da
"memdud" (uzamış) denen ve uzun + kısa = 1,5 değerinde olan bir hece türü vardır: bağ-, cuy-, eşk-, hab-, kar-, suz-, vah-, derd-, seng-, subh- ..gibi 13. Bu heceler besteye bağı-, cuyi-, eş- ki-, habı-, vs. şeklinde geçerler. Bu suretle, Aruz'da tabii olan memdud hece, mananın bozulduğu dikkate alınmaksızın bestelenir; diğer bir deyimle, ezgi Aruz'dan daha önemli kabul edildiği için, usulün darbları memdud heceyi parçalar. Şu örneklerde görüldüğü gibi:
C.Örnekler
Araştırmamızın giriş bölümünde hangi Aruz vizenlireyle yazılmış güttelerin daha çok ve daha az hangi usuller kullanılarak bestelendiğine değinmiştik. Şimdi bu konunun daha detaylı bir şekilde örneklenmesine geçiyoruz.
1) Aruz'un Remel bahrine giren FA3 ve FA214 vezinlerinde yazılmış güfteler, öncelikle Ağır Aksak, daha az da Devrihindi, Aksak, Corcuna ve Müsemmen usulleriyle bestelenmiştir. Şu örneklerde görüldüğü gibi:
a) Ağır Aksak(9-4) (% 44) :
(FA3) Şeb midir bu, ya sevad-ı ah-ı pinhanım mıdır? (Kezasker. 1801-1876)
Kaçma mecburundan ey ahu-yi vahşi, ülfet et (Haşim. 1815-1868)
Vakf-ı rah-ı aşkın etmişken bütün can ü teni (Zeki!. 1825-1897)

Geçdi zahm-ı tir-i hicrin ta dil-ı naşadıma (Arif. 1831-1884)
Ey sabah-ı hüsn ü anın Mtab-ı enveri (Leyla. 1852-1936)
Kimseler gelmez senin feryad-ı ateş-barına (Şevki. 1860-1891)
Gül hazin, sünbül perişan, bağzarın şevki yok (Rahmi. 1865-1924)
Sineler aşkınla inler, dideler mahmur olur (İbrahim. 1872-1933)
Bensiz ey gül, gülşen-ı alemde mey nuş eyleme (Şen. 1873-1943)
Derdimi ummana döktüm, asmana inledim (İçli;. 1899-1956)
b) Devribindi (7-4) (% 20) :
(FA3) Etmedin bir lahza ihya hatır-ı viranımı (Dellaizade.1797-1869)
Dil-harab-ı aşkınam, sensin sebeb berbadıma (T Ali. 1835-1902)
Bir vefasız yare düştüm, hiç beni yad etmiyor (S Ahmed. 1868-1927)
Ben esir-ı handenim, üftadenim, ey gül-tenim (Hikmet. 1890-1923)
Bade-ı vuslat içilsin kase-ı fağfurdan (Faize. 1894-1954)
Gözlerin hayran bakarmış görmeyip ısrarımı (İçli)
Aşyan-ı mürg-ı dil zülf-ı perişanındadır (Tanrıkorur, 1938)
C) Müsemmen (8-8) (% 14) :
(FA3) Vuslatından gayri el çekdim yeter ey bivefa (Aril)
Bin zeban söylersin ol çeşm-i sühan-perdaz İle (Ziya, 1849-1929)
İftirakınla efendim bende takat kalmadı (Çagla, 1900-1987)
Hem seversin, hem yanarsın, hem yine avaresin (Hoşses, 1912)
d) Curcuna (10-16) (% 12) :
(FA3) Aşık oldur kim kılar canın feda cananına (Aril)
Ateş-i suzan-ı firkat yaktı cism ü canımı (Faik, 1831-1891)
Durmadan aksın eğer isterse hergün gözyaşım (S Ziya, 1887-1966)
Raz-ı aşkın dilde pinhan eylerim canım gibi (Adlim, 1939)
a) Ağır Aksak (% 38):
(FA2) Başladın ağyar ile ünsiyyete (Nüman, 1751-1834)
Gel seninle yarın ey serv-i revan (Sadullah EI, 1761-1854)
Namuradım, taliim avaredir (Aril)
Olsa alem reşk-i gülzar-ı İrem (Faik)
Misli yok bir şuha oldum mübtela (Nuri, 1834-1910)
Bir nigah ile beni ey dil-rüba (Nikogos, 1836-1885)
Sevdi gönlüm ey melek-sima seni (Nikogos)
Mey içerken düştü aksin camıma (Şevki)
Penbelikle imtizac etmiş tenin (Atlı, 1870-1945)
Fariğ olmam meşreb-ı rindaneden (Yesarı, 1900-1992)
b) Aksak(9-8) (% 19) :
(FA2) Muntazır teşrifine hazır kayık (Aril)
N'eyleyim biçare dil encam-ı kar (Faik)
Gösterir ebr-ı şitadan başka tab (Rıfat, 1820-1888)
Suziş-i aşkınla ben nalan iken (Süreyya, 1884-1932)
C) Curcuna (% 13):
(FA2) Güldü açıldı yine gül yüzlü yar (Aril)
Hançer-i ebru su saplandı dile (Asdik, 1840-1913)
Hastasın, zannım vefa mahzunusun (Şevkı)
Etme bihude figan, vazgeç gönül (Rahmi)
Bikes ü biçareyim ah ağlarım (S. Ahmed)
d) Devrihindi (% 11):
(F A2) Sen beni bir buseye ettin feda (Celaleddin, 1839-1899)
Bağlanıp zülf-ı hezaran tabına (Şevkı)
Gönlümü duçar eden bu hale hep (Şevkı)
2) Yine Aruz'un Remel bahrine giren FE(FA) 3 ve FE(FA)is vezinlerinde yazılmış güfteler, öncelikle Aksak, daha az Ağır Aksak, pek az da diğer usullerle bestelenmiştir. Şu örneklerde görüldüğü gibi:
a) Aksak (% 48):
(FF/FA3)
Kaldı yollarda bu şeb aşıkının dideleri (Yusuf,1857-1925)
Anarım ismini ağlar yanarım sızlanırım (Çağatay, 1867-1935)

Semt-i dildare bu demler güzerin var mı saba? (S Ziya)
Gecemiz kapkara saki sun elin nur ,olsun (Kaynak. 1895-1961)
Kalacak sanma bu çağın, bu güzellik solacak (Ataergin, 1896-1964)
Gece sahilden açıp sandalı enginlere biz (İçli)
Varalım kuy-i dilaraya gönül hu diyerek (Selçuk, 1899-1972)
Seni coşkun suların koynuna mehtab alamaz (Çağla)
Yeniden eski muhabbetleri tecdid edelim (Sarelsan,1912)
Ne günah etse açılmaz iki gönlün arası (Yavaşça, 1927)
b) Ağır Aksak (% 37):
(FF/FA3)
Gel seninle yeni bir aşka giriftar olalım (Rasim.1864-1932)
Bir nigah et ne olur halime ey gonca dehen (Ş. Cemi, 1867-1928)
Kalb-i sevda-zedeler ah ile daim inler (S. Ahmed)
Ne bahar kaldı ne gül ah ne de bülbül sesi var (Elkutlu, 1872-1948)
Ne gülün rengini sevdim ne de bülbül sesini (Şen)
Sabrımı gamzelerin sihr ile tarac, edeli (Şen)
Seni candan severim, aşkına kurban olurum (Nasibin, 1882-1953)
Sana gül-gonca diyorlar, bana şeyda bülbül (Poyraz.1885-1956)
a) Aksak (% 62):
(FF/FA2)
Gülşen-ı hüsnüne kimler varıyor? (Rifai)
Bakmıyor çeşm-i siyah feryade (Arif)
Sen bu yerden gideli ey saçı zer (Şevkı)
Bana seyran-ı cemalindir emel (Rahmi)
Alamam doğrusu dest-ı emele (İçil)
Kalmadı bende ne arzu ne gönül (Pınar, 1902-1960)
b) Ağır Aksak (% 16):
(FF/FA2)
El benimçün seni sarmış biliyor (Dede, 1777- 1845)
Söyle ey mutrıb-ı nazende-eda (Rahmi)
Nereden sevdim o zalim kadını (Pınarı
3) Aruiz'un Hezec bahrine giren MEF ve MEFAİ 16 vezinlerinde yazılmış güfteler, öncelikle Sengin Semii ve Aksak, daha az da Curcuna ve Türk Aksağı usulleriyle bestelenmiştir. Şu örneklerde görüldüğü gibi:
a) Sengin Semai (6-4) (% 43)
(MEF)
Güller kızarır şerm ile ol gonca gülünce (İbrahım Aga, ?1740)
Ah eylediğim serv-i hıramanın içündür (Dede)
Gör halimi cana bana çeşmin neler etti (Faik)
Senden bilirim yok bana bir faide ey gül (Ali)
Affeyle suçum ey gül-i ter başıma kakma (Şevkı)
Gel bir daha gül ruyini aç handeni göster (S. Ahmet)
Birlikte bir akşam yine mey nuş edelim gel (Ezgi, 1869-1962)
Bin gül çıkarırdım sana kalbimdeki külden (Atb)
Feryad ki feryadıma imdad edecek yok (Cemil, 1871-1916)
Yıllar ne çabuk geçti o günler arasından (Şen)
Ey gonca açıl zevkini sür fasl-ı baharın (Ş Ziya)
Açmam açamam söyleyemem çünki derinde (Nasibin)
Sen sanki baharın gülüsün şen çiçeğimsin (süreyya)
Rüzgar uyumuş ay dalıyor her taraf ıssız (Fersan, 1893.1965)
Hülyamı saran hareli bir çift göze daldım (Işılay, 1899-1969)
Ömrün şu biten neşvesi tam olsun, erenler (Erguner, 1902-1953)
b) Aksak (% 34):
(MEF)
Ey hüsn-i cemal aleme sen darb-ı meselsin (Zekai)
Meyhane mi bu, bezm-i tarabhane-i Cem mi? (Arif)
Kanlar döküyor derdin ile dide-i giryan (Arif)
Bülbül yetişir bağrımı hun etti figanın (Arif)

Tir-ı nigehin açtı ciğergahıma yare (Arif)
Dil yaresini andıracak yare bulunmaz (Şevkı)
Zannım bu ki cana beni kurban deceksin (Şevkı)
Bir yareli kuş çırpınıyor sanki telinde (K. Arif, 1862-1911)
Bir sihr-i tarab nağme-i sazındaki te'sir (Rahmi)
Kim görse seni aşkına hasr-i emel eyler (Ş Ziya)
c) Curcuna (% 15):
(MEF)
Çok sürmedi geçti tarab-i şevk-ı baharım (Dede)
Sislendi heva tarf-ı çemenzarı nem aldı (Rifat)
Mani oluyor halimi takrire hicabım (Leyla)
Sagarda değil, sakı-i zibada gözüm yok (Tokay, 1889-1959)
Aşkınla sürünsem, yine aşkınla delirsem (Pınar)
d) Türk Aksağı (5-8) (% 11):
(MEF)
Sayd eyledi bu gönlümü bir gözleri ahu (Arif)
Mefun olalı sen şeh-i huban-ı cihane (Arif)
Ey çerh-i sitemger dil-i nalane dokunma (M. Azlı, 1842-1895)
Susmuş gece her yer sizi dinlerdi derinden (Elkutlu)
Ruhumda bu şeb hicr-i visalin yanıyorken (Şen)
a) Curcuna (% 45):
(2 MFAİ)17
Demem cana beni yad et (Şevkı)
Ne küstün bi-sebeb öyle (Ş Cemil)
(2,5 MFAİ)18
Cemalin şem'ine pervane gönlüm (Zekai)
Gurub etti güneş dünya karardı (Arif)
Beni bizar ederken serzenişler (Arif)
Düşer mı şanına ey şeh-i huban (Arif)
Nihansın dideden ey mest-i nazım (Faik)
Benim halim fırakınla yamandır (Faik)
Mey-i la'linle dil mestane olsun (Taytos)
Nedir bu haletin ey meh-cemalim (Şevki)
Nedendir bu dil-ı zarın figanı (Şevki)
Gel ey saki şarabı tazelendir (Rahmi)
Sebeb sensin gönülde ihtilale (İrmak, 1904-1975) ;
(4 MFAİ.) 19
Ben i ey gonca-fem, bülbül-sıfat, nalan eden sensin (10-8) (Sadullah, ? 1801)
Dil-i biçareyi mecruh eden tig-i nigahındır (10-4) (Dede)
Niçin bülbül figan eyler, bahar eyyamıdır şimdi (Rifat
Çözülme zülfüne ey dil-rüba dil bağlayanlardan (Arif)
Uyur daim uyanmazdı benim baht-ı siyehkarım (Arif)
Kanı yad-ı lebinle hun-i dil nuş ettiğim demler (10-8) (T. Ali)
Yüzüm şen, hatıram şen, meclisim şen, mevkıim gülşen (Şen)
Bahar olsa, çemenzar olsa, alem hande-dar olsa (Kopuz, 1882-1968)
Usandırdı felek candan, demadem infialinden (Akıncı, 1884-1940)
Neden hiç durmadan sevmiş bu gönlüm, durmadan yanmış (S Ziya)
b) Aksak (% 32):
(y,v.)20
Sana layık mı ey gül-ten (Dede)
Bu akşam gün batarken gel (Taytos, 1858, 1913)
Gözüm hasretle giryandır (Şevkı)
Deva yokmuş neden bimar-ı aşka (Arif)
Mükedder derd-i peyderpeyle şimdi (Arif)
Cihan leyl-ü nehar, ağlar benimçün (Hristo, 1854?-1914)
Niçün şeb-ta-seher ben zar-zarım (Şevkı)
Bana n'oldu değişti şimdi halim (Rahmi)

Zamanı var ki her bezmim anarsın (K İbrahim, ?-1925)
Humarı yok bozulmaz meclisi meyhane-i aşkın (Arif)
c) Düyek(8-8) (% 10):
(y.v.) Senin aşkınla çak oldum (Abdi,1787-1851)
Niçin mahzun bakarsın sen bana öyle (Arif)
Müheyya oldu meclis sakıya peymaneler dönsün (Elkutlu)
Kederden mı neden bilmem sararmış reng-i ruhsarın (Nasibin)
Ne olmuş ansızın cem meclisinde (Selçuk)
4) Aruz'un Recez bahrine giren MSTEF 21 ve MSTEFLAT 22 vezinlerinde yazılmış güfteler, öncelikle Türk Aksağı, Aksak ve Düyek, daha az da Semai usulleriyle bestelenmiştir. Şu örneklerde görüldüğü gibi:
a) Türk Aksağı (% 25):
(2 MSTEF)
Ey gül-nihal-ı işvebaz (Arif)
Hicran oku sinem deler (Şevkı)
(4 MSTEF)
Esdi nesim-i nev-bahar, açıldı güller Sübh-dem (Arif)
b) Aksak (% 25):
(2 MSTEF)
Dök zülfünü meydane gel (Çavuş ?-1745)
Ey dil-rüba-yi dil-şikar (Kazasker)
Guş eyle gel bülbülleri (Dede)
c) Düyek (% 25):
(2 MSTEF)
Ey gonca-i nazik-tenim (Selim, 1761-1808)
Üftadenim ey bi-vefa (Dede)
Mahmur güzel, gayet güzel (Dede)
(4 MSTEF)
Aşkınla ben ey nazenin, mecburunam mecburunam (Dede)
Ey çeşm-i ahu hicr ile tenhalara saldırı beni (Dede)
C) Semai(3-4) (% 17):
(2 MSTEF)
Sevdim seni, ey işvebaz (Cemii)
Dil-bestenim, meshurunum (V. Seyhun, 1915-1985)
a) Aksak (% 43):
(2 MSTEFLAT)
Bir nev-civana dil mübteladır (Selim)
Yandım deminden, ağyar elinden (Denizaoğlu, ?1860)
Meclis bezendi, sun bade saki (Arif)
Zencir-i aşkın dil-bestesiyem (Faik)
Seng-i sitemle gönlüm şikeste (Faik)
Cezb etti gönlüm bir serv-kamet (Faik)
Eyler tehammül Azare gönlüm (Celaleddin)
Bimar-i aşkın dermanısın sen (V Seyhun)
b) Türk Aksağı (% 30):
(y.v.)
Varken gönülde bin türlü yare (Artf)
Kendine niçün emsal ararsın (M. Aziz)
Asude fikrim Avarelendi (Yusuf)
Bir nev-civansın. şuh-i cihansın (Rahmi)
C) Curcuna (% 20):
(y.v.)
Ey verd-i rana, şuh-i melek-veş (10-8) (Dede)
Alam-ı aşkın yok müntehası (Rıfat)
Cana rakibi handan edersin (Asım. 1852.1929)
Her kimde vardır aşk ibtilası (Arif)
Ey dil ne oldun, feryad edersin (Civan. ?1910)

Aruz'un bütün vezinlerinin Türk şiirinde kullanılmadığından daha önce söz etmiştik (s. 85). Arap veya Acem Aruz'una mahsus bazı bahirler Türk Aruz'una girmemiş, kullanılan bahirlerin de bazı vezinleri diğerlerinden daha az rağbetle kullanılmıştır. Remel'den 2 Feilatün'le Kamil'den 2 Mütefailün Fe'ulün, Hezec'den 2 Mefulü Mefailün ve bazı Rübii vezinleri gibi, Müctess, Müzari, Münserih, Mütedirik, Seri' ve Mütebrib bahirleri de pek az kullanılmış olanlardır. Bu vezinlerde yazılmış güfteler üzerine bestelenmiş eserlerden de birkaç örnek vererek bu bölümü kapayalım.

1. Feilatün Feilatün (Remel)
Kuzumun gözleri kare (Artf, A)23
Olali ben sana bende (Ş ZiyA. A)

2. Mütefailün Fe'ulün Mütefailün Fe'ulün (Kamil)
Yine zevrak-ı derunum kırılıp kenare düştü (Dede. VS)
Yine neş'e-ı muhabbet dil ü canım. etti şeydi (Dede. VS)

3. Mef'ulü Mefailün Mefulü Mefailün (Hezec)
Gülzare nazar kıldım, virane-misal-olmuş (Şevki. A)
Gam-dideleriz saki, sun bir dolu kab olsun (Şevki. A)

4. Mefulü Mefailü Mefailü Feul (Rubai)
Al gönlümü iyine-i ma'nidır bu (Sadullah. VS)
Ruhsarına ayb etme nigah ettiğimi (Selçuk, VS)

5. Mefailün Feilitün Mefailün Feilün (Fa'lün) (Müctess)
Figan eder yine bülbül bahar görmüştür
Nedir bu cevr-i tegafül zaman zaman güzelim

6. Mefulü Failatün Mefulü Failatün (Muzari)
Hicr-ı lebinde yarin bir dil ki oldu nahoş (Zekai. LF)
Mehrem koyup onarma sinende kanlı dağı (Kaynak. LF)

7. Mefulü Failatü Mefailü Failün (Muzari)
Cana firak-ı aşkın ile suznakinem (Dede. VS)
Sensiz cihanda aşıka işret reva mıdır (Zekai. VS)

8. Müfteilün Müfteilün (Münserih)
Mah yüzüne aşıkınam (Dede A)

9. Müfteilün Müfteilün Failün (Seri)
Söyle güzel ruh-ı musavver misin (Hekimbaşı. VS)
Olmaz ilaç sine-i sad-pareme (Arif. C)

10. Failün Failün Failün Failün (Mütedarik)
Ey büt-i nev-eda, olmuşam mübtela (Dede. S)

11. Feülün Feülün Feülün Feul (Mütekarib)
Biz alude-i sagar-i badeyiz (Post. VS)

D. Sonuç

Bu küçük araştırmayı vezin-usul münasebetini toplu olarak gösteren bir sinoptik tablo ile bitirmek istiyoruz. Daha çok şarkı, ağır ve yürük semai formlarındaki 600 sözlü eser üzerinde yaptığımız istatistik araştırmasının bir tür özeti olan bu tablo, Aruz vezinleriyle Türk musikisi usulleri arasındaki münasebeti çok açık şekilde isbatlamaktadır. Tablonun ilk sütununda', klasik şiirimizde en fazla rağbetle kullanılmış olan vezinlerin bağlı bulunduğu Aruz bahirleri; ikinci sütunda bu bahirlerin en çok kullanılmış olan vezinleri; üçüncü bölümde ise vezinlerle bağlantılı olarak en fazla kullanılmış olan usuller ve kullanılma oranları görülmektedir. Tabiatiyle, 600 yerine 1000 veya daha fazla eser üzerinde yapılacak bir araştırma bu oranlan az-çok değiştirebilecektir. Ancak en geniş bir araştırmayla dahi, söylediklerimizin tamamen tersini ortaya koyacak oranların bulanabileceğini sanmıyoruz. Ayrıca, beste formundaki sözlü eserler üzerinde yapılacak bir çalışmanın, bu tür eserlerde kullanılmış olan büyük usullerin de mutlaka güftelerinin vezniyle bağlantılı olduğunu ortaya koyacağı görüşündeyiz.

Sinoptik tabloda kullandığımız usul anahtarı şudur:

A: Aksak AA: Ağır Aksak AS: Aksak Semai C: Curcuna D: Düyek DH: Devrihindi LF: Lenk Fahte M: Müsemmen "
S: Semai SS: Sengin Semai TA: Türk Aksağı YS: Yürük Semai
Araştırmamız sırasında karşılaştığımız ve gözlemimizin son güçlü delili olan bir husus da, yakın veya uzak çağlarda yaşamış bestecilerin, aynı güfteyi bestelerken hemen daima aynı usulü kullanmış olmalarıdır. Bunlardan da birkaç örnek vererek makalemizi bitirelim.
1. Sun sagarı saki, bana mestane desünler (Yahya)
S. Edhem : Şevkı: " Mutel : " Ongan : Aksak
2. Aram edemem yare nigah eylemedikçe (Hekimbaşı)
Ebubekir: İ. Hakkı : Ezgi Ayomak: Sengin Semai
3. Farkı yok bir cennet, abadın bugün viraneden (Çamlıbel)
Tokay : İçinger : " Yenigün : " Özkan: Ağır Aksak
4. Feryad ki feryadıma imdad edecek yok (Nigarı)
Musullu : Edhem ; Cemil: Sengin Semai
5. Zevkın ne ise söyle hicab eyleme benden (N Kemal)
Manyasizade : K.Arif : " Atlı : Sengin Semai
6. Bir safa bahş edelim gel şu dil-i naşade (Nedim)
Mutel : Selçuk:" Gerçeker:" Aksak
7. Yeniden eski mahabbetleri tecdid edelim (Nedim)
Sağman Sürelsan : Özkan: Aksak
Dip not
1-Paris Milli Kütüphanesi (Bibliotheque Nationale) Nevai külliyatl, E. Blochel, Catal. des man. turC.f, .fUpp., s. 317.
2 aynı yerde, supp., s. 1308.
3 Bkz. Cami'ul-Elhan, İst. Nuruosmani Küt., 3644, Xi. bab, 1 fasıl
4 Bkz. H. S. Arel, "Aruz Vezinleri ve Musiki Usulleri" (3 makale), Musiki Mecmuası(tsı.),SS.40,41,43, 1.6.1951, 1.7.1951,
5 Mesela. Dede (1777-1845) ile A. Özkan (1934) "Göz gördü gönül sevdi seni ey yüzü mahım" güftesini ikisi de Sengin Semai, yine Dede ile A. Gerçeker (1929) "Gülzare salın mevsimidir geşt ü güzarın" güftesini ikisi de Aksak usulüyle bestelemişlerdir. Bu konuya makalemizin son bölümünde daha etraflıca değineceğiz.
6 "irticaı". aynen tekrarlanamayan, anında yaratılmış usulsüz ezgiler için kullanılan bir teknik terimdir.
7 Arapça ve Farsça ile karışmadan önce Türkçenin asli yapısında a, i,ü gibi uzun seslilerle kısa heceler yoktu, sadece açık (a-) ve kapalı (-dam) heceler vardı. Latin alfabesinin kab61ünden sonra işaretiyle (Kazım) veya - işaretiyle (Kanun) gösterilen uzun sesliler Arapça ve Farsçadan girmiştir.
8 Burada şöyle bir itiraz akla gelebilir: "Demek ki klasik-öncesi dönemin Türkçesiyle yazılan şiirlerde vezin-usul ilişkisi yoktu veya o dönemin şiirleri vezinsizdi." Hayır. Klasik-öncesi dönemin şiirleri de, 10.yy.a kadar hece, daha sonra Araz olmak üzere vezinliydi ve vezinlerle us61ler arasında o zaman da ilişki vardı; özellikle eski Türk vezinlerine yakın olan 8 ve II heceli Aruz vezinlerinde (Bkz. Köprülü, bibliyografya listemiz).
9 Tabii seslerin taklidinden yapılmış kelime: miyav-miyav, gıdaklamak, gümbürtü, şapırtı vbo
10 Anılan büyük formlu eserlerle bazı şarkılarda ve türkülerde kullanılan. "lafzi" (sözlü) ve "ikai" (ritmik) olarak iki gruba ayrılan Terennümler, Türk söz musikisinin son derece ilgi çekici konularından, biridir ve başlı başına bir araştırma konusu yapılabilecek önemdedir. (Türk Müsikisinde Terennüm başlıklı yazıya bkz.)
11- Türk musikisinde usuller iki elle vurulur, bu vurmadan maksat da bir ritm aletinden veya herhangi sert bir yüzeyden ses çıkarmaktır (eli havada sallayıp tempo tutmakla Türk musikisi icra edilemez; Batı müziği ile Türk müziği arasındaki temel farklardan biri de budur). Usul

vuruşları böyle bir şemayla gösterilir: Sapı yukarı notalar sağ, sapı aşağı notalar sol elle vurulacak demektir.
13 Türk musikisi güftelerinde karşılaşılabilecek memdud heceli kelimelerin ufak bir listesini okuyucuya kolaylık olmak üzere burada veriyoruz: aftab. asman. aşna. aşyan. bağzar, Cuybar. derdmend, derdnak. destgir, eşkbar. Farsi, feyzyab. habgah, haksar, hankah, karger, mahtab, ruzgar, sengsar, subhdem, suznak, şadman. tabnak, yadgar, zarzar.
14 FA3, 3 Failatün + 1 Failün; FA2, 2 Failatün + 1 Failün için kullandığımız bir kısaltma şeklidir.
17- 2 MFAİ, Mefailün Mefailün; 2,5 MFAİ ise Mefailün Mefailün Feulün demektir,
18-2 MFAİ, Mefailün Mefailün; 2,5 MFAİ ise Mefailün Mefailün Feulün demektir.
19 4 MFAİ, 4 tane Mefailün demektir.
y.v" yukarıdaki vezinler demektir,
21 MSTEF 2 veya 4 Müstef'ilün için kullandığımız bir kısaltmadır.
22 MSTEFLAT 2 Müstef'ilatün için kullandığımız bir kısaltmadır.
23 ismin yanındaki harfler usul kısaltmasıdır (s. 99'daki anahtara bkz.)
Kaynakça
Arel, H. Sadettin, "Prozodiye Dair", Musiki Mec., 1.6.1950, S. 28
Arel, H. Sadettin, "Musikide Prozodi", Mus. Mec., 1.7.1950, S. 29
Arel, H. Sadettin, "Aruz Vezinleri ve Musiki Usulleri", Mus. Mec., 1.6.1951, S. 40; 1.7.1951, S. 41; 1.9.1951, S. 43.
Bücher, Arbeit und Rhytmus, 1909,4. bas., 131.
Ewald, De metris carminorum arabicorum libri duo, Braunschweig, 1825
Freytag, Darstellung der arabischen Metrik, Bonn, 1830.
Gibb, W., A History of Ottoman Poetry, I, Ch. 3-4.
Guynrd, Nouvelle theorie de la metrique arabe, J.A., 7, ser. Vii, 413 vdv; VIII, 101,258 vdv; x, 97 vdv.
Hartmann, Martin, Metrum und Rhythmus, Giessen, 1896.
Hartmann, Martin, Semitistische Studien, Heft. 13, 14, Weimar, 1896/97.
İbni Koteybe, Muqaddimetu Kitübu'ş-Şi'ri wa',ç-Şuarü, Kihire, 1947.
Köprülü, M. Fuad, Türk Edebiyatı Tarihi, Isı. 1926.
Köprülü, M. Fuad. "Aruz" maddesi, İslam Ans., M.E.B., C. I, 625-53, ıst. 1965.
Ekrem Hakkı Ayverdi Hatıra Kitabı, Isı. Fetih Cemiyeti yay. 1996, ss. 373- 99.

Bir Seviye Aynası: Musiki

(Kubbealtı Akademisince düzenlenen "Toplumlarda Yükselişin Sırları"başlıklı konferanslar dizisi içinde, 7.1.1994 günü yapılan konuşmanın metnidir.)

İnsan sevdiği ve alıştığı şeylerin bitmesine üzülür; onlar hep aynı güzellik, tazelik ve heyecanla ömrünün sonuna kadar devam etsin ister. Ömrünün sonu gelince ona da üzülür, çünkü yaşamak da -insanca bir gafletle- sevdiği, alıştığı birşeydir. Küçük de olsa bir manevi desteği veya eğitimi olanlarsa, bunun bir bitme değil, bir istihale olduğunu, yani yaşamanın bir farklı planda devamı olduğunu düşünüp rahatlarlar. Ama seviye biterse ne olur? İnsanın bin küsur yıl boyunca "o mahiler" gibi bilmeden içinde yaşadığı, sevdiği, alıştığı seviye biterse ne olur? Bu nasıl, nereye doğru bir istihaledir? Seviyenin bitmesi veya durmadan düşmesi, daha alçak, hep daha alçak seviyelere, sonunda -düşülecek yer de kalmayınca- seviyesizliğe olacağına göre, bu neyin, nasıl bir devamıdır ve kimi, neye ümitlendirebilir? Kimi? Bir toplumun bozula-çürüye yok olmasını arzu edeceklerden başka ?!...

Dünyamızın en eski medeniyetini kurmuş olan Çinlilerin ünlü bilgesi Konfuçyus'un musikıyle ilgili çok önemli bir sözü vardır: "Bir toplumun müziği bozulmuşsa, o toplumda daha önce pekçok şeyin de bozulmuş olduğuna hükmetmek gerekir."

Müziğe verdiği önem, akla, tarihin tanıdığı bu ilk büyük ahlakçının -bizim de birçok büyük bilgemiz gibi- aynı zamanda bir müzisyen olmuş olabileceği ihtimalini getiriyor. 2500 yıl öncesine ait hayat hikayesinde bu konuda bir kayıt yok, ama bir toplumun yükselme veya çökmesinde müziği bu kadar kesin bir ölçü kabul ettiğine bakılırsa, fiilen müzisyen olmasa bile, bu sanatın mana ve ehemmiyetini derinden kavramış bir büyük ruh olduğundan şüphe edilmemesi gerekir. 3. Selim çağı bestekarı ünlü tanburi Zeki Mehmed Ağa da, hacca gitmeden önce vedalaşmak için gittiği ve "Hacca gidiyorum, orada saza tövbe edeceğim ve bir daha çalmayacağım" dediği İstanbul kadısı müderris Arif Efendi'den, "Çal evladım, çal, böyle çaldıktan sonra Arafat'ta bile çal!" cevabını almıştı. Bu sohbetin gerek başlığından, gerekse başlar başlamaz yaptığımız nakillerden, sonunda lafı nereye getireceğimizin anlaşıldığına kani olmakla beraber, yine de, tarihimizde gerçek bir yükseliş sırrı ve bir seviye aynası olan musiki sanatımızın hazin macerası üzerine bir-iki söz söylemek istiyoruz. Hani, kıylükaal kabilinden.. Zaten daha fazlasına bizim ne aklımız yeter, ne bilgimiz.

9. yy.ın ünlü Arap yazarı El-Cahiz "Fazail el-etrak"inde Türkleri şöyle anlatır: "Türkü attan ayrı düşünmek mümkün değildir; o atın heryerindedir: sırtında, karnında, kuyruğunda, yelesinde." Bize göre musiki de Türkün heryerinde, herşeyindedir: sevincinde, kederinde, barışında, savaşında (bu savaşı ister cihad-ı ekber olarak alın, ister cihad-ı asgar). Bunu, "Türk musikıyle doğar, musikıyle yaşar, musikıyle ölür" vecizesiyle Sadeddin Arel de tesbit etmişti. Dahası var: biz musikiden öldükten sonra da kopamayız: kabrimiz başında Kur' an, akşam devir hatmimiz, 7 miz, 40'ımız, 52'miz, mevlidlerimiz, kandillerimiz, zikirlerimiz, dualarımız, gülbanklarımız... Elest bezmindeki "Kün!" emr-i ilahisinden sur-ı İsrafil'e kadar.

Peki ama, niçin musiki?. Eski musikicilerimizin "'ilm-i şerif', Tanburi Cemil'in "lisanullah" olarak tavsif ettikleri bu sanatın kudsiyyeti neresinden geliyor acaba? Bu sorunun cevabı, bütün dillere Yunancadan geçmiş olan "musiki" kelimesinin kök anlamındadır: "ta musikhe" = "musa"ların (yani "peri"lerin) konuştuğu dil. "Sesler sanatı"nın metafizik cephesini açıkça ortaya koyan bu mana, aynı zamanda, bir insan ilmi olan matematik ve dolayısıyle nazariyatın, musikideki bazı meseleleri çözmekte neden aciz kaldığının da izahıdır. ibadette, tababette, cihadda Türklerin musikiden neden bu kadar fazla istiane

ettiklerinin, güç aldıklarının cevabı da buradadır. Mümeyyiz vasfı esas itibariyle bir "ses musikisi" oluşunda ortaya çıkan Türk musikisi, söze verdiği ağırlık dolayısıyle önce bir şiir , musikisidir. Malzemesi çoğunlukla tasavvufi mecaz ve mazmunlardan meydana gelen divan edebiyatının da -ifade tekniği itibariyle- önce bir dil musikisi oluşu gibi.

Öyle sermestem ki idrak etmezem dünya nedür,
Men kimem, saki olan kimdür, mey ü sahba nedür?
Ah ü feryadın, Fuzüli, incidüpdür alemi
Kerbelayi aşk ile hoşnud isen gavga nedür?

Bir an için manasını düşünmesek bile, bu sözler herşeyden önce musiki, yani "meleklerin dili" ile söylenmiş sözler değil midir? Nabi,

Hem-sohbet-i dildar ile mesrur idik evvel,
Bir bahtı müsaid deyu meşhur idik evvel.
İşkeste sifal ile mey içsek n'ola şimdi?
Gayret-füken-i kase-i lağfur idik evvel !

der de, şiir halinde dahi bir musiki şelalesi olan bu ihtişam karşısında, Itrı yerinden fırlamaz mı? Şaire, aynı güçte bir heyecan şeraresi olan Pencgah Beste'siyle cevap vermez mi?.

Duyguları ahenk ve intizam (yani his ve edeb disiplini içinde) anlatmanın cazibesinden, bizzat cazibe kaynağı olan kadınlar da kendilerini kurtaramamışlardı.

Keşfet nikbabını, yeri göğü münevver et!
Bu alem-i anasın firdevs-i enver et!
Zeyneb, ko meyli ziynet-i dünyaya zen gibi,
Merdane var, sade-dil ol, terk-i ziver et!

diyen Zeyneb'ler; ,.

Sen var iken ey döst bana yar gerekmez!
Cevrin çekeyim, gayri vefadar gerekmez!
Mest-i mey-i aşk ol, yürü alemde ki, Mihri,
Pes rind-i harabat olana ar gerekmez!

diyen Mihri'ler;

Güller kızarır şerm ile ol gonca gülünce,
Sümbül ham olur reşk ile kakül bükülünce.
Can vermek ise kasdın eser aşk ile Fitnat,
Hak-i deri dildardan ayrılma ölünce!

diyen Fitnat'lar;

Eyyam-ı şebab etti güzer, badeyi Leyla
Terk etmedi hala;
Rindan iledir ülfetimiz, rind-i cihanız,
Biz aşık-ı canız!

diyen Leyla'lar;

Feryad ki feryadıma imdad edecek yok!
Efsus ki gamdan beni azad edecek yok!
Yarab, ne içün zar Nigar'i şu cihanda
Naşad edecek çoksa da dilşad edecek yok?

diyen Nigar'lar... şimdi nerdeler acaba? "Divan edebiyatı" klişesiyle geçiştirdiğimiz bu dil, H.-A. Yücel tipi iki yüzlü dejenere kafaların kültür kanserine tutulup gençlerimize tanıtmaktan vazgeçtiğimiz, hatta R. Şardağ gibilerin kitaplarında açıkça aşağılamaktan dahi utanmadıkları bu dil, sevgili gençler, ne Arapçadır, ne Farsçadır; çünkü ne Arap anlar, ne Acem! Ama ta 17. yy. ortalarına kadar o size model olarak gösterilen Batıda akıl hastaları "şeytanla işbirliği yapmış zavallılar" olarak diri diri yakılırken, en az Selçuklulardanberi (Amasya, Kayseri, Edirne) üniversite hastanelerinde onları kuş etleri, çiçek kokuları ve özel olarak bestelenmiş musiki parçalarıyla tedavi eden bir medeniyetin sembolü, bir imparatorluk ihtişamının dilidir.

19. yy. ortalarında Arif ve Şevki Bey'lerle başlayıp sonraki şarkı bestekarlarıyla yavaş yavaş düşen güfte zevkini, Zekai
Dede, Tanburi Ali Efendi, Rahmi ve Subhi Zıya Bey'ler yine de belli bir seviyenin üzerinde tutmaya çalıştılarsa da, Selahattin Pınar'la başlayan, içkili gazi no müşterisine hitab eden marazi duyguların terennümünü önleyemediler. Halkının eğitimi konusunda -bu isimde bir şube müdürlüğü bulunması dışında- bir endişeyi hiçbir zaman duymamış olan TRT ise, müzikten önce dil zevkinin bozulması için olanca gayretiyle çalışıyordu. işte size söz ve müziği Sait Ergenç imzalı, Türkiye radyolarının' 80'li yıllarda M. Milli'nin sesinden sürekli olarak yayınladığı bir ibret belgesi: "Nikahsız Aşk".

Ne nikah bağlar bizi, ne mahkeme ayırır,
Düşmanların şerrinden bizi Mevlam kayırır.
Nikahsız diyorlar, desinler,
Günahtır diyorlar, desinler,
Adam sen de, ne derlerse desinler.
Günah bizim, sevap bizim,
Varsın çatlasın eller!

Ve tabii arkasından bugünkü iğrenç tablo: sevdiğinden "Kul oldum bir cefakare, cihan bağında gülfemdir" diye bahseden İbrahim Ağa'dan "Kıl oldum abi"ye düşüş!..

Bu korkunç seviye kaybı sadece radyonun, TV'nin, kasetlerin, eğlence yerlerinin müziğinde mi? Hafız ağızlarındaki bozulmayı, hele günde 5 vakit zevksiz Arap ağzıyla okunan ezanları duymuyor musunuz? Bir millet güven ve şuurunu (yani şahsiyetini) kaybedince dindışı müziği nasıl Batı taklidi oluyorsa, dini müziği de Arap taklidi olur. Oysa, Arabın müzikte bize verecek birşeyi olsaydı, herhangibir ülkelerinde konservatuar açacakları zaman, kurucu hocaları hep bizden isterler miydi? "Kitabu musiki eş-şarkı""nin yazarı M. Kamil el-Hulayi misali dürüst müzisyenleri gibi, kitaplarında bizden "esatizetune'l- etrak" (üstadlarımız olan Türkler) diye bahsederler miydi? Ama gelin görün ki, Hz. İsa'dan hiçbirşey öğrenememiş olan Batı, Doğunun bilgisini kullanıp insanını sömürerek zengin olduktan sonra, kendi dininden olmayanları satın alıp soysuzlaştırmakta -el-Hak!- çok muvaffak olmuştur. Bu menfur oyunun ibret dolu belgeleri başta merhum Samiha Ayverdi olmak üzere, Cemil Meriç, İ. Süreyya Sırma ve D. Mehmet Doğan'ın eserlerinde açıkça ortaya konmuştur.

Şimdi başka bir konuya geçelim. Türklerin; tarihleri boyunca ortaya koymuş olmakla övünebilecekeleri ulvi güzelliklerin (tezhibin, hattın, nakşın, ebrunun, oymanın, halının) mimarideki taş yerine ses'te billurlaşmış şekli olan musikileri, hangi arterlerle besleniyor, korunuyor ve yüceltiliyordu? Önce Mehterhane: amacı, ta Hunlardanberi, yabancı ve ürkütücü bir müziğin üç günlük yoldan duyulan gümbürtülü sesiyle düşmanın moralini bozup savaş gücünü kırmak ve korkup kaçışan düşmanı teslim almak suretiyle harbi ortadan kaldırmak (yani kan dökümünü önlemek) olan askeri müzik okulu ve takımı. Sonra Enderun: dil, din, ırk farkı gözetmeksizin İmparatorluğun her tarafından gelen yüksek kabiliyetli gençleri alıp yetiştiren saray üniversitesinin musiki bölümü. Sonra Mevlevihane: Kur' an ve Mesnevi derslerinin yanısıra neyi, kudümü, seması, hattı, tezhibi, ebrusuyla insanı insan yapan bütün güzelliklerin öğretildiği, en büyük bestekarlarımızın yetiştiği, imparatorluğun en ücra köşelerine kadar yayılmış müzik ve güzel sanatlar akademileri ağı. Sonra musiki esnafının teşkilatlandığı Loncalar ve nihayet tanınmış bestekarların evlerinde veya umumi lokallerde açıp heveslilerine parasız musiki dersi verdikleri hususi meşkhaneler.

Mehterhane ile Enderun, 2. Mahmud tarafından kapatıldı. Mevlevihaneler - öbür tekkelerle birlikte 1925'te kilitlendi. 1914'te kurulan ilk resmi tiyatro ve müzik okulundaki Türk musikisi eğitimi, bestekar Giriftzen Asım Bey'in oğlu Musa Süreyya'nın raporuyla 1926'da, Radyodaki Türk

musikisi yayınları ise İçişleri Bakanı Şükrü Kaya'nın emriyle 1934'te kaldırıldı. Böylece, bütün eğitim arterlerini kendi ellerimizle kestiğimiz müzikte kaçınılmaz son başlamış oluyordu. Kendi radyosunda kendi müziğini dinleyemeyen, bir radyo almak için müzik mağazasına gittiğinde "Bana bir radyo verin, ama ne olur içinden Necip Celal çıkmasın!" diye yalvaran Türk halkı, çaresizlikten "Sawte'I-Arab mine'I-Kahire, nukaddem bernameg musika"nın, Tahran'ın, Yeni Delhi'nin hangi dalgada, kaç metreden çıktığını öğrendi. İşte Raj Kapoor'un "Avaramu, na-naranam,," ezgisiyle ilk; "Arabesk"i değilse bile, ilk "Hindesk"i başlattığı müzikal, o zaman meşhur oldu, 50' li yılların ortalarından sonra da, bildiğiniz gibi, udi Suat Sayın vd. arabeskçilerle günümüze kadar geldi, "Kıl oldum abi"yle de tüyünü dikmiş gidiyor,

Bilindiği gibi tabiat kendi malını tahrib etmez: suyunu kirletmez, ormanını yakmaz, hayvanını öldürmez, durup dururken asırlık çınarını devirmez. Ama insan? Bitmeyen hırs, kin ve bencilliğinin esiri olan insan, elindeki ateş ve silahla yıkar da, yakar da, öldürür de. Asırların eseri olan koskoca bir çınarı, bir irfan, bir edeb, bir nur abidesi olan musikisini -yol geçirmek bahanesiyle- Batı maymunluğu buldozerinin önünde yıkar geçer. Yol mu? Nereye? Nereye olacak, irfansızlığa, nursuzluğa, edebsizliğe.. Hangi amaçla mı? Binlerce yıl insan olarak, sadece insan da değil, "efendi" olarak yaşamış olan insanını maymun yapmak için. Şuurunu, özendiği Batıya satmış bir maymun. O Batı ki, aslında onun bozulmadan önceki medeniyetinin hayranı, hatta taklitçisidir. Koca Beethoven, birçok eserinin başına "Türk askeri musikisi tarzında çalınacak" anlamındaki "alla turca" ibaresini gururla yazarken, Mehterimizin ihtişamına biraz olsun yaklaşabilmenin ümit ve heyecanını yaşamıyor muydu? Yugoslavlar, 20 yıl önce yaptıkları "Yugoslavya'da Eski Türk Musikisi" adlı plakta, "bize yıkanmayı dahi Türkler öğretti" derken, bizim unutmaya çalıştığımız bir medeniyeti hasretle anmanın yürekliliğini göstermiyorlar mıydı? Ve nihayet, merhum Turgut Özal'ın başbakanlığı sırasında, zamanın İngiliz başbakanı Thatcher'ın Türkiye'yi ziyareti münasebetiyle kendilerine bir resital vermek üzere davet edildiğimiz Ankara Devlet Konukevinde, misafir başbakan yemekten önce yaptığı konuşmada ilk cümle olarak, bizi derin düşüncelere daldıran fevkalade manidar "Biz sizin eski kültürünüze hayranız" sözünü söylerken, anlayabilecek kafalara neyi hatırlatmak istiyordu acaba?,

Ankara'da oturduğum yıllarda bir gün, haberler biter bitmez radyosunun düğmesini Polis'e çeviren taksi şöförüne -sebebini çok iyi bildiğim halde- Ankara Radyosunu neden dinlemediğini sorduğumda, "Abi, TRT'de ne var yahu?" cevabını alınca hiç şaşırmamıştım. Arabeskin bol kemanlı, bol ritmli orkestral müziği karşısında TRT'nin, kemanın yanında kemençeyi, klametin yanında neyi, udun, kanunun yanında tanburu harcatan, üstelik bir de piyano koyup hepsini turşu reçeline çeviren "sesi mıymıy-sazı tımtım" müziğinin tutunabilmesi zaten mümkün değildi ki.. Dinlenirliğini gitgide kaybettiğini gören Radyo, kendini zorla dinletip iyi-kötü ne görse alkışlamaya hazır bir millete kendini alkışlatabilmek (böylece biraz olsun tatmin olabilmek) için, çareyi Radyo büyük stüdyolarında yapılan "özel eğlence" programlarında aradı. Sanatçılar arasındaki adı "özel işkence" olan bu dinleyicili programların gazinodan tek farkı "konsomasyonsuz" oluşu idi. 30 yıllık sanat hayatlarını 30 şarkıyla "idare eden", sahnelerde, düğünlerde de iş yapamayan bayan ses sanatkarları, hiç olmazsa böyle bu vesileyle dekolte tuvaletlerini giyebiliyor, bol yüzüklü parmaklarını "oynamıyormuş gibi" şıkırdatarak "hep beraber" diye halka alkış

tutturabiliyorlardı. Arkadan, Anadolu turnesine çıkan 3. sınıf tiyatro kumpanyaları gibi, "şehirlerarası radyo konser turneleri" başladı (hala da devam ediyor). "Dinleyiciyle canlı, yakın diyalog" gibi cazip bir gerekçeye dayatılan bu programlar da, sadece en hafif, en ucuz gündelik

şarkılarla millete göbek attırıp zaten düşük olan zevki daha da yozlaştırmakla kalmıyor, gece-gündüz demeden otobüs tepesinde kilometrelerce yol katettirilen ve susuz, tualetsiz plaj kabinlerinde yatırtılan sanatkarlar için tarifsiz bir işkence oluyordu. Ama ne yapsın biçareler, "ne istersek, ne zaman istersek yapacaksınız" diyen TRT sözleşmesini imzalamışlardı bir kere!.. "Viran olası hanede" de "evlad ü ıyal var" dı!.. O da yetmedi sıcak, yakın diyaloğa, bu defa da son olarak "şehiriçi akşam çayı konserleri"ni icad ettiler. Bir dinleyici evine gidip çalıp söylemek üzere Radyodan birkaç sazla bir solist görevlendiriliyor, ev sahipleri de tef, darbukalarını hazırlayıp zilleri takıp bekliyorlar, çalgıcılar gelsin de bir güzel kurtlarımızı dökelim diye. Sonra bu, radyo programı olarak yayınlanıyor! Siz böyle bir zilleti dünyanın hangi ülkesinde gördünüz, a TRT'ciler? Uganda veya Zambiya'da bile, bir devlet kurumunun sanatçısı, dinleyiciyi gider de evinde eğlendirir mi?!.. Bakalım daha neler göreceğiz. Belki bir süre sonra, Sulukule ekipleri çeribaşısını TRT Yüksek Kuruluna "Türk müziği baş danışmanı" tayin ederler!..

Bizim evde TV, haberlerden sonra hemen kapatılır. Bunun dışında ayda yılda bir, "Filan kanalı hemen aç, senin parçanı çalıyorlar" diyen eş dostun telefonuyla -tabii çalınanın yarısı kaçırılmış olarak- açılır. İnsanların eğlence niyetine bu kadar iğrenç şeylerden mecburen zevk alır hale getirildiği, bilgi, kültür, edeb ve eğlence kavramlarının bu kadar soysuzlaştırıldığı bir ülkede yaşamaktan ben şahsen utanır oldum. Atalarım "deliye hergün bayram" demişler. Ben o deliyi de bugün mumla arıyorum. Sizler bu duyguya kapılmıyor musunuz? Peki ne olacak bu gidişin sonu? Uyanıp maymun soytarılığından, yeniden insan vekar ve haysiyetine dönmemiz için -mutlaka- ülkede bir tek insan bırakmayacak korkunç bir deprem veya bir nükleer harp mı lazım ?...

Sizlere -dinlettiğim bir-iki müzik örneği dışında- hiç de iç açıcı olmayan şeyler söylediğimin farkındayım. Ama, bize lutfettiği "güç" redifli gazelinde "Dembedem afakımi sardi zalam-i hasretin /Kalbi zulmetler içinde neş'eyab etmek de güç" diyen -1971'de Bağdat'tayken tanıdığım- merhum şair Aziz Sami Bey gibi, insanın kalbi ağlarken dili gülemiyor. Şiirdeki "hasret" sözü bir sevgili için söylenmiş olabilir; ama bizim sizlerle ortak hasretimiz "sevgili"ye değil, "seviye"ye.. Sevgili Tahralı'mız, bir yudum dostluk iksiri olmak üzere lutfedip ameliyata gittiğim Amerika'ya gönderdiği, benim de vatan hasretini bir nebze dindirir ümidiyle bestelediğim "Canan Ateşi" şiirinde, "Olsa Musa gibi bir er, tutuşur parlardı /Yine vadi-i mukaddesteki rahman ateşi" diyordu. İşte biz de, insanımızı fikren bitki hayatına sokan Tanzimat'a kadarki tarihimizin her alanda dopdolu olduğu o Musa'ların hasreti içindeyiz.

Kubbealtı Akademi Mecmuası, İst. 1994, S. 3. ss. 45-54.

Müzik Eğitimimiz Üzerine, Bir Defa Daha.

Tarih boyunca milletlerin, bazen büyük felaketlerle sonuçlanabilen yanlışları; politik kararların uzun vadede ne sonuçlar getirebileceğinin dikkate alınmamasından, basit gerçeklerin görülememesinden, görenlerin korku veya çıkar kaygısıyla söyleyememesinden, söyleyenlerin çatlak ses kabul edilip susturulmasından kaynaklanmıştır. Müzik açısından Cumhuriyet tarihimizin en büyük yanlışı, Batının müzik-tiyatro-opera- bale gibi sanatlarının Türk toplumunca tanınıp sevilip öğrenilmesinin Batılılaşmayı sağlayacağına, bunun da halkın özellikle Türk müziğinden soğutulup uzaklaştırılmasıyla mümkün olacağına inanılmış olmasıdır. Bu bir iddia değil, acı sonuçları ortada olan bir gerçeğin açık yüreklilikle ifadesidir (gerçekleri ifade etmekten çekinmenin ve bilmeyenlerden saklamanın. hiç kimseye hiçbir zaman faydası olmamıştır). 60 yıl boyunca yazılmış ve maalesef Talim ve Terbiye Dairesinin onayı ile yayımlanmış okul müzik kitaplarında müziğimizle ilgili yüz kızartıcı ifadeler. bu

tesbitimizin belgeleriyle doludur (mesela bkz. E. Zeki Ün. Liselerde Müzik. İst. 1963, s.131-2).
Eğitim programlarında ısrarla uygulanmış olan bu politik yanlış yüzünden, sadece Türk genci-yetişkini-öğretmeni kendi
müziği konusunda bilgisiz (ve tabiatiyle karşı) bırakılmakla kalınmamış, Batı müziğiyle diğer Batı sanatlarının istenilen seviyede öğrenilip benimsenmesi de sağlanamamıştır. Zira zıt gibi görünen (veya öyle görülmek istenen) bu iki konu birbirine sebep-sonuç ilişkisiyle yakından bağlıdır. Batı müziğinde Japonya'nın yetiştirdiği dünya çapındaki sanatçıların hepsi, önce kendi müziklerinin bir aletini çalmayı öğrenerek yetişmişlerdir (bu uygulamanın dayandığı değişmez eğitim ilkesi şudur: "kendi dilini iyi bilmeyen, başka dili iyi öğrenemez"). Osmanlıyı yıkarken, Atatürk'ün hayal ettiği çağdaş Türk aydını tipinin, kendi dilinden-tarihinden-müziğinden habersiz yetişmiş, Batıyı da yarım-yamalak öğrenmiş insanlar olduğunu düşünmek bile mümkün değildir. Nitekim büyük önderin, Riyaseticumhur Orkestrasına şef aranırken adı teklif edilen, Fransa'da eğitimini tamamlayıp dönmüş olan Cemal Reşit Rey'in, anne-babası için bestelediği bir eserin üzerindeki A mon papa, a ma mere" (yani "Annemle Babama") ithafını görünce, "Anne-babasına Fransızca hitab eden Türk orkestra şefi istemem" dediği malumdur.
Aynı tek gözlü politikanın sonucu olarak, adlarına kanun çıkarılıp aileleriyle birlikte yurtdışına müzik eğitimine gönderilen "harika" çocukların, sonradan belli bir üne ulaşmış olmaları, Türk halkının, kilise kökenli olduğunu çok iyi bildiği Batı sanat müziğine ruhen yatkın olduğunu ve kolayca benimseyebileceğini isbat etmez. Böyle bir sebep-sonuç ilişkisi kurmak son derece aldatıcı olur (70 yıl sonraki sonuç ortadadır). Çin'den, Nepal'den, Zambiya'dan müziğe kabiliyetli 3-4 yaşında çocukları alır, Paris, Viyana, Prag veya Moskova'da eğitirsiniz; iyi piyanist, viyolonist, şancı veya orkestra şefi olarak yetişirler . Ama dünyanın her ülkesinde rahatça bulabileceğiniz bu ferdi değerlerin, ülkenin bütünü için umduğunuz müzik değişikliğini gerçekleştirebileceğini zannederseniz yanılırsınız; hele bu iyi yabancı dil öğrenmiş çocukların, dünyanın büyük sanatçıları arasına girdiklerini söylerseniz, daha da yanılırsınız. Bu sadece kendinizi-çevrenizi-milletinizi aldatan gülünç bir övünmeden öteye geçmez. Zira müzik -bütün milli sanat ürünleri gibi- her kültürün kendi öz mantığı ve semantiği ile konuştuğu bir dildir. Bu yüzden hiçbir; müzik evrensel değildir. Kötü besteci ve yorumcularını genelleştirip herhangibir müziği "ilkel, çağ gerisi, meyhane mezesi" gibi nitelemelerle kendi toplumunun gözünden düşürmeğe çalışmak ne kadar abes ise, yabancı bir müziği, iyi besteci ve yorumcularını genelleyip "gelişmiş, çağdaş, evrensel" diye milli müziğin yerine yerleştirmeğe çalışmak da o derece hayalidir. Ve tutmaz. Tutmaz, çünkü Asyai menşeli bir Müslüman toplumun batılılaşması, Hıristiyan Batının doğululaşması kadar, filin kertenkeleye dönüşmesi gibi imkansız bir metamorfozdur. Bu sözümüz, farklı kültürlerin birbirlerini tanı- mamaları, öğrenmemeleri, becerebildikleri kadar icra etmemeleri anlamında değildir. Ayrıca belli pir kültürün, insanların ortak konularını işleyen çok başarılı bir eserinin, başka kültürlerin insanları tarafından zevkle okunmayacağı, dinlenmeyeceği, izlenmeyeceği anlamına da gelmez.
2. Okullarda eğitimi verilmeğe çalışılan müzikle, halkın dinlediği müzik(ler) arasındaki büyük fark da, müzik eğitiminde yapılan temel ilke yanlışının inkar götürmez kanıtıdır. Müzik eğitimimizde, yukarıda sözünü ettiğim, topluma "kendi müziğinin yerine Batı müziğini zorla benimsetme" politikasının sonucu olarak, Bach-Beethoven-Schubert-Schumann- Vivaldi' lerin yanında İtri, Dede, 3. Selim, Neyzen Yusuf Paşa, Kazasker Mustafa İzzet, Mahmud Celaleddin, Arif, Şevkı, Tanburi Cemil Bey'lerin adı hiç geçmediği gibi, Batı müziğinin sadece Orta Avrupa'nın klasik müziğinden ibaret olduğu zannedilmiş, jazz, flamenco, elektronik ve müzikal gibi

sanatlardan hiç söz edilmemiş, Güney Amerika, Afrika, Çin-Hind-Japon vd. doğu müzikleri tümüyle yok sayılmıştır. Bu yanlış, müziğin, doğusu-batısı-kuzeyi-güneyi olmayan, orijinal mi, taklit mi?, asli/milli mi, yabancı özentisi mi?, sanat ağırlıklı mı, ticari mi?. gibi ölçüler dışında hiçbir tabu tanımayan bir bütün olduğu gerçeğinin bilinmemesinden veya politikaya feda edilmesinden kaynaklanmıştır. Sonuçta her konuda olduğu gibi burada da yanlış hesap Bağdattan dönmüş, Türk halkı devletin müzik politikasını onaylamadığını kendi diliyle pek güzel anlatmıştır: opera-bale ve senfonicileri, Türk beşlerini, mandolin-melodika-blok-flüt-gitar-org tacirlerini kendi fildişi kulelerine terkedip, popundan arabeskine, halk oyunlarından tavernasına "kendi müziği"ni (kendisini anlatan müziği) çalıp söylemiştir. Nitekim, 60 üniversitemizin hiçbirinde, kurulma amacı belli olan Bilkent hariç, öğretilmek istenen müziğin koro ve orkestralan yok, ama hepsinde Türk sanat ve halk müziği dalında öğrenci toplulukları vardır.

Esasen bu gerçek Atatürk tarafından da, A. Cevat Emre'ye söylediği "Bir milletin musiki zevki dikkate alınmadan onu geliştirmeğe imkan olmadığını Montesquieu'de okumuştum; bu çok doğrudur" sözleriyle ifade edilmiş olduğu halde, "kraldan fazla kralcı"lar Atatürk'ü doğru anlamamakta, daha doğrusu kendi çıkarlarına göre anlamakta adeta yarış etmişlerdir. Ata' nın bu da gözünden kaçmamış, 1936'da, Dellalzade'nin İsfahan Yürük semaisini okutmak üzere İstanbul'dan Ankara'ya davet ettiği Vasfi R. Zobu'ya söylediği "Ben Türk musikisini kaldırıp yerine Batının musikisini koyun demedim. Benim sözlerimi yanlış anladılar ve ortalığı öyle bir velveleye verdiler ki ben de bir daha lafını edemez oldum" sözleriyle, Batıcı yobazların baskısından yakınmıştır (bkz. V. R. Zobu, "Yanlış Anladılar", Görüşler ve Hatıralarla Atatürk, İ. Ü. Tıp Fak. Talebe Cemiyeti yay. I, İst. 1962, s. 43-44; bu belge, Zobu'nun sesinden Ankara Radyosu diskoteğinde de mevcuttu).

Bu sözler, koca Atatürk'ü dahi cendereye sokan Batı yobazlığının boyutları hakkında şüpheye yer bırakmayan en sağlam fikri vermeğe kafidir ve "Atatürk'ün Gerçek Müzik Mesajı, Müzik Gözyaşları veya Acı İtirafı" gibi başlıklar altında makale veya lisans üstü akademik çalışmalara konu olabilecek niteliktedir. Başta "arabesk" damgası bilgisizce yapıştırılmış gerçek Türk pop müziği olmak üzere ticari müziklerin hepsi, kaderine terkedilmiş bir sanatın kendikendine gelişen spastik yumrularıdır. Aydınların bu tür müziklerden yakınmaları ise -kendileri pek iyi bir müzik eğitimi almışlar gibi- kolaydır, ama gülünç bir gösterişten başka birşey değildir. Gelişmesini besleyen eğitim arterleri kesilen hiçbir sanat, haysiyetini uzun süre koruyabilecek kadar güçlü değildir; aynen, kızını kendi eliyle kötü yola iten bir babanın, onun iffetsizliğinden şikayete hakkı olmadığı gibi. Yönetimler, kısa veya uzun vadede, sadece ektiklerini biçerler: zakkum eken gül biçemez ve bu kural asla değişmez.

3. "Sizce, kendi müziğimizi sevdirmek, yerleştirmek ve geliştirmek için verilmesi gereken müzik eğitimi nasıl olmalıdır?" sorusuna gelince.. Hemen ifade edeyim ki bir ülkenin halkına kendi müziğini sevdirmek ve yerleştirmek, aynen kendi dilini ve dinini sevdirip yerleştirmek gibi, bahse konu olamaz. Eğer Türk halkı kendi müziğini sevmeseydi (hem de pekçok), Batı müziğinin onun yerine yerleştirilmesi işi çoktan halledilmiş olurdu. Eğer sorudan kasit, "klasik müziğimizin öğretilmesi, halkın daha büyük bir kısmınca anlaşılır hale getirilmesi" ise, o başka bir amaçtır ve "doğru öğretim"den başka çözümü yoktur. "Geliştirme" konusu ise "öğretme"den önce düşünülemeyeceği için (insanlar iyi tanımadıkları şeyi geliştiremezler, Türk müziğini çokseslileştirmeğe çalışanların problemi buradan kaynaklanır), en önce çözülmesi gereken, milli müziğin - klasik, folklorik, askeri, dini her branşı ile-ciddi ve doğru olarak öğretilmesi meselesidir. Ancak şunu da belirtmek bir görevdir ki sorulan soru, Maarif Nazırı Mustafa Necati'nin okullarda din

dersleriyle birlikte Türk müziğini de yasakladığı 1926'dan bu yana, benim bilgime göre hiçbir dönem Milli Eğitim Bakanlığının sorgulamaya yanaşmadığı bir konudur. Bu sebeple, sorunun taşıdığı tarihi önemi göz önüne alarak, cevabımı bu önemle orantılı olarak vereceğim.

a) Bilindiği gibi, herhangibir konunun öğretiminde hiçbir araç ve gereç (kitap, metod, çalgı, kaset) öğretmen kadar etkili ve önemli olamaz. Nitekim, müzik eğitimimizde 60 yıl boyunca devam ettirilmiş olan "%98,5 Batı müziği, %1,5 Türk müziği" garabetinin düzeltilmesi amacıyla 1985 yılında Başbakanlığa teklif ettiğimiz "her iki müzik kültürü için %50" oranının ilke olarak kabul edilmesi üzerine, Talim- Terbiye Dairesince kurulan Müzik Özel İhtisas Komisyonu olarak hazırladığımız 6 yıllık müfredat programı Bakanlar Kurulunun onayın- dan geçmiş ve M. E. B.nca 1989'da yayımlanan "Ortaokullar için Müzik 1-2-3" adlı kitapta söz konusu oran bir ölçüye kadar uygulanmış olduğu halde, kitaptaki Türk müziği ile ilgili bilgiler Gazi Eğitim Enstitüsü çıkışlı müzik öğretmenlerince atlanıp öğrenciye aktarılmadığı için (çoğu aynı kanaldan gelen müfettişler de üzerinde durmadıkları için), kitap görevini yapamamıştır. Bunun sebebi şudur: ilk adı Musiki Muallim Mektebi olan Gazi Eğitim Enstitüsünde öğrencilere, okula girdikleri andan itibaren şiddetli bir Türk müziği düşmanlığı aşısı yapılmış, bu okulda 60 yıl boyunca öğrencinin Türk müziği söyler veya çalarken değil, sadece dinlerken yakalanması dahi okuldan atılma sebebi olmuştur. Bu okuldan çıkan öğretmenlerin kendi müziklerine bu kadar yabancı, dolayısıyle düşman olmalarının sebebi, işte bu 60 yıllık aşıdır. Bu bakımdan ülke müziğinin -öğretilmek istenen Batı müziğinin de lehine olmak üzere- düzeltilmesi, önce müzik öğretmeninin düzeltilmesine bağlıdır. Bunun için de ilk iş, müzik öğretmeni yetiştiren okulların, Batı müziği kadar Türk müziğini de bilen (Türk müziği konservatuarı mezunu) öğretmenlerle yeniden yapılandırılmasıdır (mevcut öğretmenlerin hizmetiçi seminerlerle Türk müziği konusunda bilgilendirilmeye çalışılması, daha önce denenmiş bir zaman kaybından ibarettir). Politik açıdan ne kadar zor görünürse görünsün, bu tarihi operasyon gerçekleştirilemediği sürece, iyi niyetli bütün girişimler, bütün "ulusal sempozyum"lar, yazı-çizi-tartışmalar ve yazdırılacak kitaplar, para ve zaman israfından öteye geçmeyecektir. Kısaca, önce öğretecek (bilgili ve öğretmeye niyetli) kişi, sonra kitap.

b) Müzik eğitiminde "dinleme", "söyleme ve çalma"dan, hele ortaokul çocuğuna nota öğretmeğe çalışmak gibi son derece amaçsız bir çabadan çok daha faydalıdır. Çeşitli müzik türlerinde ve sınıf seviyesine göre Bakanlıkça hazırlanmış kasetlerin, öğretmeni n açıklamalarıyla bir veya birkaç defa dinlenmesi, öğrencide müzik ilgisinin uyanmasını sağlayacaktır. Zira, orta öğretimdeki müzik eğitiminin amacı, .müziği öğretmek değil (o konservatuarların işidir), "müziği sevmesini öğretmek"tir; bu iki amaç birbirinden çok farklıdır. Müzik dersini' çocuk için kabusa çeviren "nota" öğretimindeki anlamsız ısrar yerine. müziği sevmesini hem kulağını eğiterek. hem de eğlendirerek öğretecek: olan "dinleme" dersi, işte bu yüzden zaruridir.

c) Söyleme ve çalma, nota yerine kulaktan yapılmalı, bunun için de mutlaka milli müziğin aletleri kullanılmalıdır. Çocuğun daha doğmadan önce kulağının alıştığı Türk perdelerini çıkaramayan ve kulağını bozan gitar, mandolin, melodika, blok flüt, org gibi çalgılar yerine, cura, bağlama, kaval, lavta gibi kolay taşınır, kolay öğrenilir perdeli Türk müziği aletleri, müzik dersini gerçekçi ve zevkli hale getirmenin önemli bir yoludur.

d) Ve nihayet, eğer çocuğun ruhi gelişmesinde müzik eğitiminin gerekliliğine gerçekten inanılıyor ve bundan samimi olarak bir fayda umuluyorsa, haftada i saatlik müzik dersinin mutlaka artırılması, en az 3 saate çıkarılması şarttır. Artık anlaşılmış olmalıdır ki, temizi 30-35

dakika olan haftada 1 saatle, zaman kaybı ve dostlar alışverişte görsün dışında hiçbir, ama hiçbir amaç gerçekleştirilemez.
Milli Eğitim (Müzik Eğitimi Özel Sayısı), no. 130, Ank. 1996, ss. 16-18.

Türk Musikisinde Terennüm

(A.B.D. Maryland Üniversitesi müzik bölümünün Turkish Music Quarterty dergisinde "Terennüm in Turkish Music" başlığı ile yayımlanmıştır (Voı. 4, No. 2, spring 1991).

Şiirimizin zirvelerinden üstad Yahya Kemal, büyük bestekarımız İtrı'yi anlattığı ünlü şiirinde,

Çok zaman dinledim Neva Kar'ı,
Bir terennüm ki hem geniş, hem şuh,
Dağılırken Neva'nın esrarı,
Başlıyor şark ufuklarında vuzüh ...

der. Klasik dil ve edebiyatımızın meraklıları "terennüm" kelimesini, daha çok, aktardığımız bu şiir parçasında geçen anlamı ile tanırlar: "mırıldanılan veya açıkça söylenilen şekliyle musiki nağmesi, eseri veya icrası"l. Ancak "terennüm" kelimesinin ikinci bir anlamı daha vardır ki bu makalenin konusunu ve yazılış amacını teşkil ediyor.

Okuyucularımız klasik Türk musikisi icralarında yer alan sözlü eserlerin içinde, zaman zaman, terdillitenenen, yala yelelelli, beli ömrüm, beli canım, dilnüvazım, çaresazım.. gibi sözlerin geçtiğini hatırlayacaklardır. Öyle sanıyoruz ki, klasik Türk musikisi program veya konserlerini ilgiyle takib eden okuyucularımızdan pekçoğu, bu terdilli'lerle beli canım'ların ne olduğunu, klasik formlu eserlerin hemen hepsinde bu sözlerin niçin yer aldığını herhalde merak etmişlerdir. Hemen ifade edelim ki, bir kısmının "dilde nihanım" (gönlümde sakladığım) gibi belli bir anlamı olan, bir kısmının ise "tennenni" gibi belli bir sözlük anlamı olmayan bu söz gruplarına Türk musikisinde terennüm denir ve musikimizin gerçekten en ilgi çekici özelliklerinden birisi bu konudur.

Önce tarifini yapalım: Terennüm, Türk musikisinin çoğunlukla büyük formlu söz eserlerinde bestecilerin, güftenin anlam gücünden faydalanmaksızın da melodi yaratmadaki hünerlerini göstermek amacıyla güfteye ilave olarak düşünüp besteledikleri 2, çoğunlukla güftenin veznine, ama mutlaka usulün darblarına uygun kelime, mısra, beyt veya daha uzun söz gruplarıyla, kendi aralarında tam veya yarım kafiyeli ritmik hecelerden oluşan, en az güfte kadar önemli bir süs unsurudur. Eserlerin belirli yerlerinde, aynı veya benzer melodik yapı içinde tekrarlanan ve parçanın -ana tema niteliğindeki- en can alıcı bölümünü teşkil eden terennümler, lafzı ve ikai olmak üzere iki türlüdür. Benim canım, a sultanım. gibi anlamlı söz gruplarına lafzi 3, usul darblarındaki farklı renk ve tınıları daha belirgin hale getirmeğe yarayan ve belli bir sözlük anlamı olmayan hece zincirlemelerine de ikai 4 terennüm denir.

Türk musikisinde kullanılan terennümlerin tasnif ve örneklemesine geçmeden önce, okuyucularımızı sözlü musiki formlarımız hakkında biraz aydınlatmakta fayda görüyoruz. Zira terennüm, akademik eğitimde Form Bilgisi adı ile verilmesi gereken dersin çok önemli bir konusudur. Hele kar, beste, semai gibi büyük kuruluşlu eserlerde -aşağıda daha detaylı açıklayacağımız gibi- terennümü formun, formu terennümün dışında düşünmek mümkün değildir. Bu sebeple, önce kısaca formun ne olduğuna bakalım.

Her hangibir müzik türünde, bestecilerin eserlerini meydana getirirken ilk düşündükleri şey eserin "form"u, yani dış şekli (veya kalıbı) ile makamı veya tonu'dur (yani kabaca o eser için kullanılacak müzik dizisinin türü). Örnek: besteleyeceğimiz bir Türk musikisi parçası ise, önce -mesela- peşrev mi, şarkı mı, oyun havası mı olsun, diye düşünürüz. Bu, eserimizin formu'dur. Sonra, Nihavend mi, Hüseyni mi, Hicaz mı olsun, diye düşünürüz. Bu da eserimizin makamı'dır. Besteleyeceğimiz bir Batı müziği parçası ise, aynı şekilde, yine önce formunu düşünürüz (konçerto

mu olsun, sonat mı, opera mı, çocuk şarkısı mı?), sonra da tonunu (Re majör mü olsun, Mi minör mü, diye).

1. TÜRK MÜSİKISİNİN SÖZLÜ ESER FORMLARINA KISA BİR BAKIŞ

Müzikte formlar, söz-saz, dini-dindışı, klasik-folklorik gibi değişik şekillerde sınıflandırılabilir. Bu şekillerin ayrı ayrı değerlendirmesine bu makale çerçevesinde girmeyip Türk musikisinde kullanılan sözlü eser formlarını hatırlatmakla yetineceğiz. Sözlü eser formlarımız: a) dini (cami ve tekke), b) askeri, c) klasik, d) folklorik ve e) eğlence müziği türlerine bağlı olarak,

a) Kur'an-ı Kerim tilaveti, Ezan, Salat, Mevlid, Tesbih, Tevşih, Temcid, Na 't, Durak, Kaside, İlahi, Şuğl, Mevlevi Ayini ve Ayin-i Cem;
b) Murabba', Nakış, Söz Semaisi, Kalenderi;
c) Kar, Karçe, Kar-ı Natık, Beste, Ağırsemai, Yürüksemai (son üçünün düz veya 'nakış' denen çeşitleri), Gazel, Şarkı, Fantezi;
d) Her türlü Kırıkhava (Türkü) ve bölgelere göre değişik adlar alan Uzunhava'lar;
e) Köçekçe, Karagöz, Kanto, Operet ve Vodvil... şeklinde özetlenebilir. Bunlar arasında bizi terennüm açısından ilgilendirenler, Kar, Karçe, Beste, Semai, Şarkı, Türkü ve Mevlevi Ayini formlarıdır.

Terennüm terimi gibi, Fasıl teriminin de musikimizde iki anlamı vardır. Birincisi 'popüler' de diyebileceğimiz 'halk tarzı fasıl', halkımızın ev toplantılarında "Haydi, bir fasıl yapalım" deyiminde severek yaşattığı 'birlikte şarkı söylemedir ki, Kar, Beste ve Semai'lerin ağırlıkta olduğu 'klasik fasıl'ların aksine - özellikle son 80-90 yıldır- Şarkı ağırlıklıdır. İkincisi, genellikle aynı bestekarın bir makamda iki Beste, iki Semai' den meydana gelen klasik eserler bütününe -veya 'takım'ına- verilen addır: Birinci Beste, İkinci Beste, Ağırsemai ve Yürüksemaı. Bazı bestekarlar aynı takım içinde Beste formunda iki yerine üç, hatta dört eser bestelemişlerken 5, bazen aynı faslın Beste'leri ile Semai'lerini iki bestekar ortaklaşa meydana getirmişlerdir. Musikimizde Kar, Beste ve Semai türündeki sözlü eserlere 'büyük formlu', Şarkı, Türkü, Fantezi vdl.ne de 'küçük formlu' eserler demek adet olmuş ve iki tür birbirinden, kabaca terennümlü veya terennümsüz olmaları ile ayrılmıştır. Mamafih, nadir de olsa terennümsüz Beste'ler olduğu gibi, daha az nadir olan terennümlü Şarkı'lar da vardır.

Konunun teknik teferruatına girmeden, meraklı okuyucularımız için, form olarak Beste ve Semai ile Şarkı arasındaki başlıca farkları belirtmekte fayda görüyoruz. Beste ve Semai' ler, kısaca, klasik edebiyyatın Gazel türünde yazılmış şiirlerin bir veya iki beyti üzerine, hemen daima Büyük Usul'ler (20' den 176 zamanlıya kadar gidenler) kullanılarak bestelenen ve bestelenme sırasında besteci tarafından güfte aralarına terennümler yerleştirilen klasik sözlü eser türüdür. Şarkı ise, klasik edebi yy atın Şarkı türünde yazılmış (yani bir veya daha fazla kıt'a'lı) şiirler üzerine, ikiden onbeş zamanlıya kadar giden Küçük Usul'ler kullanılarak ve genellikle terennümsüz olarak bestelenen hafif bir sözlü eser türüdür 6, Bu makalenin konusu olan terennümlerin, ağırlıkla Kar, Beste ve Semai türündeki eserlerin bir unsuru olduğunu belirttikten sonra, musikimizin çeşitli türlerinde kullanılmış olan terennümlerin tanıtma ve örneklemesine geçebiliriz.

2. TERENNÜM TÜRLERİ ve ÖZELLİKLERİ

a. Lafzi Terennümler

Kar, Beste ve Semaı türündeki eserlerde çoğunlukla kullanılmış olan lafzı terennümler bir veya daha fazla kelimeden meydana gelir. Mısra veya beyt olabilen, hatta daha uzun ölçülere kadar çıkabilen bu terennümler bazen değişik usulde de bestelenerek (usul geçkisi yapılarak), eserin güftesinden daha da bağımsız bir renk unsuru kullanılmış, terennüm bitince güfte mısraının son bir-iki kelimesi veya tümü tekrarlanarak -bir anlamda- parantez kapatılmıştır7. Yine birçok bestekar hey canım, aman

efendim, dilnüvazım, işvebazım, çaresazım. şivekarım aman gibi klişe bağlantıları ortaklaşa kullanırlarken; Zaharya, Itrı, İsmail ve Zekai Dede'lerle Tanburı Ali Efendi gibi bazıları da kendilerine mahsus - aşağıda adlarıyla birlikte gösterdiğimiz- orijinal bağlantıları tercih etmişlerdir.

Türk musikisinin büyük formlu eserlerinde kullanılmış olan lafzı terennümler genellikle şunlardır (ilk kelimesine göre alfabe sırasıyla):

A canım, a sultanım,' Aha ahha; Aha yarim; Ah cenanım (sonu -nım' hecesiyle biten diğerleriyle birlikte); Ah efendim; Ah meleğim, ah güzelim, var dileğim, yar meded ey (Enfi Hasan Ağa); Aha gözüne, şirin sözüne; Aman, aman efendim; Afet-i can; Afet-i devran; Ar'ar misali; Aşıkınam (sadıkınam ile),

Beli; Beli canım, beli mırim, beli ömrüm, beli yarim (yarimen), belişahım (şahımen), beli dost; Benim canım, (a sultanım ile); Bendeliğe layıkınam; Ben senin hayranınam, ben senin kurbanınam; Bıçare-dilem (men); Bıçare-menem, (üftade-menem ile); Bıkararım, (sabredemem ile),

Can, cana, cananını; Canım; Cenan ey, cenanım; Cilve- karım,' Çaresazım, (işvebazım, dilnüvazım ile),

Dad, dad ey (yar ey ile); Dahilek; Dilde nihanım, dilde muradım; Dil-i bitabıma calar gibi aktın, beni yaktın da uzaktan baktın (Dede Ef,); Dil-pesendim; Dil sana bende; Dil sende, gözüm sende, ne var sende (Dede Ef,); Dil sende, gözüm hüsnüne hayrette a mahım (Dede Ef.); Dilşikarım; Dil ü canım sana bende; Dost mırimen,

Efendim; Efkendenim; El aman; Ey afet-i can, (e)' kişı-keman ile); Ey gamzesi hunhar; Ey gözleri aha, bakışı aynı letafet". (Tahir Ef,); Ey gül-tenim; Eyle aman bendene; Ey mh-i devran; Ey nazlı Cenan,' Ey peri, dilber-i rana, civan-ı nazenin, gam benim, şadı senin", vs, (Dede Ef.); Ey yüzü mahım,

Gel efendim, gel, gel; Gel nazlı civan, gel gonca-de han, gel kaşı-keman (Zekaı Dede); Giryan olayım; Gonca-dehanım,' Gonca-dehen, (simin-beden ile),

Halim yaman, rahmet aman, ey şeh-i haban (Tanburi Ali Ef,); Handan olasın; Hayranınam, (kurbanınam ile); Hayranüttüem. (kurbanıtüem ile); Hayranın olanı, (kurbanın olam, nalanın olam ile),' Heman gel; Hernekadar sevmez isen, ben seni candan severim (İbrahim Ağa); Hey hey yarimen, hey hey mırimen, hey hey canımen Hey yar,' Hokka-dihen,

İnce miyan; İşte kulun (vay); İşvebazım, (çaresazım ile); İşvepesendim, (serv(i) bülendim ile).

Kaddi-fidanım; Kakülü sünbül, (ruhı gül, lebleri mül ile),. Kaşı-kemanım, (rahirevanım ile). Kurbanınam (hayranınam, nalanınam ile); Kurbanın olam (hayranın olam, nalanın olam ile); Kurbamtüem (hayranıtüem ile).

Lebleri mül (ruhı gül ile); lutfeyle aman bendene.

Mahbabimen, makbulimen, matlubimen, mergabimen,. Meded ey, (gülüm ey ile),. Mihr(i)banım, (benim canım, a sultanım ile); Mihr-i dırahşanım, şah-ı habanım (Zaharya); Muradımen,. Ma-miyanım,. Mümtaz-ı cihan.

Nalanınam,. (hayran ve kurban'lılarla); Nalanın olam,. Nazlı cenanım, (kaşı-kemanım ile),. Nazlı yarim, (şivekarım ile),. Nevivanım,. Nev-nihalim.

Ömrüm canım

Rahirevanım,. Ra-yi mahım, (rahmeyle şahım ile).

Sabrımı samanımı yağmaladın ey mah, çekeyim ben ah (Dede Ef.); Sadıkınam, (aşıkınam ile),. Sadpare-dilem (men); Sana hem bende, hem ülkende (Dede Ef.); Sen benimsin, ben senin,. Sensin efendim; Serv(i) bülendim; Serv(i)- kad(d)im,' Servinazım,' Serv(i) revanım,. Serv(i) sementen,. Severim ruhunu, üzme beni, sakın yakma can ü teni (Dede Ef.); Simin-beden, (gonca-de hen ile); Sinebendim,. Sultanımen.

Şirin-zeban,. Şivekarım; şah-i cefakar,. şah-i cihanım,. şah-i sitemkar,. şahri) pesendim.

Takat mı gelir o çeşm-i meste, elbette olur gören şikeste, yar, yar, affeyle efendim (Dede Ef.); Taze canım (civanım),. Tende canım,. Tende gönül, sende nedir, sende heman ey can (Dellalzade).
Üftade-menem, (biçare-menem ile).
Vay efendim
Yanıma gelmezsin, halimi sormazsın, hoş şimdi vefa, hoş şimdi pür-cefa, hey (T.Ali Ef.); Yar,. Yar canım gel, dost mırim gel,. Yar ey,. Yar-ı nihanım,. Yar tabibim,. Yosma civanım.
Zibayımen,. Zülfü-kemendim (serv-bülendim ile).
Örnek 1. Tanburi Ali Ef.'nin (1836-1902) Suzidil Devri kebir 2. Beste'sinden lafzi terennüm (Bilmedik yari ki bizden
bu kadar gafil imiş)
b. İkai Terennümler
Klasik eserlerde kullanılan, bazen kendi aralarında tam veya yarım kafiyeli uzun-kısa hece zincirlerine "ikai" terennüm denmesinin sebebi; eserin bestelendiği usulün kuvvetli, yarım kuvvetli ve zayıf zamanlarını belirgin hale getirmeleri 8, dahası usulün esas darb ve velvelelerini (ana vuruş ve süs varyasyonlarını) ritmik hecelerle anlatmalarıdır.
Ikai terennümlerin başlıcaları şunlardır (yine ilk kelimenin alfabe sırasına göre:
De-re-dil-la.' Det-de-re-dil-li(ler); Dil-le-re; Dir-di,.9; Düm-de-rel-la
La-na. ten-dir
Na-de-re-dil-li' Na-te-ne-dir-ne
Ta-dim; Ta-dir-ten; Ta-na (ta-ni); Te-ne, te-ne-na; Te-ne- nen, te-ne-nen-dir, te-ne-nen-na;Ten-dir; Ten-nen, ten-nen-na, ten-nen-ni; Ten-ni, ten-ni; Ter-dil-li; Til-lil-lel (le-ne), til-lil- /d-na;Tir-ye-le-lel-li
Ya-la; Ye-Le-tel, ye-le-lel-li; Yel-tel-li; Yen-tir-ya-la
Örnek 2. Abdülkadir Meragı'nin (1360? - 1435) Mahür / Hafif Kar'ından ıkaı terennüm (Gül bi-ruh-i yar hoş nebaşed)
Hafif MAHUR KAR Abdülkadir Meragf
c. Karışık Terennümler
Klasik Türk müsikısi repertuarında, terennümlerinin sadece lafzı veya sadece İkai bölümlerden oluştuğu eserler azınlıkta, her iki tür terennümün karışık -daha doğrusu dönüşümlü olarak kullanıldığı eserler çoğunluktadır. Hatta, Kar formunda görüldüğü gibi, çok defa eserin giriş bölümünde yer alan ıkaı: terennümün esas güfteye, lafzı terennümlerin ise -Beste ve Semaı formlarında görüldüğü gibi- ıkaı: terennüme zemin hazırlamak üzere kullanıldığı söylenebilir. Bazen, Zaharya'nın Hüseyni Ağır semaısinde (Tal'atın devr-i kamerde ...) olduğu gibi lafzı terennüm ıkai den önce; bazen de, Dede'nin Hüzzam Nakış Yürük semaısinde (Reh-i aşkında edip ...) olduğu gibi İkai terennüm lafzıden önce gelir. 'Canım' sözünün ağırlıkla
kullanıldığı bu tür karışık terennümlerin başlıcaları şunlardır:
Canım ya-la; canım ömrüm, beli yarim
Canım ye-le-lel (-li),.
Efendim, ömrüm, ya-la-ye-le-lel
Mirim te-re-lel (-li)10
Ömrüm ye-le-lel (-li)
Ta-dir-ten canım,. Ten-ten-dir-dir, ten-dir-ten-ni, ta-na-te- ne-dir-ney.
Örnek 3: Tab'ı Mustafa Ef.'nin (1706-1771) Hicaz Nakış Yürük semaısinden karışık terennüm (Takat mı gelir sevdiğim ol işve vü naze)
d. Terennüm ,dışı lafzi süsler
Klasik sözlü eserlerimizde terennüm niteliğinde olmayan, ama yine bestekar tarafından bestelenme sırasında güfteye eklenen bazı süs lafızları vardır ki aynı zamanda fonksiyoneldirler (usul açısından). Güftenin başında, ortasında veya sonunda yer alabilen bu lafzi süsler şunlardır:

1) Güfte başında -En çok Ah, daha az Yar ve Ey. Musikimizdeki vezin-usul münasebetinin bir sonucu olarak, güftenin ilk kelimesinden önce genellikle bir Ah veya daha az olarak da Yar veya Ey kelimeleri yer alır. Aruzun Hezec bahrinin 4 Mefailün'lü kalıbı, Remel'in 3,5 Feilatün ve Feilatü failatün... kalıpları ile Müz§ri'nin Mef'ulü failatün... kalıbı, kural olarak hep güfte dışı bir Ah lafzıyla başlatılmıştır (Benim serv-i hıramanım, benim sen nemden incindin; Nideyim sahn-ı çemen seyrini, cananım yok; Yine neş'e-i muhabbet dil ü canım etti şeyda; Hicr-i lebinde yarin bir dil ki oldu nahoş... örneklerinde görüldüğü gibi).
2) Güfte ortasında -ah, aman, hey. Klasik bestekarlar bu kelimeleri de çok defa güfte mısraının ortasında (hatta bazen güfte hecelerinin bölünmesine de aldırmaksızın) kurdukları melodik kompozisyonun -belki de güfteye, bir şehircilik deyimiyle, 'nefes aldıracak bir yeşil alan' niteliğinde- vazgeçilmez bir yapı unsuru olarak kullanmışlardır. Müstezad formundaki şiirlerde bu süsler, ayrıca, esas mısra ile ekleme yarım mısra arasında bir tampon veya bağlantı niteliğindedir.
3) Güfte sonunda - yay (Ebubekir Ağa/Mahur Yürük semaı, Zekai Dede/Ferahnak Yürüksemaı, T. Ali Ef./Suzidil Beste), efendim (Kömürcüzade!Hüzzam Beste), gel efendim, a- man efendim (Dede/Hüzzam Yürüksemaı), meded ey (Dedel Ferahfeza Ağırsemaı), gel canım-gel aman aman, hey canım. Güfte mısraının bestelendiği ezginin usul bitmeden bittiği yerlerde, bestekarlar usulü tamamlamak ve terennüme bağlanmak için, bu kelime veya sözleri kullanmışlardır (Örnek 4). Bunların içinde 'hey canım'ın taşıdığı özellik; zemine döndürmek (zemini tekrarlatmak) veya karan pekiştirmekten başka. terennüme veya meyana bağlantı dolaplarında, geçki yapılmak istenen makamı usulün son darplarında hazırlamasıdır. Bu özellik 'hey canım'ları, peşrev mülazemelerinin sonundaki, hem usulü tamamlayan, hem de 2., 3. ve 4. hanelere yapılacak geçkileri hazırlayan ve son Tek-Ka Tek-Ka darplarına oturtulan mafsal ezgilerine benzetir
Örnek 4: Dilhayat Kalfa'nın (18.yy, ortaları - 19,yy. başları) Evç/Ağır Remel Beste'si terennümünden "hey canım"lı bağlantılar (Çok mu figanım ol gül-i ziba-hıram içün)
3. DEĞİŞİK FORMLU ESERLERDE TERENNÜM
Diğer formlardaki eserlerde kullanılmış olan terennümlere geçmeden önce, büyük formlu eserlerde terennümlerin nasıl kullanıldığına ve bunun eserin formunu nasıl değiştirdiğine de bir nebze temas etmek istiyoruz.
a. Kar'larda Terennüm
Büyük formlu eserlerde bestekarların Terennüm unsuruna verdikleri önemin büyüklüğü, Kar formundaki eserlerin genel olarak terennümle başlamasında da görülür. Eserin başında yer alan uzun ikai terennüm, bestelenen güftenin önemini ikinci plana ittiği gibi, mısra sonlarında (veya her iki mısrada bir) tekrarlanmakla eseri adeta bir ikai terennüm abidesi haline getirir. Hey, yar, dost, canım, mirimen, yarimen, makbalimen gibi sözler, Kar/Karçe formundaki eserlerde pek az yer alır (Meragi'ye atfedilen, 2 makamdan 16 Kar'dan başka, Gulam Şadi, Şeştari Murad, Abdül'aIi Efendi, Ebubekir Ağa, 3. Selim, Dede, Delialzade, Zekai Dede, Hacı Faik Bey ve A. Avni Konuk'un çeşitli makam ve usullerdeki Kar veya Karçe'lerine bkz.)!!
.
b. Beste ve Semai'lerde Terennüm
Bu formdaki eserlerin "murabba" denilen türünde terennümler her mısra sonunda (yani dört defa -murabba' dörtlü demektir) yer alır ve bu sebeple nisbeten kısa olur. Bazı bestekarlar meyan (3. mısra) terennümünde ilk terennüme benzer bir ezgi kullanmışlardır (Dede'nin Mahur/Hafif Beste'sine bkz.). Yine bu formdaki eserlerin "nakış" denilen türünde ise, terennümler ilk iki ve son iki mısra sonunda (yani sadece iki defa) ve bu sebeple nisbeten uzunca işlenmiş olarak yer alırlar. Nakış (işleme) denmesinin sebebi budur.

Bu formdaki,eserlerde lafzi ve ikai terennümler karışık olarak kullanılır. Bu konuda üç değişik uygulama vardır: ya, ah, aman, canım. efendim, gel efendim, ömrüm vb. sözlerle ikai terennüme girilir; veya ey. yar, servinazım vb. sözlerle lafzi terennüme girilip ikai terennüm yapılmaz, yahut da ter-dilli vb. hecelerle ikai terennüme girilir, lafzi terennüm yapılmaz.

Klasik Türk musikisi repertuarında bestekarların, mutlak hükümdar, İslam halifesi ve sanat koruyucusu gibi değişik vasıfları şahsında toplayan padişahlara övgü amacıyla besteledikleri (bu sebeple "medhiyye" adı verilen) eserler büyük bir yekun tutar. Bu tür bestelerin adet halini almış olmasında, hürmet ifadesi kadar, karşılığında mutlaka çeşitli türde 'ihsan'lar gelen iktisadi yönün de roloynamış olduğu açıktır. Konunun bizi ilgilendiren tarafı, bu eserlerin terennümlerinin de değişik ve güfte metnine uygun oluşudur. Dellalzade'nin 2. Mahmud'a medhiyye olarak olarak bestelediği Acemaşiran Ağırsemai'nin terennümünü örnek olarak alıyoruz:

Sen velinimet-i alemsin efendim
Şehinşahsın. ra-yi mahsın
Hem penahsın. çok yaşa şahım

Bir kompozisyon estetiği kuralı olarak, terennümlerin sonu genellikle ait olduğu zemin hanesinin ya son kelimesi (veya redifi) yahut mısranın bir bölümü veya tamamı tekrar edilerek tamamlanır. Böylece terennümle güfteli kısım arasında bütünlük sağlanmış, bir anlamda parantez kapanmış olur (3. Selim' in Suzidilara, Dede'nin Ferahnak Beste'lerinin terennümlerine bkz.).

c. Şarkı Formlu Eser Terennümleri

Terennümün, Şarkı formundaki eserlerin asli unsuru olmadığını makalenin başında söylemiştik. Ancak bazı şarkı bestekarları seçtikleri güftelere dahil olmayan birtakım lafzı terennüm unsurlarını -başlıbaşına bir terennüm bölümü içinde olmasa bile- güfte mısralarının baş, orta ve sonlarında kullanarak eserlerine ayrı bir hava ve güzellik vermeyi başarmışlardır2. Bu tür şarkı terennümleri, büyük formlu klasiklerdeki gibi servinazım, işvebazım veya terdilli-tenenen türü terennüm değil, genellikle ah, aman, canım, dahilek, el-aman, hey, hey Allah, of, yar, ey gibi münferid kelimelerden oluşan lafzı terennümlerdir. Bu tür eserlere musikimizde "of'lu şarkılar" denir ki içlerinde şarkı repertuarımızın şaheserleri de yer alır. Bazılarını örnek olarak verelim:

Bir esmere (aman aman) gönül verdim (Mustafa Çavuş, ? - 1745)
Sana ey canımın canı (ah) efendim (Dede Ef.. 1777-1845)
(Of of.) Deva yokmuş neden bimar-ı aşka (of of.) (Hacı Arif Bey, 1831-1884)
Firakınla zalim, harab oldu can (el-aman..) (Şevkı Bey, 1860-1891)
(Hey hey..) Anlatayım halimi dildare ben (hey hey..) (Tanburi Ali Ef., 1836-1902)
(Of of.) Hançer-i ebrusu saplandı dile (Asdik Hamamcıyan, 1840-1913)
(Of of.) Seni arzu eder bu didelerim (Lem'i Atlı, 1869-1945)
(Of of.) Dilde sevda, sinede dağ-i firak (Bimen Şen, 1872-1943)

Örnek 6. Şarkı formunda terennüm: Lem'i Atlı Uşşak /Aksak Şarkı (Seni arzu eder bu didelerim)

d. Türkü Formlu Eserlerde Terennüm

Adı terennüm olmamakla beraber, "bağlantı" adı ile folklorik musikimizde kullanılan güfte dışı Canım yar, ruhum yar, hayranın var; Yar senin kaşın, yar senin gözün kapkara, kap- kara gönlüm yara, Lale sünbül gül'izare, can kurban o şivekare, Diley, levaki, leylani, leylim, lolo, loy, yalelel gibi lafzi veya ikai ilaveler, bazen esas güfteden çok daha uzun olabilmektedir. Klasik musikimizden farklı olarak, hemen her türkü için değişik terennüm şekilleri kullanılmış olduğundan, folklor musikimizde kullanılan terennümlerin hepsini buraya alamıyoruz. Sadece

bazı örnekleri belge niteliğinde göstermekle yetineceğiz. Bu vesileyle belirtmekte fayda görüyoruz ki, sadece terennüm/bağlantı ilişkisi dahi, klasik ve folklorik musikimizin, Ziya Gökalp'ten (1876-1924) itibaren bazı Türk ve Eugene Borrel'den (1876-1976) itibaren bazı yabancı yazarların iddia ettiği gibi ayrı kökten gelmiş olmayıp, aynı milletin aynı lirik duygularla (hatta 'servi boylu, keman kaşlı' gibi aynı mazmunları kullanarak) meydana getirdiği -sadece farklı çevrelerde icra edildikleri için farklı dış şekiller kazanmış olan- aynı sanat olduğunu isbata kafi bir delildir.

Köroğlu Solağı (Erzurum)

Esas Güfte : Uca dağların başında
Karlı dağların başında
Tek atlı gezdiğin var mı?

Terennüm : Ye-le-le-lel, le-le-le-lel (4 defa), la
Tek atlı gezdiğin var mı?

(Isparta Türküsü)

Esas Güfte : Gıcır gıcır gelir yarin kağnısı

Terennüm : Aman ömrüm, palazım aman aman
Öldürdün beni. soldurdun beni
Yosmanın kızı, etme bu nazı, gel bize bazı
Salın da boyunu göreyim aman
Ben aşkından öleyim aman

Esas Güfte : Ben de bilmem benim yarim hangisi

Terennüm : Aman ömrüm. v.s.

Esas Güfte : Fidan boylu, ince belli kendisi

Terennüm : Aman ömrüm. vs.

(Diyarbakır Türküsü)

Terennüm : Lolo sana gurban olsun, loy loy
Lolo sana hayran olsun, loy loy

(İstanbul Türküsü)

Terennüm : Ufacık tefecik (hanımım aman da) konuşalım
Beyoglunda (güzelim aman da) buluşalım

(Tefenni Türküsü)

Terennüm : Leylim leylim leyl olsun leylim yar
Her gün akşam böyl' olsun leylim yar

Örnek 7: Türkü formunda terennüm - Isparta Türküsü (Gıcır gıcır gelir yarin kağnısı)

e. Mevlevi Ayinlerinde Terennüm

Mevlevi ayinlerinde 'söz terennümü' ve 'saz terennümü' olmak üzere iki türlü terennüm kullanılmıştır. Söz terennümleri melodik kompozisyonu tamamlamak üzere, bestelenen güftelerin ('nutk-ı şeriflerin) mısra sonlarına eklenen ve aynı usalde bestelenen lafzi terennümlerdir ki şunlardan ibarettir:

Heyyi hey sultanımen, heyyi hey hünkdrımen
Heyyi hey ranayimen, heyyi hey zıbayimen
Canımen, cananımen,
Mahbubimen, makbulimen, matlubimen, mergubimen
Beli yarimen, beli canımen, beli şahımen. .
Yar, yar, yar yüreğim yar, gör ki neler var; Dost yüreğim yar,...

Örnek 8: Mevlevi ayini formunda söz terennümü: Köçek Mustafa Dede (? - 1685) Bayati Mevlevi Ayin-i Şeriri (Şaha zikerem her meni derviş niger)

Dip not

1 Arapça "tatlı nağme" anlamındaki ren 'neme, yeren'numu fiil kökünden gelen kelimenin "müterennim" şeklindeki sıfatı dilimizde çok kullanılmamıştır. Dilimizde de kullanılan Farsça terane 'nin ise Arapça terennüm'ün Farsçada aldığı şekil olduğu düşünülebilir.

2 Mesela Zekai Dede'nin doğrudan doğruya terennümle başlayan Gerdaniye Nakış Ağırsemai'sinin güftesi sadece iki mısra, terennümü ise 12 satırdır.
3 "Belli anlamda söz" demek olan lafız kelimesinden yapılmış sıfat. Eskiden "anayasanın lafzına ve ruhuna uygun" derdik; şimdi bunun yerine "sözüne ve özüne" deyimini kullanıyoruz.
4 Eski nazariyat kitaplarımızla ilk basılan notalarımızda "usul" anlamında kullanılmış olan ika' kelimesinden yapılmış sıfat. İka' daha çok ritm anlamında olduğu için, ika' i "ritmik" demektir.
5 Zekai Dede'nin klasik Hicazkar Faslı'na bkz.
6 İstisnai olarak bazı lafzi terennümler kullanılarak bestelenmiş olan Şarkı'lardan aşağıda söz edeceğiz,
7 İsmail Dede'nin "Dil-i biçareyi mecruh eden.,," gufteli Ferahnak Nakış Ağır semaisinin terennümüne bkz.
8 Kuvvetli söylenen düm ve zayıf söylenen tek kelimeleri gibi, ten, te ve ne kelimelerinin de hem söylenişteki vurguları, hem de ritm aletinde sağ veya sol elle vurulmalarına göre tınıları farklıdır. Musikimizdeki eserlerin -türleri ne olursa olsun- ritm aletleri olmadan icra edilemeyeceğinin bir gerekçesi de budur.
9 Dir. ten, ta, na, ten-ni heceleri değişik şekillerde birleştirilerek kullanılmıştır.
10 Akli dengesi yerinde değilmiş gibi bir intiba veren kişiler için dilimizde kullanılan 'kafadan terelelli' deyimi, eski Karagöz sanatımızda örneklerini bolca gördüğümüz, anlamı iyi bilinmeyen kelimelere halk zekasının yakıştırdığı (bazen gülünç, bazen korkunç) anlamlara güzel bir dil folkloru örneğidir.
11 Klasik Türk musikisi repertuarında notalarıyla bize ulaşmış 45 Kar. 6 Karçe. 12 Kar-ı Natık vardır (bizim bestelediğimizi kar ve 3 kar-ı natık ile diğer çağdaş bestekarların kar-ı natıkları bu sayının dışındadır).
12 Biz bu eğilimde, bir tür folklorik esprinin yanısıra. 19. yüzyıldan itibaren. zaman hızındaki değişimle, yerlerini şarkı formundaki eserlere terkederek yavaş-yavaş sahneden çekilen Beste ve Semai türü eserlere karşı, bestekarların içindeki gizli bir ukdeyi veya özlem duygusunu görmekteyiz.

Kaynakça

Heper, Sadettin, Mevlevi Ayinleri. Konya 1979.
Öztuna. Yılmaz, Türk Musikisi Ansiklopedisi, 11:315 Terennüm maddesi (tek sütun, 32 satır) İstanbul 1969.
Sarısözen, Muzaffer, Türk Halk Musikisi Usulleri. Ankara 1962.
Üngör, Etem, Türk Musikisi Güfteler Antolojisi. I-II,İstanbul 1981.
Yavaşca, Alaeddin, Klasik Türk Musikisinde Terennüm, 3 sayfa basılmamış notlar.
Wright, Owen, Words Without Songs. SOAS, University of London, 1992. Güfte antolojileri ve notalar.

Karagöz'ün Sultaniyegah 'ı
Karagöz semaisini okuyarak yaklaşır:
Ah, nihan ettim seni sinemde, ey mehpare, canımsın",
Arkasından da, okunan semainin makamı olan Sultani- yegah üzerine hayal perdesinde bir sohbet başlar..
Haay Hak!.. Sevgili Hacı Cavcav; birçok insanın, bilirsin, mesleğinde veya mesleği dışında ilgi duyduğu herhangibir alanda, hassas ve tavizsiz olduğu bazı konular vardır. Bilgi, duygu ve inancına göre "o öyle değir'dir, "o öyle olmamalı"dır; yanlıştır, bozuktur, kötü örnektir. Aslında zengin de olsan, fakir de, sağlıklı da olsan, sağlıksız da, huzurlu-şöhretli- mutlu olsan da, olmasan da nasıl olsa akıp giden şu hayat kavgası içinde, hemen her konuda her an yüzlercesiyle karşılaştığın ferdi veya sosyal yanlışlarla ilgilenecek vakti bulabilmen, bunlara kızacak kadar sinirli, düzeltmeğe kalkışacak kadar da idealist olman, belki herkesi güldürecek bir "akıntıya kürek çekme"den başka birşey değil.. Ama, ne hiçbirşeyden rahatsız olmayacak kadar rahat olabilenlerin gülmesi idealistleri mücadeleden vazgeçirmeğe yetiyor, ne de mücadelecilere göre yanlış yolda olanların çoğunlukta olması.
"Yanlıştan rahatsız olmama, olunsa bile ses çıkarmama" meziyetinin faydaları tartışılmaz: herşeyden önce hiç düşman kazanmazsın, böylece halim-selim; etliye de sütlüye de karışmayan pamuk gibi bir insan olarak yüksek mevkilere getirilirsin; ayrıca mücadelecilere attığın kahkahalarla bol kilo da alıp yan gelir, keyfine bakarsın. Adaam sen de! Ben mi kaldım sanki hep yanlış bulup tezgah bozan?. Hem zaten şurada emekliliğimize ne kaldı?..Şair ne demiş?. "Gaaze vü ta 'tir ile gelmez ; acuze intizam!" İlahi Hacı Cavcav, şuna doğrudürüst "Kocakarıya istediğin kadar allık, koku sür! Gençleşir mi?" desen de hepimiz anlasak olmaz mı?. İyi, güzel de, her insan böyle bir meziyete sahip olamıyor işte!..
"Ateş düştüğü yeri yakar" derler ya, bizim ateş de musiki meselemiz. Hani şu atsak atamadığımız, satsak satamadığımız, ne yasaklamakla başa çıkabildiğimiz, ne çokseslendirmekle!.. Rivayet olunur ki, eski maarifçilerden biri "Okullar, öğrenciler ve öğretmenler olmasa şu milli eğitimi ne güzel idare ederdim!" demiş. Türkiye'de de hiç şarkı söyleyen olmasa.. Kebapçılardan ve taksilerden arabesk kasetleri kaldırabilsek.. Özel radyo- TV'leri kapatabilsek (TRT radyosunu zaten dinleyen yok gibi).. Ezana, mevlide (hiç olmazsa TRT'den yayınlanmasına) engel olabilsek.. Kısaca, insanımızın ağzından şu müzik denen illeti bir kaldırabilsek, ta Sultan 2. Murad'danberi başımızın belası olan şu müzik meselesini o kadar kolay hallederdik ki!.
Ne gezer, beyim, ne gezer?!.. Müzik meselemizi halletmek şöyle dursun, hergün bir yerde "Klasik Türk Müziği Devlet
Korosu" kuruluyor, "Tasavvuf Müziği Topluluğu" kuruluyor! Biz teksesli müzikten kurtulup çağdaş uygarlık düzeyine gelelim diye uğraşırken, onlar habire ilkel müziği teşvik ediyorlar! Saygun'cuğun kemikleri kimbilir nasıl sızlıyordur; "Öldüğüme mi yanayım, hiçbirşeyi halledemeden gittiğime mi?" diye...
Şimdi diyeceksiniz ki, "Hani biz Karagöz'ün Sultaniyegah'ından bahsedecektik?" Doğru. Doğru ama, bu sohbet de musikimiz üzerine "Musikimiz" değil, sadece "mu.." deseniz bile, konu öyle bir "kase-i fağfur"a dönüyor ve bilen-bilmeyen herkesin "Ay ben Lale Canhıraş'a bayılıyorum; siz nasıl buluyorsunuz?" türünden uzmanca mütalaalarıyla ortalığı öyle bir hamam konseri kaplıyor ki, Çoksesli Koro'dan "Niksar'ın Fidanları"na da, İstanbul Devlet Korosundan Dede'nin "Nihan ettim seni sinemde"sine de çoktan razı oluyorsunuz!..
Efendim, kısaca Dede Efendi veya sadece Dede olarak andığımız Hammamizade İsmail Dede Ef.nin (1777-1845) bu ünlü eseri Sultaniyegah makamındadır. Müzisyen olmayan okuyucularımız bu iki kelimenin de anlamını bilmiyor olabilirler. Onun için açıklayalım: Sultaniyegah musikimizde bir makamın

adıdır; Rast, Uşşak, Hicaz gibi. Peki, "makam" ne? Onu da söyleyelim: Makam bizim musikimizin özelliklerinden biridir ve kısaca "beste, taksim veya açış yapılır, gazel veya uzun hava okunurken, müzik dizilerini oluşturan seslerin gelişigüzel bir sıra ile değil, değişmez dolaşım kurallarına uyularak kullanılması" demektir. Bu dolaşım kurallarına müzik terminolojimizde "seyir" diyoruz; seyir olmazsa müzik dizileri makam niteliğini kazanamaz. Az önce "musikimizin özelliklerinden biri" sözünü bu sebeple söyledik, çünkü Batı müziğinde böyle bir kavram yoktur (bu yüzden -mesela- La minör makamı diyen ansiklopedi yazarları, pek ziyade gülünç olurlar). Şimdi.. Rast, Uşşak, Hicaz, Nihavend, Hüseyni, Muhayyerkürdi'ye -daha sık duyduğumuz için- belki biraz daha aşinayızdır ama, acaba bu Sultaniyegah nasıl bir makam?. Neşeli mi, hüzünlü mü? Şarkısını duyar-duymaz hemen mırıldanmağa başlayabileceğimiz gibi basit mi, yoksa karmaşık mı?. Mesela bir Nihavend veya Hicaz'dan daha az duymamızın sebebi ne?. Çok fazla klasik ve zor olduğu için mi?. "Biz Heybeli'de her gece mehtaba çıkardık" gibi, "Al sazını sen sevdiceğim şen hevesinle" gibi, "Andıkça geçen günleri", "Kaçıncı fasl-ı bahar bu", "Sen şarkı söylediğin zaman" gibi güzel şarkılar makamın melodik yapısı hakkında yeteri kadar bilgi veriyorsa da, bakalım Milli Eğitim (sonra Kültür) Bakanlığının yayımladığı Türk Musikisi Ansiklopedisi bu konuda ne diyor? (Şu anda el altındaki yaygın kaynak maalesef o -Arel'in nota sistemi gibi; değişik görüşte olan öbür kaynaklar eski yazılı olarak -E. Karadeniz'in T. İş Bankası yayını "Türk Musikisinin Nazariye ve Esasları" hariç- devlet ve üniversite kütüphanelerinde gün ışığına çıkmayı bekliyorlar; ama M.E. veya Kültür Bakanlığı yayını olarak çıkabilirler mi, bilmem). Evet, söz konusu Ansiklopediye göre bakalım bu makam neymiş: "SULTANI-YEGAH. Türk Musikisi'nde bir şed makam. ... Dede Efendi tarafından 2. Mahmud Han'a ithafen tesmiye edilmiştir. ... Buselik makamının yegah (re) perdesindeki şeddidir. Bestekarların bu makamın icrasında Hümayun geçkiyi adet edinmeleri, bu tarifi tadil etmez. Güçlüsü -5. derecesi olan- dügah (la) perdesidir. Umumiyetle inici olarak seyreder. Donanımına si için bir küçük mücenneb bemolü (kürdi) konulur. ... Orta sekizlisindeki sesleri -tizden peste doğru olmak üzere şöyledir: neva, nim hicaz, kürdi, dügah; ... . Halk musikisinde kullanılmaz. Biraz aristokrat, hafif Batılı karakterdedir. . Aslında Re Minör dizisinden ibarettir. (M.E.B. Türk Musikisi Ansiklopedisi, İstanbul 1976, C.II/2, s. 250).

Sultaniyegah makamı hakkında şu söylenenlerin sadece bir cümlesi doğru olsaydı ne kadar sevinirdim! Müzikolog H. Sadeddin Arel (1880-1955) "Türk Musikisi Kimindir" adlı kitabında, musikimiz hakkında kah bilgisizlikten, kah garazkarlıktan yanlış ve uydurma şeyler yazmış olan Batılı yazarları eleştirirken, bu yazarların birinden bir alıntı..yapıyor, arkasından da "Şimdi bu sözlerin hangi yanlışını düzelteyim?" diyor , (s. 20). Bir süre sonra da -durmadan düzeltme yapmaktan çok sıkılmış olacak ki- kendisine mahsus nefis esprilerinden biriyle "Dünyaya müellif hatalarını düzeltmeğe gelmediğimi hatırlayarak onlarla uğraşmaktan vazgeçiyorum" deyip başka konuya geçiyor (s. 31).

Teferruata girmeden hemen söyleyelim ki Sultaniyegah "şed" değil, "mürekkeb" bir makamdır; yani mevcut bir makamın başka bir perde üzerine aktarılmış (şeddedilmiş) şekli değil (esasen Türk musikisinde böyle bir tek makam dahi yoktur -lütfen bu hususu hiç akıldan çıkarmayınız, çok önemlidir), başlıbaşına birleşik bir makamdır, Birleşimine giren unsurlarınsa biri Hümayun makamı (bir tür Hicaz), ikincisi bu makamın asma kararı olan Neva perdesinden başlayan ve inici olarak kullanılan Buselik dizisidir (Buselik dizisine -bu makamı hatırlayamayan okuyucularımıza yardımcı olmak için- kabaca Nihavend dizisi diyebiliriz!), Sultaniyegah da diğer bütün birleşik makamlar gibi "inici" bir seyir gösterir; yani dizinin önce tiz (ince) perdelerinde dolaşır,

sonra derece-derece pest (kalın) perdelere doğru iner ve dizinin en pest perdesinde durur (karar verir). İnici seyir, genellikle "bir makamın ezgileriyle başlayıp az veya çok aykırı bir başka makamın ezgileriyle karar vermek" gibi bir sürpriz düşüncesiyle meydana getirilmiş olan birleşik makamların ortak özelliğidir,
Yanlışlar zinciri "Dede Efendi tarafından '" tesmiye edilmiştir" cümlesiyle devam ediyor, İbare yanlış olduğu kadar -çok affedersiniz- gülünç de., "Tesmiye" ne demek? "İsimlendirmek", Yani bu makam önce "nesebi gayrisahih" (babası belli olmayan) isimsiz bir çocukmuş. Dede bakmış, ortalıkta ziyan oluyor; temiz yüzlü, terbiyeli bir çocuk da., Acımış, "Hadi bari ben bunu evlat edineyim" demiş, bir de isim vermiş!.. Gülmeyin, aziz okuyucular, insan sinirden dişlerini gıcırdatacak hale gelince çareyi mizaha sığınmakta buluyor, Bizim Karagöz'le Batının "karikatür"ü başka nasıl bir ihtiyaçtan doğmuş olabilir ki
Her mübdı, mucid veya kaşifin, bulduğu bir yeniliğe yine kendi buluşu olan orijinal bir isim verme hakkı vardır ve bu hemen daima böyle olmuştur. Bu ismi seçerken de, mensubu olduğu kültür dairesinin milletlerince kolay benimsenmesi için ortak dil köklerine müracaat eder. Mesela, koca Sokrates'ler, Euripides'ler, Horatius'lar, Cicero'lar, hayatlarında bir kerecik bile otomobile binemeden, telefonla konuşamadan, televizyon seyredemeden, birbirlerine fax çekemeden ve hastalanınca penisilin tedavisi olamadan öldüler. Ama yukarıdaki -dünya dillerinin çoğunda ortaklaşa kullanılan- kelimelerin hepsi. Yunanca ve Latinceden alınarak meydana getirilmiştir; çünkü mucid veya kaşifleri Batı kültür dairesi mensubudur. Dede'nin 2. Mahmud'a sunduğu yeni makama -cemile olarak- "sultani" sıfatıyla başlayan bir isim vermesi, makamın terkip (birleşim) olduğu gerçeğini değiştirmez. Bu yüzden, Sultaniyegah Dede'nin sadece "tesmiye" değil, "terkib ve tesmiye" ettiği bir makamdır efendim. Ansiklopedideki "tesmiye" komedisine sebep, sadece, "terkip" kelimesinin kullanılıp, Arel üstadımızın icadı olan hayali "şed makam" müessesesine ters düşme korkusu. Ne var ki, Ansiklopediye göre "Türk musikisi tarihinin en büyük bestekarı ve musiki alimi" olan Arel dahi bu konuda çelişkilidir, zira hem makama "şed" demiş, hem de verdiği donanıma 2 Hümayun makamının arızalarını (diyez/bemol işaretlerini) koyarak makamın birleşikliğini zımnen kabul etmiştir (H. S. Arel, Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri, İst. 1968, s.138) ("şeddidir" dediği Buselik dizisinde bu arızalar olmadığına göre, ya Sultaniyegah Buselik'in şeddi değildir, ki aslında da değil, veya Arel'in Sultaniyegah arızaları yanlıştır). Nitekim, Ansiklopedi yazarı da bu yanlışı ya görmüş, ya birisinden duymuş olmalı ki, Arel'in yanlışını açıkça söyleyememekle beraber3, verdiği Sultaniyegah dizisinde hocasının her iki arızasını da değiştirip yerlerine sadece Yegah üzerindeki Buselik dizisinin arızası olan Kürdi perdesini koymuştur. Ama herhalde vicdanı rahat etmemiş olmalı ki"donanıma koymadığı -Humayun'a ait- Nim Hicaz (do diyez) arızasını, verdiği dizi içinde göstermiştir (o perde hep Nim Hicaz'mış gibi).
Bütün birleşik makamlar gibi, Sultaniyegah'ın dizisi de donanıma tiz (giriş) kalıbın arızaları değil, pest (karar) kalıbın arızaları alınıp, geçici olan tiz kalıp arızaları parantez içinde gösterilmek suretiyle -ve mutlaka tizden peste doğru inici şekil- de- yazılır. Dizinin tiz ve pest uzantılarını küçük notalarla yazmak, hatta terkibi iki ayrı portede göstermek, meselenin daha iyi anlaşılmasını sağlar. Şöyle:
Konu gitgide daha teknik olma istidadı gösteriyor. Bu da, hele işin teorik yönden içinde olmayan okuyucular için, gerçekten bunaltıcı olabilir diye endişe ediyorum. Bu yüzden, 3 no.lu dipnotunu yazarken aklıma gelen fıkrayı anlatıp havayı biraz değiştirme arzusundan kendimi alamadım. Adamın biri son derece fakirmiş, ne yapsa ailesini geçindirecek parayı kazanamıyormuş. Şeytan adamın haline acımış, bir gün karşısına çıkıp "Bak şimdi, demiş, ben senin için son derece pahalı bir merkeb

olacağım; götürür beni pazarda satar, ömrünün sonuna kadar refah içinde yaşarsın." (Merkep -malum- o zamanların özel arabası, yani eşek). Şeytan bir silkinmiş, sırma tüylü, ahu gözlü, geniş sırtlı bir eşek oluvermiş. Ağalar eşeği pazarda görünce hayran olmuşlar; uzun bir açık arttırmadan sonra birisi 50 altına eşeği almış. Üzerine keyifle kurulup evine giderken bir yalağın önünde durup "Hadi, demiş, şuna bir su içireyim de biraz serinlesin." Sahibinin neşeli ıslığına hayran olan eşek, aslı şeytan ya, adamın altında küçülmüş, küçülmüş, yalağın iri musluğunun içine girip kaybolmuş. Adamcağız hem paradan, hem de eşekten olduğunu görünce, "Eşeğim musluğa kaçtı, eşeğim musluğa kaçtı!" diye ağlayıp döğünürken, zaptiyeler yakalayıp tımarhaneye tıkıvermişler. "Eşeğin nereye kaçtı demiştin?" sorusuna "Musluğa!" cevabını aldıkça da "Ulan hiç eşek musluğa girer mi?" diye adamcağızı altı ay dayaktan öldürmüşler. Şeytanın yine acıyacağı tutmuş, bir gece karşısına çıkıp "Yahu sen deli misin? Tekrar sorarlarsa, 'O bende bir dalgaydı, geldi geçti; hiç eşek musluğa girer mi?' de, kurtul!" demiş. Adam da şeytanın dediğini aynen yapıp kurtulmuş. Eve giderken, aynı yalağın önüne geldiğinde, bakmış ki ne görsün? Eşek yalağın musluğundan yine kulaklarını çıkarmış, sallayıp durmuyor mu?. "Aaaah, ah!, demiş adam, biliyorum, ordasın; ordasın ama, nasıl söylersin.?

Yanlışlar zinciri şöyle bir inciyle devam ediyor:

"Bestekarların bu makamın icrasında Hümayun geçkiyi adet edinmeleri, bu tarifi tadil etmez". Önce, makam icra edilmez, eser icra edilir efendim! Makam nazarı olarak tarif edilir, ameli olarak da ses veya sazla "gösterilir". Eserleri ise icrakarlar (ses-saz sanatkarları) icra ederler. Yukarıya aldığım cümlede geçen "icrasında" ibaresinin doğrusu "seyrinde"dir; ama Arel ekolünde "seyir" teriminin sevilmediğini söylemiştim (Arel'in "Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri"nin makam bahsinde, hayati bir unsur olan seyir'in ne adı vardır, ne tarifi). Bu bir. İkincisi, Türkçede "Hümayun geçki" denmez efendim, "Hümayun geçkisi" denir! Rum garsonların "Patlıcan dolma" sözündeki bozuk Türkçe, o meslek ve kültür için -belki- hoş görülebilir, ama insan koskoca bir ansiklopedi yazarının Türkçesinin bu kadar bozuk olmasını hazmedemiyor. Şimdi daha da büyük bir gafa geliyorum: Sultanlyegah'ın başındaki Hümayun bir "geçki" 'değildir efendim; makamın karakteri icabıdır ve asli unsurudur (aynen Uşşak'ın başındaki Yegah'ta Rast, Buselik'in başındaki Kabaçargah'ta Acemaşiran, Hicazkar'ın başındaki Çargah'ta Nikriz, Evcara 'nın başındaki Evç'te Segah ve Müstear gibi). Yegah'ta Buselik 5lisi yerine Rast 51isiyle karar verirseniz, nasıl Sultaniyegah olmazsa, girişte Hümayun yerine -nasılolsa geçkidir, bunda da bestekar kuşlar kadar hürdür diye- mesela" Arazbar göstermeğe kalkarsanız, yine Sultaniyegah olmaz. Kısaca, Sultaniyegah makamında eser yazmak istiyorsanız, azizim, Hümayun'la girmek zorundasınız, ki bu da hiçbir şekilde geç ki değildir (aynı büyük yanlış EVCARA maddesinde verilen bilgilerde de tekrarlanmıştır ve tabii -maalesef- Arel'in öğrettiklerinin şuursuzca aktarılmasından kaynaklanmaktadır; baştan sona komedi olan bu maddeyi de ayrı bir yazıda ele alacağım). Eskiden "tahavvül" denen "eser içinde bir makamdan başka bir makama geçiş"lere "geçki" adını veren, bildiğimiz kadarı ile Arel'dir. Ancak Türk musikisinde geçki, bestenin-gazelin-taksimin hemen başında değil, sözlü eserlerin üçüncü (meyan) bölümünde, saz eserlerin ise ikinci bölümünden itibaren yapılır; hiçbir halde eser doğrudan doğruya geçki ile başlayamaz. Bunun böyle olduğu, yanlışlar ve çelişkiler ansiklopedisinin GEÇKİ maddesinde de açıkça belirtilmiştir (a.g.e., C.I, s. 230). Bu üç.

Gelelim "bestekarların ... adet edinmeleri" meselesine:

"Bestekarlar" dediğiniz kimse Dede ise, o zaten makamın mucidi. Bestelediği faslın beste ve semailerinde4 makamı nasıl

tarif etmişse, makam öyledir. Aynı makamda eser yapmak isteyen diğer bestekarların da Dede'nin eserlerine bakıp onun verdiği tarife uymalarından daha tabii ne olabil r:. Hatta, Dede'nin: Nim Hicaz'ın cazibesiyle kullandığı (Cemil'ın Hicaz Taksım'inde de bulunan) Hisar perdesi dahi sonraki bestekarlarca kullanılmıştır. Siz hangi Buselik'ten, hangi şedden, hangi Re Minör'den bahsediyorsunuz, muhterem?!.. Hem "adet edinmeleri" de ne demek? 15 yaşında uyuşturucu iptilasına tutulmuş çocukları mı konuşuyoruz?!. Bu da dört. Bir sonraki cümle (yanlışlar zincirinde kesinti yok): "Güçlüsü dügah (la) perdesidir." Hayır, değildir efendim! Bütün makamların, seyir özelliklerine bağlı olarak derece-derece birbirini izleyen birden fazla "güçlü"sü 5 vardır ki -malum-ı ali(mane)leri- 1. derece güçlüsü, 2. derece güçlüsü vs. tesmiye olunurlar. Sultaniyegah'ın da 1. derece güçlüsü (Hümayun'un güçlüsü olan) Neva perdesidir. Bu husus da sadece Sultaniyegah için değil, seyirleri daima inici olan bütün mürekkep makamlar için de sözkonusudur. Bahis buyurulan Dügah perdesi, Hümayun'un karar verdiği ve Yegah'taki Buselik 5lisine mafsallandığı 2. derece güçlüsüdür. Not: Bu basit şeyleri anlamak için eserlerin notasına bakmak yeter (tabii biraz nota bilmek şartıyla). Bir sonraki cümle (yanlışlarda yine kesinti yok): "Umumiyetle inici olarak seyreder". Yazarımız ya makamı hiç tanımıyor, veya söylediğinin manasını bilmiyor. "Umumiyetle" demek, "genel olarak, çoğunlukla böyledir, ama olmaya (da)bilir" demektir efendim! Yani makamımız, size göre, bazen "çıkıcı" olarak, yani Yegah'tan başlayıp tize doğru çıkarak da seyrede- biliyormuş!. Kuzum Allahaşkına, bu "bazen çıkıcı olarak da seyredebilen" Sultaniyegah eserlerden bana lütfen sadece bir tanesini söyleyebilir misiniz (Arel'inkilerden olmamak şartıyla tabii)? Bilseniz, ne kadar minnetdar olurdum!.. Sultaniyegah'ın "orta sekizlideki sesleri" olarak saydığınız perdeler de yanlış maalesef. Eğer sayılan ikinci perde hep Nim Hicaz ise, o zaman
ne Dede biliyordu kendi yaptığı makamı, ne de öbür bestekarlar; çünkü hepsi Hümayun'u bitirip Buselik dizisine geçtikleri zaman, karara Nim Hicaz değil, Çargah basarak düşmüşlerdir. Sohbetin başında okuduğumuz "Nihan ettim" Ağırsemaisinin terennümünde "Aman" derken, "man" hecesinde bastığınız perde nedir, a iki gözüm sultanım? Nim Hicaz mıdır, Çargahmıdır? (Size birşey söyleyeyim mi, azizim? Bendeniz Dede' nin o güçlü "Aman !" feryadını, "beli yar"inden ziyade, "musikinin 'amel'inden bibehre nazariyatçılardan illallah" demek için söylediğine inanıyorum. Neyse.) O zaman Nim Hicaz'ı dizinin asli perdeleri arasında nasıl gösterirsiniz? Yoksa makam dizilerinde biri 'aslı" diğeri 'arızı' olmak üzere iki tür perde olduğunu hiç duymamış mıydınız? Duymadınız mı? Aa, vallahi inanmam!. Ayrıca, affınıza mağruren, Nim Hicaz perdesi varsa, yanında sizin yazdığınız gibi- Kürdi perdesi olmaz, Dik Kürdi olur; Kürdi, Çargah perdesiyle birlikte ve Yegah'taki Buselik'e geçildikten sonra kullanılır.
Ve nihayet son inci: "Halk musikimizde kullanılmaz. Biraz aristokrat, hafif Batılı karakterdedir." A iki gözüm, halk musikimizde mürekkep makamlar yaygınlıkla kullanılıyor mu ki Sultaniyegah kullanılsın? Evcara, Şevkefza, Bayatiaraban için "halk musikimizde kullanılmaz" demiyorsunuz da, Sultaniyegah için niye söylüyorsunuz? Farkı neresinde? Hem mazisi sadece 170 yıl olan bir makam, hangi iletişim araçlarıyla Anadoluya ulaşacaktı ki folklora mal olabilsin?. Zahir, 1820'li yılların aşıkları-ozanları "Duydunuz mu yarenler, diyeceklerdi, Hamamcıoğlu yeni bir makam bulmuş, TV' de dinledim. Hadin gidip şu makamı bir öğrenelim bakalım; yeni besteleyeceğimiz türkülerde kullanınız belki.." Ve hemen atlayacaklardı Kent Turizm'in 302'sine, ver elini İstanbul! Baş müezzin İsmail Hamamcıoğlu'na telefon edip Konservatuardaki ders günlerini öğrenecekler ve randevu günü İsmail Efendinin icrasından yeni makamın özelliklerini çantalarının içindeki gizli teybe kaydedeceklerdi!.. Yalnız

bir tek şey, bu nur yüzlü, nur gönüllü aşıkları rahatsız edecekti: yeni makamın "biraz aristokrat" oluşu! Zira onlar makamların sadece basit-mürekkep, çıkıcı-inici, lirik, kasvetli, neşeli, haması, pastoral vb. şekillerde tarif ve tasnif edilebileceğini biliyorlardı. Ama aristokrat makamlar, avami makamlar, münevver makamlar, hacıağa, lümpen, asalak, berduş, mirasyedi, ahcanımayol makamlar, kapitalist makamlar, holdingçi makamlar olarak da tasnif edildiğini hiç duymamışlardı. "İnsan yaşadıkça neler öğreniyor!. Economie politique et sociologique de la musique galiba, mon cher!.." deyip üstada ta yerden bir temenna çakarak ayrıldılar.

Musikımizin makamlarını iyi anlayabilmek ve anlatabilmek için, önce iyi bir müzik kulağına, sonra sağlam bir makam seyirleri kültürüne ve iyi nota-usul bilgisine, hepsinden önemlisi de yüksek bir klasik musiki zevkine ve repertuarına sahip olmak gerekir. Kısaca, ruhen ve fikren müzisyen olmak lazımdır. ! Makamlara yarım-yamalak bilinen Batı müziği gözlüğünü takarak, "Mahur Sol Majördür, Buselik La minördür, Acemaşıran Fa Majördür, Sultaniyegah Re minördür" diyebilecek kadar her iki musikinin de iç yapısını, amaç ve felsefesini uzaktan dahi kavrayamamış olanlar, elbette bizim makamlarımızı Batı "tonalite"leriyle açıklamayı allamelik sayacak, bilmeyenlerin gözünü bu tür saçmalarla boyamaya çalışacaklardır. Çünkü dağarcıkta ; başka şey yoktur. Ansiklopedide HAŞİM BEY maddesinde "Makamlarımızı Batı makamlarıyla karşılaştırmak istemiş ve tamamen yanılmıştır" denilmektedir (C.I, s. 256). Eğer Türk musikisi makamlarını Batı tonlarıyla ("makamlarıyla" denmez, Batıda makam yoktur) karşılaştırmak yanlışsa, Sultaniyegah ; için buyurulan "Aslında Re minör dizisinden ibarettir" cümlesi, aynı şekilde azım bir yanlış değil mi?. Bizim makamlarımızı Batı tonlarına benzetme veya göndermeler yaparak anlatmanın, edebiyatımızdaki münacat, nat, kaside, gazel, rübai, şarkı, türkü, ilahi gibi formları Batının od'ları, kantat'ları, bal ad 'ları, lied 'leri, sone'leriyle açıklamaya çalışmaktan farkı var mıdır?. Eğer bu tür karşılaştırmalar meşru ise, Haşim Bey'i eleştirmek niye? Lahana turşulu perhizle zihinleri bulandırmak için mi?. Kaldı ki iyi bir bestekar olan Haşim Bey (Atatürk'ün en çok sevdiği şarkılardan "Kaçma mecburundan ey ahu-yi vahşi, ülfet et", onundur), yine de bir Tanzimat aydınıydı ve Türk düşünce hayatını eski İstanbul yangınları gibi enkaz haline getirmiş olan Tanzimatın Batı hayranlığı illetinden kendisini kurtaramamış ; olması tabiiydi. Tıpkı "Ben Türk musikisinin mazideki tecelliyatına değil, istikbaldeki çoksesli hayaline meftunum" diyen Arel gibi. Tanzimat depreminin -Cevdet Paşa ve Said Halim Paşa gibi çok kuvvetli bir-iki isim istisna edilirse- Türk aydınında genel olarak bir beyin travması meydana getirdiğini, bunun da çeşitli türde görme ve düşünme bozukluklarına sebep olduğunu daha önce birçok defa yazmıştım. Ama Tanzimat aydını için, çağın şartları içinde tabii karşılanabilecek olan bu travmanın, bazı kişilerde 150 yıl sonra dahi aynen devam ettiğini görmek, insana ürküntü veriyor. 150 aracı hurdehaş hale getiren korkunç bir zincirleme kaza gibi!. Orhan Veli 'nin Süleyman Efendi'si biraz Türk musikisi bilseydi ve bu travmanın etkisinde alim geçinen parazitlerle uğraşmak zorunda kalsaydı, kendisine bir ömür boyu çektiren nasırına bin defa razı olurdu herhalde..

Kurtar bizi zulmetten İlahi, bol ışık ver
Kahrolsun, uzaklaşsın o şeytan denen ejder!

diyor Halide Nusret merhum. Bizim münacatımız da aynı vezinde ve aynı adrese müteveccih, ama dileği başka:

Kurtar şu asil san'atı Rabbim kara bitten,
Masum ve susuz gençleri alim parazitten!

İşte böyle Hacı Cavcav.. Bunları bana geçende bir mecliste karşılaştığım acayip isimli bir müzisyen söyledi (adı neydi bakayım: Senokin mi, Çinekop mu, öyle birşey işte). Ben de sana aktarayım dedim. Sen münevver

adamsın, böyle mevzulardan haberin olması lazım. Ha, bir de ne dedi o tuhaf isimli adam, biliyor musun? Ansiklopedide gördüğü başlıca müzik, Türkçe ve yabancı dil hatalarını yazmaya 25 yıldır niyetlendiği halde, 2 ciltlik bir ansiklopedi için 10 ciltlik bir düzeltmeler ansiklopedisi yazacak fırsatı bir türlü bulamamış. Sadece kendisinin değil, bütün iyi müzisyenlerin bildiğinden emin olduğunu, ama pek kimsenin yazmak istemediğini söylediği bu bana anlattıklarına da, Konservatuar mezunu bir gencin, Sultaniyegah makamı için "Yegah üzerinde Buselik diye öğrettiler ama, biz öyle olmadığını biliyoruz hocam" demesi vesile olmuş...
Haay Hak! Yıktın perdeyi, eyledin viran,
Varayım sahibine haber vereyim heman!
Dergah, Ekim ı995, S. 60, s. 8-10.
Dip not
1-Nihavend'le Buselik apayrı iki makamdır, birbirinin şeddi man değildir; biz burada müzikçi olmayan okuyucularımıza kolaylık olsun diye sadece dizi ve ezgilerinin benzerliğini kasdettik. Türk musikisinde dizileri aynı olduğu halde seyirleri farklı olduğu için ayrı olan çok makam vardır.
2 Bir müzik dizisinde. Diyez/bemol denilen değiştirme işaretleriyle gösterilmesi gereken bir veya birkaç perde varsa, bunları her defasında o işaretlerle birlikte yazmak yerine. kolaylık olsun diye parçanın baş tarafına bir defaya mahsus olarak yazma yolu tercih edilir. İşte, "anahtar" denilen ve porte çizgilerini isimlendirmeye yarayan işaretten hemen sonra, bu diyez/bemol işaretlerinin topluca gösterildiği bölgeye "donanım" adı verilir.
3 Arel üstadın buyurdukları, talebesince bir nevi "fiyet-i kerime" niteliğinde görüldüğü için, hiçbiri ne sağlığında üstada ses sistemi, arıza işaretlerinin sırası, makam tarifi, seyir kavramı, usuller vb. konularda çetrefil soru sorma cesaretini gösterebilmiş, ne de vefatından sonra eleştirebilmişlerdir. Seyir olmadan makam olamayacağını bilmemekten (veya öyle görünmekten) kaynaklanan, Arel'in de -ve tabii- öğrencilerinin de seyri dışlayan tutumlarının doğurduğu en hazin gaf, Ansiklopedi yazarının porte üzerinde bir dizi gösterip altına " makamı" yazmasında da açıkça görülmektedir.
4 Klasik fasıllar, aynı makamda adeten I. Beste, II. Beste, Ağırsemai ve Yürüksemai türünde 4 sözlü eserden oluşur ve bunlara kısaca "2 beste-2 semai. veya "faslın beste ve semaileri" denir.
5 Makam seyirlerinde ezgilerin -konuşmadaki virgül ve noktalı virgüller misali- bir süre dinlendirildiği ara duraklara eskiler "asma karar" derlerdi. "Güçlü", Arel-Ezgi nazari sisteminde, makam teşkilinde kullanılan 4lü ve 5li kalıplarının mafsal notasına verilen isimdir ve yine Arel tarafından Fransızca "dominante"dan aktarılmıştır.
Canım, Bir Koma'dan Ne Çıkar?
Konuşmak da kolay değil, ama yazı yazmak daha zor. Konuşabilmek için önce hiçbirşey bilmemek lazım, çünkü biraz birşey öğrenmeğe başlayınca önceden konuştuklarınıza gülmeğe; azıcık daha fazla öğrenince konuşmakla harcadığınız zamanlara acımağa başlıyorsunuz. Sonunda ne kadar çok biliyorsanız, o kadar az söylemeyi yeğler oluyorsunuz (hele etrafınızda durmadan konuşanları gördükçe!). "Boş tenekeden çok ses çıkar" sözü boşa söylenmemiş... Ama yazı yazmak konuşmaktan da zor, susmaktan da. Suya-sabuna dokunmadan yazayım deseniz, su da alınıyor, sabun da: kirler elinizde kalıyor. Dokunayım deseniz, aşağısı sakal, yukarısı bıyık! Biri sussa, öbürü söylüyor: "Sen mi kaldın alemin yanlışım düzeltecek? Kendi ; gözündeki merteğe baksana!.." Doğru. Doğru ama, benim işim müzik. Müzik de yazı istiyor. "Ben artık çok biliyorum, onun için susmam gerek!" mi diyeyim? Yüzümün yumuşaklığından "olur" da demiş bulundum bir kere (laf aramızda, beni ta. Konya'lardan aramalarına sevinmedim desem yalan olur; her yaşın bir çocuk tarafı oluyor işte!).

Yılmaz Öztuna'nın M.E.B. yayınları arasında çıkan bir Türk Musikisi Ansiklopedisi var ya... Yazarı imzalayıp vermiş. arada bir karıştırmamak mümkün değil. Dikkatsiz incelemek de bizim kudretimizin dışında. Şöyle bir karıştırayım dedim (malzeme sıkıntısından değil vallahi, öylesine işte; yoksa karşımda Oransay'ın Bağdarlar Geçidi var, Şardağ'ın Klasik Divan Şiiri var, Yücebaş'ın Hiciv ve Mizah Edebiyatı Antolojisi var, Sevilen Şarkı Gülteleri var, yani malzeme bol...) Hem amacım büyük bir emek mahsulü olan Ansiklopediye hücum etmek de değil. Öyle olsa şimdiye kadar çoktan bu işe kalkışır, Ansiklopedinin yanlışlarını göstermek için -birkaç defa niyetlenip vazgeçtiğim gibi- 10 ciltlik bir düzeltme ansiklopedisi yayınlar, belki de böylece üstad Aziz Nesin'le yarışacak bir "müzikolojik hiciv" şaheseri ile mizah tarihine geçerdim. Her neyse Söz konusu Türk Musikisi Ansiklopedisi'nde ACEMAŞIRAN maddesinde aynen şunlar yazılı: "Acem-Aşiran, Batı musikisinin Fa majör makamına tekabül eder." Bu cümleyi okuduğumda o kadar şaşırmışım ki kırmızı kalemle çizip kocaman harflerle birşeyler yazmışım (tabii onları buraya aktarmam mümkün değil). Ancak lutfen dikkat buyurunuz: Batı musikisinin Fa majör makamı! Eee? Acem-Aşiran'a tekabül edermiş!.. Hoppalaa! Şimdi siz siz olun da -pardon, siz ben olun da- susup oturun veya "aman, bana ne!" deyip geçin! Koskoca tonal Batı müziği bir anda modal (makamsal) oluverdi!.. Peki, şu Fa majör makamı ne mene bir makam acaba?. Basit mi, birleşik mi? Do Majörgah makamının kangı perdesinde asma karar idüp Re Minörkar makamına müntakil ola ve anda dahi karar itmeyüp Nım La Majör tarikiyle Fa Diyez-nigar perdesinde muvakkat karar ide. ...

Müzisyen dostların kahkahalarını duyar gibi oluyorsam da kendimi herkese iyice anlatabildiğimden pek emin değilim. Bir önceki cümlede geçen sözler müzikle ilgili olmayan okurlarımıza "eniştemin çok zor bir hamilelik geçirmekte olduğunu"nun hikayesinden herhalde daha da anlamsız gelmiştir!.. Eğer mizahın dozu fazlaca kaçmışsa özür diliyor ve konunun ciddiyetine (daha doğrusu vahametine) dönüyorum.

1) Batı müziğinde Fa majör makamı yoktur; Fa majör gamı, tonu veya tonalitesi vardır!

2) Hiçbir Türk musikisi makamı hiçbir Batı müziği tonuna tekabül etmez, aralarında benzetme veya kıyaslama yapılamaz,

çünkü herşeyden önce iki müzikte kullanılan alfabe, yani ses sistemi ve aralıklar farklıdır!

Ansiklopedi yazarına göre, Acem-Aşiran Fa majör olunca Mahur Sol majör, Buselik La minör, Nihavend Sol minör, Sultaniyegah Re minör, Ruhnüvaz da Mi minör'dür ve bu bir tarihçi için dahi çok fazla ilkel sayılması gereken gaf, "uyan bazı Türk müziği makamlarının piyano ile çalınabileceği" düşüncesindeki bilgisizlikten -daha doğrusu ilgisizlikten- kaynaklanmaktadır. Bu yanlışın tarihi kıdemi de yine Tanzimat'a uzanır. Batı sanat müziğini göz kamaştırıcı bir ihtişamla tek başına temsil yeteneğine sahip olan piyano, Mızıka-i Hümayun züppeliğiyle Osmanlı Sarayına girdikten sonra, çok ciddi ve uzun süreli eğitimi gerektiren Batı müziği piyanosunu kıvıramayan bozulmuş Tanzimat aristokrasisi işi "alaturka"ya -yani alaturkalığa- dökmüş, müzikten anlamayan kulakları uzaktan Nihavend'i, Mahur'u, Acemaşiran'ı andıran zevzekliklerle eğlendirme modasını getirmişti. Radyoya da sıçramakta gecikmeyen bu veba, piyano ile saz eserleri ve -hele- taksim(!)ler gibi müzik sanatı adına tüyler ürpertici bir rezalet şeklinde devam etmiş, Radyonun yol gösterici(!)liğinde eğlence yerlerindeki "kadifeden kesesi" ile göbek attıran "piyanist şantör"lük müessesesiyle çok şükür günümüze kadar gelmiştir. Gerçek piyanistler, elektro orgları çıkarmakla sazlarının iffetini kurtaran Japonlara kimbilir ne dua ediyorlardır!..

Piyano ile Türk musikisi çalmanın neden mümkün olmadığını aklı başında müzisyenlere anlatmak zor değildir (çaldıklarının Türk musikisi olduğunu zan veya iddia edenler ayrı tabii!). TRT bile 25 yıllık kavgamız sonunda

anlama eğilimlisi gibi görünüyor; eskiden Uşşak faslında bile piyano olurdu!..
Ama konuyu müzisyen olmayanlara anlatmakta her zaman zorlandığımı itiraf etmeliyim. Bir saat anlatırsınız, sonunda birinden bir yorum: "Ama Nihavend parçalar fena olmuyor!" Onun için, konu ile ilgili "koma" adı verilen ve yine ilgisizlerin "Canım, bir komadan ne çıkar? Onu kulak bile farketmez!" bilgiçliğiyle geçiştirmeğe çalıştıkları minik aralıklar üzerindeki teknik açıklamalarımızı biraz sonraya bırakarak, fazla banal bulmayacağınızı dilediğim bazı örneklemelerle -bu defalık- yetinmek istiyorum. !
"Hiçbir Türk musikisi makamı hiçbir Batı müziği tonuna benzemez, benzetme veya kıyaslamalarla açıklanamaz; hiçbir Türk musikisi parçası piyano, org, gitar, akordeon gibi tampere aralıklı çalgılarla çalınamaz, çünkü herşeyden önce iki müziğin alfabeleri farklıdır" demiştim. Peki, çalınsa ne olur? Hiiiç. Yabancı klavyeli daktilo ile yazılmış Türkçe mesaja benzer: "Gunaydin, sayin yolcularimiz, kaptaniniz konusuyor. Ucagimiza hos geldiniz. Ucagimizin teknik ariza yuzunden biraz rotari vardir. Saat ondort on beste kalkacagiz ve yaklasik uc bucuk saat sonra..." İsterseniz devam etmeyeyim, çünkü bizim kulağımıza "Fa majör makamı'" nasıl bir etki yapıyorsa, şu verdiğim örnekteki Türkçenin sizin kulağınıza da aynı etkiyi yaptığından eminim.
Nedir bu "koma" denen şey? Yo, hayır, komaya girmiş müziğimiz değil, müzikteki koma; aralıkların ölçülmesinde kullanılan birimlerden biri. Hani şu müzikle ilgisi olmayanların neden yanlış olduğunu bilmeden -sırf kulak dolgunluğu ile- "çeyrek ses" dedikleri aralıklar var ya, o konu. Müzikte koma' nın ne olduğunu, ne işe yaradığını, nasıl bir tarihi serüven yaşadığını ve bugün nerelerde kimlerden itibar gördüğünü müzisyen meslekdaşlarımız bilirler. Biz konuyu elden geldiğince basit ve açık olarak (ne kadar becerebilirsek) müzisyen olmayan, ama meraklı olan okuyucularımıza anlatmaya çalışacağız (günümüzde herkes biraz müzisyen olduğu için müzik meraklısı bulmakta bayağı sıkıntıdayız)..
Tanzimat depreminden sonra hemen bütün değerlerimizi başaşağı eden grekolatin kaynaklı Fransız kültürünün bize Pythagoras (veya Pisagor) adıyla Sisam adasında doğmuş bir Yunan filozofu olarak tanıttığı, M.Ö. 6. yüzyılın, Kast rejimine isyan ederek kaçıp Akdeniz'e gelmiş olan Pithar Ğuru (Mürşid Baba) adlı Hind bilgini , bilindiği gibi yalnız matematiğin değil, müzik biliminin de babasıydı. Kainatta herşeyi sayıya dayalı gören ve onunla çözen bu bilge, titreşen telin boyu ile değişik boylarda tellerden çıkan seslerin frekansı (= saniyedeki titreşim veya devirlerin sayısı) arasındaki oranları da belirlemişti. Müzikte Pisagor adı daha çok "beşliler zinciri" adı verilen bir teknik işlemle birlikte anılır. Birbirini izleyen herhangi beş nota (mesela do-re-mi-fa-sol) müzikte "beşli" dediğimiz ses aralığını oluşturur. Bu aralık, L boyundaki titreşen bir telin 2/3'ünden elde edilir, frekansı da kural olarak bunun tersi olan 3/2 oranı ile gösterilir. Pisagor sisteminin hareket noktası işte bu 3/2 frekanslı "tabii beşli"dir; diğer bir deyimle, tabii olarak titreşen herhangibir telin çıkardığı, sekizlisinden sonra duyulan ikinci yan ses (teknik terimle salkım, doğuşkan veya selen).
Bir Do notası alır, tam beşli aralıklarını bunun üzerine 12 defa bindirirsek (şöyle: do-sol-re-la-mi-si -fa diyez- do diyez- sol diyez- re diyez- la diyez- mi diyez- si diyez), son bindirmede karşımıza çıkan Si diyez sesinin Do olması gereken sesle çakışmadığını, ondan hafifçe daha tiz (ince) olduğunu görürüz. Pisagor bu minik farka Yunancada 'kırıntı' veya 'kesinti' anlamına gelen bir kelimeyle "khomma" demiş. Basitçe 'koma' dediğimiz terim işte buradan çıkmıştır. Tarihte ilk defa Pisagor' un hesapladığı bu minik aralık 74/73 = 1,0136 şeklinde kısaltılan 531441/524288 frekans oranı ile gösterilmektedir. Pisagor' un, bugünkü Türk müziği nazariyatında Arel-Ezgi-Uzdi1ek (AEU) sisteminin ana makamı

olarak dayatılan hayali Çargah (= Do majör) dizisinin aralıklarıyla aynı olan dizisi şudur:
Keman ailesi sazları (keman, viyola, çello, bas) Pisagor'un beşli düzenine göre akord edildiği (sol-re-la-mi gibi) ve bu sazların icracıları yukarıda görülen Pisagor dizisi aralıklarını kullanarak çaldıkları için, Fransız müzikologu Robert Dussaut bu diziye "kemancılar gamı" adını vermiştir.
Müziği en azından sistem ve hammadde açısından basitleştirip, öğrenme-uygulama-algılama disiplinlerini kolaylaştırmayı, böylece mümkün olan en geniş insan topluluklarını etkileyip müzik sanatına kitle katılımını artırmayı amaçlayan batı, fizik kurallarını dahi bozmayı göze alarak (yani tabii frekansları bozup ses aralıklarını falsolaştırarak) koma farkını yokedebilmek için 18. yüzyıl başlarına kadar uğraşmış; nihayet önce Werckmeister, sonra Neidhardt'ın, sekizli (oktav) aralığının frekansı olan 2'nin (yukarıdaki tabloya bkz.) 12. kuvvetten kökünü alıp aradaki farkı bütün perdelere yedirmeleri sonucu, bir birine eşit uzaklıkta 12 yarım aralık bulunarak mesele nazari planda çözülmüştür. Piyano sazına böylece ulaşılabilmiş, bu sazın perdeliği (klavyesi)ndeki siyah dokunak(tuş)ların, bir önceki beyaz dokunağın diyezi (yarım ton incesi), bir sonrakinin bemolü (yarım ton kalını) olduğu varsayılmıştır. Bach ile Rameau'nun büyük ; desteği sayesinde kısa zamanda tutulup yerleşen bu eşit aralıklı (tempere= ayarlı ve";la yedirmeli) sistem, dizinin 12 perdesi üzerine de bütün majör ve minör tonların aktarımına imkan verdiği için hızla gelişmiş, Beethoven, Chopin, Schumann, Wagner, Franck, Debussy vd. besteciler tarafından adeta tüketilircesine işlenerek batı sanat müziğin kendi tekniğinin zirvesine çıkarmıştır. Ne var ki, yukarıda verdiğimiz Pisagor dizisinin aralıkları ile çalan keman ailesi icracıları, piyano eşliğinde çalarken, bu sazın yedirmeli (yani falso) aralık düzenine uyabilmek için akla karayı seçerler.
Yalnız, koma denince akla sadece Pisagor komaası gelmemelidir. Bu, Y. Öztuna'nın Türk Musikisi Ansiklopedisinde yaptığı türden, biraz fazla irice bir gaf olur. Zira Pisagor'unkinden başka beş değişik sistem daha vardır ki hepsinin komaası birbirinden farklıdır. Hangi komadan söz edildiği belirtilmeden, "Şu perde ile şu perdenin arası 5 komadır" demenin hiçbir anlamı yoktur. Türk müziğinde kullanılan ve ilk defa (ne Pisagor, ne Arel) Alman Mercator ile İngiliz Holder tarafından, 2'nin 53. kuvvetten kökü alınarak bulunan (bu yüzden de Mercator- Holder veya MH komaası diye anılması gereken) koma da bunlar arasındadır. Koma'nın, büyük (tam) aralığın 1/9'u olduğu kuralı sadece bu MH komaası için geçerlidir (5,68 savart). Pisagor komaası büyük aralığın 9'da değil, yaklaşık 8,5'ta birine tekabül eder (5,88 savart). Bu basit konuların çorbaya çevrildiği adıgeçen Ansiklopedide, ayrıca, Pisagor komasının yaklaşık kısaltması olarak gösterilen 81/80 frekansı Pisagor'un değil, "fizikçiler gamı" sisteminin kurucusu G. Zarlino'nun (1517- 1590) Synton komasının kısaltılmışıdır (Pisagor'unki 74/73 olarak kısaltılır). Ama tabii Ansiklopedide ne Zarlino'nun adı var, ne de Synton komasının!
Pisagor'dan 150 yıl kadar sonra yaşamış olan, Aristo'nun öğrencisi Tarentum'lu Aristoksenes, pekçok sazı çalmanın verdiği duyarlılıkla, müzikte sayıların ötesinde bir de tel boyları ile frekans oranlarını düzenleyen bir fizik ilmi olduğunu, buna göre Pisagor dizisindeki 3 ve 6. aralıkların düzeltilmesi gerektiğini belirterek yeni dizisini şöyle önermişti:
Burada ilgi çekici olan, Aristoksenes'in verdiği bu tabii dizi aralıklarının, Türk musikisinde kullanılan Rast makamı dizisinin aralıklarına tıpatıp uyuşudur. Türk musikisinin temel salı olan Ney'in deliklerinden de, nitekim, Arel'in temel aldığı Pisagor dizisinin kulağa aykırı gelen sun'ı aralıkları değil, Safiyüddin, Rauf Yekta ve Töre-Karadeniz sisteminde de savunulan bu tabii aralıklar çıkmaktadır.

Görüldüğü gibi, müzik sistemleri konusu, müziğin metafizik karakterinden kaynaklanan insan ruh ve kulağını hesaba katmadan, sadece matematikle çözülebilecek bir mesele değildir. Bu yüzden, Dussaut'nun da işaret ettiği gibi, bütün nazari sistemler eksik, hatta yanıltıcıdır. Hele, batı ve Türk müziği sistemlerinin tamamen farklı iki alfabe olduğunu göremeden, "Acemaşıran makamı Fa majördür, Mahur Sol majördür, Buselik La minördür, Sultanıyegah Re minördür" gibi saçmalıklarla Türk musikisi ansiklopedisi yazmak, ancak, bu konuların tarihi serüveniyle basit ansiklopedik bilgilerinden tamamen habersiz olmakla mümkündür. Müzik. Eylül-Ekim 1988. Yılı, Sayı 2, s. 58

Ezikliğimiz Soruyor: "Sizin Konserlerinize Yabancılar da Geliyor mu?"

Zenginin açlığı. görmeyenin rengi, soyguncunun hakkı anlaması ne kadar zorsa, yaz sıcağında terleyenlerin -20°'lik bir soğuğu anlamaları da o kadar zordur herhalde. New York'taki Dünya Müzik Enstitüsü'nün (World Music Institute) daveti üzerine 6 ay boyunca devam edecek olan "İslam Dünyasında Müzik" Festivaline katılmak üzere 18 Ocak 1994 günü Kennedy havalimanına indiğimizde, bizi işte bu şiddette bir kış karşılamıştı. Beş kişilik grubumuzu alandan otele götürecek aracı beklerken, gelen yolcu kapısından araç peronuna bir çıkıp bir geri kaçmamızın sebebi de buydu: Amerikanın doğu kıyısında 70 yıldır görülmemiş olan, buzlu yollarda arabaların kayıp çarpıştığı, insanların kayıp düşme korkusuyla evlerinden çıkamadıkları müthiş bir kış!

Fahrettin Çimenli'nin yaylı tanburu, B. Reha Sağbaş'ın kanunu, Dr. Murat Tokaç'ın tanbur ve neyi, benim ses ve udumla "
katıldığım, Evcara makamındaki mevlevi ayin müziğimin ilk icrası yapılacağı için genç hafız Ahmet Çalışır'ın da ayinhan
ve kudümzen olarak görevaldığı grubumuzun ilk konseri 21 ocak'ta Philadelphia'da, ikincisi ertesi günü New York'ta, üçüncüsü bir gün sonra Boston'daydı. Bu konserleri 24 Ocak günü Boston'un New England Konservatuannda, grup üyesi arkadaşlarımın saz gösterisi eşliğinde verdiğim "Türk Musikisinde Taksim" konulu İngilizce konferansla, ertesi günü Boston'un 2 saat kuzeyindeki New Hampshire i Dartmouth College'de - arkadaşlarımın yurda dönmesinden sonra sadece benim katıldığım- Amerikalı müzisyenler tarafından verilen klasik ve tasavvufi Türk müziği konseri izledi. Yani o hava şartlarında 4 ayrı şehirde üstüste 5 konser! "Peki ama, zorumuz mu ne"ydi?

Önce: Türklere rağmen Türk kültürünü seveni, bizim haberimiz bile olmadan (ayrıca umurumuzda bile olmaksızın) bizim adımıza bütün dünyaya kültürümüzü tanıtmaya çalışan Batılıların bu konudaki isteklerini bir ömür boyu gururla karşılamış, "Kaç para vereceksiniz?" sorusunu hiç sormadığımız gibi, Merkez Bankamıza uğrayıp bir tek kuruşluk döviz almaya bile hiç ihtiyaç duymamıştık (sözleşmemiz, uçak biletimiz ve turne programımız her seferinde davet sahibi ülke tarafından gönderilmiş, devletimiz de hep "lütfen izin vermek" nezaketini göstermişti). Sonra: hemen bütün Müslüman ülkelerin müziklerinin sergileneceği uluslararası bir platformda Türkiye'nin de yer alması, bizim için kaçırılmaması gereken bir fırsattı. New York Times'in 3 Ekim 1993 Pazar günlü nüshasında yayımlanan "In İslamic Music, a Search for Ecstasy" (İslamda Müzik: Bir Vecd Arayışı) başlıklı beş sütun üzerine tam sayfalık yazıda bizden de söz edilmiş, konserlerin yer-gün-saat ve programı verilmişti. Ayrıca, Boston'da yayımlanan The Globe gazetesinden Elijah Wald Kasım ayında Boston'dan aramış, Türk müziği ve konserlerimiz üzerine bizimle yarım saatlik bir telefon röportajı yapmıştı (bu röportaj 20 Ocak 1994 tarihli The Boston Globe'ta "Türk Müzik Sanatı" başlığı altında aynen yayımlandı). Ve nihayet: Ağustos ayında New York'tan gelen faksta, 5 ay sonra Amerika'nın doğu yakasında 70 yıldır görülmemiş şiddette bir kış olacağı yazılı değildi! Bu sebeple Dünya Müzik Enstitüsünün isteğine, bağlı bulunduğumuz kurumlarca izin verilmesi Şartı ile evet dedik.

Bu yazının bir amacı (dolaylı ve şakacı olanı), dondurucu soğuk ve kış yüzünden başımıza gelenlerin hikayesiyle bu sıcak yaz gününde sizleri biraz olsun güldürüp serinletmek; bir amacı da (esas ciddi olanı) konserlerimizin nasıl bir ilgi gördüğü, "yabancıların da" gelip gelmediği, nüfusunun büyük bir çoğunluğunun haritadaki yerini bile bilmediği geri kalmış bir ülkenin müziğini Amerikalının nasıl değerlendirdiği konusunda akla gelebilecek sorulara cevap verip -azıcık da zülf-i yare dokundurarak- sizleri biraz düşündürmek.
Walter Feldman Pennsylvania Üniversitesinde Orta Asya dilleri uzmanı bir Türkolog, ayrıca klasik Osmanlı ve tasavvuf müziği dallarında Amerikanın en yetkili müzikologu, Türk müziği üzerine literatürde pekçok yazısı var; dahası, biraz ney ve tanbur da çalan iyi bir kudümzen 2. Geleceğimizden çok önceden haberi olduğu için bizi otelde karşıladı ve önce yemeğe, sonra da bir tür müzik müzesi olan evine götürdü. O gece orada Evcara ayininin ve programımızdaki diğer bazı eserlerin Feldman'ın kudümü eşliğinde adeta bir ön konserini verdik. Ve gece yarısına doğru otele döndüğümüzde işte ilk felaket! Dışarının korkunç soğuğu ile otel odasının sıcaklığı arasındaki farktan etkilenen Murat'ın tanburu büyük bir "çatt!" sesiyle göğsün tam ortasından ikiye ayrılmaz mı?. tık konser ertesi günü Philadelphia'da ve tanburun tamiri imkansız! Hemen Walter'a telefon edip acıklı durumu anlattık. "Durun bakalım, belki birşeyler yapabiliriz; paniğe kapılmayın" deyip kapattı. 15 dakika sonra çalan telefondaki ses şöyle diyordu: "Biz amatör olarak ney ve tanbur çalan iki Amerikalıyız, New Jersey'de oturuyoruz. Walter'dan durumu öğrendik, hemen yola Çıkıp size tanburumuzu getiriyoruz." Biz hemekadar "Aman, ne yapıyorsunuz, bu kış kıyamette gece yarısı şehirlerarası araba yolculuğu yapılır mı? Başınıza bir kaza gelebilir. Hem belki tanburunuzu da kullanamayabiliriz" dedikse de "Olsun, sizlerle tanışmış olmak da bize yeter. Sizin gibi müzisyenler Amerika'ya her zaman gelmiyor. Siz bizi merak etmeyin, 2 saat sonra oradayız, otelin f adresini aldık" ısrarıyla kapattılar. Ve tam iki saat sonra, gecenin ikibuçuğunda, bebek gibi kucakta taşıdıkları battaniyeye sarılı tanbur ve neyleriyle otelden ileri girdiler. Tabii lobide bekliyorduk. Odada açılan tanburu görür görmez, Murat "Eyvah, hocam, bununla çalınmaz; ama nasıl söyleriz?" deyince iki amatör müzisyenin yüzüne mahçup ve çaresiz bakmaktan başka şey yapamazdım. Onlar da durumu anlayıp "Zarar yok, size söylemiştik, bize sizinle tanışmış olmak yeter.. Ama acaba Murat beyden ufak bir ney taksimi rica edebilir miyiz, eğer çok yorgun değilse?." dediler. Bu kadar fedakarlığa karşılık, saat kaç demeden Murat da onları kırmadı ve kısa bir Segah taksim yaptı. Amatör neyzen Joel teşekkür etti, kendisi de biraz üfledi ve arkadaşıyla birlikte New Jersey'e dönmek üzere izin istemeden önce Murat'a: "Şey, dedi, acaba Türkiye'de böyle bir neyi ne kadara alabilirim?" "Bilmem, dedi Murat, 40-50 dolara alınır herhalde." Joel şaşırmış bir ifadeyle: "Ben size 500 dolar versem, konserleriniz bittikten sonra dönerken bu neyi bana bırakabilir misiniz?" Murat özür diledi, sazlarını satma adeti olmadığını, o anda elinde hediye edebileceği başka bir neyi de bulunmadığını, ama Türkiye'ye döner dönmez kendisine iyi bir ney bulup göndereceğine söz vererek o gönül dostu zarif insanları yolcu etti. Onun da, bizim de gözlerimiz dolmuştu. İnsanın insana yapabileceği dostluk ve fedakarlığın doruğundaki şu tabloya bakın!. Alt tarafı bir kamış parçası görünümünde olan 40-50 dolar değerindeki bir saza sahip olabilmek için hemen 500 dolar teklif ettiren sevgi ve hasretin derinliğine bakın!. Yurtdışından her dönüşümüzde "Sizin konserlerinize yabancılar da geliyor mu?" diye soran, "Amerikalı bizim teksesli alaturka müzikten ne anlar?" diye düşünen bir kısım Türk aydınlarına, yine Amerikalı tarafından ve daha ülkelerine ayağımızı basar basmaz verilen ilk cevaptı bu.
21 Ocak 1994 günü Philadelphia şehir merkezindeki Painted Bride konser salonunda vereceğimiz ilk konser mecburen tanbursuz olacaktı. Aynı

zamanda neyzen de olan Murat Tokaç konsere neyi ile katıldı, tanbur solosu bölümünü kaldırdık. Ama burada da yine hava şartlarından kaynaklanan iki felaketin daha bizi beklediğini nereden bilebilirdik?. Konserden 3 saat önce prova için konser salonuna gittiğimizde, arabadan inerken önce hafız Ahmet kayıp düştü, bileği burkuldu ve şişti. Hemen arkasından da benim udum elimden kayarak dikine yere düştü ve göğsü tamamen açılarak parçalandı. Önce Murat'ın tanburu, sonra Ahmet'in ayağı ve benim udum!.. Ne hale geldiğimizi kolayca tahmin edebiliyorsunuz, değil mi?. Salon yetkililerinin
yardımıyla büyük üzüntü ve panik içinde kulise alındığımızda, bu defa Fahretcln'in sesiydi teselliye çalışan: "Üzülme, bir çaresini buluruz." Saz dikkatle açıldı, kırık parçaları toplandı (bu arada bu sazın, udlarım içinde en güzel seslisi ve değerlisi olduğunu da söylemiş olayım) ve Fahrettin, salon sorumlusunun hemen getirdiği, üzerinde çivisinden tutkalına, her kalınlıkta zımpara kağıdından rendesine bilumum marangoz aleti bulunan tekerlekli tezgahın başına geçip büyük bir dikkatle tamire başladı. Biz de başında. Bir gözüm saatte, bir gözüm sazda hem seyrediyor, hem düşünüyorum: bu eksiksiz marangoz tezgahını nasıl da bulup getirdiler hemen?. Burası küçücük bir konser salonu; devlet tiyatrosu değil, TV dekor atölyesi değil Bir başka ses de aynı anda cevap veriyordu: sen kendini, her yerde her zaman en kolay bulunan şeyin "yok efendim" olduğu ülkende mi zannettin?!. Önce teller sökülüp kırık parçalar bantlandı, sonra ağaçtan kuvvetli bir tutkal olan "carpenters' glue" ile yapıştırıldı, sıkılıp ütülendi ve yarım saatte kuruyan tutkalın daha çabuk kemikleşmesi için otele koşulup yapıştırılan yerlere saç kurutma makinesi tutuldu. Bütün bu çılgınca işlerin konserden 2 saat önce yapıldığını düşündükçe hala ürperiyorum. Sonunda korka korka telleri gerip akordu yaptım ve "Ha şimdi bir tel atacak. şimdi bir yerinden patlayacak!" korkusuyla yürek ağzımda çalıp okuyarak konseri bitirdik ama, çektiğimi bir ben bilirim, bir de yukarıdaki!.. İstanbul Devlet Korosu sanatçısı tanburi Fahrettin Çimenli 35 yıllık arkadaşım. ayrıca çok iyi anlaştığım fevkalade değerli bir müzisyendir. Ama lütyelik (saz yapıcılığı) marifeti de olduğunu o ana kadar vallahi bilmiyordum. Demek ki bunca feragatin karşılığında biraz sevindirilmek için merkebimizin önce kaybettirilip sonra buldurulması gerekiyormuş!..
Hava şartlarına rağmen arkadan bir-iki yer dışında tamemen dolu olan 350 kişilik salonda, iki ay önceden duyurulmaya başlanmış ve kısa sürede biletleri bitmiş olan konserimiz, 1 Murat'ın sol o bölümünün kaldırılmış olması dışında fena geçmedi. Türk seyircilerin sayısı da 15-20 civarındaydı. O geceyi Philadelphia'da geçirip ertesi sabah trenle New York'a gittik.
Ünlü Lincoln Center'a bağlı bir salon olan 460 kişilik Merkin Hall'deki konserimiz daha ağırdı. İlk kısımda sabah ezanı örneği verilecek, sözleri Mevlana'ya, bestesi Itrı'ye ait olan Peygamber övgüsü (na't) okunacak, sözleri yine Mevlana'ya ait olan Evcara makamındaki mevlevi ayinimin - semazensiz olarak- dünya prömiyeri yapılacaktı (1987'de bestelediğim bu ikinci ayin toplu olarak daha önce icra edilmemişti). Ama Murat'ın bu konserde de yer alacak olan tanbur solosu bölümü ne olacaktı? Otele geldiğimizde adımıza bırakılmış bir notu uzattılar. Şuydu not: "Irvin Schick arkadaşımız size Boston'dan uçakla birinci kalite bir tanbur getiriyor. Öğleye doğru otelde olacak. Selamlar, Robert." Sevinç ve endişe aynı anda kapladı içimizi: ya bu tanbur da kullanabileceğimiz gibi çıkmazsa?.
Ebru sanatçısı, kudümzen/tanburı Feridun Özgören'in yaptığı tanburu Boston'dan uçakla New York'a getirmeğe kendiliğinden talip olan Irvin Cemil Schick İstanbullu bir Musevi ailesine mensup; ünlü MIT (Massachusetts Institute of Technology)'de matematik doktoru. Klasik edebiyatından tasavvufuna Türk dil ve kültürüne bi hakkın vakıf (TRT

spikerlerine hocalık yapacak seviyede bir diksiyonla konuşuyor). "Cemil, bizim için çok büyük zahmete girdin; konserimize kalmayacak mısın?" dediğimizde verdiği cevap şuydu: "Özür dilerim, 4 uçağıyla dönmem lazım, akşama misafirlerimiz var. Ama Boston'daki konserinize mutlaka geleceğiz." Dikkat buyurunuz: insanların kıyasıya bir kültür rekabeti içinde olduğu 250 milyonluk bir ülkedesiniz; oldukça uzak bir yerden geliyorsunuz. Kendi kültür dairenizde bile sadece sizin ülkenizde çalınan bir müzik aletiniz kırılıp konser verilemeyecek hale geliyor. Ve size anında, biri 2, öbürü 6 saatlik karayolu mesafesindeki iki şehirden, o ülkenin insanları, işlerine dahi gidemedikleri olağanüstü olumsuz hava şartlarında, sizin aletinizi bulup yetiştirmenin gayreti içinde oluyorlar!. Aydın geçinen pekçok okumuşumuza "Amerikalı Türk müziğinden ne anlar?", "Sahi, sizin konserlerinize yabancılar da geliyor mu?" sorularını sorduran ezilmişlik duygusuna işte ikinci cevap.

22 Ocak 1994 Cumartesi 20:00'de Merkin Hall'de verdiğimiz konser, salonun dolmasından sonra hala kuyrukta olan insanların yerleştirilmesi için 20 dakikalık gecikmeyle başladı. Konser öncesi salon provamız sırasında New York Times'in fotoğrafçıları elliye yakın resmimizi çektiler. Gerek ayinin icrası, gerek Murat'ın tanbur solosu, gerekse ikinci bölümdeki klasik eserler, ilahiler ve arkadaşlarımızın taksimleri uzun uzun alkışlandı (W.M.I.'nin konser sırasında bize vermek üzere yaptığı dijital kayıtlarda, Türk sayısı 10'u geçmeyen salonda Amerikalı dinleyicinin sunulanı nasıl dinleyip takdirini nasıl ifade ettiği açıkça görülüyor). Tekrardan kendimi alamıyorum: konser bittiğinde saat 11'i geçiyor; üstümüzü değiştirip giriş holüne geldiğimizde ise bizi kutlamak, programa imza attırmak, birlikte resim çektirmek için yarım saattir bekleyen insanlar (Amerikalılar), dışarıdaki -17°'yi, evlerine nasıl gideceklerini akıllarına dahi getirmiyorlar. Çünkü bunlar, bu festivali n duyurusu basın yayın organlarında başladığı günden itibaren kuyruklara girip bilet almış, başka şehirlerden telefon edip yer ayırtmış, programlarını ona göre düzenlemiş, sıcak evlerinde oturup TV seyretmek varken, hiç tanımadıkları -veya biraz tanıdıkları- bir yabancı kültür dalında daha da geniş bilgi sahibi olmak için, böyle bir havada buz üstünde kaya kaya evden nasıl çıkıp konsere gidilir ve sonra gece yarısı eve nasıl dönülür, onun hesabını da çok iyi yapmış olan insanlar. Konser salonunun önünden geçerken afişi görüp "Yahu bir girip bakalım, neymiş şu" diye içeri dalan rasgele vatandaşlar değil. Kısaca, özendiğimiz (ama ne yazık ki sadece özen ip özünü anlamadan taklidiyle yetindiğimiz) "çağdaş uygarlığın" insanları.

Otele dönerken, konserden sonra ancak ayaküstü konuşabildiğimiz Dr. Feldman'ın şu sözleri çınlıyordu kulaklarımda:

"Bravo Cinuçen, gerçekten büyük iş yaptın; özellikle bu gençleri getirmekle. Türk müziğiyle ilgilenen buradaki müzik adamları bana "Türkiye'de Türk müziği bitti, klasikleri ne söyleyen var, ne dinleyen; piyasa müziği pespaye, televizyonlar daha da beter; konservatuarlar çokses peşinde, korolar maskaralık" dedikçe son derece üzülüyor, 10 yıldır Türkiye'ye gidemediğim için de içim içimi yiyiyor, cevap veremiyordum. Şimdi sen bu gençleri bize tanıtmakla, o "Türk müziği öldü" diyenlere öyle susturucu bir cevap Verdin ki, bayıldım. Sana çok teşekkür ediyorum." Şimdi de ben size soruyorum: Siz Türkiye'de Türk müziğinin -özellikle Radyo-TV ve korolar eliyle- hergün biraz daha soysuzlaştırılmakta oluşundan bu kadar yüreği yanan, küçücük bir ümit parıltısı görünce de bu kadar içten sevinen kaç tane Türk müzikologu (veya müzisyeni) gördünüz?. Neyse. Parantezi kapadık, devam Otele döndüğümüzde yine bir mesaj: "Yarın sabah sizi arabamla Boston'a götürmek üzere saat 11'de otelinizde olacağım. Selamlar, Robert." 1993 Ekiminde Boston'dan gelen New England Konservatuarı Müzikoloji Bölümü Bşk. Dr. Robert Labaree imzalı faxta; bizim Boston'daki konserimizden iki gün

sonra, kendisinin yönetimindeki EurAsia Topluluğunun Dartmouth College'in kilisesinde bir Türk müziği konseri vereceğinden, konserde benim 1979'da bestelediğim, 1981'de Paris'te Academie Internationale
de Lutece'in 13. Uluslararası Büyük Yarışmasında altın madalya ödülünü alan ve 1986'da Fransız Radyosunca LP olarak kendi icramla yayımlanan Bayatı-araban Mevlevi Ayinimi toplu olarak icra etmek istediklerinden söz ediliyor, önce benim buna iznim olup olmadığı ve eğer iznim varsa ikametimi bir gün daha uzatıp konserde şeref konuğu sanatçı olarak onların arasında ayin icrasına katılıp katılamayacağım soruluyordu. Hatta, plaktan çözemedikleri bir-iki yerle ilgili açıklama da isteniyor, müzik diline kendilerinin kazandırdığı bir Türkçe deyimle "mektupla meşk" talebinde bulunuluyordu (bundan Türkçe'ye meraklı oldukları da anlaşılıyordu).
Faxı alınca derin düşüncelere daldığımı hatırlıyorum: Yahu, Mevlana törenlerinin yapıldığı Konya nere, Boston nere? Müzikolog Dr. Robert Labaree kim, ben kim? Dünyanın bir ucundaki tanımadığım müzisyenlerin benim bir bestemi plaktaki icramdan çalışıp ezberlemeleri ve konserde icra etmek istemeleri ne demek? Hem de kilisede Mevlevi ayini konseri ha? Allah Allah!.. Bizim gibi birçok bakımdan geri kalmış, büyük şehirlerinde dahi çamuru diz boyu, yamru-yumru kaldırımları arabaların işgalinde, yayaları yol ortasında, umumi helalarına girilmez, trafiği Azraile dilekçe, ekonomisi perişan, 32 milyon mükellefinden 'Sadece 3 milyonu vergi veren, nüfusuyla birlikte, çevre-kültür-ahlak kirlenmesi büyük hızla artan, 150 yıldır şuursuz bir Batı maymunu olmak için var gücüyle çalışan, sokaklarında yabancı para ile alışveriş yapılan, züppelik uğruna İngilizce eğitim gören tıp öğrencilerinin hastalıkların Türkçe adını bilmeyip hastanın yüzüne aval aval baktıkları bir ülkenin, , "teksesli, ilkel, çağ gerisi" müziğini öğrenmek, çalıp söyleyip konser vermek için bu insanlar bu kadar zahmete niçin katlanıyorlardı acaba?. Rotterdam başkonsolosumuzun söylediği gibi, "bu ilkel müzikte beğenecek ne buluyorlar"dı?. Yarımyamalak Osmanlı terbiyemiz, Türk hoşgörümüz, amatör sevgimiz ve hocalık aşkımız da devreye girince, Labaree'nin isteklerine peki cevabını vermiştim.
İşte bu Ortaçağ Avrupa ve Ortadoğu müzikleri uzmanı, aynı zamanda da çeng (Orta Asya Türk harp'i) sanatçısı olan Labaree, 23 Ocak Pazar sabahı kalın kar lastikli kocaman Cherokee'siyle bizi almaya geldiğinde saat 10:45'i gösteriyordu. Sazları ve valizleri yerleştirip 11 'de yola koyulduk. Amerika'da şehir içi yolları değil, şehirlerarası yollar tuzlandığı için, hava şartlarına göre rahat sayılacak bir yolculuktan sonra, 4'te Boston'daydık. Grubumuz Robert'ın öğrencilerinden üç Amerikalı müzisyenin evine dağıtıldı. Eşyamızı bırakıp sazlarımızla doğru Tsai Performance Center'daki salon provasına koştuk. Konser akşam 8'de. Ses düzeninden sorumlu tonmayster şişman bir zenci hanım: sazların tabii sesine en yakın amplifikasyonu elde edebilmek için bir sürü değişik mikrofon deneyip on defa prova, yaptırdı bize. Prova bittikten sonra, buradaki konserimizde yer alan parçaların hepsinin, Murat'a Boston'dan New York'a uçakla tanbur getirmiş olan Irvin Cemil Schick tarafından programa
basılmak üzere İngilizceye çevrildiğini öğrendik. Bilmem bu gereksiz gibi görülebilecek detaylar, konu ne olursa olsun, meselelere Batılı gibi bakmanın ne demek olduğunu daha iyi anlamamıza yardımcı oluyor mu?
Kuliste bir yandan yorgunluk, bir yandan benim udumun onarılmış göğsündeki tutkal lekeleri, Murat'ın elindeki sazın
yabancılığı (iyi bir müzisyen için yabancı bir sazla konsere çıkmak bir tür intihardır), Reha'nın hava şartları yüzünden akordunu bir türlü dengeleyemediği kanunu, bir de Ahmet'in farenjiti yüzünden hayli huzursuz ve tedirgindik. O sırada, çeşitli türde icralarımızı içeren ve giriş holünde sergilenen kasetlerimizin, konserin başlamasından önce bittiği

haberi gelince, yüzümüz güldü. Burada klasik Türk müziği konseri ilk defa veriliyordu ve Boston'lular bizim müziğimizi tanımıyorlardı bile. Bu ilgi morallerimizin düzelmesine yetti ve turne programındaki son konserimizi de oldukça iyi bir şekilde verdik (halkın ilgi ve takdiri, New York'taki gibi konserden sonra bize verilen kaset kayıtlarında da aynen görülüyordu).

Ertesi günü, Boston'un New England Konservatuarında 16-19 arası, Dr. Labaree tarafından müzikoloji ve kompozisyon bölümü öğrencileri için düzenlenen "Türk Musikisinde Taksim" konulu konferansımı izleyen 80 kadar öğrenci ve öğretim üyesi, saz sanatçısı arkadaşlarımın taksimleri ve genç hafızımızın kasideleriyle adeta sarhoş olmuşlardı. Konferansın sonunda, Türk musikisinin makam sistemi üzerine ardarda sorulan sorulara cevap vermeğe çalıştığım sırada, hocaları "Konuklarımızı çok fazla yorduk çocuklar" uyarısıyla genç müzisyenlerin öğrenme arzusunu balla kesmek zorunda kaldı. Kulaklarımızda güler yüzlü gençlerin, doymamışlığın hüznünü gizlemeye çalışan uzun alkışları, salondan ayrıldık.

25 Ocak'ta arkadaşlarım Türkiye'ye dönmek üzere Boston'dan ayrılırken, ben Robert'la birlikte New Hampshire'a doğru yola çıkıyordum. O gün akşam 8'de, Dartmouth Üniversite Kolejinin kilisesinde, Robert'ın EurAsia Topluluğunun konserine gidiyoruz. Topluluğun 5 üyesi ve sazları şöyle: Beth Cohen (keman ve yaylı tanbur), Frederick Stubbs (ney), Christos Govetas (ses, ud, bendir), R. Labaree (çeng, bendir), Reinmar Seidler (viyolonsel). Siz Türkiye'de hiç yaylı tanbur çalan hanım müzisyen gördünüz mü? Üstelik senfoni orkestrası viyolonisti! Görmek ne, düşünemezsiniz bile, değil mi? O halde Beth Cohen size Bach keman konçertosundan bir bölüm çalsın, arkasından da yaylı tanburuyla Hüzzam makamında bir taksim yapsın da görün. Dünya tersine mi dönüyor, nedir? Güneş battığı yerden doğacak galiba!.. 60 yıl boyunca "Alaturka çok zordur, çocuğun gırtlağı dönmez" yalanıyla milli eğitimcilerimizi kandırıp okullara Türk müziği dersi koydurtmamış olan Batıcı yobazları düşündükçe, Beth'in elindeki yayı alıp gözlerine sokmak, beyinlerine keserle çakmak geliyor içinizden. Ama o kafalar o kadar "muhkem"dir ki, değil keman yayı, elmas uçlu matkap bile girmez, eğilir!3

Tipi altında, kar ve buzlu yollarda kaya toplaya Dartmouth College'in kilisesine zar-zor vardığımızda hava kararmak üzereydi. Arabadan inince, kapının yanındaki ilan tahtasının karşısında donakaldım. Tahtada büyük harflerle şöyle yazıyordu: "Friday Salaat at Noon", yani "Cuma namazı saat 12'de" (Bizim Farsçadan aldığımız "namaz"ın daha yaygın olan Arapça karşılığı "salat"tır). "Barihüda, şuraya bak, kilisede Cuma namazı !" diye eşime seslendim; o da "Gayet tabii, dedi, burası Amerika!" Bosna'da Müslüman doğrayan haçlı vahşetiyle şuradaki sınırsız inanç özgürlüğü arasındaki uçurumdan sersemlemiş vaziyette kiliseye girdik. EurAsia grubunun müzisyenleri sahne provası yapıyorlardı. Hemen kesip bizimle kucaklaşmaya geldiler: Kemani Beth, udi Hristos, neyzen Fred, çello Reinmar. Hepsinin yüzünde aynı mahçup mutluluk: "Bizimle çalmayı kabul ettiğinize çok sevindik, teşekkür ederiz." Çocuklar soyunma odamı gösterirken Beth hemen koşup sıcak bir ıhlamur getirdi (Robert onlara çay-kahve içmediğimi söylemiş) (Türkiye ıhlamurun, kekiğin, adaçayının ülkesi; ama en lüks yerlerde bile çay, kahve, Cola, boyalı meyve suyundan başka şey bulamazsınız).

Saat 8'de konser başladı. Program şu:

I. Bölüm

Dilhayat Kalfa'nın (1760-1820) Evcara Peşrevi ve Sazsemaisi

Sadettin Kaynak'ın (1895-1961) Hüzzam Şarkısı:

Saatlerce başbaşa kaldığımız geceler (Okuyan: Christos Govetas)

Neyzen Yusuf Paşa'nın Hüzzam Sazsemaisi

Tanburi Cemil Bey'in derlediği oyun müziği: Çeçen Kızı

Hicaz oyun havası: Mandra

Aydınlı Rumlardan bir oyun havası: Karşılama
-Ara-
2. Bölüm
C. Tanrıkorur'un Bayati-araban Mevlevi Ayini
(Not: Bestecinin konuk sanatçı olarak icrasına katılacağı bu ayin, Mevlevi müziğinin Türkiye'de canlı olarak yaşamağa devam ettiğinin bir kanıtıdır)
Yunus Emre'nin sözlerinden Musullu Hafız Osman'ın 2 suzınak ilahisi:
Rumda Acemde aşık olduğum, ve
Gamdan beni azad et
Yunus'tan ve Nuri'den 2 anonim ilahi:
Dolap niçin inilersin, ve
Yanmaktan usanmazam Mevlam
Programda bütün parçaların İngilizce tercümesi verilmiş; hepsinin altında da makam ve usalleriyle ilgili teknik açıklama var. Ben ilk bölümde çalmıyorum, seyirciler arasında oturdum dinliyorum. Daha doğrusu hem dinliyorum, hem de -diğer konserlerimizin aksine- bu defa çoğunluğu orta yaşın üstünde olan dinleyicilerin yüz ifadesini inceliyorum. Bunlar Hıristiyan. yaşlı-başlı insanlar... Türk müziğini hiç bilmezler... üstelik çalınan ağır klasik, tasavvuf müziği... ve dışarıda hava -19!.. Nerdesin Türkiyem?. Hala teksesli müzik-çoksesli müzik kavgası yapan, "çokseslilik ileriliktir, tekseslilik geriliktir" diyen yobazlarım? "Uçağa, otomobile binen insanların müziği teksesli olur mu?" türünden hikmetler saçan şimşek gibi orkestra şeflerim.. Nerdesiniz?!.. Dalmış gitmişim yine. Bir alkış kopuyor, uyanıyorum; müzisyenler ayakta halkı selamlıyorlar. Bütün programı hepsi ezbere ve tam konsantre çalıyorlar ama, Robert'ı çeng çalarken görmenizi o kadar isterdim ki! Benim Batı(rı)cı müzisyenlerim, her kesimden aydınım, politikacım, eski YÖK başkanım "Bırakın bu teksesli Ortaçağ müziğini; ud, kanun, neyle çağdaş olunmaz!" diye ahkam kesedursunlar (vallahi Atatürk böyle birşey söylemedi!), dünyaca ünlü Wesleyan'da doktora yapmış koca müzikolog, benim 15. yüzyılda çaldığım çeng sazına kanun gibi perde mandalları takmış, gözlerini yummuş, vecd içinde Hüzzam Sazsemaısi çalıyor!.. Hele o Christos, benim karşımda uduna elini sürmekten utanan Serezli Rum çocuk! Türkiye'ye hiç gelmemiş. Safiye Ayla'nın eski bir plağından öğrendiği "Saatlerce başbaşa kaldığımız geceler" şarkısını, "ş"leri de çıkaramayan Rum şivesiyle bir güzel, bir duygulu söylemiyor mu?. Baktım, eşimle ben herkesten çok alkışlıyoruz, dolu dolu gözlerle..
Kısa süre sonra aynı duygu kiliseyi dolduran herkesi sardı. Konserin sonundaki ilahilerde, özellikle Yunus'un "Dertli dolap"ı okunduğu zaman, tonmaysterle ışıkçı dahil bütün salon bendirlerin ritmiyle sağa-sola sallanıp duruyordu. Bu da, kendi kültür değerlerine yabancılaşmanın kahredici ezikliği içinde, yurtdışından her dönüşümüzde "Sizin konserlerinize yabancılar da geliyor mu?" diye soran sevgili "aydın" dostlarımıza, işte o kimbilir ne zannettikleri, hiç görmedikleri için kaç ayağı, kaç
kulağı var bilmedikleri, 200 yıldır tanıyamadıkları (çok defa tanımak da istemedikleri) "yabancılar" tarafından verilen üçüncü cevaptı.
Gece yarısı, lapa lapa yağan diz boyu kara vuran mehtabın ışığı altında Boston'a dönmek üzere Dartmouth'tan ayrıldığımızda, gözlerimde hala o "müziği müzik diye seven" uygar insanların keyifli çehreleri sallanıyor; kulaklarımda ise, bana yedi yıl boyunca İtalyanca, Latince ve Fransızca öğretmiş olan merhum hocam Prof. Giuseppe Garino'nun şu sözleri yankılanıyordu: "Kendi değerlerinin kıymetini bilmeyen insanların, başkalarının gözünde değeri olamaz."
Bu yazıyı bitirirken, Ortadoğu ve Asya müzik kültürlerinin Amerika'da tanıtımı için yıllardır büyük bir aşk ve feragatle çalışan World Music

Institute'un başkanı Robert Browning'e ve yardımcılarına ülkem ve kültürüm adına teşekkürü görev biliyorum 4.
Dergah, Temmuz 1994, S. 53, s. 9- 11
Dip not
1 Yani Türklerin. devletin kültür politikasından kaynaklanan umursamazlığına (hatta düşmanlığına) rağmen. Şaşırmayınız ve irkilmeyiniz: Türkiye, Paris Radyosunun düzenlediği ve 19.3.1983 günü 21:00-01:00 arası 4 saat süreyle canlı olarak yayınladığı (benim için düzenlenen) "Türk Odu Gecesi"ne ilk davetli olduğu halde gelmeyen Paris büyükelçilerini; Stockholm Radyosunca İskandinav ülkelerinde konser turnesine davet edilen N. Yaşar topluluğunu "Ben bu ülkeye alaturka sokmam" diye reddeden Norveç büyükelçilerini; rezidansına 15 dakika mesafede 2 yıl oturmuş ve böbrek nakil ameliyatı geçirmiş Kültür Bakanlığı mensubu bir Türk sanatçısını (bir klasik Türk müziği sanatçısı olduğu için olacak) bir tek defa bile arayıp sağlığını sormak insanlığını göstermemiş Washington büyükelçilerini (N. Kandemir); TRT'ce gönderilmiş milli halk oyunları topluluğunun gösterisini çılgınca alkışlayan Hollandalılara "Bunda alkışlanacak ne buluyorsunuz Allah aşkına" diye sorabilen
Rotterdam başkonsoloslarını (K. Demirer) yetiştirmiş olan bir devlettir!
2 Eğer Türkiye'nin, kültürünü dünyaya tanıtmak gibi bir kaygısı gerçekten varsa; Kanunı Sultan Süleyman sergisinde Batı müziği konseri vermekten, İstanbul Festivalinin ilk yıllarında olduğu gibi milli müziğe zorla ve lütfen yer verme züppeliğinden, hafif müzik alanında dünya ölçüsünde bir iddiaları zaten olamayacak olan müzisyenlerimizi Eurovizyon maskaralığında rezil etmekten vazgeçip, Swets, Garfias, Powers, Signell, During, Aubert, Loopuyt ve Feldman gibi, bizim haberimiz bile olmadan kültürümüzü tanıtan bilim eserlerini yazan yabancı uzmanları hiç olmazsa bir-iki haftalığına Türk konservatuarlarında konferans vermeğe davet edip şükran borcunu ödemeyi akıl etmesi gerekir: insan tabiatının da, ülke sevgisinin de gereği budur. Ama nerde o, dünyada kültür ve kimlik savaşının ekonomik savaştan daha önemli olduğunu bilecek, başkalarının bu işe milyarlar yatırdığını görecek devlet ve tabii nerde o hariciye?! Filan elçiliğin bilmemne bayramı yemeğinde, piyano resitali kokteyllerinde, sergi açılışlarında viski içip ucuzluktaki mağazaları konuşmaktan, Türk kültürünün fahri elçilerini tanımaya vakit mi kalır?. Kendi değerlerinden haberi olmayanların, o değerlere gönül veren yabancılardan haberi mi olur?.
3 Beth Cohen bana ünlü bir keman virtüozumuzu hatırlattı: merhum eşi ahbabım olduğu, arada bir Ankara Radyosunda odama gelip kahve içip sohbet ettiği halde, o beni her gördüğünde başını çevirirdi, Niye mi? Alaturkacı olduğumdan tabii; belki AIDS filan bulaşır diye! Bu hanımı; kendisiyle İstanbul Festivalinde çalmak üzere Türkiye'ye davet edildiğinde Yeşilköy'e iner inmez karşılayanlara "Yahu burada Niyazi Sayın ve Necdet Yaşar adlı iki müzisyen olacak, bana onları hemen bulabilir misiniz?" diyen; Hint müziğini öğrenip sitarcı Ravi Şankar'la plak dolduran dünyanın en büyük kemancılarından Yehudi Menuhin'le yanyana düşünüyorum da, vallahi gülmem geliyor, Ama siz yine de adlarına kanun çıkarılan "harika çocuk"larımızla öğünün.
4 Az daha unutuyordum: konserlerimize "yabancıların da" gelip gelmediği her- halde artık anlaşılmıştır da, Türklerin niye bu kadar az rağbet ettiği (her konserde en çok 15-20 kişi) aklınızı kurcalamış olabilir. Hemen söyleyeyim: bir kere bizi davet eden Türk organizatörler değil; çünkü biz onların ölçülerine göre Türkiye'de flaş olmuş, adı neonlarda gazete ilanlarında yazılı, kısaca Türkleri eğlendirerek para kazandıracak tatlı sesli coşkun sanatçılardan değiliz. Yurtdışındaki vatandaşlarımız da, Amerikalıların, Almanların, Fransızların bizim klasik müziğimizde ne bulduklarını nasıl bilebilirler? Türkiye'dekilere

baksanıza. İçerdeki ne ki dışardaki ne olsun?!..

Müzikte Prozodi

Müzikle doğrudan ilgili olmasalar bile, pek çok vatandaşımız İstiklal Marşımızın halkımız tarafından 64 yıldır neden bir türlü gerektiği gibi söylenemediğini herhalde merak etmişlerdir. Nitekim yıllar önce Ankara Odalar Birliği'nde, Akif'in bir ölüm yıldönümü münasebetiyle düzenlenen panelde yaptığım "İstiklal Marşımızın Çeşitli Besteleri'(Akif'in "Kahraman Ordumuza" başlıklı destanı 1921'de milli marş olarak kabul edilince, içlerinde Rauf Yekta Bey. H. S. Arel ve S. Kaynak'ın da bulunduğu 30 kadar besteci 1924'te açılan yarışmaya katılmış. A. R. çağatay'ın bestesi yarışma dışı birinci gösterilerek 1930'a kadar okunmuş. bu tarihte bugünkü marş olan Z. Üngör'ün bestesi Viyana'dan icazetname getirtilip oldu bittiyle eskisinin yerine kabıll edilmiştir.)Dolayısıyle Marş Besteciliğinde Prozodi" konulu konuşmanın sonunda, emekli bir müzik öğretmeni bana: "Okullarda 40 yıl müzik hocalığı yaptım, ama bu marşı çocuklarıma bir türlü doğru-dürüst söyletemedim; nedir bunun sebebi?" diye sormuştu.

Müzikte daha çok beste ile uğraşanların aşina olduğu prozodi diye bir konu vardır. Dilimizde tecvid terimi veya "bir dili doğru vurgularla güzel konuşma bilgisi" tarifiyle karşılanabilecek olan Yunan asıllı "prosodia"nın konumuz olan müzikteki anlamı, "sözle müzik arasındaki, öğrenme ve icrayı kolaylaştıran uyum ve denge"dir. Teknik detaylara girmeden, kabaca "açık (kısa) hecelerin kısa ezgilerle, kapalı (uzun) hecelerin uzun ezgilerle bestelenmesi" diye de tarif edilebilir. Bir misal verelim: "Dün yine günümüz geçti beraber" sözünü, açık ve kapalı hecelerin durumunu bozmadan bestelersek, ortaya Refik Fersan'ın ünlü Mahur şarkısında olduğu gibi hem doğru, hem güzel bir ezgi çıkar. Ama bu sözü bestelerken, "Dünyiii-negünüüü-müzgeeeç-tibeeeraber" haline sokarsak, belki yine bir melodi söyleyebiliriz, ama bunun Türkçe olup olmadığı çok su götürür hale gelir: azınlık şarkıcılarının söylediği kantolara veya üzerine sonradan Türkçe sözler giydirilmiş yabancı müzik parçalarına benzer. İşte İstiklal Marşımızın bestesindeki, "Carmen Silva" valsinden etkilenmiş, daha önce padişah için bestelenmiş ve Edgar Manasyan Efendi'ye düzelttirilmiş olmasından çok daha önemli olan çarpıklık budur.

Türkler "buuşafak; lardaa-yüüzee-naalsancak; sömeden- yur-duumu-nüüstün-deetüteenen-soono-CAAKOBE!" diye konuşmazlar. Konuşmadıkları için şarkı da söyleyemezler. Sözlü müzik besteciliğinde sözün besteye zamanda önceliği olduğu, yani bestenin "söze göre" yapılması gerektiği, başka amaçla önceden yapılmış bir müziğe konfeksiyon elbise usulü söz giydirilemeyeceği gibi çok basit bir bestecilik kuralının bilinmemesinden doğan yukarıdaki garip parçalanmalara, müzikte "prozodi hatası" denir ve dilin ses yapısını iyi bilmemekten kaynaklanır. Dilimizde emir kipinde kullanılan fiillerin, iki heceliyse ilk, üç heceliyse ikinci hecesi belirgin vurguyla söylenir. "Korkma!" sözünün ilk hecesi vurgulu (tiz), ikinci hecesi zayıf (pest) tonludur. Bu söz, "Korkmaa" diye ikinci hecesi vurgulandırılarak söylenmez. Prozodi, başta meslekleri doğru ve güzel konuşmak olan spikerler olmak üzere, her okumuşun mutlaka bilmesi gereken bir konudur. Hele milli marş bestelemeye niyetlenenlerin, ilk öğrenecekleri şeydir. Şiirdeki mananın canına okuyup "buu celal SANA!", "sonraaa helalakkıdır!" diyebilmek içinse, hiç Türkçe bilmemenin ötesinde, bir şart daha vardır: kendini besteci zannedip, bir milletin kanıyla yazdığı en mukaddes şiiriyle alay etme cüretini gösterebilmek!

Aksiyon, Şubat

İstiklal Destanımızın Çeşitli Besteleri Dolayısıyle Marş Besteciliğinde Prozodi*

(İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuarınca 1985'te düzenlenen sempozyumda yapılan konuşma.)

İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuarı'nın düzenlediği bu ikinci Sempozyumda sizlerle, "İstiklal Destanımızın Çeşitli Besteleri Dolayısıyle Marş Besteciliğinde Prozodi" konusu üzerinde bir sohbet yapmak istiyorum.

"Düzenli yürüyen kişi veya topluluğun adım ritmi ne uygun olarak bestelenen müzik parçası" anlamı ile dilimize Fransızca'nın "marcher = yürümek" fiilinden girmiş olan Marş kelimesinin Türkçe'deki mazisi, 2. Mahmud" Asakir-i Mansure-i Muhammediyye Marşı"nı 1825'lerde bestelediğine göre, yaklaşık 160 yıldır. Ta Hunlardanberi, düzenli yürümesini ve -fıtrı askerlik dehasının yanında- üstün müzik şuuru ile de düşman çökertmesini (veya korkudan savaşamayan düşmanı teslim alıp kan dökmeden harp kazanmasını) bütün dünyaya öğretmiş olan Türk Milletinin, marşı Batıdan idhal etmiş olması, Tanzimatın
akıl almaz özentilerinden biridir. Musikimizin eğitiminde -bilindiği gibi- nağme kuruluşunun temeli makam yapısına, söz unsurunun kullanılışı da edebiyyat bilgisine dayanır. Bu eğitimden geçmemiş olan bestecilerin ise, bütün sözlü eserlerinde olduğu gibi, marşlarında da Prozodi önem taşımaz; çünkü bu parçaların çoğu esasen yabancı bestelerden "adapte", yani 'uydurulma'dır (A. Ulvi Elöve'nin Felix Korling'den uyarladığı "Dağ baaşını dumanaaalmıış, gümüş dere durmaz akar" marşında olduğu gibi). Yunanca'dan Fransızca'ya, oradan da bize gelmiş olan "Prozodi", bir nevi "musiki tecvidi", yani her dilin kendine mahsus
kısa ve uzun hecelerinin ses vurgularının doğru bir şekilde kullanılması ilmi demektir. Buna uyulmadığı anda, ortaya konan müzik parçaları, dinleyende, kendi dilinin yabancı şivesiyle konuşulması tesirini yapar. İşte, aruz kuralları hiçe sayılarak, Türk dilinin küçük ve büyük ses uyumları dikkate alınmadan, kapalı hecelerin kısa, açık hecelerin uzun nağmelerle bestelendiği şarkı, türkü, marş gibi parçaların kolayca öğrenilip doğru olarak söylenmesi, bu yüzden mümkün olmaz. Bu türden besteler, önce şiirdeki ses ahengi (yani şiirin iç musikisi) altüst edildiği için, hele bir de müziğimizin yapısına ve kulak zevkimize aykırı aralıklar kullanılmışsa, çocuk-büyük herkese soğuk ve yabancı gelir.

Ne mutlu Türk milletine ki, takdir-i ilahi ona Müslüman bir Türk şairinin, imanla hamaseti ayrılmaz bir bütün haline getiren, dünya durdukça duracak ve başka hiç kimsenin bu kadar güzelini yazamayacağı bir İstiklal Marşı destanını bahşetmiştir. Tarihte ilk defa olmak üzere Türk'ün, millet olarak benzersiz haslet ve meziyetleri, imanı, ordusu ve bayrağıyla -adeta- Cenabı-ı Hakk'ın kudretiyle donatılıp arş-ı alaya yüceldiği İstiklal Marşımızın edebi yönden emsalsiz bir tahlili, çok değerli hocamız Prof. Mehmed Kaplan tarafından yapılmış ve çeşitli kaynaklarda yayımlanmıştır. Onun için biz bu konuda söz söylemekten teeddüb ederiz. (Bu çok değerli ilmi tahlili okumak isteyenler, mesela, Muhiddin Nalbandoğlu'nun "İstiklal Marşımızın Tarihi" adlı eserine bakabilirler.) Ancak, Milli Marşımızın bugün kullandığımız bestesinin, şiiriyle çok uzaktan dahi, ne milli, ne hamasi, ne de ulvi havası bakımından uyum içinde olduğunu söyleyebilmek -müzik sanatı açısından incelendiğinde- ne yazık ki mümkün değildir.

Sohbetin bu noktasında, çok önemli bir hususu değerli dinleyenlerimizin dikkatlerine arz edelim ve konuya öyle devam edelim. Bizim bu bildiriyle söylemek istediklerimizi, bilerek veya bilmeyerek yanlış anlayıp, yine bilerek veya bilmeyerek yanlış aksettirecekler, bunu aleyhimize koz olarak kullanmak isteyecekler çıkabilir. Özellikle, bu tür toplantıların ilk on dakikası içinde birkaç resim çekip yalan-yanlış resim altı yazılarıyla ve sadece "sansasyon" veya "tahrik" amaçlı başlıklarla yayımlamayı gazetecilik zanneden birtakım sorumsuz basınımızda, şöyle haberler yer alabilir:

"Ne günlerde kaldık! (veya: "Daha neler!") Alaturka Konservatuarın Sempozyumunda Milli Marşın değiştirilmesi istendi!"

İşte daha çok bu tür gazetecilik anlayışında olanlar için belirtelim ki biz, 60 yıldır yüzbinlerce defa söylenerek, güftesi ve bestesiyle halkımıza malolmuş olan İstiklal Marşımızın değiştirilmesini istiyor değiliz! Böyle bir teklif veya teşebbüsün, Ülkemizin halihazır şartları muvacehesinde, bizim düşünebildiğimiz veya düşünemediğimiz birçok mahzurları olabileceğini nazarı dikkate alacak yaşta ve baştayız. Biz bu bildiriyle, ancak ve sadece, başta bu marşı doğru-düzgün söyletmek durumunda olan öğretmenlerimiz olmak üzere, birçok müzisyenin bu işte tam bir başarıya ulaşamamış olmasının sebeplerini, bu konuda pekçok kere sorulara muhatab kılınmış bir teknik kişi olarak, dilimiz ve musikimizin kural ve özellikleri açısından inceleyen teknik bir açıklama ve örnekleme yapmak istiyoruz. O kadar. Buna "meslekdaşlararası bir hasbıhal" bile diyebiliriz. Bu arada, her türlü su-i niyet veya su-i tefehhümden sizleri de, basınımızın değerli mensuplarım da tenzih ederim.
"Marş Besteciliğinde Prozodi" meselesinin tahmine geçmeden, konuyu tarihi perspektivi içinde biraz gerilerden almak
istiyorum müsaade ederseniz. Efendim, nerede okuduğumu şimdi iyice hatırlayamıyorum: Roma İmparatorluğu iyi ordu, iyi hukuk, iyi yola sahib olması sayesinde o kadar uzun süre yaşayabilmiş. Bizim en uzun ömürlü imparatorluğumuzun da çok iyi ordusu, çok iyi hukuku, çok iyi yolları-köprüleri-kervansarayları vardı. Bozulmanın ilk işaretleri, bir yabancı hükümdara onun diliyle mektup yazan (Napolyon'a Fransızca) ilk Türk hakanı 3. Selim'in ordusunda "Yeni Düzen"le (Nizam-ı Cedid'le) görülmeğe başlandı. O zamandanberi bir değişmedir gidiyor: Tanzimatta Mehter yerine Bando (vefat eden Müslüman Türk generallerine ve devlet adamlarına, üstelik Allah'ı da tanımayan Chopin'in marşıyla cenaze töreni yapıyoruz, batılı kabul edilmemiz hatırına!); musiki tarih, kültür ve nazariyatımızın temel taşlarından Rauf Yekta Bey, ünlü Türk Musikisi monografisini doğrudan-doğruya Fransızca kaleme alıyor, çünkü Tanzimat sonrası eğitimimizde Fransız kültürü, Cumhuriyette Alman, harpten sonra Amerikan sistemi hakim...
"Peki, ya Türk sistemi?" diyeceksiniz. Bu soruya, hele 12 Eylül öncesine kadarki yakın çağ tarihimizde doyurucu cevap verebilmek biraz güçtür. Zira, Türkiye'nin ülkesi-devleti-milletiyle bölünmezliği üzerine Cumhuriyetimizin dün de bugün de koyduğu temel ilke ve hedeflere rağmen, uygulamada karşımıza çıkan çelişkilerle şaşkına dönmemek mümkün değildir. Mesela, Atatürk inkılaplarının felsefe ve karakterini inceleyen Meydan-Larousse maddesinde ilk temel prensibin, "öğrenim müesseselerinde birlik yaratmak ve bunların yüzde yüz milli karakterde olmasını sağlamak" olduğu ifade edilmesine rağmen, Türk Talim- Terbiyesince onaylı lise müzik kitabında, Türk Musikisinden "insana daima ucuz hazlar veren basit ve iniltili müzik" diye bahsedilebilmiş, çocuklarımız ve gençlerimiz 60 yıl boyunca bu telkin altında yetiştirilebilmiştir. Bu durumda bizim, "Siz hangi milli karakterden bahsediyorsunuz kuzum?!" diye sormamız herhalde pek fazla abes olmaz.
Yine mesela, 5. 5 Yıllık Kalkınma Planımızın 584. maddesinde: "Müzik eğitimini veren okul ve kurumların programlarında Türk musikisine ağırlık verilmesi ve bu kurumların yurt çapında yaygınlaştırılması" hedef olarak gösterilmiş olmasına, Talim- Terbiye Dairesi tarafından, ortaokul ve liselerde bugüne kadar okutulmuş olan müzik kitaplarının tümü yasaklanmış ve Türk musikisi kültürünü ağırlıkla içine alan yeni kitapların yazılmasına başlanmış bulunmasına rağmen, artık çoktan yıkılmış olduğunu zannettiğimiz "alaturka ağırlıklı eğitim olur mu?" zihniyetiyle her an ve her kademede savaşmak durumunda kalabiliyoruz. Bu, kökleri ta 3. Selim'e kadar uzanan, "Batılılaşma İhaneti" adlı eserin yazarı M. Doğan'ın deyimiyle "maymuncul batı kopyacılığı"nın bıraktığı, tedavisi hemen-hemen imkansız bir psiko-patolojik durumun klinik tablosudur.

Müzisyen padişah 3. Selim'in 18 yıllık saltanatı devrinde başlayan "yenileşme-batılılaşma" hareketleri, Müslüman tebaasının "gavur padişah" diye ad taktığı 2. Mahmud zamanında daha da şiddetlenmiş ve iki asır boyunca çeşitli İslami müesseseleri yıkıp yerine Batı örneği kuruluşlar getirerek cemiyetimizi derinden derine sarsmış, insanımızı büyük bir kargaşanın ve buhranın -Mes'ud Cemil'in deyimiyle "ters ikiz kuvvetli bir alaturka-alafranga zıtlaşması"nın içine iterek zamanımıza kadar sürüp gelmiştir. Mehmet Doğan, az önce sözünü ettiğimiz eserinin 5. baskısının önsözünde şöyle diyor:

"Bu iki hicri asrı (Miladi 18 ve 19. yüzyıl) İslam'ın fetret devri (karanlık çağı) saymak yerinde olacaktır. Müslümanlar bu i iki asır boyunca her bakımdan zillete düşmüş, esarete düçar olmuş, ezilmiş, sömürülmüş, yer-yer katliamlara maruz kalmışlardır. Ayırıcılık ve bölücülükle inanca kadar varan yıkıcı faaliyetler alabildiğine artmış, İslam'i bilgi ve şuur sistemli olarak yok edilmek istenmiştir. Geçen asırlarda olduğu gibi günümüzde de Türkiye İslam dünyasının çehresini değiştirecek potansiyel güce sahip bir ülkedir. Bu yüzden geçmiş asırlarda yabancılar Türkiye'yi, devletini, halkını hedef olarak seçmişlerdir. Mustafa Reşid, Ali, Fuad ve Midhat Paşalar gibi işbirlikçilerin de yardımıyla ülkeyi önce iktisaden, sonra fikren çökertmek veya kendilerine zarar veremeyecek şekilde başkalaştırmak, halkını köleleştirip sömürmek, bu asırların hülasası mahiyetindedir. Bu yüzden yakın tarihimizin iyi bilinmesi, doğru ve gerçekçi olarak tahlil edilmesi gerekir."

Bu konuda, ülkemizin yetiştirdiği ilk mimarlardan biri olan merhum Ekrem Hakkı Ayverdi'nin, 15-20 yıl öncesine uzanan bir gözlemi şöyleydi:

"Bugün memleketimiz, millete dürbünün tersiyle bakan, snob, taklidçi, ca'li bir zihniyetin tazyiki altındadır. Hüküm ve kuvvet garb hayranlarının elindedir. Ters dürbün milleti karınca gibi gösterse de o, levh-i mahfuzda yazılı ezeli kanunların zırhı içinde, karınca misali azığını saklamakta, tefekkürünü, mantığını, yaşama ölçülerini, örf ve adetini muhafaza etmektedir. Bunlardan bir tohum kalması kafidir; birgün onlar yeşerecek, bu fetret devri geçecektir."

Bir başka ehl-i dil alp-eren 'in, merhum Fethi Gemuhluoğlu'nin görüşü de aynı derecede ümit verici, yürek ferahlatıcıdır:

"Riya saltanatının ömrü çok kısadır. Gelecek bir mübarek vakte hazır olunuz. Gözü olana sabah ışımıştır; o sabahın alacasındayız. Türkiye'de küfür ve nifak kemalini bulmuş ve zevali olmuştur. Riya devrini geçiyoruz. Hiçbir tünel ebedi değildir. İman bir şevk olan zaman tekrar gelmiştir: ebedidir, onun vakti ecelsizdir."

Amcaoğlu 3. Selim'in, gözleri önünde katledilmiş olmasının, 13 yaşındaki çocuk ruhunda yarattığı dehşetin intikamını, Yeniçeri Ocağını söndürmekle almış olan 2. Mahmud, bu ocakla birlikte Mehterhane-i Hakani'yi de kaldırırken, Yeniçerilere ait tarihi ve kültürel bütün vesikaları yaktırdığından, yüzlerce yıl özel bir repertuarla kullanılmış olan Mehter havalarımız da (bu arada, Yeniçeri olması yüzünden, büyük mimarımız Sinan'ın hayatı ve eserleriyle ilgili kayıtlar da) yanıp kül olmuştu. Avrupalı devletlerin gerektiğinde "marche ottomane" diye bir Osmanlı milli marşı çalmalarına imkan vermek üzere, II. Mahmud'un 182S'lerde bestelediği "Asakir-i Mansure-i Muhammediyye Marşı"nın öncülüğünden sonra sırayı, Mızıka-i Hümayun'un (yani Türk taklidi Batı bandosunun) ilk şefi İtalyan Donizetti Paşa'nın "Mahmudiyye" ve "Mecidiyye" marşlarıyla, yine Mızıka hocası bir başka İtalyan olan Guatelli'nin "Hamidiyye" marşı alıyor.

Maymuncul Batı kopyacılığı hastalığımızın en tipik örneklerinden birini, V. Mehmed'in padişahlığı sırasında ortaya çıkan ilk "milli marş bestelettirme" teşebbüsünde görürüz: Mızıka-i Hümayün hocalarından Reşid Saffet Atabinen (1858-1939), Türk milli marşı olarak, Beethoven'in Op.

113 "Atina Harabeleri" adlı eserindeki Türk Marşı bölümünün devletçe kabul edilmesini istemiş, bunu kabul ettiremeyince de, Paris Konservatuarında iken hocası olan Theodore Dubois vasıtasıyla Saint-Saens'a müracaat edilerek bir Türk milli marşı bestelettirmeyi sağlamıştı. Olayı haber alan İstanbul'daki bazı besteciler (Furlani, Selvelli, Radeglia, Zati Bey vd.) hükümete başvurarak Türk milli marşının yerli besteciler arasında açılacak bir yarışmayla seçilmesini, bu işe yabancıların karıştırılmamasını istemişler, bir yandan da Sains-Saens'a mektup göndererek kendisi gibi yüksek ve tanınmış bir zatın, İstanbul'daki mütevazı meslekdaşlarını küçük düşürecek bir harekette bulunmamasını rica etmişlerdi. Saint-Saens Saffet Bey'den, kendi marşının kat'iyyen yarışmaya sokulmamasını istemesi üzerine, İstanbul'lu, ama yine bir yabancı olan Selvelli'nin marşı beğenilmiş, ancak sonraları "Marş-ı Sultani" (Milli Marş) olarak bir başka yabancı olan Donizetti'nin Mecidiyye Marşı kullanılmıştır.

"Medeniyetler de ihtiyarlar: kocayan şuur, ezeli hakikatin yüzeyinde bocalar. İslam'ın dünya görüşü yekpareliğini kaybeder. Avrupa'nın maddi fetihleri, çöküş devrinin ulemasını afallatır: İslam'ın inkırazı, hikmetine akıl erdiremedikleri bir gazab-ı ilahidir. Susar ve sahneden çekilirler. Yerlerini Avrupa'nın imal ettiği yeni bir insan tipi alır: "müstağrib" (C. Meriç üstadın sık kullandığı bu kelime -genç arkadaşlarımız için hatırlatalım- 'garabet' kökünden geliyor; ne olduğunu ve ne yapacağını bilmez şaşkın demek). (Hocadan devam ediyoruz): "Hem suda, hem karada yaşayan bu hilkat garibesi giderek büsbütün kopar mazisinden. Artık ne Asyalı, ne Avrupalıdır. Ne Müslüman, ne Hıristiyan... Tek kitabın yerine binlerce kitap, tek hakikatın yerine binlerce yarı-hakikat geçer... Her toplumun belli bir değerler bütününe ihtiyacı var. İrfanından kopan, anadilini bile unutan müstağribler kafilesi kime, neye bağlanacak? Sosyal bir sınıf da değildir, sosyal bir sınıfın temsilcisi de. Hakikat tek, hata sonsuz. Müstağrib ne yeni bir dünya görüşü kurabilir, ne de Batının cömertçe sunduğu türlü ideolojiler arasında seçim yapacak güçtedir. Seçmek için, anlamak lazım. Anlamak için, karşılaştırmak... Mukayese ise irfana dayanır."

Böyle diyor Cemil Meriç hoca. Biz de ilave ediyoruz: bilgi, ağızdan dolma ezber; çalışma, boşa harcanan ter demek değildir. Okutula okutula cahil, çalıştırıla çalıştırıla fakir hale gelen bir millet istemiyorsak, Türk'ün, tarihinin son binbeşyüz yılında, hangi ad altında olursa olsun (ister Göktürk, ister Uygur, ister Karahanlı, ister Selçuklu, ister Osmanlı), ne yaptığını, niçin yaptığını, nasıl yaptığını en hurda teferruatına kadar öğrenmek, hazmetmek, bilmek, sevmek ve savunmak zorundayız. Kültürümüzün en büyük fikir adamlarından olan Arel, "Türk Musikisi Kimindir?" adlı eserinde şöyle diyordu:

"Milletimizin muazzam medeniyet ve kültürüne dair ne biliyoruz? Ben kendi hesabıma itiraf edeyim ki hemen hiçbirşey! Halbuki beşeriyetin en büyük nimetlerini ona temin etmiş olan, fakat cengaverlikten başka her kıymeti nankörce inkar edilen bu millete borcumuzu, ancak onun hakiki değerini öğrenmekle ödeyebileceğiz. "

Avrupa'da akıl hastaları daha 19. yy.a kadar "şeytanla işbirliği yapmış zavallılar" olarak diri diri yakılırken, 1488'de Edirne Bayezid Külliyesi Şifahanesinde (üniversite hastanesi) akıl ve ruh hastaları lale, sünbül, karanfil, reyhan, şebboy, yasemin kokuları; keklik, sülün, güvercin, ördek, bülbül, üveyik etleri ve on müzisyenin icra ettiği Rast, Dügah, Segah, Buselik, Zengule ve Suznak makamlarından eserlerle tedavi ediliyorlardı. Bunu yaptıran nasıl bir medeniyettir, nasıl bir kültürdür, nasıl bir insan sevgisidir?. Bunu yaptıran, canlı-cansız her varlıkta Yaratanın tecelli-i rahmanisini gören yüce bir Aşk anlayışı değil de nedir?

Cenab-ı Mevlana ne güzel söylemiş:

Yel değildir nay sadası, aşktır aşk!
Yel götürsün kimde yoksa böyle aşk!
Ülkemizi 12 Eylül öncesi uçurumun ta kenarına kadar getirip dayayan aşksızlığın, inançsızlığın ve kültürüne sahip olamamanın hikayesine, Cemi i Meriç'le devam ediyoruz:
"Avrupa'nın düşünce sefaletini belgeleyen bir kelime: kültür. Kaypak, karanlık, samimiyetsiz. Tarımdan idmana, balıkçılıktan medeniyete kadar akla gelen ve gelmeyen düzinelerce, mana Kelime değil, bukalemun! Bu uğursuz kelime dilimize' iki ayrı kaynaktan girmiş: Fransızcadan ve Amerikancadan. Fransızca kültürün Türkçe karşılığı: irfan. Amerikanca kültürün ise: medeniyet (civilisation)."
Oysa, Asyalı Türk kavimleri, ilkçağ medeniyetinden daha eski zamanlarda bile, ordu ve savaşlarda musikiden faydalanmak gibi bir dahiyane buluşun sahibiydiler. Türk askerlik tarihinde bu konu ile ilgili hatıralar, M.Ö. 4. yüzyıla kadar çıkmaktadır: bu kayıtlara göre Türk askeri musikisi, açık bir ifade ile, günümüzden 2500 yıl öncesine kadar varan bir kıdeme maliktir. Tarihin ne garip bir tecellisidir ki, notalarını ilk dafa Leh mühtedisi Alberto Bobowsky (Ali Ufki) ile Rumen Prensi Dimitrius Cantemir adlı iki yabancının 17. yüzyılda yazdıkları eserlerde tesbite çalıştıkları Türk askeri musikisinin "tuğ nöbetleri" vurulduğu, "cent gülbankları" çekildiği ve "mehter peşrevleri" çalındığı zaman, Batı değil marş bestelemek, askeri musiki diye birşeyin varlığından bile habersizdi. Harp zamanlarında üç günlük yoldan duyup "Türk geliyor!" diye kaçıştıkları bu musikiyi, sulh zamanlarında tantanalı elçi takımlarımızda hayret ve hayranlıkla seyrediyor, Gluck'un, Mozart'ın, Gretry'nin, Bishop'ın, Beethoven'in, daha sonra da Strauss'un, Saint-Saens' ın, Donizetti'nin ve Liszt'in, bu hayranlığın ifadesi olarak yazdıkları eserlerde, konser salonlarında alkışlıyorlardı. Ünlü 9. Senfonisinin başına, "Senfoninin sonu koro ve Türk müziği ile bitecektir" notunu yazan koca Beethoven, tasarlayıp da bitiremediği 10. Senfonisinin notalarına da "Türk tem'leri ve usulleri kullanılacaktır" kaydını koymuştu. O halde torunlarından Donizetti Paşa'nın, kendi askeri musikisini kaldırıp yerine Türk taklidi Batı bandosunu koyan II. Mahmud'a "Mahmudiyye", sonraki patronu Abdülmecid'e de "Mecidiyye" adlı "marş-ı sultani" ler bestelemesinden daha tabii ne olabilirdi?!.
Türk bestecilerinin bu Batı tarzı marşlara rağbeti, 2. Mahmud'un öncülüğünden sonra, ondan 2. Abdülmecid'e kadar beş padişah devrinde en yüksek musiki rütbelerinin sahibi olan Rifat Bey'le devam etti. Torunu olmak şerefini taşıdığı Hammamızade İsmail Dede'nin, hemen bütün musiki formlarında eser verdiği halde bu nev-zuhur marş modasına hiç itibar etmemiş olmasına karşılık, "Sivastopol önünde yatan gemiler"le "Annem beni yetiştirdi"nin bestecisi Rifat Bey gibi, Zekai Dede, Leyla Hanım, Hoca İsmail Hakkı Bey, Rakım Elkutlu, Dr. Subhi Ezgi ve Hüseyin Sadeddin Arel de marş besteciliğinin cazibesinden kendilerini alıkoyamamışlardır. Ancak, klasik Türk musikisi kaynağından gelen bestekarların marşlarıyla, Batı müziği eğitimiyle yetişmiş olanların marşları arasında, milli duygu ve prozodi açısından -birazdan örnekleyeceğimiz gibi- büyük anlayış farkları vardır.
Kendi insanından kopan aydının trajedisini anlattığı "Mağaradakiler" adlı eserinde, çağımızın -bizce- en büyük sosyolog ve edebiyat tarihçisi Cemil Meriç şöyle diyor:
"Ondokuzuncu asra kadar Osmanlı ülkesinde bir ortak şuur vardı: İslamiyet. O cihanşümul dinin izahı, yorumu ve yayılması için binlere düşünce ve duygu adamı ömrünü harcamıştı. Bütün bir içtimaı nizamın temeliydi İslamiyet. Sosyal bir sınıfın
veya kavmin değil, ümmetin inançlarını dile getiriyordu. Ayıran değil, birleştirendi: "İnananlar kardeş"tiler. İnananlar, yani insanların hepsi.

Tek Allah, tek kitap, tek hakikat, Mesnevı'deki pırıltılar, aynı ezelı nurdan... İslamiyet Süleymaniye'de kubbe, Itri'de nağme, Baki'de şiir. İrfan nedir? Bugünkü Avrupa için bazan bir fikirler hamulesi, bazan modanın gerektirdiği bir cila. Ama her zaman, imtiyazlı bir zümrenin, kendinden olanları tanımasına yarayan bir klişeler yığını. İrfan, insanoğlunun has bahçesi: ayırmaz, birleştirir. Peki medeniyet ne? Cuvillier "Sosyolojinin El Kitabı "nda kelimenin 20 tarifini vermiş. Yani hep Babil Kulesindeyiz. Yazarlarımızın laübaliliği bu keşmekeşi bir kat daha artırıyor. Kültür aynı parçada hem irfan, hem medeniyet, hem yaşama tarzı. Yeni bir terkip bu mefhum anarşisini son haddine vardırdı: "Kültür emperyalizmi". Kültürle emperyalizmin çiftleşme si akılalmaz bir fuhuş. Emperyalizmler, tuzağa düşürmek istedikleri ülkeleri kültürleriyle fethetmez, kültürsüzleştirerek, kültürsüzlüklerine inandırarak yok eder." (Senin zaten neyin vardı ki? Dinin Araptan, dilin Acemden, müziğin Bizans'tan! örneğindeki gibi...)

"İkinci Meşrutiyetin ilk ilan edildiği günlerde, Rakım Elkutlu'nun yeni bir marş için kendisine yapılan müracaat üzerine, güftesi Müstecabi İsmet Bey'e ait Rast makamında, alafranga tarzında bir marş bestelediği bilinmektedir" diyor Muhiddin
Nalbandoğlu, "İstiklal Marşımızın Tarihi" adlı eserinde. Anadolu'da milli hükümet kurulup işe başladıktan sonra, İstanbul'dan bazı musiki uzmanlarının da milli cepheye iltihak ettikleri ve bu gönüllülerle Anadolu'da bir-iki bando teşkil edildiği görülmüş. Milli mücadele yıllarında İsmail Zühtü'nün "Dünya Susuyor" ve muallim mekteplerinin yemeklerden sonra bir dua gibi okudukları "Sarmış matem buraları" adlı parçalarından sonra, o yıllarda Ankara'da ve bütün yurt sathında büyük milli heyecanla dinlenen diğer bir beste de Ali Rifat Bey'in, güftesi Mehmed Akife ait "Bülbül" adlı eseridir. Yine Ali Rifat Bey'in, güftesi yine M. Akife ait "Ordunun Duası" adlı eseri ise Genelkurmay Başkanlığı tarafından, İstiklal savaşımızın orduları coşturan marşı olmak mazhariyetiyle, orduya tamim olunmuştu. O yılların hatırası olan İzmir, Sakarya, Vatan (Başka bir aşk istemez), Akdeniz Kıyılarında ve Yürüyüş marşları, hatırlarda olduğu gibi, halen milli günlerde de ilk akla gelen eserlerdir. Bunlardan "Yürüyüş" marşı İsveççe'den adapte olduğu gibi, daha sonraları İstiklal Marşımızın yerini alması için hazırlanan "10. Yıl Marşı"nın da J. J. Rousseau'nun çok basit bir eserinden adapte olduğu, Dr. Osman Şevki Uludağ tarafından "Musiki Mecmuası"nda belirtilmişti. Konumuz bakımından en ilgi çekici husus, yine o yıllarda Anadolu'nun muhtelif yerlerinde de İstiklal Marşımızın 7 ayrı bestesinin çalınıp söylenmekte oluşudur. Marşı ilk besteleyenler arasında devrin tanınmış musikicileri vardır: Ali Rifat çağatay, Ahmet Yekta Madran, İsmail Zühtü, Mehmed Zati Arca, Rauf Yekta, Sadeddin Kaynak, Mehmed Baha Pars, Kazım Uz, Mustafa Sunar, Giriftzen Asım Bey, Prag konservatuarından Bedri Bey ve Osman Zeki Üngör. Her bestekarın kendi eserinin tutunması için hummalı bir gayret sarfettiği günlerde, Ankara'da Maarif Veklaetince kurulan bir ilmi hey'et tarafından, A. Rifat çağatay'ın eseri "hors concours" (müsabaka dışı) olarak seçilmiş, Vekalet tarafından okullara resmen tebliğ ve tamim
edilmişti. Şimdi sizlere, 1924 yılında Hafız Zeki Çağlarman tarafından Columbia plağına okunmuş olan, Ali Rifat Bey'in Acemaşiran makamındaki İstiklal Marşını dinletiyorum. (Müzik kasetten çalınır.)

Gerek bu eserde, gerekse İsmail Hakkı, Ahmed Yekta, Mehmed Zati, Kazım Uz ve İsmail Zühtü beylerle Mustafa Sunar'ın, Muhiddin Nalbandoğlu'nun az önce andığımız eserinde notaları yayımlanmış olan marşlarında görülen ortak özellik, güfte ezgi uyuşumunun temeli olan prozodi'nin -marşların hiç- birinde- tatminkar bir seviyede kullanılamamış olmasıdır. Bunda, bir sebep olarak, "marşlarda çok fazla prozodi aranmayabileceği" görüşü ileri sürülebilirse, ikinci bir sebep de -bizce- aruz vezniyle yazılmış olan

bir şiirin, 2 dörtlük veya 4 dörtlük marş tempolarına sokulmasında bestecilerimizin karşılaştıkları güçlük olabilir. Zira, "Fa-i-la-tün" gibi 7 veya 8 birimli bir vezin kalıbının, Türk musikisinde bestelenebileceği en uygun usul -bilindiği gibi- 7 zamanlı Devrihindi ile 8 zamanlı Müsemmen usulleridir. Bu usullerle de yürüme temposuna ve "hymne" (milli ün) havasına uygun beste yapılamamaktadır. (Nota ekrana gelir.)
Sizlere şu anda ekranda gösterdiğimiz nota, İstiklal Marşımızın, hem prozodi hataları tecviz edilebilecek asgari hadde indirilmiş, hem de ezgi yapısı açısından Türk kulak zevkine daha yatkın bulunduğu görüşünde olduğumuz bir beste denemesi. Bu notayı, değerli müzisyenlerimizin tedkikine bir iddia ile değil, bir örnek vermek amacıyla sunuyoruz.
Efendim, uygun bir zaman ve ortam bulunup, Ali Rifat Beyin marşının yerine geçirilen ve 60 yıldır söylediğimiz Osman Zeki Üngör'ün marş bestesinde de -ne yazık ki- hem şiirin havasını, hem de Türkçenin kurallarını altüst eden pek büyük prozodi ve periyod hataları vardır.
Eserin daha başlangıcında,
"Korkma!" kelimesindeki teknik yanlıştan, kelimeleri ortasından bölüp nefes almak zorunda bırakan (bu şafak-) gibi, (caak o be-) gibi yerlerine, mısranın anlam bütünlüğünü bozan (celal sana) ve (helal hakkıdır) gibi ezgi makasıyla doğranmış periyod
hatalarına kadar, bu marşımızın taşıdığı teknik kusurlar hepimizin malumu ve bizim -herhalde sizlerin de- müzisyen olarak "marşın neden iyi söylenemediği" hakkında muhatab kaldığımız soruların da sebebi ve cevabı. Bunların teker-teker, uzun uzun inceleme ve eleştirmesine girmek istemiyorum.
Biz bu marşın ezgisinin, TBMM'nde dahi ifade edildiği '1 üzere, "Carmen Silva" valsinden mülhem olup olmadığı konusu üzerinde de durmak istemiyoruz. Bizim, üzerinde durduğumuz -bu marşımızın bestesiyle ilgili- en önemli husus, marşın, Akif'in İstiklal Destanı için bestelenmemiş olmasıdır.
Sonradan İstiklal Marşı bestemiz olarak Ali Rifat Bey'in marşının yerine geçmiş olan Zeki Üngör'ün eserinin, İstiklal Destanımız için değil, daha önce başka maksatla ve sözsüz olrak bestelenmiş oluşunun hikayesini, eseri bugünkü haline getiren -Arel'in de armoni hocası- Edgar Manasyan efendinin ağzından dinleyelim. (M. Nalbandoğlu'nun kitabından okunur. Sayfa 177).
Görülüyor ki, İstiklal Destanımızın milli marş olarak söylediğimiz bestesi, Mehmed Akifin şiiri için değil, daha önce başka bir maksatla ve sözsüz olarak bestelenmiştir. Bu husus -beste işiyle biraz uğraşmış biri olarak- öyle sanırız ki, yumuşak minör tonunun marş için seçilmesinden, prozodi ve periyod hatalarına kadar eserin bütün kusurları, işte bu pek amatörce olan sözlü müzik besteciliği kuralının dikkate alınmamış olmasından kaynaklanmaktadır.
Mızrap. Mayıs 1985, S. 32-33-34,35,36 1
Kaynakça
Arel, H. Sadeddin, Türk Masıkisi Kimindir?, MEB, İst. 1969.
Doğan, D. Mehmet, Batılılaşma İhaneti, Ank. 1979, (5. baskı),
Ediboğlu, B. Süha, Ünlü Türk Bestekarları, İst. 1962,
Gazimihal M, Ragıb, Türk Askeri Mızıkaları Tarihi, İst. 1964, Meriç, Cemil, Mağaradakiler, Ötüken yay., İst. 1978.
Nalbandoğlu, Muhittin, ıstiklfil Marşımızın Tarihi, Can yay., İst. 1964.
Sanal, Haydar, Mehter Musıkisi, M.E.B.İst. 1964. Üngör, E, Ruhi, Türk Marşıarı, Ank. 1966.
Çağdaş Türk Sanat Müziği
Kendimiz birşeyler bildiğimize inanıyor, ama yönettiklerimizin bizim kadar bilmelerini istemiyorsak, bilgisizliklerinden faydalanıp onlara hep yanlış şeyler öğretir, "onların iyiliği için" yalanlar söyler dururuz.

"Ya onlar da bir gün öğrenir, bütün çabalarımıza rağmen bize soru soracak duruma gelir, yalanlarımızı ortaya çıkarıp yüzümüze vururlarsa rezil olmaz mıyız?" diye hiç düşünmeyiz (bu lafın gelişi, tabii ki herkes için değil). Bakın, şu "Çağdaş Türk Sanat Müziği" adıyla sunulan yerli çok-sesli müzik nasıl bir kandırmaca..

Önce adından başlayalım: ne demek Çağdaş Türk Sanat Müziği? Çağdaş olmayan bir Türk Sanat Müziği mi var da, bu onun çağdaş olanı? Daha önce de anlatmaya çalıştığım gibi "Türk Sanat Müziği" (TSM) lafı zaten çağdaş bir uydurma. Hacı Arif Bey zamanında, hatta 40'lı yıllara gelene kadar TSM mi vardı? Öte yandan ülkemizin kültür seviyesi öyle büyük bir hızla yükselmekte(!) ki, ilk üretildiğinde "klasik Türk musikisi" ne yakın bir anlamı olan TSM, bugün resmen gündelik kaset piyasası müziği demek. Ama, kendilerini halka kabul ettirebilmenin yolunu sanatta değil (çünkü halk benimsemediği için bununla yapamıyorlar), zekice uydurulmuş birtakım isimlere sığınmakta arayan Batı(rı)cıların ürettiği "Çağdaş TSM" sözündeki ucuz hesabın sebebi bu değil. Amaç, kendilerine yakıştırdıkları "çağdaş" sıfatı ile gerçek Türk musikisinin "çağgerisi" olduğunu sinsice çağrıştırıp hem halkı "çağdaş olmayan" kendi müziğinden soğutmak, hem de kendilerine çağdaş (yani daha bol maaşlı) itibar sağlamak; tabii müzikten anlamayanların gözünde. Mesela" 1921 doğumlu İlhan Usmanbaş çağdaş Türk bestecisi, ama 1923 doğumlu Selahattin İçli çağdaş Türk bestecisi değil. Niye? Canım niyesi var mı, çağgerisi alaturkayla çağdaş olunur mu? İşte bütün oyun bu!

"Yahu, ne sesleri Türk, ne sazları.. Ne perdeleri bizim müziğimize benziyor, ne de hohoho, hihihi'li şarkı söylemeleri (Mavilim, maHAvilim, çaHAy başına.. diye mi konuşur Türkler?).. Çağdaş olmasına çağdaş belki ama, bunu neresi Türk Müziği Allahaşkına?" diye soracak olsanız, "Efendim, derler, bu besteciler Türk değil mi? Yaptıkları müzik de tabii ki Türk müziği!" Herkesi aptal yerine koyan şu utanmasız yalana bakın! Bir kere insanın, kendini mensubu saydığı ve hizmet ettiği ' kültür dairesinin, milliyetiyle ilgisi yoktur (acaba çağdaşçıların böyle bir kavramdan haberleri var mı? Onlar en çok Dışişleri Bakanlığının Kültür Dairesini bilirler; ekmek parası, ne yapsınıar!). Zaharya rum, Nikoğos ermeni, İzak yahudi, Ali Ufki leh, Kantemir romendi. Ama hepsi Osmanlı kültür dairesi mensubuydular. Buna mukabil, ikisi de Türk olan Biruni ile Molla Cami, biri Arap, biri Acem kültür dairesi mensubudurlar. Z. Arca, S. Atabinen, V. Kanık, Z. Üngör, Arel'in hocası Manasyan, operamızın kurucusu Çuhacıyan ve nihayet Rus Beşlerine özenip kendilerine Türk Beşleri diyen Erkin, Alnar, Rt'y, Saygun, Akses, hepsi ya Osmanlı, ya T .C. uyruklu oldukları halde, Batı kültür dairesi mensubudurlar ve o kültür, o kültürün Türkiye'de yayılmasına hizmet etmişlerdir.

İnsanların pijama yerine smokin içinde uyuyarak dinleyip alkışlarda geçici olarak uyandığı, bırakın yabancıları, yerli orkestra ve şeflerin bile çalmaktan hoşlanmadığı bu kimliksiz müziğe, Çağdaş TSM değil, Uzay TSM adını da taksalar, Türk halkına sevdiremezler (nitekim 60 yıldır milyarları yuttular, ama halkın olamadılar). Öte yandan Türk musikisine çağgerisi değil, meyhane değil, arabesk değil, AIDS müziği de deseler, halktan koparamazlar. "Ya zevk ve kültürün yükselmesi?" mi dediniz? İşte onu hiç yapamazlar, çünkü esasen kıbleleri yanlıştır (zaten derileri de o değildir).

CSO üyesi merhum müzik yazarı viyolacı (bu arada şiddetli alaturka düşmanı) Faruk Güvenç, TRT'nin çoksesli koro kurmasına karşı çıkmış, Filarmoni dergisine yazdığı yazıda "Türkiye'de çoksesli koro kurmanın, Müslüman mahallesinde
salyangoz satmaktan farkı yoktur" demişti. İstiklal Marşımızın bozuk müziğinin bestecisi Zeki Üngör'ün, "Siz benim mikroplarımsınız, Türkiye'ye Batı müziğini siz yayacaksınız" dediği öğrencileri, F.

Güvenç'i bu yazısı yüzünden vatan hainliği ile suçlamış olabilirler. Ama, keşke şu Amerika güneşi sıvayacak ; balçığı yapabilseydi!...
Aksiyon, Nisan 1995, S. 18, s. 53 .

Ezikliğimiz Soruyor: "Sizin Konserlerinize Yabancılar da Geliyor mu?"
Zenginin açlığı. görmeyenin rengi, soyguncunun hakkı anlaması ne kadar zorsa, yaz sıcağında terleyenlerin -20°'lik bir soğuğu anlamaları da o kadar zordur herhalde. New York'taki Dünya Müzik Enstitüsü'nün (World Music Institute) daveti üzerine 6 ay boyunca devam edecek olan "İslam Dünyasında Müzik" Festivaline katılmak üzere 18 Ocak 1994 günü Kennedy havalimanına indiğimizde, bizi işte bu şiddette bir kış karşılamıştı. Beş kişilik grubumuzu alandan otele götürecek aracı beklerken, gelen yolcu kapısından araç peronuna bir çıkıp bir geri kaçmamızın sebebi de buydu: Amerikanın doğu kıyısında 70 yıldır görülmemiş olan, buzlu yollarda arabaların kayıp çarpıştığı, insanların kayıp düşme korkusuyla evlerinden çıkamadıkları müthiş bir kış!
Fahrettin Çimenli'nin yaylı tanburu, B. Reha Sağbaş'ın kanunu, Dr. Murat Tokaç'ın tanbur ve neyi, benim ses ve udumla "
katıldığım, Evcara makamındaki mevlevi ayin müziğimin ilk icrası yapılacağı için genç hafız Ahmet Çalışır'ın da ayinhan
ve kudümzen olarak görevaldığı grubumuzun ilk konseri 21 ocak'ta Philadelphia'da, ikincisi ertesi günü New York'ta, üçüncüsü bir gün sonra Boston'daydı. Bu konserleri 24 Ocak günü Boston'un New England Konservatuannda, grup üyesi arkadaşlarımın saz gösterisi eşliğinde verdiğim "Türk Musikisinde Taksim" konulu İngilizce konferansla, ertesi günü Boston'un 2 saat kuzeyindeki New Hampshire i Dartmouth College'de - arkadaşlarımın yurda dönmesinden sonra sadece benim katıldığım- Amerikalı müzisyenler tarafından verilen klasik ve tasavvufi Türk müziği konseri izledi. Yani o hava şartlarında 4 ayrı şehirde üstüste 5 konser! "Peki ama, zorumuz mu ne"ydi?
Önce: Türklere rağmen Türk kültürünü seveni, bizim haberimiz bile olmadan (ayrıca umurumuzda bile olmaksızın) bizim adımıza bütün dünyaya kültürümüzü tanıtmaya çalışan Batılıların bu konudaki isteklerini bir ömür boyu gururla karşılamış, "Kaç para vereceksiniz?" sorusunu hiç sormadığımız gibi, Merkez Bankamıza uğrayıp bir tek kuruşluk döviz almaya bile hiç ihtiyaç duymamıştık (sözleşmemiz, uçak biletimiz ve turne programımız her seferinde davet sahibi ülke tarafından gönderilmiş, devletimiz de hep "lütfen izin vermek" nezaketini göstermişti). Sonra: hemen bütün Müslüman ülkelerin müziklerinin sergileneceği uluslararası bir platformda Türkiye'nin de yer alması, bizim için kaçırılmaması gereken bir fırsattı. New York Times'in 3 Ekim 1993 Pazar günlü nüshasında yayımlanan "In İslamic Music, a Search for Ecstasy" (İslamda Müzik: Bir Vecd Arayışı) başlıklı beş sütun üzerine tam sayfalık yazıda bizden de söz edilmiş, konserlerin yer-gün-saat ve programı verilmişti. Ayrıca, Boston'da yayımlanan The Globe gazetesinden Elijah Wald Kasım ayında Boston'dan aramış, Türk müziği ve konserlerimiz üzerine bizimle yarım saatlik bir telefon röportajı yapmıştı (bu röportaj 20 Ocak 1994 tarihli The Boston Globe'ta "Türk Müzik Sanatı" başlığı altında aynen yayımlandı). Ve nihayet: Ağustos ayında New York'tan gelen faksta, 5 ay sonra Amerika'nın doğu yakasında 70 yıldır görülmemiş şiddette bir kış olacağı yazılı değildi! Bu sebeple Dünya Müzik Enstitüsünün isteğine, bağlı bulunduğumuz kurumlarca izin verilmesi Şartı ile evet dedik.
Bu yazının bir amacı (dolaylı ve şakacı olanı), dondurucu soğuk ve kış yüzünden başımıza gelenlerin hikayesiyle bu sıcak yaz gününde sizleri biraz olsun güldürüp serinletmek; bir amacı da (esas ciddi olanı) konserlerimizin nasıl bir ilgi gördüğü, "yabancıların da" gelip gelmediği, nüfusunun büyük bir çoğunluğunun haritadaki yerini bile bilmediği geri kalmış bir ülkenin müziğini Amerikalının nasıl değerlendirdiği konusunda akla gelebilecek sorulara cevap verip -azıcık da zülf-i yare dokundurarak- sizleri biraz düşündürmek.
Walter Feldman Pennsylvania Üniversitesinde Orta Asya dilleri uzmanı bir Türkolog, ayrıca klasik Osmanlı ve tasavvuf müziği dallarında Amerikanın

en yetkili müzikologu, Türk müziği üzerine literatürde pekçok yazısı var; dahası, biraz ney ve tanbur da çalan iyi bir kudümzen 2. Geleceğimizden çok önceden haberi olduğu için bizi otelde karşıladı ve önce yemeğe, sonra da bir tür müzik müzesi olan evine götürdü. O gece orada Evcara ayininin ve programımızdaki diğer bazı eserlerin Feldman'ın kudümü eşliğinde adeta bir ön konserini verdik. Ve gece yarısına doğru otele döndüğümüzde işte ilk felaket! Dışarının korkunç soğuğu ile otel odasının sıcaklığı arasındaki farktan etkilenen Murat'ın tanburu büyük bir "çatt!" sesiyle göğsün tam ortasından ikiye ayrılmaz mı?. tık konser ertesi günü Philadelphia'da ve tanburun tamiri imkansız! Hemen Walter'a telefon edip acıklı durumu anlattık. "Durun bakalım, belki birşeyler yapabiliriz; paniğe kapılmayın" deyip kapattı. 15 dakika sonra çalan telefondaki ses şöyle diyordu: "Biz amatör olarak ney ve tanbur çalan iki Amerikalıyız, New Jersey'de oturuyoruz. Walter'dan durumu öğrendik, hemen yola Çıkıp size tanburumuzu getiriyoruz." Biz hemekadar "Aman, ne yapıyorsunuz, bu kış kıyamette gece yarısı şehirlerarası araba yolculuğu yapılır mı? Başınıza bir kaza gelebilir. Hem belki tanburunuzu da kullanamayabiliriz" dedikse de "Olsun, sizlerle tanışmış olmak da bize yeter. Sizin gibi müzisyenler Amerika'ya her zaman gelmiyor. Siz bizi merak etmeyin, 2 saat sonra oradayız, otelin f adresini aldık" ısrarıyla kapattılar. Ve tam iki saat sonra, gecenin ikibuçuğunda, bebek gibi kucakta taşıdıkları battaniyeye sarılı tanbur ve neyleriyle otelden ileri girdiler. Tabii lobide bekliyorduk. Odada açılan tanburu görür görmez, Murat "Eyvah, hocam, bununla çalınmaz; ama nasıl söyleriz?" deyince iki amatör müzisyenin yüzüne mahçup ve çaresiz bakmaktan başka şey yapamazdım. Onlar da durumu anlayıp "Zarar yok, size söylemiştik, bize sizinle tanışmış olmak yeter.. Ama acaba Murat beyden ufak bir ney taksimi rica edebilir miyiz, eğer çok yorgun değilse?." dediler. Bu kadar fedakarlığa karşılık, saat kaç demeden Murat da onları kırmadı ve kısa bir Segah taksim yaptı. Amatör neyzen Joel teşekkür etti, kendisi de biraz üfledi ve arkadaşıyla birlikte New Jersey'e dönmek üzere izin istemeden önce Murat'a: "Şey, dedi, acaba Türkiye'de böyle bir neyi ne kadara alabilirim?" "Bilmem, dedi Murat, 40-50 dolara alınır herhalde." Joel şaşırmış bir ifadeyle: "Ben size 500 dolar versem, konserleriniz bittikten sonra dönerken bu neyi bana bırakabilir misiniz?" Murat özür diledi, sazlarını satma adeti olmadığını, o anda elinde hediye edebileceği başka bir neyi de bulunmadığını, ama Türkiye'ye döner dönmez kendisine iyi bir ney bulup göndereceğine söz vererek o gönül dostu zarif insanları yolcu etti. Onun da, bizim de gözlerimiz dolmuştu. İnsanın insana yapabileceği dostluk ve fedakarlığın doruğundaki şu tabloya bakın!. Alt tarafı bir kamış parçası görünümünde olan 40-50 dolar değerindeki bir saza sahip olabilmek için hemen 500 dolar teklif ettiren sevgi ve hasretin derinliğine bakın!. Yurtdışından her dönüşümüzde "Sizin konserlerinize yabancılar da geliyor mu?" diye soran, "Amerikalı bizim teksesli alaturka müzikten ne anlar?" diye düşünen bir kısım Türk aydınlarına, yine Amerikalı tarafından ve daha ülkelerine ayağımızı basar basmaz verilen ilk cevaptı bu.

21 Ocak 1994 günü Philadelphia şehir merkezindeki Painted Bride konser salonunda vereceğimiz ilk konser mecburen tanbursuz olacaktı. Aynı zamanda neyzen de olan Murat Tokaç konsere neyi ile katıldı, tanbur solosu bölümünü kaldırdık. Ama burada da yine hava şartlarından kaynaklanan iki felaketin daha bizi beklediğini nereden bilebilirdik?. Konserden 3 saat önce prova için konser salonuna gittiğimizde, arabadan inerken önce hafız Ahmet kayıp düştü, bileği burkuldu ve şişti. Hemen arkasından da benim udum elimden kayarak dikine yere düştü ve göğsü tamamen açılarak parçalandı. Önce Murat'ın tanburu, sonra Ahmet'in ayağı ve benim udum!.. Ne hale geldiğimizi kolayca tahmin edebiliyorsunuz, değil mi?. Salon yetkililerinin

yardımıyla büyük üzüntü ve panik içinde kulise alındığımızda, bu defa Fahretcln'in sesiydi teselliye çalışan: "Üzülme, bir çaresini buluruz." Saz dikkatle açıldı, kırık parçaları toplandı (bu arada bu sazın, udlarım içinde en güzel seslisi ve değerlisi olduğunu da söylemiş olayım) ve Fahrettin, salon sorumlusunun hemen getirdiği, üzerinde çivisinden tutkalına, her kalınlıkta zımpara kağıdından rendesine bilumum marangoz aleti bulunan tekerlekli tezgahın başına geçip büyük bir dikkatle tamire başladı. Biz de başında. Bir gözüm saatte, bir gözüm sazda hem seyrediyor, hem düşünüyorum: bu eksiksiz marangoz tezgahını nasıl da bulup getirdiler hemen?. Burası küçücük bir konser salonu; devlet tiyatrosu değil, TV dekor atölyesi değil Bir başka ses de aynı anda cevap veriyordu: sen kendini, her yerde her zaman en kolay bulunan şeyin "yok efendim" olduğu ülkende mi zannettin?!. Önce teller sökülüp kırık parçalar bantlandı, sonra ağaçtan kuvvetli bir tutkal olan "carpenters' glue" ile yapıştırıldı, sıkılıp ütülendi ve yarım saatte kuruyan tutkalın daha çabuk kemikleşmesi için otele koşulup yapıştırılan yerlere saç kurutma makinesi tutuldu. Bütün bu çılgınca işlerin konserden 2 saat önce yapıldığını düşündükçe hala ürperiyorum. Sonunda korka korka telleri gerip akordu yaptım ve "Ha şimdi bir tel atacak. şimdi bir yerinden patlayacak!" korkusuyla yürek ağzımda çalıp okuyarak konseri bitirdik ama, çektiğimi bir ben bilirim, bir de yukarıdaki!.. İstanbul Devlet Korosu sanatçısı tanburi Fahrettin Çimenli 35 yıllık arkadaşım. ayrıca çok iyi anlaştığım fevkalade değerli bir müzisyendir. Ama lütyelik (saz yapıcılığı) marifeti de olduğunu o ana kadar vallahi bilmiyordum. Demek ki bunca feragatin karşılığında biraz sevindirilmek için merkebimizin önce kaybettirilip sonra buldurulması gerekiyormuş!..

Hava şartlarına rağmen arkadan bir-iki yer dışında tamemen dolu olan 350 kişilik salonda, iki ay önceden duyurulmaya başlanmış ve kısa sürede biletleri bitmiş olan konserimiz, 1 Murat'ın sol o bölümünün kaldırılmış olması dışında fena geçmedi. Türk seyircilerin sayısı da 15-20 civarındaydı. O geceyi Philadelphia'da geçirip ertesi sabah trenle New York'a gittik.

Ünlü Lincoln Center'a bağlı bir salon olan 460 kişilik Merkin Hall'deki konserimiz daha ağırdı. İlk kısımda sabah ezanı örneği verilecek, sözleri Mevlana'ya, bestesi Itrı'ye ait olan Peygamber övgüsü (na't) okunacak, sözleri yine Mevlana'ya ait olan Evcara makamındaki mevlevi ayinimin - semazensiz olarak- dünya prömiyeri yapılacaktı (1987'de bestelediğim bu ikinci ayin toplu olarak daha önce icra edilmemişti). Ama Murat'ın bu konserde de yer alacak olan tanbur solosu bölümü ne olacaktı? Otele geldiğimizde adımıza bırakılmış bir notu uzattılar. Şuydu not: "Irvin Schick arkadaşımız size Boston'dan uçakla birinci kalite bir tanbur getiriyor. Öğleye doğru otelde olacak. Selamlar, Robert." Sevinç ve endişe aynı anda kapladı içimizi: ya bu tanbur da kullanabileceğimiz gibi çıkmazsa?.

Ebru sanatçısı, kudümzen/tanburı Feridun Özgören'in yaptığı tanburu Boston'dan uçakla New York'a getirmeğe kendiliğinden talip olan Irvin Cemil Schick İstanbullu bir Musevi ailesine mensup; ünlü MIT (Massachusetts Institute of Technology)'de matematik doktoru. Klasik edebiyatından tasavvufuna Türk dil ve kültürüne bi hakkın vakıf (TRT spikerlerine hocalık yapacak seviyede bir diksiyonla konuşuyor). "Cemil, bizim için çok büyük zahmete girdin; konserimize kalmayacak mısın?" dediğimizde verdiği cevap şuydu: "Özür dilerim, 4 uçağıyla dönmem lazım, akşama misafirlerimiz var. Ama Boston'daki konserinize mutlaka geleceğiz." Dikkat buyurunuz: insanların kıyasıya bir kültür rekabeti içinde olduğu 250 milyonluk bir ülkedesiniz; oldukça uzak bir yerden geliyorsunuz. Kendi kültür dairenizde bile sadece sizin ülkenizde çalınan bir müzik aletiniz kırılıp konser verilemeyecek hale geliyor. Ve size anında, biri 2, öbürü 6 saatlik karayolu mesafesindeki iki şehirden, o

ülkenin insanları, işlerine dahi gidemedikleri olağanüstü olumsuz hava şartlarında, sizin aletinizi bulup yetiştirmenin gayreti içinde oluyorlar!. Aydın geçinen pekçok okumuşumuza "Amerikalı Türk müziğinden ne anlar?", "Sahi, sizin konserlerinize yabancılar da geliyor mu?" sorularını sorduran ezilmişlik duygusuna işte ikinci cevap.
22 Ocak 1994 Cumartesi 20:00'de Merkin Hall'de verdiğimiz konser, salonun dolmasından sonra hala kuyrukta olan insanların yerleştirilmesi için 20 dakikalık gecikmeyle başladı. Konser öncesi salon provamız sırasında New York Times'in fotoğrafçıları elliye yakın resmimizi çektiler. Gerek ayinin icrası, gerek Murat'ın tanbur solosu, gerekse ikinci bölümdeki klasik eserler, ilahiler ve arkadaşlarımızın taksimleri uzun uzun alkışlandı (W.M.I.'nin konser sırasında bize vermek üzere yaptığı dijital kayıtlarda, Türk sayısı 10'u geçmeyen salonda Amerikalı dinleyicinin sunulanı nasıl dinleyip takdirini nasıl ifade ettiği açıkça görülüyor). Tekrardan kendimi alamıyorum: konser bittiğinde saat 11'i geçiyor; üstümüzü değiştirip giriş holüne geldiğimizde ise bizi kutlamak, programa imza attırmak, birlikte resim çektirmek için yarım saattir bekleyen insanlar (Amerikalılar), dışarıdaki -17°'yi, evlerine nasıl gideceklerini akıllarına dahi getirmiyorlar. Çünkü bunlar, bu festivali n duyurusu basın yayın organlarında başladığı günden itibaren kuyruklara girip bilet almış, başka şehirlerden telefon edip yer ayırtmış, programlarını ona göre düzenlemiş, sıcak evlerinde oturup TV seyretmek varken, hiç tanımadıkları -veya biraz tanıdıkları- bir yabancı kültür dalında daha da geniş bilgi sahibi olmak için, böyle bir havada buz üstünde kaya kaya evden nasıl çıkıp konsere gidilir ve sonra gece yarısı eve nasıl dönülür, onun hesabını da çok iyi yapmış olan insanlar. Konser salonunun önünden geçerken afişi görüp "Yahu bir girip bakalım, neymiş şu" diye içeri dalan rasgele vatandaşlar değil. Kısaca, özendiğimiz (ama ne yazık ki sadece özen ip özünü anlamadan taklidiyle yetindiğimiz) "çağdaş uygarlığın" insanları.
Otele dönerken, konserden sonra ancak ayaküstü konuşabildiğimiz Dr. Feldman'ın şu sözleri çınlıyordu kulaklarımda:
"Bravo Cinuçen, gerçekten büyük iş yaptın; özellikle bu gençleri getirmekle. Türk müziğiyle ilgilenen buradaki müzik adamları bana "Türkiye'de Türk müziği bitti, klasikleri ne söyleyen var, ne dinleyen; piyasa müziği pespaye, televizyonlar daha da beter; konservatuarlar çokses peşinde, korolar maskaralık" dedikçe son derece üzülüyor, 10 yıldır Türkiye'ye gidemediğim için de içim içimi yiyiyor, cevap veremiyordum. Şimdi sen bu gençleri bize tanıtmakla, o "Türk müziği öldü" diyenlere öyle susturucu bir cevap Verdin ki, bayıldım. Sana çok teşekkür ediyorum." Şimdi de ben size soruyorum: Siz Türkiye'de Türk müziğinin -özellikle Radyo-TV ve korolar eliyle- hergün biraz daha soysuzlaştırılmakta oluşundan bu kadar yüreği yanan, küçücük bir ümit parıltısı görünce de bu kadar içten sevinen kaç tane Türk müzikologu (veya müzisyeni) gördünüz?. Neyse. Parantezi kapadık, devam Otele döndüğümüzde yine bir mesaj: "Yarın sabah sizi arabamla Boston'a götürmek üzere saat 11'de otelinizde olacağım. Selamlar, Robert." 1993 Ekiminde Boston'dan gelen New England Konservatuarı Müzikoloji Bölümü Bşk. Dr. Robert Labaree imzalı faxta; bizim Boston'daki konserimizden iki gün sonra, kendisinin yönetimindeki EurAsia Topluluğunun Dartmouth College'in kilisesinde bir Türk müziği konseri vereceğinden, konserde benim 1979'da bestelediğim, 1981'de Paris'te Academie Internationale de Lutece'in 13. Uluslararası Büyük Yarışmasında altın madalya ödülünü alan ve 1986'da Fransız Radyosunca LP olarak kendi icramla yayımlanan Bayatı-araban Mevlevi Ayinimi toplu olarak icra etmek istediklerinden söz ediliyor, önce benim buna iznim olup olmadığı ve eğer iznim varsa ikametimi bir gün daha uzatıp konserde şeref konuğu sanatçı olarak onların arasında ayin icrasına katılıp katılamayacağım soruluyordu.

Hatta, plaktan çözemedikleri bir-iki yerle ilgili açıklama da isteniyor, müzik diline kendilerinin kazandırdığı bir Türkçe deyimle "mektupla meşk" talebinde bulunuluyordu (bundan Türkçe'ye meraklı oldukları da anlaşılıyordu).
Faxı alınca derin düşüncelere daldığımı hatırlıyorum: Yahu, Mevlana törenlerinin yapıldığı Konya nere, Boston nere? Müzikolog Dr. Robert Labaree kim, ben kim? Dünyanın bir ucundaki tanımadığım müzisyenlerin benim bir bestemi plaktaki icramdan çalışıp ezberlemeleri ve konserde icra etmek istemeleri ne demek? Hem de kilisede Mevlevi ayini konseri ha? Allah Allah!.. Bizim gibi birçok bakımdan geri kalmış, büyük şehirlerinde dahi çamuru diz boyu, yamru-yumru kaldırımları arabaların işgalinde, yayaları yol ortasında, umumi helalarına girilmez, trafiği Azraile dilekçe, ekonomisi perişan, 32 milyon mükellefinden 'Sadece 3 milyonu vergi veren, nüfusuyla birlikte, çevre-kültür-ahlak kirlenmesi büyük hızla artan, 150 yıldır şuursuz bir Batı maymunu olmak için var gücüyle çalışan, sokaklarında yabancı para ile alışveriş yapılan, züppelik uğruna İngilizce eğitim gören tıp öğrencilerinin hastalıkların Türkçe adını bilmeyip hastanın yüzüne aval aval baktıkları bir ülkenin, , "teksesli, ilkel, çağ gerisi" müziğini öğrenmek, çalıp söyleyip konser vermek için bu insanlar bu kadar zahmete niçin katlanıyorlardı acaba?. Rotterdam başkonsolosumuzun söylediği gibi, "bu ilkel müzikte beğenecek ne buluyorlar"dı?. Yarımyamalak Osmanlı terbiyemiz, Türk hoşgörümüz, amatör sevgimiz ve hocalık aşkımız da devreye girince, Labaree'nin isteklerine peki cevabını vermiştim.
İşte bu Ortaçağ Avrupa ve Ortadoğu müzikleri uzmanı, aynı zamanda da çeng (Orta Asya Türk harp'i) sanatçısı olan Labaree, 23 Ocak Pazar sabahı kalın kar lastikli kocaman Cherokee'siyle bizi almaya geldiğinde saat 10:45'i gösteriyordu. Sazları ve valizleri yerleştirip 11 'de yola koyulduk. Amerika'da şehir içi yolları değil, şehirlerarası yollar tuzlandığı için, hava şartlarına göre rahat sayılacak bir yolculuktan sonra, 4'te Boston'daydık. Grubumuz Robert'ın öğrencilerinden üç Amerikalı müzisyenin evine dağıtıldı. Eşyamızı bırakıp sazlarımızla doğru Tsai Performance Center'daki salon provasına koştuk. Konser akşam 8'de. Ses düzeninden sorumlu tonmayster şişman bir zenci hanım: sazların tabii sesine en yakın amplifikasyonu elde edebilmek için bir sürü değişik mikrofon deneyip on defa prova, yaptırdı bize. Prova bittikten sonra, buradaki konserimizde yer alan parçaların hepsinin, Murat'a Boston'dan New York'a uçakla tanbur getirmiş olan Irvin Cemil Schick tarafından programa
basılmak üzere İngilizceye çevrildiğini öğrendik. Bilmem bu gereksiz gibi görülebilecek detaylar, konu ne olursa olsun, meselelere Batılı gibi bakmanın ne demek olduğunu daha iyi anlamamıza yardımcı oluyor mu?
Kuliste bir yandan yorgunluk, bir yandan benim udumun onarılmış göğsündeki tutkal lekeleri, Murat'ın elindeki sazın yabancılığı (iyi bir müzisyen için yabancı bir sazla konsere çıkmak bir tür intihardır), Reha'nın hava şartları yüzünden akordunu bir türlü dengeleyemediği kanunu, bir de Ahmet'in farenjiti yüzünden hayli huzursuz ve tedirgindik. O sırada, çeşitli türde icralarımızı içeren ve giriş holünde sergilenen kasetlerimizin, konserin başlamasından önce bittiği haberi gelince, yüzümüz güldü. Burada klasik Türk müziği konseri ilk defa veriliyordu ve Boston'lular bizim müziğimizi tanımıyorlardı bile. Bu ilgi morallerimizin düzelmesine yetti ve turne programındaki son konserimizi de oldukça iyi bir şekilde verdik (halkın ilgi ve takdiri, New York'taki gibi konserden sonra bize verilen kaset kayıtlarında da aynen görülüyordu).
Ertesi günü, Boston'un New England Konservatuarında 16-19 arası, Dr. Labaree tarafından müzikoloji ve kompozisyon bölümü öğrencileri için düzenlenen "Türk Musikisinde Taksim" konulu konferansımı izleyen 80 kadar

öğrenci ve öğretim üyesi, saz sanatçısı arkadaşlarımın taksimleri ve genç hafızımızın kasideleriyle adeta sarhoş olmuşlardı. Konferansın sonunda, Türk musikisinin makam sistemi üzerine ardarda sorulan sorulara cevap vermeğe çalıştığım sırada, hocaları "Konuklarımızı çok fazla yorduk çocuklar" uyarısıyla genç müzisyenlerin öğrenme arzusunu balla kesmek zorunda kaldı. Kulaklarımızda güler yüzlü gençlerin, doymamışlığın hüznünü gizlemeye çalışan uzun alkışları, salondan ayrıldık.
25 Ocak'ta arkadaşlarım Türkiye'ye dönmek üzere Boston'dan ayrılırken, ben Robert'la birlikte New Hampshire'a doğru yola çıkıyordum. O gün akşam 8'de, Dartmouth Üniversite Kolejinin kilisesinde, Robert'ın EurAsia Topluluğunun konserine gidiyoruz. Topluluğun 5 üyesi ve sazları şöyle: Beth Cohen (keman ve yaylı tanbur), Frederick Stubbs (ney), Christos Govetas (ses, ud, bendir), R. Labaree (çeng, bendir), Reinmar Seidler (viyolonsel). Siz Türkiye'de hiç yaylı tanbur çalan hanım müzisyen gördünüz mü? Üstelik senfoni orkestrası viyolonisti! Görmek ne, düşünemezsiniz bile, değil mi? O halde Beth Cohen size Bach keman konçertosundan bir bölüm çalsın, arkasından da yaylı tanburuyla Hüzzam makamında bir taksim yapsın da görün. Dünya tersine mi dönüyor, nedir? Güneş battığı yerden doğacak galiba!.. 60 yıl boyunca "Alaturka çok zordur, çocuğun gırtlağı dönmez" yalanıyla milli eğitimcilerimizi kandırıp okullara Türk müziği dersi koydurtmamış olan Batıcı yobazları düşündükçe, Beth'in elindeki yayı alıp gözlerine sokmak, beyinlerine keserle çakmak geliyor içinizden. Ama o kafalar o kadar "muhkem"dir ki, değil keman yayı, elmas uçlu matkap bile girmez, eğilir!3
Tipi altında, kar ve buzlu yollarda kaya toplaya Dartmouth College'in kilisesine zar-zor vardığımızda hava kararmak üzereydi. Arabadan inince, kapının yanındaki ilan tahtasının karşısında donakaldım. Tahtada büyük harflerle şöyle yazıyordu: "Friday Salaat at Noon", yani "Cuma namazı saat 12'de" (Bizim Farsçadan aldığımız "namaz"ın daha yaygın olan Arapça karşılığı "salat"tır). "Barihüda, şuraya bak, kilisede Cuma namazı !" diye eşime seslendim; o da "Gayet tabii, dedi, burası Amerika!" Bosna'da Müslüman doğrayan haçlı vahşetiyle şuradaki sınırsız inanç özgürlüğü arasındaki uçurumdan sersemlemiş vaziyette kiliseye girdik. EurAsia grubunun müzisyenleri sahne provası yapıyorlardı. Hemen kesip bizimle kucaklaşmaya geldiler: Kemani Beth, udi Hristos, neyzen Fred, çello Reinmar. Hepsinin yüzünde aynı mahçup mutluluk: "Bizimle çalmayı kabul ettiğinize çok sevindik, teşekkür ederiz." Çocuklar soyunma odamı gösterirken Beth hemen koşup sıcak bir ıhlamur getirdi (Robert onlara çay-kahve içmediğimi söylemiş) (Türkiye ıhlamurun, kekiğin, adaçayının ülkesi; ama en lüks yerlerde bile çay, kahve, Cola, boyalı meyve suyundan başka şey bulamazsınız).
Saat 8'de konser başladı. Program şu:
I. Bölüm
Dilhayat Kalfa'nın (1760-1820) Evcara Peşrevi ve Sazsemaisi
Sadettin Kaynak'ın (1895-1961) Hüzzam Şarkısı:
Saatlerce başbaşa kaldığımız geceler (Okuyan: Christos Govetas)
Neyzen Yusuf Paşa'nın Hüzzam Sazsemaisi
Tanburi Cemil Bey'in derlediği oyun müziği: Çeçen Kızı
Hicaz oyun havası: Mandra
Aydınlı Rumlardan bir oyun havası: Karşılama
-Ara-
2. Bölüm
C. Tanrıkorur'un Bayati-araban Mevlevi Ayini
(Not: Bestecinin konuk sanatçı olarak icrasına katılacağı bu ayin, Mevlevi müziğinin Türkiye'de canlı olarak yaşamağa devam ettiğinin bir kanıtıdır)
Yunus Emre'nin sözlerinden Musullu Hafız Osman'ın 2 suzınak ilahisi:
Rumda Acemde aşık olduğum, ve

Gamdan beni azad et
Yunus'tan ve Nuri'den 2 anonim ilahi:
Dolap niçin inilersin, ve
Yanmaktan usanmazam Mevlam
Programda bütün parçaların İngilizce tercümesi verilmiş; hepsinin altında da makam ve usalleriyle ilgili teknik açıklama var. Ben ilk bölümde çalmıyorum, seyirciler arasında oturdum dinliyorum. Daha doğrusu hem dinliyorum, hem de -diğer konserlerimizin aksine- bu defa çoğunluğu orta yaşın üstünde olan dinleyicilerin yüz ifadesini inceliyorum. Bunlar Hıristiyan. yaşlı-başlı insanlar... Türk müziğini hiç bilmezler... üstelik çalınan ağır klasik, tasavvuf müziği... ve dışarıda hava -19!.. Nerdesin Türkiyem?. Hala teksesli müzik-çoksesli müzik kavgası yapan, "çokseslilik ileriliktir, tekseslilik geriliktir" diyen yobazlarım? "Uçağa, otomobile binen insanların müziği teksesli olur mu?" türünden hikmetler saçan şimşek gibi orkestra şeflerim.. Nerdesiniz?!.. Dalmış gitmişim yine. Bir alkış kopuyor, uyanıyorum; müzisyenler ayakta halkı selamlıyorlar. Bütün programı hepsi ezbere ve tam konsantre çalıyorlar ama, Robert'ı çeng çalarken görmenizi o kadar isterdim ki! Benim Batı(rı)cı müzisyenlerim, her kesimden aydınım, politikacım, eski YÖK başkanım "Bırakın bu teksesli Ortaçağ müziğini; ud, kanun, neyle çağdaş olunmaz!" diye ahkam kesedursunlar (vallahi Atatürk böyle birşey söylemedi!), dünyaca ünlü Wesleyan'da doktora yapmış koca müzikolog, benim 15. yüzyılda çaldığım çeng sazına kanun gibi perde mandalları takmış, gözlerini yummuş, vecd içinde Hüzzam Sazsemaısi çalıyor!.. Hele o Christos, benim karşımda uduna elini sürmekten utanan Serezli Rum çocuk! Türkiye'ye hiç gelmemiş. Safiye Ayla'nın eski bir plağından öğrendiği "Saatlerce başbaşa kaldığımız geceler" şarkısını, "ş"leri de çıkaramayan Rum şivesiyle bir güzel, bir duygulu söylemiyor mu?. Baktım, eşimle ben herkesten çok alkışlıyoruz, dolu dolu gözlerle..
Kısa süre sonra aynı duygu kiliseyi dolduran herkesi sardı. Konserin sonundaki ilahilerde, özellikle Yunus'un "Dertli dolap"ı okunduğu zaman, tonmaysterle ışıkçı dahil bütün salon bendirlerin ritmiyle sağa-sola sallanıp duruyordu. Bu da, kendi kültür değerlerine yabancılaşmanın kahredici ezikliği içinde, yurtdışından her dönüşümüzde "Sizin konserlerinize yabancılar da geliyor mu?" diye soran sevgili "aydın" dostlarımıza, işte o kimbilir ne zannettikleri, hiç görmedikleri için kaç ayağı, kaç
kulağı var bilmedikleri, 200 yıldır tanıyamadıkları (çok defa tanımak da istemedikleri) "yabancılar" tarafından verilen üçüncü cevaptı.
Gece yarısı, lapa lapa yağan diz boyu kara vuran mehtabın ışığı altında Boston'a dönmek üzere Dartmouth'tan ayrıldığımızda, gözlerimde hala o "müziği müzik diye seven" uygar insanların keyifli çehreleri sallanıyor; kulaklarımda ise, bana yedi yıl boyunca İtalyanca, Latince ve Fransızca öğretmiş olan merhum hocam Prof. Giuseppe Garino'nun şu sözleri yankılanıyordu: "Kendi değerlerinin kıymetini bilmeyen insanların, başkalarının gözünde değeri olamaz."
Bu yazıyı bitirirken, Ortadoğu ve Asya müzik kültürlerinin Amerika'da tanıtımı için yıllardır büyük bir aşk ve feragatle çalışan World Music Institute'un başkanı Robert Browning'e ve yardımcılarına ülkem ve kültürüm adına teşekkürü görev biliyorum 4.
Dergah, Temmuz 1994, S. 53, s. 9- 11
Dip not
1 Yani Türklerin. devletin kültür politikasından kaynaklanan umursamazlığına (hatta düşmanlığına) rağmen. Şaşırmayınız ve irkilmeyiniz: Türkiye, Paris Radyosunun düzenlediği ve 19.3.1983 günü 21:00-01:00 arası 4 saat süreyle canlı olarak yayınladığı (benim için düzenlenen) "Türk Odu Gecesi"ne ilk davetli olduğu halde gelmeyen Paris büyükelçilerini; Stockholm Radyosunca İskandinav ülkelerinde konser

turnesine davet edilen N. Yaşar topluluğunu "Ben bu ülkeye alaturka sokmam" diye reddeden Norveç büyükelçilerini; rezidansına 15 dakika mesafede 2 yıl oturmuş ve böbrek nakil ameliyatı geçirmiş Kültür Bakanlığı mensubu bir Türk sanatçısını (bir klasik Türk müziği sanatçısı olduğu için olacak) bir tek defa bile arayıp sağlığını sormak insanlığını göstermemiş Washington büyükelçilerini (N. Kandemir); TRT'ce gönderilmiş milli halk oyunları topluluğunun gösterisini çılgınca alkışlayan Hollandalılara "Bunda alkışlanacak ne buluyorsunuz Allah aşkına" diye sorabilen
Rotterdam başkonsoloslarını (K. Demirer) yetiştirmiş olan bir devlettir!
2 Eğer Türkiye'nin, kültürünü dünyaya tanıtmak gibi bir kaygısı gerçekten varsa; Kanunı Sultan Süleyman sergisinde Batı müziği konseri vermekten, İstanbul Festivalinin ilk yıllarında olduğu gibi milli müziğe zorla ve lütfen yer verme züppeliğinden, hafif müzik alanında dünya ölçüsünde bir iddiaları zaten olamayacak olan müzisyenlerimizi Eurovizyon maskaralığında rezil etmekten vazgeçip, Swets, Garfias, Powers, Signell, During, Aubert, Loopuyt ve Feldman gibi, bizim haberimiz bile olmadan kültürümüzü tanıtan bilim eserlerini yazan yabancı uzmanları hiç olmazsa bir-iki haftalığına Türk konservatuarlarında konferans vermeğe davet edip şükran borcunu ödemeyi akıl etmesi gerekir: insan tabiatının da, ülke sevgisinin de gereği budur. Ama nerde o, dünyada kültür ve kimlik savaşının ekonomik savaştan daha önemli olduğunu bilecek, başkalarının bu işe milyarlar yatırdığını görecek devlet ve tabii nerde o hariciye?! Filan elçiliğin bilmemne bayramı yemeğinde, piyano resitali kokteyllerinde, sergi açılışlarında viski içip ucuzluktaki mağazaları konuşmaktan, Türk kültürünün fahri elçilerini tanımaya vakit mi kalır?. Kendi değerlerinden haberi olmayanların, o değerlere gönül veren yabancılardan haberi mi olur?.
3 Beth Cohen bana ünlü bir keman virtüozumuzu hatırlattı: merhum eşi ahbabım olduğu, arada bir Ankara Radyosunda odama gelip kahve içip sohbet ettiği halde, o beni her gördüğünde başını çevirirdi, Niye mi? Alaturkacı olduğumdan tabii; belki AIDS filan bulaşır diye! Bu hanımı; kendisiyle İstanbul Festivalinde çalmak üzere Türkiye'ye davet edildiğinde Yeşilköy'e iner inmez karşılayanlara "Yahu burada Niyazi Sayın ve Necdet Yaşar adlı iki müzisyen olacak, bana onları hemen bulabilir misiniz?" diyen; Hint müziğini öğrenip sitarcı Ravi Şankar'la plak dolduran dünyanın en büyük kemancılarından Yehudi Menuhin'le yanyana düşünüyorum da, vallahi gülmem geliyor, Ama siz yine de adlarına kanun çıkarılan "harika çocuk"larımızla öğünün.
4 Az daha unutuyordum: konserlerimize "yabancıların da" gelip gelmediği her- halde artık anlaşılmıştır da, Türklerin niye bu kadar az rağbet ettiği (her konserde en çok 15-20 kişi) aklınızı kurcalamış olabilir. Hemen söyleyeyim: bir kere bizi davet eden Türk organizatörler değil; çünkü biz onların ölçülerine göre Türkiye'de flaş olmuş, adı neonlarda gazete ilanlarında yazılı, kısaca Türkleri eğlendirerek para kazandıracak tatlı sesli coşkun sanatçılardan değiliz. Yurtdışındaki vatandaşlarımız da, Amerikalıların, Almanların, Fransızların bizim klasik müziğimizde ne bulduklarını nasıl bilebilirler? Türkiye'dekilere
baksanıza. İçerdeki ne ki dışardaki ne olsun?!..
Güle Güle "Saygun Bey
İzmir'de -sadece kendi gayretiyle- önce Seda, sonra Ezgi adlı müzik dergilerini çıkaran, müzisyen Onur Akdoğu kardeşimizden aldığımız mektuptan: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesince düzenlenen "I. Ulusal Müzik Bilimleri Sempozyumu"nun son gününde (9 Mayıs 1984) "veda konuş- ması" adı altında bir konuşma yapmış, Türk Musikisine karşı 70 yıldır azalmayan kininizi, zatınıza mahsus "müzikolojik tahkir" dilinden konuşturmuş, bununla da kalmayıp "ilkokullara Türk müziğinin girme aşamasında oluşu, irticanın sarıksız olarak tekrar gelmesidir"

vecizesini beyan buyurmuş olduğunuzu öğrendik. Akdoğu kardeşimizin size cevap olarak yaptığı konuşmayı da öğrencileriniz kesmeğe çalışmışlar. Üstün müzik bilginiz ve konuşma kabiliyetinizle metinsiz olarak verdiğiniz bu nutkun bandını, Sempozyum'u düzenleyen Fakültenin Müzik Bölümü Başkanlığından istedik.. 60 yıldır okuduğumuz ve dinlediğimiz fikirlerinizin muhtevasını, tahkir ; kabiliyetinizi ve ikna gücünüzü merak ettiğimizden değil, veda hutbenizi (lateşbih) okuyucularımız da öğrensinler ve sizi biraz daha yakından tanısınlar diye.. Gelince yayımlayacağız.. Ne yazık ki bu "Ulusal Müzik Bilimleri Sempozyumu"ndan bizim haberimiz olmadı (adı "Milli Müzikoloji Simpozyumu" olsa, belki olurdu ya, neyse..). "Senin müzikolojiyle ilgin ne?" diye soracak olursanız (hani 1978'de TRT Yönetim Kurulunun bir toplantısında yaptığım açıklamaları buruşuk yüzle dinledikten sonra hafifçe dönüp omuzunuzun üstünden "Siz müzisyen misiniz?" diye sorduğunuz gibi), canım, bir Sempozyumu dinleyenlerin hepsi de müzisyen olmaz ya, biz de Akdoğu kardeşimizin yanında oturur sessiz sedasız dinlerdik. Nasıl olsa - müzikolog bile olsak- sizin bulunduğunuz bir mecliste bizim konuşmamız hiçbir şekilde mümkün olmazdı. Çok iyi hatırlayacaksınız, bir- buçuk yıl önce Kültür Bakanlığınca düzenlenen I. Milli Kültür Şurasında siz -üstün milliyetçiliğiniz sayesinde- yine Müzik Komisyonu Başkanı seçilmiş ve bizim hazırladığımız tebliği - değerli çoksesçi öğrencilerinizin de desteğiyle- okutmamak büyüklüğünü göstermiştiniz. Yalnız -ne yazık- telaşınız boşa gitmiş, bizim "Türkiye'de Müzik" başlıklı naçiz tebliğimiz, Bakanlığın yayımladığı "Birinci Milli Kültür Şurası Bildirileri" adlı kitabın 305-326. sayfalarında, ayrıca bir müzik dergisinde de yayımlanarak hem Türk kamuoyuna, hem de okul ve kütüphaneler eliyle yarınki nesillere aktarılmış oldu.

9 Mayıs 1984 günü yaptığınız konuşmanın bandı Dokuz Eylül Üniversitesi Müzik Bölümü Başkanlığından gelene kadar beklemekle zaman kaybetmemek için, biz size bazı şeyleri sıcağı sıcağına -bir kere daha- hatırlatmaktan üşenmeyeceğiz. Yaşadığınız şu fani rüya aleminde işinize yaramasa bile, öbür tarafta herhalde ihtiyacınız olacaktır. Zira -mutlaka bilirsiniz- "Nasıl ölürseniz, öyle haşredileceksiniz" hadis-i şerifine göre, orada da müzisyenler taifesi arasında haşrolunuruz, aynı mahallede karşılaşırız.

Önce konuşmanıza verdiğiniz "veda" başlığından başlayalım isterseniz.. Bu ne sürpriz, üstadım? Demek yolculuk hazırlığı var? Oh, oh, maşallah, güle güle gidiniz, rahmet ve mağfirete nail olunuz, lutfu merhametle muamele görünüz.. Yalnız, bir dakika, sakın yanlış anlaşılmasın, biz sizin değil, haşa, fakat maalesef temsil etmek kaderiyle cezalandırıldığınız zihniyetin yok olmasını istiyoruz. Cenab-ı Hak size nice uzun ömürler ve -dileriz- hidayetler ihsan etsin!..

O zihniyet ki, Tanzimatın beyinlerde meydana getirdiği sarsıntı sonunda, Türkün herşeyini çirkin, Fransız ve İngilizin herşeyini üstün gördü: insanın sahip olabileceği en yüksek meziyet ve faziletlerle yaratılmış olan Türk'ü, "tek tek ukala, toplu ilde budala" diye tarif etti.. O zihniyet ki, Çinlilere sanatı öğrettiğini Çinlilerin söyleiği, Araplara mertliği ve devlet idaresini öğrettiğini Arapların söylediği, Batılıya askeri müziği öğrettiğini Batılının söylediği "Türk'ü, Bulgaristan'da yapılan röportajında, "klasikleri yoktur" diye anlatan şairler yarattı (M. C. Anday).

O zihniyet ki, klasik Türk kültürünü -bütün sanat dallan ile- çok iyi öğrenmiş olmalarına rağmen (bazıları Hasan Ali Yücel gibi bestekar bile oldukları halde), "Batıcılığa karşı" görünmek ve koltuklarından olmamak için çifte şahsiyetli -yani iki yüzlü- aydınlar yetiştirdi; "Batılı ve çağdaş olabilmek için Şark kültürünü öğrenmeyeceksin, bilmeyeceksin, küçümseyeceksin, bilenlere unutturacaksın" sloganına koyun sürüsü gibi inanmış olan bu aydınlara da, "Hocam, Fuzali'yi okumayacak mıyız?" diye

soran öğrencisine "Hayır, işe yarar bir adam olsaydı adını Fuzali koyarlar mıydı?" cevabını veren lise edebiyat öğretmenleriyle, sıfat'la zarf arasındaki farkı -yani anadillerini- bilmeyen, tarihlerinden haberleri olmayan öğrenciler yetiştirtti...
Ama, ama, ama.. Bu ilanihaye böyle gidemezdi ve gitmedi. Hatta ilanihaye ne demek, öyle yüksek bir aklıselimi vardı ki bu milletin, hamdolsun sadece 50 yıllık bir bocalamadan sonra (ki milletlerin tarihinde hiç mesabesindedir) iş anlaşıldı, kelin takkesi düştü. Bakınız siz bile, gerçekten koca bir ömür boyu - Atatürk istismarı dahil- her çareye başvurarak Türk Milletinin kendi musikisini unutup, onun yerine Batı müziğini öğrenmesine çalışmış, "çocuğun gırtlağı alaturkaya dönmez" diye 60 yıl boyunca etrafınızdaki talim-terbiye'cileri kandırmış olmanıza rağmen, yaşları 7 ila 12 arasında 65 Türk çocuğunun Gazi Üniversitesinde klasik Türk musikisi konseri verdiğini ve bu konserin sayın Başbakanımız tarafından da dinlendiğini duyunca nasıl telaşlandınız!. "İlkokullara Türk müziğinin konma aşamasına gelinmiş" olmasından nasıl feryad eder hale geldiniz!. Yanlış hesabın Bağdat'tan yola çıktığını daha yaşarken gördünüz. Çünkü O, "Vallahi seri'ül-hisab"tır.
Eğer bu kadarı kafi gelmediyse, biraz da şu "sarıksız irtica" deyimi üzerinde duralım isterseniz.. Vay, vay, demek Türk çocuğunun kendi musikisini öğrenmesi sizce "irtica", öyle mi? O halde ta 1943'tenberi Türk musikisi öğretimi yapan İstanbul Belediye Konservatuarı, 1975'tenberi aynı işi yapan İstanbul Türk Musikisi Devlet Konservatuarı, 1982'denberi bu konservatuarı çatısı altına almış olan İstanbul. Teknik Üniversitesi, bunun kanununu getirmiş olan Yüksek Öğretim Kurumu, bu müesseseler hep mürteci yuvası, öyle mi? Sizin gibilerin gayretleriyle, 1926'da konservatuardan ve okullardan kovulmuş olan (verdiği raporla bunu sağlayan, Giriftzen Asım Bey'in oğlu bestekar Musa Süreyya da, az önce tarife çalıştığım iki yüzlü Tanzimat aydınlarındandı) Türk Musikisi, Atamızın deyimiyle "sine-i millete" çekildikten sonra vatan sathında hemen bütün il ve ilçelerde açılmış olan Türk musikisi dernekleri, ta 1949'Iardan bugünlere, bütün üniversitelerimizin bünyesinde kurulmuş olan Türk musikisi öğrenci koroları, hep irtica yuvaları, öyle mi?
Fransız, Alman, İngiliz, Amerikan ve Japon üniversitelerinde -tarihi, nazariyatı ve sazlarıyla- Türk Musikisi öğreten müzikoloji bölümleri, demek hep mürteci yuvaları öyle mi? Hintli sitarcı Ravi Şankar'la (duymuşsunuzdur) plak yaptıktan sonra, Washington Üniversitesi müzikoloji bölümünde Tanburı J Necdet Yaşar'ın derslerinden çıkmayan; İstanbul Festivalinde Suna Kan'la çalmak için geldiğinde, Yeşilköy'e iner inmez "Bana Necdet Yaşar'ı bulabilir misiniz?" diye soran Yehudi Menuhin de sıkı bir mürteciymiş demek ki!
Aman sayın Saygun, sizin haberiniz yokken, bu Türk Musikisi mürtecileri hem Türkiye'yi, hem de dünya ülkelerini ne
kadar sarmışlar?!. Şaka bir yana, size birşey söyleyelim mi, sayın hocam? Hiç dikkat ettiniz mi? Ne yaşınıza, ne mesleğinize, ne de kültürünüze hiç yakışmadığını, ama her nasılsa bir dil sürçmesi olarak ağzınızdan kaçıverdiğini (öğrenmek gibi' hata etmenin de yaşı yoktur) sizin de kabul edeceğiniz şu "sarıksız mürteci" payesine:layık gördüğünüz Türk Musikisini sevenler var ya, Türk tarihinin herhangibir döneminde, sadece majör'le minör'ün kısır imkanlarıyla muhteşem bir sanat abidesi yaratmış olan Batı sanat müziğine karşı, hiç bu kadar yobaz olmuşlar mıdır? Ha? Elinizi vicdanınıza koyun da söyleyin lutfen!.
Rahmetli Faruk Güvenç'in yakın bir geçmişte sizinle yaptığı röportajda "40 yıldır Ankara'da oturuyorum, beni kimse tanımıyor" diye yakınmıştınız.. 70. doğum yıldönümünüz için yapılan törene sadece iki telgraf geldi ve size 100 liralık bir bakır tabak hediye edildi diye ağlamıştınız (Dünya gazetesi, 30 Ocak 1978, yazının başlığı "Saygun'un Gözyaşları").. Peki ama sultanım, 60 yıl boyunca bu ülkeye siz ne ektiniz

ki ne biçmek istiyorsunuz? Türk milletinin en az 2000 yıllık musikisine -sırf Türk Musikisi dememek için -çünkü o zaman kendinizi nereye koyacağınızı bilemiyordunuz- "alaturka", "teksesli şehir musikisi", "eski Türk sanat musikisi", "Türk Sanat Müziği ve Modal Teksesli Müzikler Müdürlüğü" gibi komik adlar takma hastalığından bir türlü şifa bulamayan, bakınız 77 yaşınızda -Allah daha çok versin- Türk Musikisini öğrenmek ve öğretmek isteyenleri hala "sarıksız mürteci" diye vaftiz etmeğe çalışmaktan bir türlü yorulmayan, siz değil misiniz?..
Önce ekmek kavgası, sonra bir barınak ve çocuğuna doğru dürüst bir tahsil derdinde olan, ama bunların hepsinden çok sevildiğinin ve sayıldığının gösterilmesine önem veren Türk Milletinin, sizi, Yunus Emre'sini katolik ayininde düşünmekle ülkeyi hemen çağdaşlaştırıveren bir müzik havarisi olarak baştacı edeceğini mi bekliyordunuz yoksa?!. Bunu herhalde çok beklersiniz.. O sizi, eminim hiçbirşey anlamadan, ama beğenmediği hiçbirşeyi ıslıklamayan sonsuz sabır ve nezaketiyle dinler, hatta edebinden alkışlar bile.. Ciddi solun bazı müzisyenleri gibi "Canım, sen Saygun'un söylediklerine ne bakıyorsun, onun beyni biraz fazlaca yaşlandı.." gibi olumsuz yorumlar da yapmaz.. Evine gitseniz deli-divane olur, yemeğini-yatağını verir; saatlerce konuşsanız he-yok demeden dinler.. Ve sonra sizi uğurlar.. TV'de sizin için yapılacak anma programını aynı sükunetle seyreder; bir kısım basında hakkınızda çıkacak "çağdaş çoksesli müziğimizin babası" yazılarını okuyanları da olur; Konser Salonu'nda sizin eserlerinize tahsis edilecek haftaya -konservatuar öğrencileri dışında- gelenleri de olur.. Üzülmeyin, çok fazla zorlayan olursa, orkestralar arada bir eserlerinizi çalarlar, gönülsüz de olsa.. (Ferit Alnar'ın Kanun Konçertosu besteci yönetiminde Konser Salonunda çalınırken, F. Güvenç'in yanındakiyle konuşup arada bir gülüştüklerini hatırlıyorum da..) Ama hiçbir Türk çocuğu ve genci sizin bir melodinizi hiç- bir zaman mırıldanmaz.. Hiçbir bağlama çalan, Kadıoğlu Zeybeğini sizin çağdaş(!)laştırdığınız şekilde çalmaz.. Sınıf geçmek için ezberlediği adınızı ve eserlerinizi bir daha hatırlamaz.. Bundan emin olun, ama sakın üzülmeyin.. Çünkü siz kendinizi bu toplumdan kendiniz uğurladınız!..
Selametle efendim! Güle güle Saygun bey!
Töre, Ank. Haziran 1984, Sayı 157, s. 53-55

Skandalın Hikmeti

28 Ekim 1996 tarihli Cumhuriyet gazetesinde "Cumhuriyet kanserinde Osmanlı müziği" başlıklı bir haber: Cumhuriyeti kutlama haftası münasebetiyle, Vakıfbank, UNESCO Ulusal Komisyonu, ODTÜ ve İnönü Vakfı'nın birlikte düzenledikleri Cumhuriyet kanserinde, evvelce düşünülen Hikmet Şimşek yönetiminde Konservatuar Orkestra ve Karasunun kanserinden vazgeçilerek, Kültür Bakanlığı Devlet Klasik Türk Müziği Karasunun konserine yer verilmiş. Hikmet bey bu olayı "İşte müzikte irtica budur" diye yorumlamış ve "Cumhuriyet Kanseri adı altında III. Selim'den, Dede Efendi'den Şehnaz makamında eserler çalınması sanat ve Cumhuriyet açısından skandaldır" demiş. Garip tesadüfe bakın ki, yıllar önce Ege Üniversitesi Müzik Bilimleri Fakültesinin düzenlediği I. Ulusal Müzik Bilimleri Sempozyumunun son gününde yaptığı veda konuşmasında, Adnan Saygun da Şimşek'inkinden çok farklı olmayan şu sözleri söylemişti (silmedilerse bantlarda vardır): "Okullara Türk müziği derslerinin konma aşamasına gelinmiş olması, irticanın sarıksız olarak geri dönmesidir." Biz her ne zaman Cumhuriyet döneminde (okullardan Türk musikisi ve din derslerinin birlikte kaldırıldığı 1926'dan itibaren) Osmanlıya karşı yapılan siyasi devrimin heyecanı içinde Türk musikisine cephe alındığından, okullardan çıkarılıp radyoda yasaklandığından, bütün imkanların Batı müziğinin yerleşmesi uğruna sarfedilip milli müziğe üvey evlat muamelesi yapıldığından bahsetsek, karşımıza hep "Ne münasebet efendim, radyoların- TV'lerin-gazinoların durmadan alaturka çaldıklarını,

alaturka şarkıcıların milyarlar kazandıklarını görmüyor musunuz?" itirazı ile çıkarlar, bizim yakınmamızdaki gerçeği kabille bir türlü yanaşmazlardı. Bakın şimdi kendi ağızlarıyla nasıl yakalanıyorlar: "Türk müziğinin düşmanı değiliz, diye devam etmiş üstad, "ancak Cumhuriyet konserinde Osmanlı müziği çalınmasının mantığı yoktur." Zavallı gazete muhabiri, hiçbirşeyden haberi olmayan garib yavrucak! Cumhuriyet-Osmanlı tezadına nasıl şartlandırılarak yetiştirilmiş ki, Cumhuriyet konserinde Osmanlı müziği lafını -Osmanlı dediği dedesi biryerine birşey yapmış gibi- almış başlık yapmış! Böyle bir hezeyan karşısında, Şimşek'e bizim sorabileceğimiz soruları sorabilecek şuuru hangi eğitim kazandırdı ki ona?. Yani sayın Şimşek, Osmanlı müziği Osmanlılar zamanında çalınır, Cumhuriyet döneminde de sizin müziğiniz çalınır, öyle mi? O halde C.S.O. konserlerinde çalınan müzik bu çağın değil, Monteverdi'nin, Palestrina'nın, Lully'nin, Purcell'in yaşadığı 3-4 yüzyıl öncesinin müziğidir; bunlar da ancak Mantova dükleri, Medici'ler, 14. Louis, Napolyon ve Kayzer Wilhelm zamanında çalınabilirler!

Ankara Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesinin Farabi Salonunda yıllar önce büyük bir Fuzuli Sempozyumu düzenlenmişti. Hikmetli mantığa göre Fuzuli Kanuni çağı şairi olduğuna göre, açılış Osmanlı müziğiyle yapılmalıydı. Ama ne gezer? C.S. O. 80 kişilik kadrosuyla öyle gümbürtülü bir açılış yaptı ki, Timur'un Yıldırım'ı esir aldığı meydan savaşından beri Ankara böyle eziyet görmemiştir! Hiciv bir yana; bırakın Atatürk'ü, devrimleri, laikliği, çağdaşlık edebiyatını kullanarak rol yapmayı da, beyler, bari hayatınızın son yarısında gerçeği görmeğe çalışın! Bir vücut, başka bir vücuttan çıkarılıp kendisine takılan organı hiçbir zaman kabul etmez. Sadece, vücudun bağışıklık gücünü kırıp reddi bertaraf etmek için verilen immuno-suppressiflerin ömür boyu aksatılmadan kullanılması sayesinde, takma (transplante) organ vücutta kalabilir. İşte Batı müziği, bütün ihtişamına rağmen, benim ülkemde bir takma organdır. Ancak çağdaşlık, devrimler, laiklik vb. ilaçlar verilerek
sun 'i teneffüsle yaşatılır. Ama bünye asla kabul etmez. Dilimize "Form Araması" adıyla çevrilen "Search for Form" adlı eserin yazarı, Fin mimarı Saarinen, "Her bitki kendi kökünden beslenir; sanat da böyledir, diyor ve ilave ediyor: "Başkalarının hazmettiği gıda ile biz beslenemeyiz." "Anlayana sivrisinek saz, anlamayana davul-zurna az" demiş atalarımız. Ben daha ne söyleyeyim ki?! Eğer bir siyasi rejim; transplante bir sanatı zorla benimsetme hayali uğruna, atalarının kültüründen-tarihinden-sanatından-dilinden nefret eden besteciler ve orkestra şefteri yetiştirmişse (ki Saygun'la Şimşek bu konuda tek örnek değildirler), artık konuşulacak hiç- birşey kalmamış demektir. Biz böyleleri için yine de Allahtan mağfiret ve hidayet niyaz ederken (S 'lerden Cemal Reşit Rey son yıllarında hidayetin kapısını aralamışlardandı), Cumhuriyet konserinde, Atatürk'ün hiç dinlemediği çoksesli "yapıt"ların yerine, büyük zevkle dinlediği atalar müziğini icra ettirten, yazının başında adı geçen kuruluşları, basiretli, cesaretli ve çok isabetli bir kararı nihayet alabilmiş olmalarından dolayı kutlamak isteriz.

Aksiyon, Aralık 1996, S. 104, s. 54

Okulda Alaturka Dönemi Değil, Sağduyu Dönemi

Müzik, insan duygularını doğrudan etkileme ve insanları ortak duygularda birleştirme gücüne sahip, sözlü veya sözsüz bir dildir. İletişim aracı insan sesi veya çalgı olabilen bu dil, her dil gibi, onu konuşan (kullanan) toplumların sosyokültürel ve psikolojik özelliklerini taşır. Bu özelliklerse çeşitli tarihi, coğrafi, iktisadi ve dini etkenlerin sonucu veya bileşkesi olarak, milli olmak zorundadır. Milli karakteri olmayan bir toplum ve- ya -değişik bir söyleyişle- kendine özgü nitelikleri olmayan bir millet nasıl yoksa, toplumunun milli karakterini taşımayan veya yansıtmayan bir dil de aynı şekilde yoktur. Bunu basit bir misalle hemen açıklayıp geçelim: "Ehl-i dil = gönül adamı" deyiminin Batı

dillerinde iki kelimelik karşılığını bulmak mümkün değildir. Müziğin millilik vasfı ise, uluslarüstü bir duygu veya mesaj iletilmek istendiği anda öncelikle söz konusu olan bir
şarttır. Uluslarüstü olmak İstiyorsan, önce kendi ulusundan söz et" diyen Balzac, bu gerçeği gören büyük sanatkarlardan biridir. Ata'mız ise, "Kendi kültür değerlerine saygılı olmayan milletleri, başka milletler de saymaz; böyleleri diğer milletlerin avı olmaya mahkumdurlar" ve "Türk çocuğu ecdadını tanıdıkça daha büyük işler başarmak için kendinde kuvvet bulacaktır" vb. sözleriyle aynı gerçeği ifade etmiştir. Sanatın milliyetle ilgisi olmadığını savunanlara, Konfuçyus'un, Buddha' nın, Homeros'un, Vergilius'un, Farabi'nin, İbni Sina'nın, Yunus' un, İbni Haldun'un, Ali Kuşçu'nun, Dante'nin, Cervantes'in, Sinan'ın, Siyahkalem'in, Voltaire'in, Goethe'nin, Listz'in, Glinka' nın, Sibelius'un, Grieg'in, De Falla'nın, Bartok'un, Le Corbusier'nin, Tange'nin, vdl.nin, hangi kültürlerin meyvesi olduklarını bir an düşünmelerini öneririz.
Ancak, doğrudan yanlışa, iyiden kötüye, faydalıdan zararlıya olan bütün değişikliklerden yana; ama yanlıştan doğruya, kötüden iyiye, zararlıdan faydalıya olan değişikliklere karşı olmayı ilke edinen milliyet ve kök düşmanı kastlar, "milli olmadan uluslarüstü olunamayacağı" gerçeğini kabul edemezler. Onların amacı, bu ülke insanının, rüzgarın önünde bir oraya, bir
buraya sürüklenen kuru bir yaprak veya sömürü güçlerinin elin- i de bir sürü haline gelmesi olduğu için, milli karaktermiş, milli kültürmüş, böyle şeylere sadece gülüp geçmekle kalmaz, olanca güçleriyle, maskeli kafaları, eldivenli elleriyle yok etme savaşı verirler.
Günün birinde bir iktidar 60 yıllık yanlışı görüp şuursuz gidişe dur der ve okul müzik kitaplarındaki %98.5 Batı müziği kültürü, % 1.5 (60 yılın sonunda maximum olduğu nokta) Türk müziği kültürü oranını, aklın ve mantığın emrettiği % 50 oranına getirir. 60 yılın yobazlığını ters çevirip % 98,5 Türk müziği, % 1,5 Batı müziği olacak demez. Türk çocuğu Batı kültürünü ne oranda alacaksa, aynı oranda milli kültürü de alacaktır, der ve bu ilkeden hareketle güvendiği, ayağı yere basmayan eğiti- min çilesini uzun yıllar yaşamış olan tecrübeli müzik öğretmenlerine yeni kitaplarını yazdırır. İstemezükçüler durur mu? Yanlışı yüreklilikle kabul edip (ki bu insan olmanın da birinci şartıdır) doğrunun bulunmasına elbirliğiyle yardımcı olacak yerde, yanlışları gören ve söyleyenleri "zavallı alaturkacılar" olarak niteleyip bir ömür boyu harcaya harcaya bitiremedikleri Atatürk istismarına sarılırlar. Hemen belirtelim ki yeni müzik kitaplarını yazanlarla onlara bu görevi veren Bakanlık yetkilileri, en az, Rus Beşlerine özenip kendilerine Türk Beşleri adını takanlar kadar Atatürkçüdürler. Yine hemen belirtelim ki alaturkalık gerçekten zavallılıktır, ama ne Türk Musikisinin adı alaturkadır, ne de Türk Musikisi mensuplarının tümü alaturka kafalı insanlardır. Müzisyenlerin -işlerine gelmeyenler de dahil- hemen hepsi bilir ki aslı İtalyanca "alla turca" olan bu deyim "Türk askeri müziği tarzında" demektir ve "Türk asrı" olarak bilinen 18.yy'da Batılıların Türk müsikisine olan hayranlıklarının müzik diliyle ifadesidir. Sadece askeri yönünü tanıyabildikleri Türk musikisine hayran olmaktan, Gluck, Gretry, Haydn, Mozart, Weber, Rossini, Liszt, Saint-Saens ve Sir Henry Bishop gibi koca Beethoven da kendini kurtaramamış ve -Batılı müzik yazarlarının da birleştikleri görüşle- sırf saz musikısi formu olan senfoninin içine koro sokma fikrini, Türk Mehterinden almıştır. Ayrıca, bütün müesseselerini olduğu gibi aktarıp giyiminden müziğine herşeyini körükörüne taklitle çağdaşı olabileceğimizi zannettiğimiz Batı, 18. yy.a kadar sahip olmadığı askeri müzik takımlarını bizim Mehtere özenerek kurmuştur.

Ne var ki, yaşlı hastayı bir süre daha yaşatma gayesiyle takıldığı halde, aksine bütün hayati fonksiyonlarını dumura uğratan Tanzimat serumu, ülkeyi doğu ve batı kültür değerlerinin kıyasıya çarpıştığı bir arenaya çevirmişti. Beethoven'ın eserlerinin başına iftiharla yazdığı "alla turca" sözü, müzikten sofra adetlerine, ayakyolundan saate kadar hep kötü, çirkin ve geri şeylerin adıydı artık. Bizimkilerin uydurması "alafranga" ise, tuvaletlerden mutfağa, hamamdan müziğe kadar hep iyi, güzel ve ileri şeylerin etiketi oldu. Gelin görün ki, bozulmuş Tanzımat aydını uzantısının alafranga tualete oturması, kafasının alaturka çalışmasını engellemedi. ldil Biret'imiz TV'de konçerto çalarken, tam arkasında görüntüye giren viyolonselist E.K. (izninizle daha açık yazmayacağım) ciklet çiğneyebiliyor; 1981'de Roma Üniversitesinde davet üzerine verdiğimiz ud ve ses resitalini dinleyen ünlü bir karı-koca piyanist çiftimiz "Biz böyle bir müziğimiz olduğunu bilmiyorduk, vallahi şaşırdık" diyebiliyor; Adnan Saygun Bey, 9 Eylül Üniversitesinin düzenlediği müzik bilimleri sempozyumunda "okullara Türk müziği derslerinin konma aşamasına gelinmiş olması, irticanın sarıksız olarak geri gelmesi demek" olduğunu söyleyebiliyordu. Bütün bunların sebebi, müzik sanatına at gözlüğü takarak, yani alaturka bir kafa yapısıyla bakmaktan kaynaklanmaktadır. Dileriz son defa olarak söylüyoruzdur ki alaturka Türk musikisinin değil, yukarıda örneklediğimiz şekilde bir beyin geriliğinin adıdır.

Kaldı ki müzik bir mimarı eser değildir ki doğusu, batısı, kuzeyi, güneyi olsun. Müzik bir dildir: her kültürün kendi mantığıyla konuştuğu bir sanat dili. Değer ölçüleri güzel-çirkin, akıcı-zorlama, aslı-özenti, klasik-modern, akademik-folk- lorik, samimi-ticari vb. nitelik birimleridir. Evrensel filan da değildir. Bırakın evrenseli, aynı toplum içinde dahi bütün insanların aynı tür müziği aynı oranda anlayarak dinlemeleri mümkün müdür? Türk köylüsü Dede Efendi'den anlamaz da, Fransız köylüsü Rameau'dan, Bavyera çobanı Haydn'dan çok mu anlar? Ya bir de 60 yıl boyunca Rameau'yu, Couperin'i, Haendel'i Türk köy çocuğuna anlatmaya çalışmamıza ne dersiniz? Ancak, kendi toplumlarından başka toplumlarca da zevkle dinlenebilecek nitelikte müzik eserleri vermiş olan dahi besteciler vardır; bu da hem Batı için geçerlidir, hem Doğu için. Yani "evrensel"le ne denmek isteniyorsa, işte o şu veya bu müzik değil, ancak şu bestecinin şu eseri gibi spesifik örnekler olabilir

Dünyada tek ses de, tek sesli müzik de yoktur (mutlak yalın ses ancak özel amaçla fizik laboratuarında üretilebilir). Titireşen telin ürettiği her ses, daha az duyulan birtakım yan seslerile birlikte çıkar (selen, salkım, doğuşkan veya armonikler). Batı dünyası bu yan seslerden birbirine yakın olanları birleştirip sadeleştirerek, bozuk frekansları birlikte icrada çok fazla duyulmayan ayrı notalar haline getirmiş; Doğu ise böyle bir işlemle tabii seslerin kaldırılıp yüksek volüm hatırına falsolaştırılmalarına razı olmamıştır. Batılılar duygularını, bir oktavda 13 sesli sistemlerinin gereği olarak, seslerin veya sazların aynı anda icra ettikleri farklı ezgilerle anlatır, bu yüzden müziklerini çok porte üzerinde yazarlarken; biz duygularımızı, bir oktavda çok daha fazla sesli sistemimizin gereği olarak, yalın bir ezgiyle anlatıp müziğimizi seslerin ve sazların birlikte icra ettikleri aynı porte üzerinde yazmayı tercih etmişiz. Tekses-çokses meselesi bundan ibarettir. Batıcıların 60 yıllık demagojisine rağmen, çağdaşlıkla, ilkellikle, Atatürk devrimleriyle hiçbir ilgisi yoktur.

O kadar yoktur ki, Türk musikisini oldukça iyi bilen ve iyi icra edilmesinden başka isteği olmayan Atatürk, hayatında bir defa bile "Türk musikisi çoksesli hale getirilmelidir" dememiştir. Kaldı ki bir sosyo-kültürel tarih vetiresi olan yalın ezgi-karmaşık ezgi tercihlerinin doğruluğu-yanlışlığı tartışma konusu yapılamaz. Müzik bir dilse, müzik sistemleri bu dilin alfabesidir. İçinde -mesela- Ğ, Ö ve peltek S

seslerinin bulunmadığı bir alfabenin çağdaş bir alfabe olamayacağını savunmak nasıl bir deli saçması ise, Batının 13 sesli alfabesini kullanmayan bir müzik dilinin çağdaş olamayacağını savunmak da o kadar gülünçtür. Bırakalım bu "teksesli müzik çağ gerisidir, çoksesli müzik evrenseldir", "çocuğun gırtlağı alaturkaya dönmez" gibi kargaları güldürecek yutturmacalarla birbirimizi kandırmayı da, Türk çocuğuna müzik yoluyla insan sevgisi, vatan sevgisi, bayrak sevgisi, aile-millet-tarih şuuru, Atatürkçülük ideolojisi, şefkat, merhamet, saygı, sabır, metanet, çalışkanlık gibi yüksek duygular nasıl aşılanabilir, Türk milletine saplantısız, önyargı- sız, ciddi ve seviyeli bir genel müzik kültürü nasıl verilebilir, onu konuşalım!

Zira, saklamanın da, görmezlikten gelmenin de hiç kimseye bir faydası yoktur ki, 60 yıllık müzik eğitimimizin sonucu kocaman bir sıfır olmuştur. Türk çocuğu, kendisine at gözlüğüyle gösterilmek istenen müziği sevememiş, sevemediği için öğrenememiş, öğrenemediği için de okulda gördüğü müzikle okul dışında bulduğu müziğin arasındaki uçurumda kaybolmuştur. Sonuçta ne öğretilmek istenen "çoksesli" müzik, ne solfej, ne çalgı, ne de doğru-dürüst bir şarkı öğretilebilmiştir. Otobüslerle geziye giden veya bir yerde toplu halde bulunan gençlerin birlikte şarkı söylediklerine hiç şahid oldunuz mu? Türk müziği konusunda ise zaten göstermelik bir-iki türkü notası dışında tahkir ve aşağılamadan başka birşey yoktur. Liseden üniversiteye devredilen çocuk, büyük şehirlerde, odasının duvarları pop şarkıcılarının posterleriyle kaplı, müzik diye 2x60 watt çıkışlı amfisinin kulakları sağır eden gürültüsünü bilen, babasının maddi durumuna göre bir elektro gitar veya elektro orgla oynayan (çalan değil) bir diskotek nesli; küçük Anadolu şehirlerinde ise "Hor görme garibi", "Seni sevmeyen ölsün" veya "Mavi mavi masmavi"den başka müzik bilmeyen bir arabesk neslidir.

TRT çocuk koroları ile, her hafta Cuma-Cumartesi günleri yapılan ve hep aynı bir avuç insanın dinlediği CSO konserleri ile, Türkiye'yi temsilen yurtdışına gönderilen, ödüller payeler verilen "çağdaş" (?) müzik sanatçıları ile Türk milletine Batı müziğini öğretip sevdirdiğimizi mi zannediyoruz? ... Bunu öğrenmek çok kolay: çağıralım Tutak'tan, Keçiborlu'dan, Nizip'ten, Şarkışla'dan, Çal 'dan, Bulancak'tan, Kilis'ten, Şarköy 'den, Kulu'dan, Manavgat'tan, Bucak'tan, Çatalca'dan, Sarıkamış'tan, Cumalıkızık'tan ortaokul - lise çağı çocuklarını ve dört değil, iki sesli bir türkü söyletmeye çalışalım. Sonuç her- halde pek acı olur. Ve bu tablonun sorumlusu da ne müzik öğretmenleri, ne Talim-Terbiye Kurulu üyeleri, ne de Bakanlık müfettişleridir. Çünkü öğretmenler de, müfettişler de, kurul üyeleri de kendilerini 60 yıldır "Atatürk bile böyle dedi" diye kandırmış olanların kurbanıdırlar. Daha fazla zaman kaybetmeden anlamak zorundayız ki çağdaşlık, kendinden vazgeçmeden çağı yaşayabilmek, kendini başkasının elbisesi içinde değil, kendisi olarak çağa sunabilmektir. Çf1ğdaşlık bir konfeksiyon medeniyet arama çabası değil, asliyetini cesaretle koruyup iftiharla savunma savaşıdır. Hiç kimse kendi taklidinin veya fotokopisinin değişik bir asliyet olarak ortaya konmasından hoşlanmaz; çok çok taklide değe bulunmuş olmasından egosu tatmin olur, biraz gülümser, o kadar. O halde kabuI etmek zorundayız ki maymunlukla ne çağdaşlığın bulunması mümkün- dür, ne de yok olmanın dışında bir noktaya varılması!..

Milli Kültür, Aralık 1989, S. 67, s. 34-36.

Bir Yarışma, Bir Cevap

Geçtiğimiz 30 Kasım Cumartesi günü, Cemal Reşit Rey konser salonunda; 1996'nın, Dede Efendi'nin 150., Tanburi Cemil Bey'in 80. ölüm yıldönümleri oluşu münasebetiyle İstanbul Büyükşehir Belediyesinin düzenlediği beste yarışmasının ödül töreni ile iki bölümlü bir konser vardı. Konserin ilk bölümünde Üstad Alaeddin Yavaşca, Dede Efendi'nin eserlerinden 7'sini, salonu dolduran talihli müzik meraklılarına

benzersiz üslubuyla sundu. Arada Başkan Erdoğan'ın yaptığı, milli kültüre neden sahip çıkılması gerektiğini anlatan uzun ve çok manalı konuşmanın ardından ödüller sahiplerine teslim edilip ödül kazanan bestelerin icrasına geçildi. Bu bölümde de - TRT' nin fazla umurunda olmasa bile- Türk musikisinin genç iftiharlarından olan Selma Sağbaş, ödüllü eserleri üstün yorumuyla sundu. Bu bir kültür faaliyeti ve ona bağlı bir konserdi. Geldi, geçti. Basında da, TÜRKİYE gazetesi dışında (merhum Songar Hoca'nın ilgisine Türk musikisi şükran borçludur), haberi aşan hiçbir yorum yer almadı. Sansasyon dışında hiçbirşeye fazla ilgi duymayan çoğunluktaki medyamız için bu da sürpriz değildi. Herhalde, bir başka büyük Türk bestekarının ölüm yıldönümü vesilesiyle açılacak ikinci bir beste yarışmasına kadar da kimse bir daha üzerinde durmaz. Ancak, genel olarak yapılan beste yarışmaları, özel olarak da Büyükşehir Belediyemizin düzenlediği bu yarışma hakkında söylenecek şeyler vardır. Türkiye'de maalesef hala zurnanın son deliği bile olmayan kültür ve müzik eğitimi konularında (Kültür Bakanlığının ; protokoldeki yerine bakın), "ciddi" bir politikanın oluşturulması günü geldiği zaman, bu söylenecek şeylerden faydalanıla- bilirse ne ala, faydalanılmazsa yine ne ala!.. "Elhamdülillah 'ala külli hal" deyip takdiri tefekkürle yetiniriz.

I) Dikkat edilirse, Türkiye'de açılan ses ve beste yarışmalarının %99'u Türk musikisi üzerinedir. 1950'de Yapı-Kredi'nin Açıkhava Tiyatrosunda düzenlediği "Halk türkülerini çokseslendirme" (yani soysuzlaştırma) yarışmasından bu yana yaklaşık yarım yüzyıldır bu işin başka müşterisi çıkmamıştır. Taşıma suyla değirmen dönmediği için, batıcılar bize 60 yıldır hep Sevil Berberi, Carmen, La Traviata, Chopin, Debussy, Brahms yutturup dururlar (ve tabii en kötü icralarıyla). Elektronikten vazgeçtik, Schönberg dahi kapasitelerinin çok üstündedir; ama havalarından geçilmez, kendi öz müziklerinin devrini kapatmış olduğu yaygarasından da hiç bıkmazlar.

2) Yarışmanın Dede Efendi adına düzenlenen sözlü eserler dalına 60, Tanburi Cemil Beyadına düzenlenen saz eserleri i dalına 73 beste gönderilmiştir. Sözlü besteler, Nihavend, Hicaz, Muhayyerkürdi gibi harcıalem makamlarda ve TRT'nin istediği hoppalıkta değil, Dede Efendi ve III. Selim zamanında kullanılan klasik mürekkep makamlarda ve Beste'den Köçekçe'ye bütün klasik formlardadır: 18 Şevkefza, 12 Nev'eser, 10 Sultaniyegah, 4' er Suzidilara ve Acem-buselik, ayrıca Neva-buselik'ler, Saba-buselik'ler, Evcara'lar vs.; 120 zamanlı Zencir, 48 ' zamanlı Sakil, 32 zamanlı Hafif, 28 zamanlı Devrikebir vd. usullerde Beste'ler, Ağırsemai'ler, Yürüksemai'ler, şarkılar. Yarışmaya gönderilen 73 saz eseri arasında da peşrev, sazsemaisi, oyunhavası gibi geleneklik formlar dışında konulu tasviri parçalar da vardır.

3) Dede Efendi yarışmasının 1. ve 2.lik ödüllerini, Yahya Kemal'in "İsmail Dede'nin Kainatı" şiirine yaptığı Acembuselik/ Zencir Beste'siyle kazanan, 40 yaşlarında, üniversite mensubu Eskişehirli bir biyokimyacıdır, konservatuar mezunu filan da değildir. Şimdi siz olsanız sormaz mısınız? A kör beyinliler! Hani klasik Türk musikisi ölmüştü, "müzelik" olmuştu?. Hani "halktan kopuk, sadece saraya ait"ti?. Besteleyeni- çalanı-söyleyeni kalmamıştı?. Şu 40 yaşındaki Eskişehirli biyokimyacı, hangi padişah zamanında, hangi sarayda doğdu acaba?!.. Konuşsanıza, bre hainler!..Bu soruların cevabı tektir: bu çocuk bir Müslüman Türk'tür ve kendisi ne zaman doğmuş olursa olsun, kültürü 1923'te doğmamıştır. O en az 1000 yıllık bir kültür birikimiyle atalarına bağlı ve sizden en az 1000 defa daha "çağdaş"tır!.. Hayranı olduğunuz batılılar sizin hiçbir bestenize başlarını çevirip bakmaz, sadece gülüp geçerler, ama bu gencin eserinin -benim Bayatiaraban mevlevi ayinime yaptıkları gibi- kasetini de, CD' sini de yaparlar; sizin ölmüş demekle avunduğunuz kendi atalar sanatınızı "musiques tradition- nelles vivantes"

(yaşayan gelenek müzikleri) olarak dünyanın istifadesine sunup sizinle alay etmek için!..
4) İstanbul Büyükşehir Belediyesi öncelikle bir kültür kurumu olmadığı halde, düzenlediği yarışmanın kalite ve seviyesi, TRT'nin Kültür Bakanlığı ile ortaklaşa açtığı yarışmanın çok, ama çok üstündedir. Bütün seviyeli müzik adamlarının ittifak ettiği bu husus bir defa daha doğrulamaktadır ki, resmi politika ve kurumlar milli musikiye ne kadar "eğlence mezesi" gözüyle bakarlarsa baksınlar, tek işleri müzik olmayan amatörler ve kurumlar (belediyeler, bankalar), gönüllerindeki kültür köklülüğü şuuru ile öyle işler yaparlar ki, resmi politikaların bütün şuursuzluğunu bir üfleyişte iskambil kağıdı gibi devirir geçerler!...
Aksiyon, Aralık 1996, S. 106. s. 52.
Maşallah Devlet Sanatçıma!
AKSİYON dergisinin 64. sayısında, devlet sanatçısı Suna Kan hanımın büyük Türk bestekarı Dede Efendi ile ilgili olarak şu görüşü yer alıyor: "Müzisyen olan babam bize alaturka dinlemeyi yasakladığı için, ben maalesef Dede Efendi'yi tanımıyorum.. Ulusal müzik için bir değer taşıyabilir belki, ama evrensel müzikte yeri olamaz." Tebrikler Suna hanım, bir devlet sanatçısı olarak derin cehaletinizin hayranı olmamak gerçekten 'olanaksız'!. "Şecaat arz ederken merd-i kıbti sirkatin söyler" demiş Ragıp Paşa, yani "çingenenin yüreklisi hırsızlığını kahramanlık diye anlatır"mış. Suna hanım, kendisiyle konuşan gazeteci arkadaşı "Dede Efendi ne zaman yaşadı?" diye de sormuş. Ben olsam, "Milattan önce 3000 yılında, Papu'lar zamanında" derdim. Bu hatun, eminim, Beethoven'ın da ne zaman yaşadığını bilmiyordur; bilse, başını hemen sağa çevirince yanıbaşında çağdaşı Dede'yi görürdü çünkü. Harika çocuk olarak ömrü yurtdışında geçmiş olan Suna hanım, Beethoven'in ne zaman yaşadığını bilmese de, 9. Senfoni'yi biliyordur. Ama bu . 'evrensel' eserin içinde ilk defa olarak insan sesi kullanma ilhamını üstadın Mehter müziğimizden aldığını herhalde bilmiyordur. Ta 16. yüzyıldanberi Batının o evrensel bestecilerini Mehterin etkilediğini, davulun, timpaninin, zilin, üçgenin senfoni orkestrasına bizden gittiğini, koca koca Mozart'ların, Haydn'ların, Gluck'ların, Gretry'lerin, Rossini'lerin askeri müzik besteciliğini, bizim 'belki ulusal bir değer taşıyabilecek olan' Mehterimizden öğrendiklerini, Suna hanımcık nereden bilsin? Bütün bunlar, gören gözler, duyan kulaklar içindir. Gönül kör olunca, göz ne yapsın, kulak ne yapsın?. 1971 'de Nihat Erim'in Amerika'dan ithal "beyin kabinesi"nde yeni kurulan Kültür Bakanlığının ilk bakanı Talat Halman, Ankara Devlet Konser Salonunda bir Itri konseri verdirmek isteyince kıyametler kopmuş, konser verilsin mi, verilmesin mi diye aydınlar iki kampa ayrılmış, gazete sayfaları -hatırlayacaksınız- harp meydanına dönmüştü. İnönü'nün tehdidi altında N. Erim'in Halman'a baskı yapıp konseri iptal ettirttiği, Talat beyin Amerika'da Yunus Emre okuttuğu üniversiteye geri gönderilip bakanlığının da lağvedildiği bu hengamede, işte yine bu Suna hanım, "Devlet Konser Salonunda Itri konseri verilirse devlet sanatçısı ünvanımı iade ederim" tehdidini savurarak yine şecaat arzetmişti. Demek ki harika çocuğumuzun tanımadığı sadece Dede Efendi değilmiş!.
(Türkiye'nin en güzel konser salonuna, Itri, Dede Efendi veya Tanburi Cemil dururken, adı verilen Cemal Reşit Rey, AKSİYON'un 64. sayısında Prof. Sonyel'in araştırmalarından öğrendiğimize göre, ayda 1500 frank maaşlı bir Fransız ajanı olan, Kamil Paşa kabinesi bakanı Ahmet Reşit Bey'in Fransa'da yetiştirilmiş oğludur.)
Geçende bir TV programında, Mehmet Aydın hoca galiba İngiltere'de bir felsefe profesörleri toplantısını anlatıyordu. Katılanlardan ikisi, bir İngilizle bir Türk, Allaha inanmadıklarını söylemişler. Toplantıyı yöneten profesör sebep sorunca, İngiliz felsefeci, "Hıristiyanlıktaki teslis akidesi bana pek trajik geliyor, onun için Allaha inanmıyorum"

demiş. Aynı soru Türk felsefe profesörüne yöneltilince, onun da cevabı şu olmuş: "Ben de aynı sebepten inanmıyorum". Herhalde ilim aleminde rezil olmasını istemediğinden olacak, Aydın hoca bu profesörümüzün adını vermediydi.
1981'de, Atatürk'ün doğumunun 100. yılı münasebetiyle yurt içinde ve dışında çeşitli tanıtma ve kutlama faaliyetleri yapılmıştı, hatırlarsınız- Ben de bu vesileyle, Roma Üniversitesi Türkoloji bölümünün daveti üzerine, rektörlüğün Teatro dell' Ateneo salonunda bir ud ve ses resitali vermiştim. Benim gönderilmemin şartı olarak, Dışişlerimizin İtalyanlara zorla kabul ettirdiği piyanist Elif ve Bedii Aran çifti, herhalde onların bir akşam önce 1000 kişilik Aula Magna salonunda 30 kişi önünde verdikleri konserde bulunduğum için olacak, nezaketen benim konserime gelmişler, ertesi sabah kahvaltı salonunda karşılaştığımızda da şu ürpertici beyanda bulunmuşlardı: "Akşam harikaydınız.. Bedii de, ben de şaşırdık vallahi; biz böyle bir müziğimiz olduğunu doğrusu hiç bilmiyorduk." Suna hanımın şecaatine ne kadar çok benziyor, değil mi? Suna hanımın merhum eşi viyolacı Faruk Güvenç, Batı müziğinin hararetli kalem silahşorlarındandı ve bir ara OPUS adlı bir müzik dergisi çıkarmıştı. Ülkenin her yerinden "satılmıyor" diye iadeler gele gele kısa sürede kapanan bu derginin bir sayısında yer alan karikatür şu: Koltuğunda gazete okuyan adama, flüt çalmaya çalışan yaşlı hanımı şöyle diyor: "Bu kırık flütle Wagner çalacak değilim ya, elbet Dede Efendi çalacağım!" Başlık da şu: Faizant'ın bir karikatürü. Sanki Fransız karikatüristi Faizant, Dede Efendi'yi tanır da onu küçük düşürecek bir karikatürü yaparmış gibi! Düpedüz yüzsüzlük, şuursuzluk, zavallılık. Osmanlıyı yıkarken, Atatürk'ün hayal ettiği çağdaş Türk aydını tipi bu muydu acaba diye çok düşünmüşümdür. Cumhuriyet kurulurken, Batıdan yarımyamalak birşeyler öğrenip kendi kültürünü hiç tanımayan, üstelik bununla da övünen bir okumuş cahiller ordusu yaratılmasının amaçlandığına inanasım gelmiyor; hernekadar sonuç öyle görünse de.. İnönü'nün cebinden çıkardığı bir kağıda eski harflerle birşey yazıp "oku ; bunu" diye gösterdiği bakanlar, rektörler okuyamayınca sevinç kahkahaları attığı malumdur. Kendi öz kültürünün cahili olmaktan sevinç ve övünç duyan yönetici ve aydınlara sahip bir başka devlet daha var mıdır dünya üzerinde, bilmiyorum. Dünyanın en büyük önderlerinden Gandhi'ye, İngiltere'de eğitim görmüş Hintli aydınlar, Hint yazısı olan Sanskriti (Devanagari) bırakıp Latin alfabesine geçmeyi teklif ederler. Cevabı şudur: "Tabii ,neden olmasın?Ancak daha önce, binlerce yıldır Sanskritle yazılmış olan bütün eser ve metinleri Latin alfabesine çevirin;okullarda da Sanskrit öğrenildikten sonra Latin alfabesini öğretin bu şartla izin verebilirim. "Japonlar dünya ticaretine hakim Amerika'yı da yavaş yavaş satın alıyorlar.Ama bilirmisiniz ki Japonya'da sadece ortaokul mezunu olan herkes, 8.(evet,sekizinci) yüzyılın Japonca'sıyla yazılmış metinleri su gibi okur ve anlar! Vazgeçtik 8.yüzyılın Türkçe'sinden, siz daha Atatürk'ün" Nutuk"unu bile anlamıyor ,uyduruk Türkçe'nize çeviriyor ve papyon takmakla Batılı oluvereceğinizi zannedip bütün Batılı kargaları güldürüyorsunuz.Devlet sanatçılarınızda Dede Efendi ile alay etmeyi çağdaşlık, evrensellik filan zannediyorlar(Evrensel müzik ve müzikle evrensellik konusu için "Dede Efendi Operası ve Müzikle Evrensellik Üzerine" başlıklı yazıya bkz.) Bir gün bizde, bugünkü halimizi acı bir tebessümle hatırlayacak kadar öz benliğimize kavuşuruz inşallah.
Aksiyon,Mart1996,S.66,s.53.
Sizin Arif Mardin'iniz Filan Yok" (Böbrek ameliyatı münasebetiyle bulunduğum Washington'da Nisan 1990'da yazılmış ve makale sahibi Aliye Ak'a gönderilmiş olan mektup.)
I5 Nisan 1990 tarihli The Turkish Times'in S. sayfasında çıkan "Bizim de Arif Mardin'imiz Var!" başlıklı tanıtına yazınızı okurken "acaba bizim

gerçekten bir Arif Mardin'imiz var mı?" diye düşünmekten kendimi alamadım. Hemen belirteyim ki bu yazıyı yazmamın amacı sizi eleştirmek değil; zira. beni hem sevindiren, hem de derin derin düşündüren yazınız için size teşekkür borçluyum.
Bilmem F. Rıfkı Atay'ın "Zeytindağı" adlı romanını hatırlar mısınız? 1. Dünya Harbindeki politik yanlışlarımızı anlatan güzel bir eser. Sonu şöyle: istasyonda yaşlı bir kadın, yaralıları getiren trenden inen herkese yaklaşıp ağlamaklı bir sesle" Ahmed'imi gördünüz mü?" diye soruyor. Ve roman yazarın şu yorumuyla bitiyor: "Hayır bacı, biz Ahmed'ini görmedik. Ama onu sen de görsen tanıyamaz, ona da sorardın. Bu kadına Ahmed'ini hangi amaç uğrunda kaybettiğimizi bir söyleyebilseydik?!. Ama biz yiğitlerimizi savaşta değil, kumarda kaybettik".
İşte Arif Mardin de geri kalmışlık kumarında kaybettiğimiz bir yiğit. Size göre kayıp değil kazanç, hatta büyük bir övünç. Doğru, çünkü Mardin'in başarısına bir Türk olarak (hele müsaadenizle azıcık sanatçı da olunca) sevinmemek mümkün değil. Ama acaba "övünmeğe" ne kadar hakkımız var?. İşin bu tarafını hiç düşündünüz mü? Arif Mardin'in adını ta gençlik yıllarımda arkadaşım Yavuz Özüstün'den duymuştum (bu zatın kim olduğunu birazdan öğreneceksiniz). Jazz benim alanım olmadığı halde, kendisinin son derece değerli bir müzik adamı olduğundan da zerrece şüphem yok. Ama acaba onu biz mi yetiştirdik? Bu sorunun cevabı biyografisinde: ta ortaokuldan itibaren (İstanbul High School'danberi) kendisini Anglophile kültüre adamış, büyük ihtimalle bu okulun tavsiye ve bonservisiyle İngiltere'de yüksek öğrenimini tamamlamış, ama gönlü müzikte olduğu için 26 yaşında kapağı ABD'ye atmanın yolunu bulup eğitimine burada devam etmiş ve parlak geleceğinin temellerini atmağa başlamış. Bunları söylerken lütfen kendisini kınadığımı zannetmeyin, çünkü ben de yabancı bir liseyi bitirdim ve mimarlık eğitimimden sonra hayatıma müzisyen olarak devam ettim. Ama şimdi bir an düşünelim: Arif Mardin'e verilen 1975, 1977, 1982 ve 1990 Grammy ödülleri acaba bir Türk sanatçısı ve yaptığı da kendi milli müziği olduğu için mi verildi?. Yoksa 32 yıldır Amerika'da yaşayan (büyük ihtimalle A.B.D. vatandaşı olan) ve Amerikan müzik hayatına/kültürüne katkıda bulunan bir müzik adamı olduğu için mi verildi?. Ve ödüllendirilen eser, Sibelius'un ünlü "Finlandia"sı gibi, "Türkiyem" adını taşıyan bir modem jazz parçası mıydı?.
Şimdi izninizle madalyonun biraz da öbür tarafını çevirelim:
Arif Mardin 26 yaşında ABD'ye gidip yerleşmiş de fena mı etmiş? Ne münasebet, en akıllı işi yapmış! Türkiye'de kalsaydı, aynı kabiliyet ve emekle 32 yıl Türkiye'de çalışsaydı, ne olurdu?. Ya TRT, konservatuar veya üniversite gibi bir devlet kurumunda, ya bir plak şirketinde veya en pahalı otellerin gece klüplerinde 30-40 yıl pek az kimsenin tanıdığı bir değer olarak hizmet eder ve şahane bir şeklide "emekli" olurdu. Ödül mü? Ne ödülü?. Altın plak mı? Ne plağı? "Emekli" olduk ya!. Tıpkı Yavuz Özüstün gibi. O da kim, diyeceksiniz. Gördünüz mü, az önce 'pek az kimsenin tanıdığı' dediğim zaman hata etmemişim. Yavuz Özüstün'ü nereden tanıyacaksınız?. O da aynen Arif Mardin gibi 1932 doğumlu, o da İktisat Fakültesi mezunu. İngilizce ve Fransızca'yı ilk gençliğinde öğrenmiş bir aydın ve dahası, aynen Mardin gibi, Berklee College of Music'ten ders ve sınav bandlarını Türkiye'den göndermek suretiyle mezun olmuş bir Jazzcı ve Türkiye'nin şu anda -benim için- en kültürlü müzik adamı. Jazz aranjörü, piyanist, viyolonist ve besteci, ayrıca klasik Türk musikisinin de hocası. Şu halde, az önce pek az kimsenin tanıdığı bir değer dediğim zaman da doğru söylemişim. Yavuz Özüstün çeyrek yüz yıl TRT'ye sadece en iyi klasik Batı ve Türk müziği tonmaysteri olarak değil, Hafif Batı Müziği denetleme kurulu üyesi olarak da hizmet vermiş, sonunda emekli olmuş, emekli maaşıyla geçinmesi mümkün olmadığı için de Türk Musikisi Devlet Konservatuarında sözleşmeli öğretim üyesi olarak görev almıştır.

(Buradan da ikinci emekli payesini alabilmesi için sözleşmesinin yenilenmemesi kafidir.) O halde şahane bir şekilde emekli olurdu derken de doğru söylemişim.
Arif Mardin sadece çok iyi bir müzik adamı değil, Türkiye'de kalıp 32 yıl hizmetten sonra sadece "emekli" olmakla, ABD 'ye gidip "dünya çapında bir değer" olmak arasındaki tercihini ta 26 yaşındayken yapabilmiş bir zeka.
Siz diyorsunuz ki "bizim de Arif Mardin'imiz var. Arif Mardin bizden. Bizim içimizden biri." Hayır, Aliye hanım, öyle değil. Keşke olsaydı!
Arif Mardin soylu bir Türk kızıyla evlenecek, çocuklarına Türk isimleri koyacak kadar Türklüğüne saygılı kalabilmiş. Ama Türkiye onun Türklüğüne ne kadar saygılı acaba?. Türkiye tarafından hangi fahri doktora, profesörlük vd. övgü belgeleriyle ödüllendirilmiş?. Duke Ellington School of Arts gibi Türkiye'de bir "Arif Mardin Caz Akademisi" mi açılmış?. Hadi bu, şu anda Türkiye için çok fazla diyelim, A. Mardin Türk devleti tarafından Batı müziği eğitimi veren okul ve konservatuarlarımızda "çağdaş müzik ve jazz" üzerine konferanslar vermeğe mi davet edilmiş?. Kendisine Türkiye tarafından kültür elçi si olarak diplomatik pasaport mu verilmiş?. Ne gezer?!.
Doğru, ödüller onun; alkışlar, övgüler, övünmeler bizim. Övünmeler mi? Hangi yüzle?.. Atay'ın dediği gibi, Arif Mardin de "savaşta değil, kumarda kaybettiğimiz yiğitler"den. Ve bizden, "daha nicelerini kaybedeceğimiz Arif Mardin'lere".sadece.
selam !
Kısa bir mektup düşünmüştüm, makaleye dönüştü. Özür dilerim ve size, bana mesleki bir konuda azıcık dertleşme imkanını veren yazınız için teşekkürler ederim.
Bir Neyzen Doğuyor
Diyelim ki sizin Türkiye'nin denize yakın güzel bir köşesinde, büyük bahçe içinde ata yadigarı üç katlı bir köşkünüz var. Bodrum'da, İskenderun'da, Çeşme'de, Giresun'da veya Pendik'te.. Dedelerinizin dedeleriyle onların da dedeleri hep bu köşkte doğup büyümüşler, çoluk çocuk sahibi olmuşlar, sonra da yaşama nöbetini sizlere devredip göçmüşler. Siz de bakmışsınız ki etraf hep üstüste konmuş betonarme kibrit kutularıyla (pardon, apartmanlarla) dolmuş.. "Demek ki çağdaşlığın gereği bu!" deyip asırların yıkamadığı güzelim köşke buldozeri dayayıp üç günde yerle bir etmişsiniz. Tabii, iş bu kadarla kalmamış: bahçedeki elma, armut, incir, dut, ne kadar ağaç varsa; gül, karanfil, lale, sünbül, ne kadar çiçek varsa; domates, biber, soğan, maydanoz, ne kadar sebze varsa, hepsi bu yıkımdan nasiplerini almışlar; "Eh, n'apalım, bizim de kaderimiz buymuş!"
deyip yerlerini apartmanınızın arsasına terkedip gitmişler. Sizin köşkün eskiliğine mukabil güzelliği karşısında dayanamayıp "eski eser" kararı veren Anıtlar Kurulu'nu ikna edip kararı kaldırtmış ve kat karşılığı apartmanınızı dikmişsiniz. Olur ya.. Meyve ağaçları, çiçek tarhları, sebze bostancıklarıyla dolu o gürelim bahçeyi de arabalara otopark ve kışın teknelerinizi çekeceğiniz rıhtım yapmak için baştan başa betonlamışsınız. !
Aaa, O dane?. Bir de bakıyorsunuz ki günün birinde sizin beton bir yerinden kırılıp delinmiş ve bir mor menevşe başını çıkarmış, bütün sevimliliğiyle size gülümsemiyor mu?. Fesubhanallah!.. Yahu, biz bu köşkü yıkıp bahçeyi bozalı kırk sene olmuş!.. Bahçeyi betonlamadan önce de zemini güzelce tokmaklatıp her türlü böcü-börtüye karşı dezenfekte ettirip kalın bir blokaj üzerine grobeton attırmışız.. Bunun da üstüne rutubete karşı bitüm emülsiyonu çektirip hasır demirlerini döşetmiş ve her türlü çekme, genleşme, çatlama ihtimaline karşı da belirli aralıklarla derzler kodurtmuş ve 10 cm'lik beton döktürmüşüz.. Bizim bu kadar tedbirimize rağmen, bu mor menevşe şimdi ne derneğe bizim betonumuzu kırıp başını uzatıyor da bize sırıtıyor ki? Alay eder gibi?!..

Ez kafasını, kopar at!.. Yeniden betonla çatlayan yeri !.. Ama o da ne?. Delik bir yerde değil ki, betonun nerdeyse her yeri delinmiş!. Allah, Allah, şu işe bak!..
Yaa, beyim!.. Böyle olur bu işler. Buna "tabiatın cevabı" derler. Eşyanın tab'atının da belli bir haysiyeti vardır; fazla oynatmaz kendisiyle!..
Dr. Teoman Önaldı yönetiminde İzmir Türk Musikisi Devlet Korosu'nda görev yapan Neyzen YAVUZ AKALIN 23 yaşında. Kütahyalı. Kanun ve Kemençe çalan babası mimar Erhan Akalın'ın teşvikiyle 10 yaşında Ney'e başlamış. İlk derslerini Kütahyalı Ney ve Rebab sanatçısı Şemseddin Güvey'den aldıktan sonra iki yıl da rahmetli üstad Akagündüz Kutbay'la (1934-1979) çalışmış. 1982 yılında girdiği İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuarı'nda ise üstad Niyazi Sayın'ın öğrencisi olmuş ve dört yıl süreyle Alaeddin Yavaşça, Necdet Yaşar ve B. Sıtkı Sezgin gibi ünlü üstadlardan yararlanmış. 1986 yılında
Kültür Bakanlığının açtığı sınavı kazanarak İzmir Devlet Korosuna Ney sanatçısı olmuş. Aynı zamanda da Ege Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuarı Kanun bölümünde son sınıf öğrencisi.
Genç ney sanatçısı Yavuz Akalın'ın biyografisi işte bu üç cümleden ibaret. Ama yakın geleceğin en iyi neyzenlerinden biri olacağından bizim şüphemiz yok. Mutlaka iyi hocalardan, hatta Türkiye'nin en büyük üstadlarından feyz almış olması ve iki yıldır bir Devlet Korosunda sürekli çalışması sayesinde oldukça ileri bir teknik kazanmış. Ama aşk olmadan meşk olamayacağına göre, basit bir kamış parçası görünüşünde olmasına rağmen, Türk musikisinin ilk sıralardaki en güç sazlarından biri olan Ney'e, daha bu yaşta bu seviyede hakim olabilmek, hiç de azımsanacak bir başarı değildir.
Tam 62 yıldır Türk musikisinin Türk milletinin gözünden ve gönlünden düşmesi için olanca gayretimizle çalışıyoruz. Okullarda öğretimini mi yasaklamadık?!. Radyodan yayımını mı kaldırmadık?!.. Okul müzik kitaplarında olmadık hakaretlerle çocuklarımızın gözünden düşürmeğe mi çalışmadık?!.. Devlet Konser Salonunda İtri Konseri verdirtmek istedi diye, Kültür Bakanı Prof. Halman'ı Amerika'ya geri postalayıp Bakanlığını mı lağvetmedik?!.. Devlet olarak açık tercihimizi "çoksesli" Batı müziğinden yana koyup, Batılılarca çağdaş bir Avrupa ülkesi sayılma hayalimiz için, bu kesimin bütün sanatçılarına akademik ünvanlarla devlet sanatçılığı payeleri mi dağıtmadık?!.. Yine de, "Devlet Konser Salonu 'nda İtri konseri verdirirseniz. Devlet Sanatçılığı payemi iade ederim" diyen çoksesli sanatçılarımızın hazımsızlığını sineye mi çekmedik?!..
Daha ne yapalım, kardeşim?!.. Kanun, Kemençe, Tanbur çalan babaların hepsini toplayıp kurşuna mı dizelim?.
Meyve, sebze ve çiçek bahçemizi bozup üzerine döktüğümüz beton çatlamasın diye bütün tedbirleri almamış mıyız?. O halde nasıl oluyor da bu mor menevşeler, bu kır çiçekleri, bu papatyalarla gelincikler bizim betonumuzu kırıp oradan buradan başlarını çıkarıyorlar?!.. Nasıl oluyor ve ne hakla?!.. Hem sadece ud, keman, kanun, cümbüş, klarnet, bağlama, def, darbuka, kaşık gibi nisbeten harcıalem çalgıları çalıp düğün-dernekte ekmek paralarını çıkarmağa çalışsalar, neyse!.. Ama bunlar, sanki biz 62 yıl boyunca mandolin, melodika, gitar, piyano, blok flütü değil de ney, tanbur, kemençe, kudümü öğretmeye çalışmışız gibi, kalkıp bu sazlara hevesleniyorlar! Düğünde filan da işe yaramayan, üstelik bela derecesinde zor olan ve pek çalanı da kalmıyor diye sevindiğimiz bu eski müzelik çalgıları bu çocuklar nereden görüp duyup öğreniyorlar?. 60 yıllık çabamıza rağmen üniversitelerimizin hiçbirinde çoksesli öğrenci koro ve orkestraları yok. Ama hepsinde Türk Halk Müziği ve Türk Sanat Müziği toplulukları var. Bu nasıl iştir?!.. Bir kısmını karakol, kadınlar hapishanesi, odun-kömür deposu ve ahır yaptığımız, bir kısmını da kendi kendine çürüyüp yıkılmak-ya- kılmak üzere kaderine terk ettiğimiz Mevlevi haneler gibi; bu çağ gerisi ilkel teksesli müziği de elimizden geldiğince

yozlaştırıp (TV'de Udla Piyanoyu birlikte çaldırmaktan tut da "Dümte-kaa-düm-tek" diye, "Oy farfara, farfara" diye ettiğimiz alaylara varana kadar) sadece meyhanelere mahsus süfli bir zenaat haline getirmeğe çalışmadık mı?. Tabii çalıştınız efendim. Bu konudaki gayretlerinizi görmezlikten gelenlerin gözü körolsun!.. Ama şey, efendim!.. Hani eşyanın tabiab dedikleri birşey var ya.. Hani şu haysiyetiyle pek fazla oynanmağa gelmeyen.. Bütün bu işler, olsa olsa, onun başının altından çıkıyordur herhalde!.

Kubbealtı Akademi. Nisan 1990. S. 2, s. 19-22.

Müslüman jazz'ı

Akbank'ın düzenlediği 5. Uluslararası Jazz Festivali münasebetiyle, geçtiğimiz 10 Ekim'de Aksanat'ta verilen "Asia Minor" topluluğunun konserinde bulundum. Topluluğun 4 üyesi şöyle: Kamil Erdem (perdesiz elektro bas gitar), Yahya Dai (soprano saksofon, barok ve tenor flüt), Tahir Aydoğdu (kanun) ve Zafer Gerdanlı (davul). Grubun adı olan Asia Minor, ülkemizin en eski tarihi adı Önasya'nın İngilizcesi (Büyük Asya'ya kıyasla "Küçük Asya" demek). Buradaki "Minor" kelimesi, müzik terimi olmadığı ve Latinceden alınmış olan İngilizce şekliyle kullanıldığı için, Türkçede "Minör" değil "Maynır" şeklinde, grubun adını da -bu sebeple- "Asya Minör" diye değil, İngiliz telaffuzuyla "Ejya Maynır" olarak söylemek doğru olur. Adından da anlaşılacağı gibi, jazz formları altında Anadolu'nun müziğini yapmaya soyunmuş bu grup. Ama Greko-Romen Anadolu'nun değil, Batılılaşma hevesindeki Cumhuriyet Anadolusu'nun da değil; Türk ve Müslüman Anadolu'nun müziğini. Grupta bir kanunun yer almasının da, gitarın perdelerinin sökülmüş olmasının da sebebi bu. Müzik tekniğiyle nazariyatının yabancısı olan okuyucularımız için, asli Türk müziği çalınmak istendiği zaman gitarın perdelerinin neden çıkarılmak gerektiğini hemen açıklayıp geçelim. Türk müziği ile Batı müziği tamamen ayrı iki müzik dili olarak, ayrı alfabeye (yani bir- birine hiç benzemeyen ses perdelerine ve aralıklarına) sahiptirler. Bu yüzden, gitar, piyano, mandolin, yan flüt, blok flüt, akordeon gibi 12 eşit aralıklı Batı müziği ses sistemine göre ayarlanmış (tampere) sazlarla hiçbir makamımız çalınamaz. Çalınırsa Amerikalı'nın Türkçe konuşması veya Çağdaş Türk Bestecileri'nin yaptığı müzik gibi olur: ya kulaklarınızı tıkar, ya nezaketen dinlersiniz. İşte Kamil Erdem'in, Türk makamlarında ezgiler çalabilmek için gitarının perdelerini sökmesi, böyle bir teknik zarurete ve hassasiyete dayanmaktadır. Bu, işin güzel ve şuurlu tarafı. Acı olanı ise, gepegenç müzisyenlerin görebildiği bu basit müzik gereğini koca TRT'nin göremeyip, bunca uyarıya rağmen Türk müziği programlarında hala piyano kullanmak suretiyle şuursuz bir ısrar göstermesi ve kötü örnek olmasıdır.

Gelelim grubun repertuarına: genç Asia Minor Hüseyni' sinden Saba'sına, Hicaz'ından Evc'ine kadar hemen bütün Türk musikisi makamları ve çoğu "aksak" yapıda olan Türk musikisi usulleri kullanılarak K. Erdem tarafından yapılan besteleri çalıyor; bu makam ve usullerde bol ve uzun taksimler (sololar) yapıyor (tamamen asli Türk perdeleriyle). Sahih bir hadise göre, Resulü Ekrem' e sormuşlar, "Ya Resulallah, sizin hiç nefsiniz yok mu?" diye. Kendileri de (s.a.v.) cevap olarak, "Olmaz mı, buyurmuşlar, tabii vardı, ama ben onu Müslüman ettim!" İşte bizim bu gençlerimiz de jazz'ı Müslüman etmişler; Batılılara ve onların Türk ortaklarına yaranabilmek için Yunus'u, Itri'yi, Köçekçelerimizi, Kadıoğlu Zeybeğini Hıristiyanlaştıran Türk Beşleri ile, Dilhayat Kalfa'yı çokseslendirip kendi musikisini Hıristiyanlaştıran, Münir N. Selçuk'un bedbaht halefi (hayrülhalefi değil) Timur beye inat!..

Kamil Erdem tarafından 1990 yılında kurulan topluluk 5 yıldır Türkiye'de değil, Batı ülkelerinde konserler veriyor. Almanya ve İsviçre turnelerinin yanısıra, Avusturya'da Wiesen Jazz Festivaline ve Macaristan'daki Budapeşte Dünya Müzikleri Festivaline katılmışlar. 1991

'de Avrupa'da yayınlanan albümleri, Türkiye'de ancak 1994'te kaset olarak çıkabiliyor. Ve
kurulduktan ancak 5 yıl sonra -o da "Türk Jazz Müziği" gerçeğini Batıda kanıtladıktan ve icazetnamelerini oradan getirdikten sonra- Türkiye'de konser verme imkanını bulabiliyorlar. Onların müziğini çalmaya çalışan senfoni orkestralarımıza hiç yüz vermeyen Batı, kendi kültür kaynaklarımızın değerlendirilmesinde de bize nasıl nal toplattırıyor, görüyorsunuz, değil mi? , "Eğer gerçekten uluslararası olmak istiyorsan, kendi ülkenden bahset" diyen Balzac gibi, Asia Minor'un gençleri de, kendi ifadeleriyle "bölgesel unsurları özümseyerek değerlendirip sunmayı, evrenseli algılamanın önkoşulu olarak görüyorlar". "Zamana ve mekana dayanıklı müzik"lerini yılmadan sergileme yolunda azimleri daim olsun. Hizmet onlardan, tevfik Allahtan.
Aksiyon, Kasım 1995, s. 48, s. 53.

Dede Efendi Operası ve Müzikte Evrensellik Üzerine

Sevgili MÜZÜK'çüler,

Derginize bu ilk yazımı yürekten başarı -daha da önemlisi- uzun ömür dileklerimle gönderiyorum. Yüzelli yıldır ülkemizde gazeteler/dergiler çıkıyor, 'çıkıyor' ve bir süre sonra artık 'Çıkamıyor'. Bunu mesleğin içinde olanlar da bilir, olmayanlar da.

Hele müzik gibi insanları eğlendirme (hadi daha açık söyleyelim, oynatma/tepindirme) fonksiyonu olmasa, bizim seviyemizdeki bir ülkede belki sözü bile edilmeyecek bir sanat dalında, bu sanatı sadece 'konuşan' bir dergi çıkarmak ve bunu uzun süre yaşatmak, doğrusu her babayiğidin harcı değil. Bakın, 150 yıllık basın hayatı olan 80 milyonluk bir ülkede, uzun ömürlü denebilecek kaç müzik dergisi sayabilirsiniz: bir Filarmoni ve Orkestra, bir de Musiki Mecmuası (1948'denberi çıkan bu sonuncusu uzun süredir mumlu teksir kağıdına daktilo ile yazılıp abone sayısınca çoğaltılıyor). Görüldüğü gibi durum acıklı. Başarılı olacağından hiç şüphe etmediğim MÜZÜK'e uzun ömürlülük dileğinde bunun için bulundum. Bu bir İkincisi, ve'li/veya'lı çift isimler konan yazı başlıklarını sevmediğim halde, benimki bu defa böyle oldu. Sebebi, bir gazetede gördüğüm "Dede Efendi Operası Bestelenmeli" başlıklı yazı ile, müzik konuşma ve tartışmalarında sıkça geçen 'evrensellik' konusu arasındaki yakın bağ. İşte bunları konuşalım istiyorum bu yazıda.

Müzik bahsi, at iziyle it izinin birbirine karıştığı uzunca bir süredir hemen herkesin, üzerinde bilgiçce fikirler yürütebildiği, meslekten olsun-olmasın rahatça ahkam kesebildiği, aslında sadece kargalara kahkaha attırabilecek 'dahiyane' öneriler getirebildiği bir konu haline geldi. "Dede Efendi'yi çoksesli bir yapı içinde dünyaya da ulaştırabilirsiniz" diyor, az önce başlığını verdiğim yazının HÜRRİYET mensubu yazarı. Ve devam ediyor: "Dünün bütün büyük sanatçıları bugüne getirilmeli; bugünün kulaklarına dinletilebilmeli. Çağdaş beğenilere ayarı anmalı, uyarlanmalı". Sonra, Dede Efendi'nin çalkantılı hayatına kısaca değinip dahiyane teklifini getiriyor: "Politika ve müzik açısından böylesine zengin bir yaşamın operası neden olmasın? Hiç kuşkusuz, öldürülen sultanların, ayaklanmaların içindeki bir bestecinin hayatı müthiş malzemelerle doludur." İşte, 200 yıldır batı, batı kültürü, batılılık, batılılaşma diye diye varabildiğimiz nokta: Dede Efendi Operası. Komik olmayan, ciddi bir Dede Efendi filmi (ve bunun okullarda gösterilebilecek videosu) değil! Aşağılama-horlama-alay amacıyla yazılmamış, ciddi bir tiyatro oyunu değil! Dede Efendi Operası! Bana zirvede bir aşağılık duygusunun tüyler ürpertici heykeli gibi geliyor. Siz ne dersiniz? Batılılaşacağız diye 150 yıldır bir tarafımızı yırtıp sonunda Batıdan hiç, ama hiçbir şey öğrenememiş olmak için, herhalde Aziz Nesin'in layık gördüğü zeka seviyesinde bir millet olmak gerekir gibime geliyor (acı da olsa). Sırası gelmişken güzel bir örnek vereyim: Fransızca 'numarasız' demek olan 'sans numero' sözünün başındaki '-sız' anlamındaki 'sans' kelimesini, 'yüz' anlamındaki 'cent' zannedip, hem kapısına '00' yazıp hem de adına 'yüz numara' dediğimiz (kibar adı da yine Fransızca'dan bozma) 'tuvalet'ten daha tatlısı bulunabilir mi, bilmem. HÜRRİYET yazarı Batılıların gerçekte nasıl bir muhakeme sistemine sahip olduklarını hiç bilmiyor olmalı (ismini vermekten hem hicab ediyorum, hem de bu gözlük ülkemizde sadece bu zatın gözünde olmadığı için, lüzum görmüyorum; amacım kimseyi küçültmek değil). Kendileri, bir batılı müzisyenle tekseslilik-çokseslilik konularını konuşacak kadar yabancı dil biliyorlar mı; batı ülkelerinde verilen klasik (ciddi) Türk müziği konserlerini Türklerden çok Batılıların dinlediğini, klasik Türk müziği sanatçılarını da orada yaşayan Türklerin değil, Batılıların davet ettiğini, konserlerinin plak ve CD'lerini yaptıklarını, yazarımız acaba yabancı müzik dergilerinden izleyebiliyor, dostlarından duyuyor mu; onu da bilmiyorum. Benim bildiğim (23 dünya ülkesinde - Türkiye tarafından gönderilmiş değil, o ülkelerce

davet edilmiş olarak- 16-19. yüzyıllar arası klasik Türk müziği repertuarı ile solo ud ve ses resitalleri vermiş bir sanatçı sıfatı ile) bildiğim şudur: bir ülkenin düşman istilasında yaşamasından, hatta, haritadan silinmesinden daha elim ve zelil olan, o ülkenin aydınlarının, kişilikleri satılmış, beyinleri ambargolu düşünme özürlüleri olmasıdır. Şimdi geliniz, birlikte düşünelim:

1) Dede Efendi Operasını kim besteleyecek?

Opera besteciliği Batıda, Floransalı bilgin Kont Bardi sayesinde 1600 yılında başlamıştır; ilk büyük klasik de, bilindiği gibi, Monteverdi'nin 1607 tarihli Orfeo'sudur. Demek ki Batı yaklaşık 400 yıldır opera oynuyor. Dede Efendi için bir operanın librettosunu kim yazabilir, kim besteleyebilir, kim oynayabilir? Bu sorulara tipik kolaycı yaklaşımımızla "E canım, birileri bulunur" cevabını verecekler çoktur. Ne var ki o birileri "bulunmuş" birileri olurlar. Yani, büyük Türk bestekarı Dede Efendi'nin 150. ölüm yıldönümüymüş diye içlerinden gelerek, kendiliklerinden yazmış, bestelemiş, oynamış kişiler değil, iş ısmarlanmış kişiler. 1934'de İran Şahının Türkiye'yi ziyareti münasebetiyle Atatürk, Saygun'a "Özsoy" operasını, kendisinin Ankara'ya gelişinin yıldönümü münasebetiyle de yine Saygun'a "Taşbebek", Akses'e "Bayönder" operalarını, konularını verip librettolarını düzeltmek suretiyle ısmarlamıştı (yani emretmişti). Ama o, o zamandı. '34'ten bu yana 62 yıl geçti ve bu süre içinde topu-topu 10-15 opera bestelendi. Eğer çok değerli bestecilerimiz hala ısmarlama (yani ille de devlet yönlendirmesi)
bekliyorsa, bu, operanın bu ülkede halkı ve bestecisiyle hiç benimsenmediğinden başka birşeyi göstermez. 2. Dünya Savaşı içindeki Almanya'da, 62 yılda değil, sadece 2 yılda (1938-'39), Wagner'in Lohengrin'i 237 defa, Bizet'nin Carmen'i 379 defa oynanmıştı. Peki, bu neden böyle? Çünkü bu sanat, onların kültürü, onların anadili de ondan. Bizim, 70 yıldan fazla tahtta kalan dans meraklısı, müzik hastası bir 14. Louis'miz yok ki, sarayın çok büyük desteği ile Fransız milli operasını ta 17. yüzyıl başlarında kuran Lully gibi bestecimiz, Quinauld, Metastas vdl. gibi librettistlerimiz olsun! Bunda utanılacak bir taraf da yoktur. Bir tür müzikli dini raks olan mevlevi ayini formu da onlarda yoktur mesela. Bir İngiliz çocuğu bir Türk çocuğuyla Türkçe şiir okuma yarışmasına girmeyi düşünür mü hiç? Ve tersi: bir Türk çocuğunun, İngilizce şiir yazma konusunda İngiliz çocuğuyla yarışa girmesi söz konusu olabilir mi? Yanlış anlaşılmasın, ben müsbet ilim konularındaki milli potansiyelimizden bahsetmiyorum; bir tür anadili olan kültür konularındaki taklid edilemez millilikten, otantiklikten, belli kültürel kültürlere özgürlükten bahsediyorum. Böbrek nakli olur, kültür transplantasyonu olmaz; çünkü organı Allah bütün insanlar için yaratmıştır, kültürü ise insanlar sadece kendileri için yapmışlar, bu arada başkalarına da sunmuşlardır (ama taklit etsinler diye değil). Ne kadar zorlarsak zorlayalım, taşıma suyla değirmen dönmez; biz döndürürüz derseniz, işte bu kadar döndürebilirsiniz (62 yılda 10-15, yani 4 yılda bir yerli opera ile). En önemlisi ise, kendi bünye ve ihtiyaçlarınızdan doğmamış olan bu taklit ve zorlamalarla batılılaşacağınızı zannetme gülünçlüğüdür.

2) Kimin için bestelenecek Dede Efendi Operası?

Yüzde ikisi merakından (sirke gider gibi), yüzde üçü çağdaşlık etiketi diye gidecek, yüzde 95'i dövseniz bile gitmeyecek Türk halkı için mi, sadece gülüp geçecek olan Batı halkı için mi? 1940'lı yıllarda Anadolu halkını jandarma zoruyla orkestra konserlerine götürdük de ne oldu? Ulusca çoksesli müziği mi öğrendik? Yunus Emre Oratoryosu besteledik de bütün dünya Yunus Emre'yi mi tanıdı? Dünyada Yunus'u tanıyan varsa, sadece tek yeri güzel olan, o da bestecisine ait olmayan ("Şol cennetlerin ırmakları" anonim ilahisi!) Oratoryo yüzünden değil, Amerikan

Üniversitelerinde Yunus Emre okutup şiirlerini İngilizceye çeviren Talat S. Halman yüzündendir. Bizim papyon takmakla batılı oluverdiklerini sanan aydınlarımız acaba ne zaman öğreneceklerdir ki, T. Selçuk'un yaptığı (daha doğrusu içine yaptığı) gibi, 3. Selim sarayı müzisyeni Dilhayat Kalfa'nın Evcara Peşrev'ini çokseslendirip oda orkestrasına çaldırmakla Batılı filan olunmaz! Bundan ne Dilhayat Kalfa birşey kazanır, ne Evcara makamı (kazanmak ne, sadece rezil olur, çünkü o sesler Batı müziğinde yoktur), ne peşrev formu, ne Türk müziği, ne de Batı müziği. Sadece Timur Bey kazanır, o da höst diyecek kimse olmadığı için. "Kardeşim, bırak Dilhayat Kalfa'yı çokseslendirmeyi; müzisyensen, Evcara'yı da çok seviyorsan (kimbilir, belki de fazla 'nostaljik' bulup 'acayip' keyif alıyorsundur!), o makamda özgün bir peşrevle sazsemaisi bestele, onları çaldır orkestrana" diyecek bir kültür yetkilisi çıkaramazdı bu eğitim sistemi; atı alanlar onun için Üsküdar'ı geçip duruyorlar. Oysa, el pijamasıyla gerdeğe girilmez! ,

3) Dede Efendi operasının parasını kim verecek?

Konu kültürle ilgili, söz konusu kişi de klasik. Türk. müziği bestecisi olduğu için, Eczacı'lardan, And'lardan önce ilk akla gelecek kuruluş Kültür Bakanlığıdır. Ne var ki, Türkiye'deki standart dosyalama sistemine göre "solcu" olan bir bakanın yönetimindeki bakanlık, 'çağdaşlık ve evrensel kültürle bütünleşme' hatırına operaya para verir, ama konu Dede Efendi operası olunca ne kadar verir, onu bilmem. Yine Türkiye'deki standart dosyalama sistemine göre "sağcı" olan bir bakanın yönetimindeki bir bakanlık, milli kültürün bir parçası olarak Dede Efendi için para verir, ama milli kültürle ilgisi olmayan eskimiş bir yabancı müzik formu için para verir mi, onu da bilmem. Baştan sona müzikli büyük bir tiyatro eseri olan opera, eski Yunan'da doğmuş, İtalya'da şekillenip diğer Hıristiyan ülkelere yayılmıştır; konuları da çoğunlukla Yunan mitolojisinden ve milli halk hikayelerinden alınmıştır. Yani bizim bünyemizden doğmuş bir sanat ürünü değildir. Bu durumda parayı Fransız Kültür Bakanlığından istemekten başka çare kalmaz. Böylece Avrupa Topluluğuna filan da belki daha çabuk alınabiliriz!..

Batılı bizi, ülkelerini 400 yıl işgal etmiş olmamız dışında, işte bu yüzden de sevmez. Haklıdır da. Kendisinin kötü taklidinin ayrı bir kişilikmiş gibi ortaya konmasından kim hoşlanır ki? Oysa Türk aydını, Tanzimat depreminin beyninde yarattığı travma ile 160 yıldır Batı maymunu olmakla adeta gurur duyuyor. Gecekondu mahallesinde çamaşırhane açıyor, adı "Örnek Laundry"! Lokanta açıyor, adı "The Hacının yeri"! Köfteci açıyor, adı "Muhallebi & Köfte" (sanki yabancı, muhallebiyle köftenin adını bilir de and'le bağlayabilirmiş gibi)! Romalı Horatius 2050 yıl önce "Quid rides, stupidus, de te narratur!" (Ne gülüyorsun, salak, anlattığımız senin hikayen!) demişti. Bugünkü Alman da dükkan vitrinlerine "Stopt Tierversuche, nehmt Türken!" (Türkler varken hayvanları deney için kullanmayı bırakın!) diyor. Lokanta kapılarına, içinde bir Türk tipi olan girilmez anlamındaki trafik işaretleri yapıştırıp, altına "Biz dışarıda beklemeliyiz!" (Wir müssen draussen bleiben!) yazıyor. Türk aleyhtarı "Attila" operasını bayıla bayıla oynayan Türklerin, bunlara kızmaya hakkı olabilir mi? Kovulmaktan bıkmamış gibi hala, hiçbir söz hakkımız olamayacak olan Eurovizyon maskaralığına (müzik yarışması zannedip) katılmakta ısrar ediyoruz. Uluslararası halk oyunları yarışmalarında hep dünya birincisi olduğumuz halde, Eurovizyon'da neden hep sonuncu olduğumuzun sebeplerini düşünmek istemiyor kimse. Adnan Saygun'la aynı hocadan (Vincent d'Indy'den) yetişmiş olan Fransız Radyosunun 1944'ten beri oda müziği yayınları şefi besteci Pierre Capdeville bakınız ne diyor: "J'estime -en toute liberte et independance de pensee- que la musique de chaque pays doit sauvegarder, conserver, developper et exploiter ses caracteris- tiques ethniques les plus intimes et ne jamais tendre a imiter celles

etrangeres, meme les plus seduisantes" (paris, 5.3.1954); yani: "Bütün samimiyetim ve düşünce özgürlüğümle ifade ederim ki her ülkenin müziği, kendi milli karakterindeki özü titizlikle korumalı, savunmalı, işletip geliştirmeli; ama ne kadar çekici olursa olsun, yabancı müziklerin özelliklerini taklide asla heveslenmemelidir". Ama biz duymuyoruz ki! Gelelim 'evrensel müzik' oyununa. Batılı kendi müziğinden 'çoksesli' diye de bahsetmez, 'evrensel' diye de (onun için müzik ya 'klasik'tir, ya 'geleneksel', ya da 'pop'). Bunlar bizim kendi beynimize vurduğumuz gönüllü kültür emperyalizmi prangalarıdır ki sadece derin aşağılık kompleksimizden kaynaklanır'. Osmanlı sarayı Batı müziğini hayli erken bir tarihte (1543) dinlediği halde, o müziğe özenmek şöyle dursun, nazik bir el hareketiyle ülkesine iade etmekte tereddüt etmemişti".
Zira müzik bir dildir: her kültürün kendi mantığı, grameri ve semantiği ile konuştuğu bir dil. Evrensel filan da değildir. Evrensel dil nasıl yoksa, evrensel müzik denen şey de yoktur; tek- no-emperyalist bir kültür yutturmacasıdır bu sadece. Fuzuli ve Nefi'nin şiirleri, en iyi şekilde tercüme edilseler dahi, normal bir batılının şiir dünyasında, binlerce yıllık tarihi, coğrafyası ve inanç sistemi açısından çakışacak ne bulabilirse, Chaucer'in Cantenbury Hikayeleri veya Milton'ın Kayıp Cennet'i de normal bir Türkün şiir dünyasında ancak onu bulabilir. Ahmed Avni Konuk'un 115 makamlı Kar-ı Natık'ındaki musiki, her- hangibir batılının müzik dünyasında ne kadar heyecan yaratabilirse, bir Bach kantatı da normal bir Türk veya doğulunun müzik dünyasında ancak o kadar heyecan yaratır. Yine de bu, in- sanların bir kısmında -kendi kültürlerine ait olmasa da- ortak veya yakın zevk yaratabilecek bir sanat eseri olamaz anlamına gelmez. Ama bu gerçek dahi, bir sanat türünü 'evrensel' diye yüceltip bir topluma politik güçle benimsetmeğe, o toplumun kendi sanatını da 'yerel' diye aşağı görüp toplumun gözünden düşürmeğe çalışmanın abesliğini düzeltmez. Eğer Bach evrenselse, Itri de evrenseldir. Balzac, anlayabileceklere şu dersi verir: "Eğer gerçekten uluslar üstü olmak istiyorsan, kendi ulusundan bahset." Dede Efendi Operası, Itri Balesi, Şeyh Galib Kantatı, Fuzuli Kyrie Eleisonu, Mevlana Missa Konçertantesi, Leyla ile Mecnun Pantomimi gibi, artık sirk maymunlarının bile tenezzül etmeyeceği ilkel gülünçlüklerden bir an önce kurtulup, önce kendimizin ne olup ne olmadığını anlamaya çalışsak, çağdaşlaşmanın yolu belki o zaman açılırdı...
Sevgili dostlar; söylediklerim bir yana, üslubum size biraz , fazla sert, dilim de biraz fazla acı gelmiş olabilir. Ama bizim
yoğurt yeme tarzımız da böyle, ne yapalım... Daha kişilikli günlerde kucaklaşabilme dileğimle...
Müzük, Sayı 1. Ankara 1996. s. 18-21.
Dip not
-Aynen 'alaturka' deyimi gibi. Bizim Tanzimattan sonra, aynı kompleksin etkisinde, bazı adetlerimiz yanında helalarımıza ve müziğimize uygun gördüğümüz alaturka deyimi, Batı dillerindeki asıl şeklinde (Musica alla turca, Musique a la turque, Türkische Musik veya Turkish music) sadece "Türk askeri müziği tarzında" demektir ve Batıyı etkileyen de aslında budur: 1683'ten 1916'ya, yani Jan Sobieski ordusunun ilk mehter bandosundan Mozart'a, Haendel'den Haydn'a, Beethoven'den Leo Fail'a kadar.
-Fransa kralı 1. François, Kanuni'den aldığı 2000 duka altını borç para, harp gemisi ve cephaneye şükran borcunu, saray orkestrasını İstanbul'a gönderme jestiyle ödemek istemiş, konuk orkestranın çaldığı müziği "askerinin cengaver ruhunu yumuşatıcı nitelikte" bulan Kanuni, Fransız müzisyenlerini derhal geri göndermişti.
Müzikte Evrensellik
"Bütün dünyaya şamil, umumi' anlamındaki Latince "universalis" sıfatından Fransızca "universel"e, oradan da -ecole' den "okul" örneğindeki gibi bir

ses benzerliğinden faydalanıp- "evrensel" olarak Türkçe'ye.. "Cihanşümül"ü Türkçeden atmak için ne kolay, ne cazip bir yol, değil mi? İşte Türkçe'nin 20. yüzyıldaki hazin macerası! Müzikte evrensellik konuşacağız derken söz dile kaydı. Nasıl kaymasın? Bir toplumun kültürü söz konusu ise, sanatı dilinden, dili tarihinden, tarihi dininden, dini örf ve adetlerinden ayrı düşünülebilir mi? 20. yüzyıl Türkiye'sinin, "kendinin olanı başkasına mal edip başkasının olanı kendininkinin yerine koyma" gafletinden müzik nasiplenir de dil nasipsiz mi kalır? İşte gafletin, uyku veren tatlı şurubu: At, at, at, neyin varsa hepsini at, hiçbirşeyin kalmayana kadar at! At ki benim verdiklerimi kendinin zannederek kolayca benimseyesin! Hem senin neyin vardı ki zaten? Sen bir göçebe kavimsin; dilin Arap ve Acemden, dinin Araptan, yazın, süslemen, minyatürün, müziğin, mimarın hep Araptan-Acemden, Yunan-Bizans-Rum-Ermeniden. Senin zaten kendinin olan birşeyin yoktu ki!.. Tanzimattan bu yana (150 yıldır), her yaştan' her baştan-her çevreden insanıma empoze edilen bu! Kimlik ve kişiliğini kaybettirip, onu rüzgarın önünde bir oraya, bir buraya , savrulan kuru-ölü-beyinsiz bir yaprak haline getirmek için! 1. Dünya Savaşına kadar Fransız hayranı ve onun taklitçisi; 2 Dünya Savaşı sonuna kadar Alman hayranı ve onun taklitçisi; Almanlar harbi kaybettikten sonra da Amerikan hayranı ve onun taklitçisi (bir tek kendinin hayranı ve taklitçisi değil, çünkü tanımıyor; beyni yıkanıp unutturulmuş). Taklitçilik önce eğitim, sonra ekonomi sisteminde; çünkü diğer bütün sistemlerin kalbi ve merkezi bu iki konu. Şimdi.. Eğitim dersiniz de müzik bunun dışında kalabilir mi? Az önce "Sen müziği Arap- Acem- Yunandan aldın, kendi müziğin yoktu" derken, aslında .,i tam olarak bu değildi demek istediğimiz (şurup devam ediyor): yani kendi ilkel bir halk müziğin vardı tabii, ama Batıdakiyle boy ölçüşebilecek bir klasik müziğin yoktu (hatırlasana, Melih Cevdet Anday üstad, Bulgaristan'daki konferansında "Türklerin klasikleri yoktur" cevahirini yumurtlamamış mıydı?). İşte onun için, bazılarının hala "klasik Türk müziği" demekte ısrar ettiği bu Arap-Acem-Bizans karması, Osmanlı saray artığı meyhane müziğini atıp Batının gelişmiş müziği ile kendi halk müziğini alacaksın. ... "E, hani o ilkeldi?" "Canım, tabii ilkel, ama sen onu bu haliyle değil, Batının çağdaş kurallarına göre işleyip çoksesli-evrensel hale getirdikten sonra dinleyeceksin. Bütün yapacağın bu."

Bazen çocuklarımıza söylediğimiz "Sen şimdi uyu, uyanınca parka götürücem, sana balon alıcam, gofret alıcam.." şeklindeki avutmalarımız vardır ya.. Onlar, şu yukarıdaki yalanlara göre, yalan bile sayılmayacak kadar masum kalır. Bu yalanlara kanan insanlarımız ve geçlerimizse daha da masumdurlar, çünkü mikropların hücumuna karşı 100 yıldır aşısız bırakılmışlardır. Keşke onları, "İyi ama efendim, sizin bize evrensel diye kabul ettirmeye çalıştığınız şey, Batının kültürü değil mi? Bu kültür de onların tarihinin, coğrafyasının, sosyal yapısının, dil ve dinlerinin meydana getirdiği, dolayısıyle bize yabancı olan bir kültür değil mi? Niye kendimin olanı atıp kendimin olmayanı onun yerine koymayı kabul edeyim ki?" cevabını verebilecek bir şuurla techiz edebilseydik!.. Keşke onları, "Efendim, müzik her kültürün kendi öz mantığı ile konuştuğu bir dildir, evrensel filan olamaz" diye girip, "Eğer İtri'den aldığı zevki Bach'tan almıyor diye bir Türkü cahil veya çağ gerisi sayacaksanız, bir batılıyı da, Bach'tan aldığı zevki İtrı'den almıyor diye aynı şekilde cahil veya çağ gerisi sayacak mısınız?" sorusunu sorabilecek bilgi, güven ve inançla yetiştirebilseydik!... Zümre toplantısı adını verdikleri mesleki toplantılarda "Biz okullarda Türk müziği istemiyoruz!" diye bağıran müzik öğretmenleri ile, elinde udla yürüyen birisini görünce "Aa, kanuna bak!" diyen üniversite öğrencileri yetiştiren böyle bir sistemden, o şuuru beklemek elbette boşunadır. Ama belki bir gün bu devran da döner, uyku veren tatlı şurubun tesiri geçer de, gelecek yüzyıllardan 20.

yüzyılımıza dönüp baktığımızda, "Ne kadar aptalmışız' diye ibret kahkahaları atar, "Bizi böyle gafletlere bir daha düşürme yarabbi!" diye niyazda bulunuruz. Kimbilir?..
Batılının evrensellikten anladığı "otantiklik", yani "asliyyet'dir. O da bizim en çok korktuğumuz ve kaçtığımız şey. Asliyyet nedir? insanın kendisi (tamamen kendisi) olması; her nasılsa, öyle olması. Ama bu bizim Tanzimattan bu yana, "olmamaya" çalıştığımız şey değil mi? Hem niçin kendimiz olacakmışız ki? 700 yıl kendimiz olduk da ne geçti elimize? Artık biraz da başkası olalım canım! Aa, nedir bu yani, esir miyiz?!.. Adnan Saygun'a "Yunus Emre Oratoryosu"nu yazdırtan, "Koskoca bir Müslüman Türk evliyasının katolik ayininde ne işi var?" diye düşünmesine bile imkan vermeyen, işte bu aşağılık kompleksiydi. Ş. Muhiddin Targan'ın "Koşan Çocuk", "Kanatlarım Olsaydı", "Kapris I, II" diye, Türk müziğinden çok daha fazla, basit Batı müziği etüdlerine benzeyen parçalar bestelemesine, udu bir Türk (mesela bir Nevres Bey) gibi değil de, birkaç ay ud çalışmış bir İspanyol gitarcısı gibi çalmasına sebep olan şey, kendi kültür, zevk ve üslubunu gizliden gizliye küçümseyen bir Tanzimat aristokratının büyüklük kompleksi değil miydi? Milli Eğitim ve Kültür Bakanlıklarının yayını Türk Musikisi Ansiklopedisinin "bütün Türk musikisi tarihinin en büyük bestekarı" olarak tanıttığı H. Sadettin Arel'e, Türk musikisinin makam-usul ve formlarıyla bestelendikleri halde, o musikinin üslup, zevk ve adabından eser bulunmadığı için müzisyenlerin icra etmedikleri parçaları besteleten, "Ben Türk musikisinin mazideki tecelliyatına değil, istikbaldeki çoksesli hayaline meftunum" dedirten, aynı kompleks ve aynı evrensellik şartlanmışlığı değil miydi? Musikimizin mazideki tecelliyatına (yani geçmişteki kötü kaderine -bir sokak kadınının hazin macerası gibi) değil, gelecekteki çoksesli "hayal"ine tutkunmuş Üstad! Allahtan, vecize söyleyeyim derken, çokseslilik tutkunluğunun bir hayalden ibaret olduğunu -bilerek veya bilmeyerek- itiraf etmesi, hoş bir sürçme olmuş.
TRT'nin bugünkü şeflerinden birinin yönetiminde periyodik. olarak verilen TV konserlerinden birinde, şiiri R. Körüklü' ye ait Hüseyni makamında "Turnalar" adlı bir türküm yayınlanmıştı. Beste öyle yapılmadığı halde, nezaketen görüşümün alınmasına dahi luzum görülmeden, nakarat kısmı çokseslendirilerek icra edildi. Ancak, bu Türk kaşığı ile Batı çukulatası yeme hastalığı, bir Tanzimat uzantısı olan Piyano belasını Türk musikisinin başına saran (Uşşak, Hüzzam, Karcığar fasıllarında bile piyano çaldırmakta mahzur görmeyen) TRT'ye mahsus değil. Kültür Bakanlığı İzmir Devlet Korosu da, aslı klasik tarzda olan eserleri, üstelik bestecilerinin gözü önünde, çokseslendirerek (daha doğrusu mokseslendirerek) okumakla tatmin oluyor; bunu pek büyük bir marifet zannediyor. Görülüyor ki, klasik eserlerimizin çokseslendirilince evrensel olacağını zannetmek gafletinde olan, sadece Timur Selçuk değil (sari hastalık kamp tanımıyor).
İşte evrensellik adına yaptığımız bütün bu ucuzluklar, 200 yıldır pençesinde kıvrandığımız derin aşağılık kompleksinin tezahüründen başka birşey değil. Rodrigo Gitar Konçertosu besteler de, bizim kanun virtüozumuz Ferit Alnar Kanun Konçertosu besteleyemez mi? Fakiri de ud virtüozu sayan evrensellik tutkunu bazı dostlar, "Yahu bir Ud Konçertosu bestelesene!" diye yıllardır ısrar edip dururlar. Güler geçerim. Sibelius "Finlandiya"sı ile evrensel oldu, eğer böyle birşey varsa. Bizim bestecilerimizse, evrensel olalım diye, Van Gogh, Gılgamış, Midas'ın Kulakları diye opera besteliyorlar, yazık.. Önce Paris'te "Academje Internationale de Lutece"in 13. Uluslararası Büyük Sanat Yarışmasında tek altın madalyayı kazanan, akabinde Fransız Radyosunca LP ve CD olarak yayımlanan, Bayati-araban makamında bestelediğimiz mevlevi ayini de dünyanın bütün büyük plak mağazalarında, ülkemizin adının altında yıllardır satılıp duruyor. Eğer şu evrensellik, kendinin olanı, kendinden

vazgeçmeden çağa sunabilmek demekse, yabancının makyajıyla allayıp pullamadan (yani çoksesli moksesli yapmadan), onun ülkesinde, onun müzik meraklısının para verip alacağı, asliyyetine sahip bir sanat eseri olarak ortaya koymak demekse, bu şeref bize yetmez mi? Ud Konçertosu besteleyip de, önce özendiğim kültürün insanlarını kendime mi güldüreyim?.. Yazıyı kendimden örnek vererek bitirmek değildi amacım. Söz akıp oraya geldi; bağışlayınız.

Aksiyon. Haziran 1996, S. 78. S. 53.

Meğer Müziğimizi Yunanlıdan Almamış mıyız?

ABD'den Japonya'ya, Güney Amerika'dan İskandinavya'ya, musikimiz üzerine yabancılar tarafından yapılan çalışma ve yayımlar o kadar çok ki, onların müziği üzerine bizim yaptığımız araştırmalar ancak sıfır mesabesinde kalır. Batılı müzisyen veya müzikologlar için bu cazibenin sırı, bizim müziğimizdeki bazı özelliklerin onların müziğinde bulunmamasıdır: makam, usal, taksim ve gazel gibi. Hernekadar İspanyol halk müziğinde, Arap etkisinde gelişen Endülüs kültürünün ortaya çıkardığı flamenco, malaguenas, granaditias, cante jondo vb. türlerle, Afrika kökenli Amerikan halk müziğinin blues'ları ve klasik jazz emprovizasyonları, bizim halk müziğimizdeki maya, bozlak, elezber vb. uzunhava türleri ile serbest saz açışlarına benzetilebilirse de, klasik müziğimizdeki taksim ve gazel formları ne amaç, ne felsefe, ne de teknik bakımından Batıda gelişen türlerin hiçbiriyle kıyaslanamaz. İşte bizim müziğimizin Batılı için taşıdığı cazibe (onlara üniversite-akademi-konservatuar tezleriyle sayısız yayımlar yaptıracak kadar), buradan kaynaklanır.

Gelin görün ki ülkemizde, Tanzimat depreminden bu yana bir tür çağdaşlık etiketi olan çoksesli müziğin hayranları arasında; sözünü ettiğim yayımlarla Batılıların yaptığı Türk müziği plak-kaset-CD'lerinden haberleri olmadığı halde (kendi müziklerini hiç tanımadıkları ve ilgilenmedikleri için -çağdaş olmanın şartıdır bu !), "Bu müzik zaten bizim değil ki! Arap- Acem-Bizanstan alıp kendimize mal etmişiz.. Açın Atina Radyosunu, bizim makamların nereden alındığını görün!" gibi papağan tekerlemelerine meraklı olanlar maalesef çoğunluktadır. Oysa, dünyadaki bütün iyi müzisyenlerin bildiği gibi, Atina Radyosunda ve bütün Yunanistan'da dinlenenlerin büyük bir kısmı 'Rumca sözlü Türk müziğinden başka birşey değildir.

Geçenlerde Finlandiya'dan Dr. Risto P. Pennanen adında bir müzikolog ziyaretime gelmişti. Kullanılan sazlar itibariyle aslı 'Smirnetiko' (İzmir şarkıları) olduğu halde, bilgisiz müzisyenlerimizin halkımıza 'Rembetiko' diye tanıttığı Rum müziğinde, yüzyıl başındanberi çalınıp söylenen parçaların Türkçe asılları üzerinde doçentlik tezi yapıyormuş. Bana dinlettiği kasetlerde "Darıldın mı gülüm bana, hiç bakmıyorsun bu yana"dan tutun, "Yalı kenarında zülfüm tararım"a kadar bütün türkü, gazel ve taksimlerde, Rumca sözlerin arasına serpiştirilen "of, aman, canım, nurol" gibi Rumcalaştırılamayan sözlere dikkatimi çekti.

Kanun, keman, ud (uti) ve klarinet taksimleri kadar, mesela Yunanlıların Ümmü Gülsüm'ü Roza Eskenazi ile diğerlerinin söylediği Rumca gazellerdeki halis (ve gerçekten çok temiz) Türk üslubunu görmemek için, müziğimizin, dil engelinin de üstüne çıkarak güzelliğini kabul ettirme gücüne hayran olmamak için, sadece kulakların değil, beynin, kalbin ve ruhun da toptan sağır olması lazımdır.

Güzellik duygusu sadece bir ırka münhasır değildir elbet; ilim gibi insanlığın ortak malıdır. "İnnallahe cemilün, yuhibbü'l-cemal" hadis-i şerifinde de görüldüğü gibi, "Güzeli seven Güzel Allah"ın kulları da tabii ki gerçekten güzel olanı seveceklerdir. Ayrıca, sadece güzeli sevmek değil, Hıristiyan da olsalar, O'nun son elçisinin adını -farkında bile olmadan-zikredip duracaklardır. Nasıl mı? Mevlevi Ataullah Efendi, "Aman lafzı senin ism-i şerifinle müsavidir / Anınçün aşıkın zikri 'aman 'dır ya Resulallah", yani "Ey Allahın elçisi, aman sözü senin mübarek

ismine eşittir, işte bu yüzden aşıklar hep 'Aman!' deyip dururlar" diyor,. Görüldüğü gibi, kendi müziğimiz olmadığı için müziklerini almak zorunda kaldığımız(!) Yunanlı kardeşlerimiz, şarkılarında "Aman aman!" derken, bir yandan, en az 500 yıldır çalıp söyledikleri müziği kimden aldıklarını açıklamakta, bir yandan da "alemlere rahmet olmak ve güzellikleri tamamlamak için" gönderilmiş olan SON ELÇİ'nin adını zikredip durmaktadırlar, Anlayan kulaklara ve duyan beyinlere", Aksiyon, Eylul1995, S. 42, s. 51.
(Eski şairlerimizin tarih düşürmede kullandıkları Ebced hesabına göre, 'aman' ve 'Muhammed' kelimelerinin ikisi de 92 sayısını verir. beyitte işaret edilen eşitlik budur.)

Musiki Öğretmenin Şerefi

Devlet olarak çok paranız, buna bağlı olarak da büyük askeri gücünüz vardır, bir ülkeyi işgal eder, giyim tarzını, oturma-kalkma-yeme-içme adetlerini değiştirir, okullarında dillerini yasaklar, zorla kendi dilinizi öğretirsiniz. Hemen 20-30 yıl içinde yetişen yeni nesiller ana dili gibi sizin dilinizi konuşur, sizin gibi giyinir, sizin gibi yer-içer-dans eder. Ama işgal ettiğiniz, çok üstün bir kültürü, ona bağlı olarak da çok gelişmiş müziği olan bir ülke ise, siz o ülkenin insanına kendi müziğini unutturup -yasaklasanız bile- sizin müziğinizi benimsetemezsiniz. Uzun süre İngiliz, Fransız, İtalyan işgalinde kalmış olan Hong Kong, Hindistan, Irak, Suriye, Lübnan, Mısır, Libya, Tunus, Cezayir, Fas, Kenya, Nijerya, Somali gibi ülkelere bakınız. Bu ülkelerde işgalcinin dili sokaktaki çocuklar tarafından bile konuşulur (okumuşları ise bizim ülkemizdekilerle kıyaslanmayacak derecede iyi konuşurlar). Ama ya müzikleri? Bu ülkelerin hiçbiri, kendi müziğini eski diye terkedip işgalci gücün müziğini benimsememiştir. İşte 2. Dünya Harbinde Amerika'nın ancak atomla pes ettirebildiği Japonya, işte Almanya'nın ezip geçtiği Fransa, işte sadece bir Sitar'la bile dünyaya kafa tutan Hindistan, işte Gamelan adlı vurmalı çalgılar topluluğu ile Amerika'yı fetheden Endonezya ve işte kendi müziğine sahip çıkıp getirdiği orkestral icra disiplini ile Türkiye dahil bütün Müslüman ülkelere tesir etmiş olan Mısır..

Türkiye, yukarıda sözünü ettiklerimiz gibi fiilen düşman işgali altında kalmış bir ülke değil (hernekadar özellikle son 45 yıldır pekçok açıdan öyle görünüyorsa da). Belki de Lale Devrinden bu yana kendilerini fikren sömürgeleştiregelmiş olan batıcı yobazlarımız yeterince güçlü bir iç işgali gerçekleştirdikleri için, öbür ülkelerdeki gibi fiili bir yabancı işgaline ihtiyaç kalmamıştır! Bu gerçeğin bin türlü isbatından biri, fikri hayatı zigzaglarla geçmiş olan Z. Gökalp'in saçtığı şiddetli Osmanlı düşmanlığı mikrobuyla zehirlenmiş adıgeçen zümrenin şu değişmez dogmasıdır: "Türk müziği Türklerin değil, Arapların, Acemlerin, Bizanslılarındır; Türkler müziği bu milletlerden alıp kendilerine göre değiştirmişlerdir."

Biz de uzunca süreler İran'da, Arap ülkelerinde, Balkanlarda ve Macaristan'da kaldık. Kimsenin ne dilini değiştirdik, ne dinini, ne de örf ve adetlerini. Biraz medeniyet götürdük, o kadar: yol yaptık, köprü yaptık, çeşme-çarşı-meydan, cami-med- rese-hamam-hastane-kütüphane yaptık. Galiba biraz da müziklerini etkiledik (hiç böyle bir gayemiz olmadığı halde). Irak'ta, Suriye, Lübnan, Mısır'da, Yunanistan, Bulgaristan, Macaristan'da sokakta Türkçe konuşan yoktur (anadili gibi Fransızca,
İngilizce konuşan Müslüman ülkelerin aksine). Ama müziklerinin bizim tesirimizle değiştiğini, güzelleşip zenginleştiğini, o ülkelerin bütün iyi müzisyenleri kabul eder. İşte en uzun süre kaldığımız İran' ın, Rast, Homayon, Esfahan, Bayati- Torki (Türk Bayatisi) makamlarında yüksek Türk zevki ile okunan "avaz" adlı gazelleri, "cehar-mezrab" adlı taksimIeri, "pişderamed" adlı peşrevleri.. İşte Bulgarların

"Bulgar Milli Müziği" adlı plağında yer alan, davul-zurna ile çalınmış "Konyalım yürü" türküsü.. İşte bütün Arap aleminin en gelişmiş müziğini temsil eden Mısır'ın, Kahire Operası binasının bahçesine kocaman heykeli dikilmiş olan büyük besteci ve icracısı Muhammed Abdül-vahab'ın ifadesi: "Ben musikiyi Tanburi Cemil Bey'in plaklarını dinleyerek öğrendim." İşte yine Mısır'ın en büyük müzik adamlarından M. Kamil el-Hulayi'nin Kitabu-musiki-eş-şarki (Şark Musikisi) adlı kitabındaki beyanı: "Bizim musiki hocalarımız Türklerdir" (esatizetuna'l-Etrak) (Kahire 1904, s. 66). İşte musevi hahambaşı İshak el-Gazi'nin Türkçe sözlü, Yunanlı musiki ilahesi Roza Eskenazi'nin Rumca sözlü nefis gazelleri.. İşte yine Rum kanunilerin, udilerin, kemancı ve klarnetçilerin halis Türk üslubundaki taksimleri.. Bunlar da yetmezse, dünya çapında Fransız uzmanların yazdığı Larousse de la Musique'in "Bizans Müziği" maddesinde etraflıca anlatılan (Cild I, s. 144, Paris 1957), İstanbul'un fethinden bu yana Türk musikisinin Bizans musikisi üzerindeki derin tesirlerine bakılabilir. Bir bilim adamı olan Gökalp'in, hiçbir Batı kaynağını incelemeden, Türk musikisinin Bizanslılardan alındığını söylemesi gerçekten büyük bir nasipsizliktir.

Başka milletlere musiki öğretmek, güzel sanatların bu en ulvi dalında onlara rehberlik etmiş olmak (bugün düştüğümüz
dereke ne olursa olsun), hizmetlerin en şereflisi değil midir? Varsın bizim batıcı yobazlar "gaflet, dalalet ve dahi hıyanet" gayyasında debelenedursunlar; ne çıkar ?!..

Aksiyon, Şubat 1996. S. 60. s. 55.

Müzik ve Politika-

Kadın Fransız, adam Türk. Tarih yaşıyla 250 yıllık evliler, ama ne adam kadına Türkü tanıtıp sevdirebilmiş, ne de kadın adamı Fransızlaştırma sevdasından vazgeçmiş. Adam rakı istedikçe, kadın "Olmaaz! Çağdaş ülkelerde rakı içen var mı? Ya şarap, ya viski '" dermiş. Adam pastırma dedikçe, kadın "Olmaaz! Pastırma çağdaşlığın baş düşmanıdır!" der, jambon getirirmiş. Adam bol sirke-sarmısaklı işkembe çorbası dedikçe, kadın "Ayy, ne banal zevk!" deyip salyangoz çorbası getirirmiş. Adam ızgara köfte dedikçe, kadın domuz rosto, adam fıstıklı baklava dedikçe, kadın frambuaz jöle istermiş. Adam harman- dalı-çiftetelli-zeybek oynuyor, halay çekiyor, şarkı-türkü söylüyor; kadın vals, tango, fokstrot, çaça, twist, rock'n'roll, shake, reggae yapıyor, aryalar, pop şarkıları filan söylüyor. Üç çocukları var: kız manken, bir oğlan artist ajanı, öbürü turist rehberi. Üçü de kültürsüz, amaçsız, inançsız. Şimdi boşanmak için hakim önündeler; adamın ağzı yine sarmısak kokuyor, kadının gözünde yine aynı at gözlüğü.. Hakime şöyle diyor: "Sayın yargıç, insan duygu ve düşüncelerinin karmaşıklığı ve yüksekliği ile beslenme politikasının bunun bir ifade aracı olduğu gerçeği gözönüne alınacak olursa, çağdaş uygarlığın yüksek kültür düzeyine ve ifade zenginliğine ancak şaraplı domuz etiyle varılabileceğini ben bu adama 250 yıldır bir türlü anlatamadım!" Yukarıdaki satırları, 1988'de Kültür ve Turizm Bakanlığının yayımlayıp görüş almak için göndermiş olduğu "Türk Müziği Politikası-Kısım : Amaçlar ve İlkeler" başlıklı broşürü okuduktan sonra yazmışım. Az önceki fıkradaki kadının hakime söyledikleri de, o broşürde yer alan sözlerin (sayfa 4, Madde 4) pek az değiştirilmişi. Kolayca anlaşılacağı gibi, Fransız kadınla 250 yıldır evki Türk, bizim mizahımız. İnsan, mantığının alamayacağı saçmalıklar karşısında kaldığı zaman, "lahavle" çekip dişlerini gıcırdatıyor ve ister-istemez işi hicve vuruyor. Ya şu mübarek mizahla hiciv de olmasaydı, nasıl topraklardık bunca sinir elektriğini acaba?. Bağrımız, latifeci bir dostu n sözüyle, "taş basa basa kuş kursağı gibi taşlık" olurdu
herhalde!.. .

Hükümet değişiklikleri bir tür nöbet değişikliğidir. Nöbeti biten gider, ama belli misyon veya amaçları olanlar, görevin

çok kısa süreli olduğunu bile bile, hazır fırsat ele geçmişken, düşündüklerini kuvveden fiile çıkarmak isterler. Ulusal / uluslararası sempozyumlar, kongreler, rostrumlar, amaçlar -ilkeler- genelgeler, hep bu iyiniyetli çabaların ürünüdür. Sonra ne olur? Yani nöbet bitip de "OLUR" kalemi başkasına geçince?. İşte burası, işin en az sevimli olan tarafıdır. Köklü devletlerin, hükümetlere ve bakanlara göre değişemeyecek olan temel politikaları vardır. Bu duruma henüz gelmemiş olan ülkelerde ise,
"benden sonra tufan" diye düşünülmesi tabii hale gelir. Türkiye'de, temeli yanlış ilkelere dayandırıldığı ve ayakların yere değdirilmesi şu ana kadar hemen hiçbir hükümetin ciddi meselesi olmadığı için, zamanla kangren halini almış, dolayısıyle düzeltilmesi fevkalade zorlaşmış konulardan biri, müzik eğitimi politikasıdır. Cumhuriyetin kurulmasından tam 40 yıl sonra, "planlı" döneme geçildiği 1963'ten bu yana, kalkınma planlarına müzik ya hiç girmemiş, ya çok güzel-süslü-sevimli, yusyuvarlacık "yapılacak"larla "edilecek"ler, temcid pilavi gibi her 5 yıllık plana konmuş; ama ne hikmettense bir Allahın kulu da çıkıp "Yahu, bu cak 'lar cek' ler 15 yıl önceki planlarda da vardı; bunları plana gerçekten yapılsın diye mi koyuyoruz, yoksa salonun (pardon, sayfanın) bir köşesinde aksesuar olarak göze hoş görünüyor diye mi?" diye sormamış. Fadime'nin, kendisiyle biraz ilgilenmesini istediği, ama ne yazık ki balıktan yorgun- argın dönmüş, gözü hemen yemek yiyip uyumaktan başka şey görmeyen Dursun'a söylediği şu söz, bana bu konuya en uygun atasözü gibi geliyor: "Ola opmağa niyetin yok, yanağun nereye diye soraysun !"
22 yıl sonra, 1985'te başlayan V. Beş Yıllık Kalkınma Planında, bu ülkede bir de "Türk musikisi" diye bir sanat dalı olduğu hatırlanmış, "Bugüne kadar ihmal edilmiş olan Türk musikisinin araştırılması vs. vs. cektir"li bir günah çıkarma cümlesiyle rahatlamak istenmiştir. 1stenmiştir de ne olmuştur? 1975'te kurulan Türk Musikisi Devlet Konservatuarı mezunlarına öğretmenlik hakkı dahi çok uzun süre verilmemiştir. Bugünse, Konya, Edirne, Malatya'da birer Türk Musikisi Devlet Konservatuarı kurulmasına Y.Ö.K. ne şartla izin veriyor, biliyor musunuz? "Adı Türk Musikisi olarak kalabilir, ama müfredat olarak Hacettepe Üniversitesinin Batı müziği müfredatı uygulanacak!" Şimdi biz, "Efendiler, sizin bütün özleminiz Türkiye'yi Batının müstemlekesi olarak görmek mi?" diye sorsak, acaba haksız mı oluruz? Tütütüü! Ağzımızdan yel alsın! O ne biçim söz öyle? Şanlı tarihi boyunca bağımsızlığını hep korumuş olan yüce milletimiz, düşman işgal i altına girmemiş ve girmeyecektir! Doğru. Ama bu yüce millet, Falih Rıfkı Atay'ın Çetin Altan'a söylediği "Biz kendi memleketimizde sömürgeci gibi dolaştık" itirafında da açıkça görüldüğü gibi, yabancı düşmanın değil, öz kültürlerinin hem cahili, hem düşmanı olan kendi aydınlarının işgali -işgali olsa yine iyi- işkencesi altında, uzun bir süredir...
Aksiyon. Mayıs 1996, S. 74, s. 53.

Türkiye'nin Tanıtımında Müziğin Yeri

(Kültür Bakanlığı. 1. Müzik Kongresi-Bildiriler. Ank. 1988, s. 55-57.)
Sayın Başkan, 1. Müzik Kongresinin çok değerli üyeleri; göz sanatlarında olduğu gibi, insan duygularını açıklama gerektirmeksizin doğrudan etkileme gücüne ve "güzel-çirkin", "beğenilme-beğenilmeme" gibi sübjektif değer ölçülerine sahip
olan müzik sanatında, bizim naçiz görüşümüze göre, en az yeri olan şey, boş tartışmalarla zaman öldürme, oturup müzik icra edecek ve isteyenlere dinletecek yerde, zaten sınırlı olan enerjimizi gereksiz polemiklerle tüketmektir. Ziya Paşa ne güzel söylemiş: "Ayinesi iştir kişinin, lafa bakılmaz" Şahsın görünür rütbe-i aklı eserinde."
Kültür Bakanlığımız 1982'de de bir Milli Kültür Şurası toplamış, müzik meselesi saatlerce orada da konuşulmuştu. Şura, kongre, sempozyum, kollokyum, açık oturum, form ve panel türü günel görüşmelere ayırdığımız

zaman ve yatırımları, keşke bunlardan çıkan olumlu sonuçların uygulamasına, eğitim ve kültür hayatımıza yansıtılmasına da harcayabilseydik! Bu serzenişimde maalesef haklı olduğumu, pekçok kişinin de benim gibi düşündüğünü bilmenin üzüntüsü içinde, yine de, kimbilir daha kaç tanesi düzenlenecek olan şu Müzik Kongresine, "Türkiye'nin Tanıtımında Müziğin yeri" konusundaki naçiz görüşlerimizi öğrenmek üzere Kültür Bakanlığımız tarafından davet edilmiş olmanın mutluluğunu yaşıyorum.

65 yıllık Cumhuriyet Türkiye'sinde, Çeşmebaşı Balesinden Kibariye'ye, Yunus Emre Oratoryosundan Küçük Emrah'a, Ruhi Su'dan Yağdır Mevlam Su'ya, Van Gogh Operasından TV nin sulukule müziğine kadar sanatın içinde yüzdüğü kaos, iktidarlara göre değişmeyen ciddi bir kültür politikasının Türkiye'de henüz tesbit edilemediğinin açık göstergesidir. Şu anda huzurunuzda; 20 yıldanberi Tayland'dan Fas'a, Hindistan'dan ! İspanya'ya, İtalya'dan İskandinavya'ya 19 dünya ülkesinde solo ud ve ses resitalleri vermekte olduğu halde, sadece ve ilk defa geçtiğimiz Mart ayında Dışişleri Bakanlığımızca Hollanda ve Almanya'da solo resitalleri vermekle görevlendirilmiş, ilk defa bir Türkiye Büyükelçisi tarafından alanda karşılanmış ve büyükçelçilik konutunda misafir edilmiş bir klasik Türk musikisi sanatçısı sıfatıyla bulunuyorum. Beni karşılamağa gelmiş bir Türkiye Büyükelçisi görmenin mutluluğuna inanamayan gözlerim, hayretler içinde bu sorunun cevabını ararken, büyükelçi sayın İsmet Birserin şu cevabı ile daha da şaşırmış ve umutlanmıştım: "Geçen hafta Gürer Aykal bey ile Suna Kan hanımı karşılamağa gelmiştim. Siz de benim devletimin sanatçısısınız; sizi niçin karşılamayayım?"

İçinizde büyük bir kesimin, "Bundan daha tabii ne olabilir" diye düşünmesi mümkündür; ama, hatırlatmama lütfen izin veriniz ki, Türkiye'nin, 1980'de TRT Müzik Dairesi Başkanlığında bulunduğum sırada, TRT Ankara Oda Orkestrası ile halk müziği sanatçıları topluluğumuzu Hollanda'ya gönderdiğim zaman, sadece Oda Orkestrası üyelerinin elini sıkıp hoş geldiniz

diyen, halk müziği sanatçılarımızın ise yüzüne dahi bakmadan çekip giden, konserlerini heyecanla alkışlayan Hollandalılara "Bunda alkışlayacak ne buluyorsunuz Allah aşkına" diye soran başkonsolosları da olmuştur. Sanata saygısı ve her türlü ciddi sanattan yana tutumu ile sanatçı gururumuzu ve bayrak sevgimizi yücelten sayın Birsel, büyükelçilikteki resitalimizden sonra bizi gözyaşları içinde kutlayıp, "Bize, annelerimizden duyduğumuz müziği yeniden yaşattınız" diyen Yugoslav, Yunan ve Bulgar büyükelçilerini görünce.bizi bir defa daha şu sözlerle yüceltiyordu:"Sayın Tanrıkorur, gördüğünüz gibi, bu memleketin gerçek elçileri sizlersiniz; biz, sizlerin sanatını ve ülkemizi gerektiği şekilde tanıtabilmemiz için gereken idari şartları hazırlayan memurlarız."

Aynı büyükelçiliğimizin Bakanlığa gönderdiği 24 Şubat 1988 tarihli telgrafın ilk cümlesi şöyledir: "Sayın Tanrıkorur'dan alınan mesajın içerdiği bilgiler ışığında, vereceği konserler yeniden gözden geçirilmiştir. Rotterdam Konservatuvarı kanun öğretmenlerinden Mr. Wauter Swets, sanatçımızı yakından tanıdığını ve takdir ettiğini belirterek, Rotterdam Konservatuvarında öğrencileri için bir konser vermesi önerisinde bulunmuştur". Yan bilgi olarak arz edeyim ki, Wouter Swets 7 dil bilen ve kanun çalan bir müzikolog bestecidir ve Rotterdam Konservatuvarı öğrencilerini Türk musikisini iyice öğrenmeden mezun etmemektedir.

Peki, Hollandalı bir müzikolog, bizi nereden tanır ve bu itibarı neden gösterir? Tabii amacım kendimden bahsetmek değil; ama. burada sadece bir kelimelik bir cevap ve izah yatmaktadır: asliyyet. i 970 yılında Mevlevi Ayini gösterileri yapmak üzere gittiğimiz Paris'te, radyodan aldığımız davet üzerine doldurduğumuz ve Fransız Milli Plak Ödülüne layık görülen

Ocora 56 no.lu plaktan. kanun çalan arkadaşımızın yaptığı taksim, "akor ve arpejlerle dolu" olduğu gerekçesiyle çıkarılmıştı.
Uzun tarihi olan hangi milleti alırsanız alın; Japonları alın; Çinlileri alın; Hindlileri alın, İspanyolları. Rusları, Meksikalıları alın. bunlardan hangisinin milli halk oyunlarını yabancılar hoşlansın diye koreografik halk dansları komikliğine çevirdiğini Atfen düşünün. Balerin tütüsü giymiş bir Karmen'i, smokinle oynanan bir Rus kazaskasını, mini etekli bir Japon Noh tiyatrosunu, bikini mayoyla yapılan bir Hind Katak raksını, Atfen bir an gözünüzün önüne getirin; tabii gülersiniz. İşte, senfoni orkestrasının çaldığı bir Kadıoğlu Zeybeği, çoksesli koronun söylediği bir Niksar'ın Fidanları müzik sanatı adına ne kadar komikse. güzelim halk oyunlarımızın İngilizce "folk dance"ten bozma "halk dans"larına çevirilmiş kareografik karikatürleri de o kadar komiktir. Bu özenti hafifliklerle, bu kişiliksizlikle Batıyı güldürmemiz mümkündür; ama, kimseyi kandırmamız mümkün değildir. Batılının, Devlet Klasik Türk Müziği Koromuzu dinlememesinin sebebi, bu müziğin tek porteli olmasından değil, Türklerde koro olmadığından, bunun da kendilerinden çalınma olduğunu bilmelerindendir. Yoksa, Fransız Radyosu, beni 4 saatlik "Türk Udu Gecesi" programına niçin davet etsin? Halen, Türkiye dışındaki bütün dünya ülkelerinde satılmakta olan benim plağımı, -sadece Ney ve Bendirle İlahiler plağını, Talip Özkan'ın plağını, Aşık Veysel'in çifte longplay albümünü
oradaki plakların içinde göreceksiniz- niçin yapsın? 18 yıl önce yaptığı, içinde bizim de görevaldığımız, Türk Saz Musikisinden Örnekler plağını, Fransız Milli Plak Ödülüne niçin Ayık görsün? Zeybek ekiplerini, halay ve horon ekiplerini, çayda çıra, keklik, madımak oyunlarını, katıldıkları uluslararası yarışmalarda neden birinci getirsinler? Bizim yapmamız gereken birtakım tanıtma işlerini, bizim adımıza niçin üstlensinler? Aradıkları asliyyet, otantiklik, yani kişilik ve onur da ondan!
Halide Edip Adıvar, bir yazısında, "Türk Toplumu, kendisine Batı medeniyeti içinde bir yer edinme çabasına girişirken, aynı zamanda şahsiyetini kaybetmiş olmanın buhranını da yaşar" diyor. Türk aydınlarının pekçoğunu bir beyin travmasına sokan Tanzimat şokundan bu yana, ülkemizin kültür alanında en ciddi davası işte bu kimlik ve kişilik meselesidir. Büyük Atatürk de bu gerçeğe şu cümleleriyle parmak basar: "Milletimizin dehasının gelişmesi ve bu sayede layık olduğu medeniyet seviyesine ulaşması; şüphesiz ki, yüksek meslekler erbabını yetiştirmek ve milli kültürümüzü yükseltmekle mümkündür. Kendi kültür değerlerine saygılı olmayan milletleri, başka milletler de saymazlar. Böyleleri, diğer milletlerin avı olmaya mahkumdur. Zira, milli olmadan milletlerarası olunamaz."
Örnek olarak aldığımız, ama sadece dış görünüşünü taklit edebildiğimiz Batının Balzac, Hugo, Voltaire ve Montesquieu gibi fikir devleri de Atatürk gibi düşünürler: "Eğer gerçekten uluslararası olmak istiyorsan, kendi ulusundan bahset."
Sonuç:
1. Uzun yıllardanberi, hariciyemizin de desteğiyle, ülkemizi yurt dışında şerefle temsil etmiş olan İdil Biret, Suna Kan, Ayla Erduran, Ayşegül Sarıca, Verda Erman, Gülsin Onay, Hüseyin Sermet, İsmail Aşan, Tunç Ünver, Güral Aykal, Besim Güneş, Leyla Gencer, Ayhan Baran, Ferhan Onat, Müfide Özgüç ve diğerleri, gerçek birer değerdirler ve Türkün değişik kültürlere intibaktaki kabiliyetini bütün dünyaya göstermişler, göstermekteler ve göstereceklerdir.
2. Ama hiçbir yeni kültür, eski kültür mirasının inkarından geçemez; bu inkarın üzerine inşa olunamaz. Tabii bu, eski mirasın çağın gerektirdiği yeni anlayışlar içinde sunulamayacağı, aynı geleneksel malzemede yeni lezzet ve sunuluş biçimleri aranamayacağı anlamına gelmez. Türk resmi

Osman Hamdi çizgisinde, Türk karikatürü Ramiz çizgisinde, Türk mimarisi Kemaleddin çizgisinde, Türk tiyatrosu Vasfi Rıza çizgisinde kalamazdı, kalmadı da. Türk musikisi de, elbet Hacı Arif çizgisinde kalmayacaktır; ama, şefinin usul bilmediği için ritm aleti kullanmadığı bir uyku müziğini klasik diye yutturmaya kalmak; Abdulvahab çizgisinin de yüz gömlek aşağısındaki bol sazlı bir curcuna topluluğunu hafif Türk sanat müziği orkestrası diye sunmak, en nazik deyimle, bizim müzik alanındaki zavallılığımızdır. Öte yandan, John Coltrane'lerin, Miles Davis'lerin, Bob Marley'lerin, Harry Belafonte'lerin ülkesine, üstelik Batılının "muhteşem" sıfatıyla yücelttiği bir Türk padişahının çağı münasebetiyle açılan sergiye, ancak kendimize göre bir değeri ve anlamı olabilecek olan cazcılarımızı, popçularımızı göndermekle, kime neyi isbata çalışıyoruz?
3. Aslında, "Türkiye'nin Tanıtımında Müziğin Yeri" gibi bir başlığın, doğrusu, bizce, "Türkiye'nin Kendini Tanımasında Müziğin Yeri" olması gerekir. Bunun da, Türkiye'nin yükselmesinde milli kültürün yeri konusundan ancak ölçek farkı vardır; yani, biri, diğerinin içinde rahatça detaylandırılabilecek bir konudur; ama, buna ne yazık ki bu 10 dakikalık süre elvermez. Bu şartlarda şu kadarını söylemekle yetinmek zorundayız: Gelecek yüzyıllarda dünya üzerinde, hatta diğer gezegenlerde, farklı farklı dinlerde insanlar olacaktır; farklı dillerin konuşulduğu ülkeler; farklı bayrakların dalgalandığı irili ufaklı devletler olacaktır. Bir milliyet kavramı, bir tarih ve milli kültür şuuru mutlaka olacaktır. İnsanlar, şuur ve hafızalarını toptan kaybetseler bile tarih yok olamaz; çünkü, tarihin yok olması, ülkelerin coğrafyalarıyla ve üzerlerinde yaşayan insanlarla birlikte yok olmalarıyla mümkündür. O halde, milletlerin birbirlerinin yanında ve birbirlerine rağmen var olabilmeleri, kimlik ve kişiliklerini korumalarıyla, açık veya gizli sömürge durumuna düşmekten sakınmalarıyla mümkün olacaktır. Çağdaşlık; maymunca bir taklit psikozu içinde gelişmiş ülkelere benzemeğe çalışarak gülünç kılıklara girmek değil, kendini, kendi değer ve özelliklerinden vazgeçmeden çağa sunabilmektir.
Medyada Müzik mi?
200 yıla yakın basın hayatı olan bir ülkeyiz. Radyoculuğumuz 70, TV' ciliğimiz 28 yaşında. Ama şu artık herkesin diline yapışmış olan medya kelimesi, hiçbir Türk sözlüğünde olmadığı gibi, yayımı 20 yıl önce tamamlanmış olan Meydan-Larousse Ansiklopedisinde de yok. Demek ki İngilizlerin de Latince medium'u (aracı) çoğullaştırarak uydurduğu kelimeyi, "her türlü yazılı ve görüntülü basın" anlamında kullanmak için derhal ithal etmişiz. Eh, ne de olsa milli vasıflarımızdandır kopyacılık; bayılırız el pijamasıyla gerdeğe girmeğe (hele dil konusunda). Üstelik bir de yabancı kelimelerin, kendi dillerinde olmayan türevlerini de uydurarak, dünya dil kültürüne de katkıda bulunuruz evelallah. İşte tapaj hatası, trafikman, gramaj, dokunmatik, omomatik ve nihayet medyatik; hiçbir yabancı dilde olmayan bu sadece bize mahsus uydurmatik buluşlarımızdan bazıları..
Hiçbir zaman mensubu olmadığımız (hiçbir zaman da olamayacağımız) bir yabancı kültür dairesine kendimizi zorla yamamak için etmediğimiz şaklabanlık yok. Bunu sadece ben söylüyor olsam, belki şüpheyle karşılayabilirsiniz. Ama bakın, tarih profesörü İbrahim Kafesoğlu ne diyor: "Göktürkleri 50 yıl boyunca bağımsız bir devletten yoksun olma felaketine götüren sebeplerden biri de, Türk beylerinin Türk adlarını bırakıp Çin beylerinin adlarını almalarının [kaç bin yıl sonra bugünün Türklerinin çocuklarına Sibel, Melisa, İris, Melodi adlarını koymaları gibi], Çin hakanına boyun eğmelerinin ve 50 yıl ona çalışmalarının da bulunduğu, kitabelerden anlaşılmaktadır." (Türk Milli Kültürü, Ank. 1977, s. 93). Halide E. Adıvar aynı

şeyi daha da acı bir tesbit1e söylüyor: "Türk cemiyeti çağdaş medeniyete uymak için Batıyı taklide çalışırken, kendi şahsiyetini kaybetmiş olmanın da buhranını yaşar" (İ. Enginün, İÜEF doçentlik tezi, s. 460).
Medyada Müzik başlıklı bir yazıya, azıcık hiciv-matik bir üslupla başlayışımın sebebi, medya konusunda çaresizlikten teselliyi mizahta arama sevk-i tabiimdir. Medya kelimesiyle başlayan her söze karşı, arkası nasıl gelirse gelsin, benim değişmez bir tepkim vardır: Medya mı, ne medyası?!.. Millet olmanın ilk şartının Dil olduğu bilinmediği ve kendilerine böyle bir şans da verilmediği için, daha anadillerini doğru-dürüst yaza- mayan ve konuşamayan insanların yaşadığı ülkenin medyası mı olur? Olur tabii, hem de bal gibi olur! Tabii, olurda, yani, işte böyle olur -başa göre tarak! Hakkari'yi Hakkari, nema'yı Yugoslavca gibi nema diye telaffuz eden spikeri olur.. Milli- vatani-askeriyi, milli-vatani-askeri diye yazmakta mahzur görmeyen basını olur.. Hizmeti; şiddet filmi, seks filmi, ille de göbekli eğlence programı, ille de şakşaklı müzik programı, bitmek bilmeyen açık oturum, dili-ton laması-öncelikleri yanlış haber ve her 3-5 dakikada bir bıktırıcı reklam.. gibi 7-8 madde- de toplayıveren televizyonu olur.. Güldürme unsuru ise sadece iki temele dayanır: ya politikacı karikatürü (bunalan halkın öfkesine dalgakıran), ya küfür (Türk filmlerinin "ulan inek"li kıro esprisi).
Gelelim müziğe. Siz daha 'müzik' der demez, ben size yine "Müzik mi, ne müziği?" diye karşılık verirsem, bana kızar mısınız? Gerçekten, ne müziği? Atatürk'ün gösterdiği hedef olarak empoze edilen 'çoksesil müzik' mi? Öncelikle şunu bilelim ki Atatürk dilde de, müzikte de yanlış anlaşılıp ters yönde yorumlanmaya müsait sözler söylemiştir ve bunu kendisi de itiraf etmiştir (bkz. V. R. Zobu, "Yanlış Anladılar", Görüşler ve Hatıralarla Atatürk, İ. Ü. Tıp Fak. Talebe Cem. yay. 1, İst. 1962, s. 43-44; bu belge Zobu'nun sesinden Ankara Radyosu diskoteğinde de mevcuttu). Ama 'çoksesli' müzik sözünü hayatı boyunca hiç söylemediği gibi. "Müzik devrimimizi, halk türkülerimizi uydurma armonilerle çokseslendirip senfoni orkestralarına çaldırmakla gerçekleştireceğiz" de dememiştir. Bu, az önce verdiğim kaynakta da görülebileceği gibi, etrafını zırh gibi saran kraldan fazla kralcı Batı müziği yobazlarının hem Atatürk'e, hem Türk milletine emrivakisidir. Zaten, 70 yıllık çabaya ve akıtılan trilyonlara rağmen halka hiçbir şekilde sevdirilemeyen bu melez (hybrid) müziğin, resmi açılışlarla CSO konserlerinde sırf müzisyenlere maaş vermek için kullanılan bir 'teftiş fırçası'ndan başka fonksiyonu da yoktur. Medyamızda da zaten şimşek gibi orkestra şeflerimizin hikmetli propagandistliğine rağmen, sadece pazar günleri kilise ayini gibi yer alır. Bir de yılda bir-iki defa milleti çoksesli müzikten de nefret ettiren Ankara Radyosu Çoksesli Korosu, o kadar (rahmetli Faruk Güvenç bunları "Müslüman mahallesinde salyangoz satan" çığırtkanlara benzetirdi).
Senfoni orkestralarımızın müzikal seviyesi ise, dünya çapında (!) keman, piyano virtüozlarımıza rağmen, 15. sınıf amatör köyokulu orkestralarından da aşağıdır (nitekim Kültür Bakanlığı, H. Şimşek yönetimindeki '4 Türk Orkestra Eseri' adlı plağı CSO müzisyenlerine değil, Budapeşte Senfoni Orkestrasına çaldırtmıştır). Bunun cevabını atalarımız binlerce yıl önce vermişler: taşıma suyla değirmen dönmez. Ayrıca, yabancı müzik dili -önce kendi müzik dilini iyice öğrenmeden- asla bir yabancı gibi konuşulamaz.
Geçtiğimiz 7 Ekim'de yapılan CRR Konser Salonu sezon açılış. gecesine üstün parmaklarıyla şeref
veren medar-ı iftiharımız İdil Biret hanım, ne kadar fazla yabancılaşırsak o kadar çağdaş olacağımızın örneğini göstermek ' istermişcesine, Chopin'in parçasını sular-seller gibi ezberden çaldığı halde, Cemal Reşit Rey'in 10. Yıl Marşı'nı (Çıktık açık alınla), üstelik önünde notası da olmasına rağmen, salonda herkesi güldürecek şekilde yanlış çalmıştır.

Hep aynı "çokseslilik eşittir çağdaşlık" afyonunun kanatları altında beslenen hafif müzik-pop müzik ucubesi, medyanın arabeskin yanında baş tacı ettiği tek tür. Bu rağbet, bu iki türün kader birliği içinde birleşmesine ve 'arabo-pop' veya 'popabesk' denebilecek bir türün doğmasına sebep olmuştur. Ve bunda, genç nüfusu yüksek ülkeler için fazla şaşılacak birşey yoktur (28-30 yaşını geçip de vücutta tepinmeyle atılacak ter miktarı azalınca, bebeler de yavaş yayaş okul çağına yaklaşınca, meyhane müziği köprüsü üzerinden, bir zamanlar nefret edilen Türk sanat müziğine dönüş yolculuğu başlayacaktır). Önce gencin atması gereken teri var (TV'nin konsomasyonsuz olarak sunduğu diskotek, müzik adı altındaki gürültüyle beyinlerin uyuşturulduğu bir spor salonudur), ayrıca oturup düşünmeye, anlamaya çalışmaya vakti yok. Sanat zaten eğitiminin gündemine hiç girmemiş (sanat mı, ne sanatı?).. Çektimi tişörtüyle blucinini veya deri mini eteğiyle her giyip çıkarması 10 dakika süren yüksek topuklu Vietnam botlarını, sigara-içki, biraz da duman, keyfi tamam!.. Dünyada başka ne var ki?. Ama bu bir Türk genci mi? Atatürk'ün hayal ettiği Türk genci bu mu? İstiklal savaşının yoksulluğundan çıkmış, dedeleri mum ışığında okumuş, ülkesi fakir-çıplak-aç insanla dolu, doğusunda kan gövdeyi götüren, devletinin gücü isyan bastırmaya yetmediğinden hergün birkaç evladını şehit veren bir milletin çocuğu mu bu? Amaaan, orasını niye kurcalıyorsunuz? Bunu size de, ezberlediği 2-3 İngilizce şarkı dışında o kafacığı bomboş çocuğa da soran var mı?.. Bir de milli müzikler var medyada. Ne müzikler, ne müzikler? Milli mi? Biz bu deyimi ilk defa sizden duyuyoruz. Hiç müziğin millisi, gayrımillisi olur mu? Müzik müziktir. Sanat müziği olur (Abacı'lar, Ersoy'lar, Lemi'ler), klasik sanat müziği olur (Atlığ'lar), tasavvuf müziği olur (Özhan'lar), halk müziği olur (İzzet'ler, Sesigüzerler, Gönlüm'ler), arabesk olur (Gencebay'lar, Tatlıses'ler, Sabah'lar); ama milli müzik ne demek? Yoksa bu saydıklarımızın dışında birşey mi? Sen bul parçalarını, ismi olan bir üstadın rahle-i tedrisinde meşket, yap kasetini, diktir kıyafetlerini, çekti! kliplerini, gerisine karışma (kemanı Haydar Tatlıyay, yumuşak sesli bir genci Arap ülkelerine "İşe götürecek; ama çocuk korkuyor: "Haydar abi, ya oralarda bana birşey yaparlarsa?" Tatlıyay çocuğu hemen sakinleştirir: "Meraketme evladım, hiç bişeycik olmaz! Sen ey başını önüne, dön arkanı, güzel güzel şarkını oku, hiç sesini çıkarma, ekmağına bak. Erkes yaptığından utansın!..)
Türkiye'de gazete muhabiri nasıl 'hasbelkader' olunuyorsa, TV müzik prodüktörü de işte öyle hasbelkader olunur. Gazete muhabiri nasıl büyük harf-küçük harf farkını dahi bilmezse, müzik prodüktörü de aynı şekilde ne notadan anlar, ne sesten, ne müzikten. Açar magazin dergilerini bakar; kimin kaşı-gözü, boyu-bosu bacakları daha güzel; kimin klibi var, sponsoru kim, hemen kaldırır telefonu ve çağırır. Halk da o, türlü stüdyo efektleriyle allanıp pullanmış sesi dinler, "Aman ne güzel okuyor" der. En büyük starların dahi müzik dışı konuşma seslerinin içki ve sigaradan karga gibi olduğu apaçık ortadadır, ama halk bir kere şartlandırılmıştır. Zeki Müren'in ölümü üzerine bol övgülü Yeşilçam programları yapmak, TV yapımcısı için haber yönünden 'atlanılmaması' gereken bir olaydır; zira Müren bir 'pop star'dır. Ama ondan iki hafta önce vefat eden, Türk klasik musikisinin en büyük yorumcularından Bekir Sıtkı Sezgin TV' ci için hiçbirşey değildir (nitekim gafil ve duygusuz TRT'nin kılı bile kıpırdamamıştır), çünkü Sezgin bir pop star değildir. Bu kadar basit. Oysa gazetecilik gibi müzik yapımcılığı da ciddi eğitim isteyen bir iştir. Anlamadım, ne ister dediniz? Eğitim mi? Hem de ciddi? Kuzum siz hangi yüzyıldan kalmasınız?. "Güldürme beni Hariciye!"
Yine de, ellerine iyi-kötü bir prodüktörlük geçirip sokaklarda dolaşmaktan kurtulan bu çocuklara fazla yüklenmek insafsızlık olur. Daha ne bekliyorduk ki? İlkokuldan liseye kadar müzik diye "yağ satarım, bal satarım"dan hiçbir amacı ve gereği olmayan nota öğretimine geçtik, müziği

kabusa çevirdik, kabiliyetleri soğuttuk. Ortaokulda haftada 1 saatlik (temizi 30-35 dakika) sözümona müzik eğitimiyle, müzik diye sadece Batılı bestecilerin hayatlarını-resimlerini, bir de bizim mahut Beş'leri tanıttık. Gazi Eğitim Enstitüsü çıkışlı şiddetli Türk müziği düşmanı, cahil Batı yobazı müzik öğretmenleri, 70 yıl boyunca
ülkenin müziğinin de, müziğe hevesli gençliğin de içine etti. Aynı yobazlar (irtica sadece dinde mi olur), 1985'te kabul edilip devlet politikası haline gelmiş olan % 50 Batı müziği-% 50 Türk müziği ilkesine göre yazılan ortaokul müzik kitaplarını da bugün müfredattan kaldırtmış bulunuyorlar. Demek ki Milli (?) Eğitim Bakanlığımız da bu istemezükçü yeniçerilerin elinde oyuncak! 1975'te hazırlıksız olarak açılan Türk Musikisi Devlet Konservatuarı ise, hem eğitim, hem ahlak yönünden yürekler acısı. Gerçekten, daha ne bekliyorduk ki?!..
Müziğin biraz ciddisinin sığınabildiği tek yer konser salonları, yani her ikisi de İstanbul'da olan AKM ile CRR. Ama bu salonlar medya kapsamında düşünülebilir mi? Bu bir. Ülkenin ciddi müzik ihtiyacını hangi oranda ve hangi kesime yönelik olarak karşılayabilirler? Bu da iki. Hadi biraz zorlayalım, Ankara CSO salonu ile Türkocağını, İzmir'in AKM'si ile Bursa'nın yeni Tayyare salonunu da bunlara katalım. 70 milyonluk bir ülkenin ciddi müzik dinleme ihtiyacını, Taiwan Opera Binasının sadece kapısıyla bile kıyaslayamayacağınız 5-6 salonla karşılamaya çalışmak, müzikle de, o ülkenin insanı ile de, bütün dünya ile de alayetmek demektir. Çağdaş uygarlık düzeyinin üstüne çıkmak... filan gibi laflar eden ülke siz miydiniz yoksa? "Güldürme beni Hariciye!"
Medya bir toplumun aynasıdır. TRT Program Dairesi eski başkanı, tiyatro yazarı Turgut Özakman da, 1969 tarihli "Radyo Notları"nda, "Bir toplumun hangi kültür seviyesinde olduğunu anlamak istiyorsanız, Radyo- TV'sine bakın, yeter" diyor. O halde medyadaki müziğin düzelmesi (sanat-edep-estetik çizgisine çekilmesi), Türkiye'de müziğin düzelmesine bağlıdır. Bunun daha açık ifadesi, Türk halkının -ilkokuldan değil- ana okulundan itibaren, önce kendi halk ve klasik müziğini, sonra da diğer dünya ülkelerinin müziklerini (sadece Batının değil) öğrenerek yetişmesidir (ille de nota ile değil, ama mutlaka dinleme-anlama dersi ile). Bunun da yolu, 70 yıldır ülke müziğini dinamitleyen Gazi Üniversitesi Müzik Eğitimi Bölümünün kapatılıp (evet kapatılıp), Batı maymunu mikroplarından temizlenip, temellerinin dezenfekte edilip, önce Türk olmaktan utanmayan kültür milliyetçisi müzik hocalarının yönetiminde yeniden açılmasından geçer. Zararın neresinden dönülse kardır ve
Türkiye'de müzik eğitimini düzeltmenin başka hiçbir, ama hiçbir yolu yoktur. Bize halk müziğinin koltuk desteğinde sözümona klasik Türk müziği öğrettiğini zanneden devlet konservatuarları değil; Türk çocuğuna notadan önce "müziği bir bütün olarak görüp sevmesini" öğretecek öğretmeni yetiştirecek okullar lazım!..
Yeni Türkiye. Ank. 1977

Bir Koro Konseri

Geçtiğimiz 28 Aralık (1995) günü, birkaç yıl önce milli musikimizin adımını dahi atamadığı Cemal Reşit Rey Konser Salonunda 1995'in son klasik Türk musikisi konseri verildi. Bursa Büyükşehir Belediye Konservatuarı Korosunun, şef Erdinç Çelikkol yönetiminde verdiği, bizim bestelerimizden oluşan bir konserdi bu. I. Bölümde, böbrek nakil ameliyatı münasebetiyle A.B.D.'de bulunduğumuz süre içinde, Aziz Mahmud Hüdayi Hz.nin (k.s.) şiirlerinden bestelediğimiz ve bir şükran ifadesi olarak ism-i şeriflerine ithaf ettiğimiz Çargah makamındaki klasik fasıl; II. Bölümde ise muhtelif şairlerin şiirlerinden şarkı ve fantezi türü bestelerimizle iki saz müziği parçamız icra edildi. Sizlere bu konserden bahsetmemizin amacı, kendi ağzımızdan. bestekarlık yönümüzün değerlendirmesini yapmak değil, musikimizi sevenlerin üzülerek, sevmeyenlerin sevinerek ifade ettiği "Klasik Türk musikisi gitgide tarihe

karışıyor; artık ne çalanı, ne söyleyeni, ne de besteleyeni var" kanaatinin doğru olmadığını, en son canlı belgesiyle ortaya koymak. Önce bu kanaatin hangi sebeplerden kaynaklandığını açıklayalım, sonra da neden gerçeği yansıtmadığını konuşalım.

Klasik Türk musikisi ölüyor (veya can çekişiyor) kanaati, büyük ölçüde, ülkemizde beyinleri en kötü şekilde yıkama aracı olarak kullanılan TV kanallarında yayımlanan, %99'u ticari amaçlı şıkıdım müziğinden kaynaklanmaktadır (bu cümlede geçen "en kötü beyin yıkama aracı" sözünden, belli bir-iki kanalda görünen müstesna isimlerin hizmetlerini tenzih ederim). Şıkıdım müziğinin amacı, görünürdeki gerekçesiyle, insanları eğlendirerek dinlendirmektir. Bunun ise, radyo-TV'nin amaçlarından biri olduğu şüphe götürmez. Ama eğlencenin de bir nezih olanı, seviyelisi vardır, bir de bizim yaptığımız gibi, düşünülebileceğin en bayağısı. "Batı ile bütünleşme" özentimizin maskesi orkestra konserleri, def'i bela kabilinden konan klasik korolar, faslılar ve boşluk doldurma müziği olan saz eserleri dışında, müzik programlarının çoğunluğu, seyirciye alkışla tempo tutturmayı başarı sayan göbek havası programlarıdır. Ve bunda, özel kanalları suçlamanın hiçbir anlamı yoktur, çünkü onlar bu dersi, TV'nin birinci amacı eğitmek (hele bizim seviyemizdeki ülkeler için), ikinci amacı eğlendirmek olduğunu hiçbir zaman öğrenmemiş olan TRT'den almışlardır. TRT içinse müzik (hele kendi müziğimiz) sadece ve sadece eğlence mezesidir. Nitekim TRT'nin Kuruluş ve Görev Yönetmeliğinde müzik işlerinden sorumlu şubenin adı yıllar yılı "Müzik-Eğlence Şubesi" olmuştur.

Gelelim yukarıdaki kanaatin neden gerçeği yansıtmadığına. Bursa Büyükşehir Belediye Konservatuarı Korosunun konseri, başladığı andan itibaren, üyelerinin pekçoğu kadrosuz (yani kendiliğinden gelen) bir amatör korodan asla beklenmemiş olan son derece müzikal icrası ile, dinleyicileri adeta şoka, daha doğrusu bir rüya alemine soktu. Ve bu başarı, hiç şüphe yok ki, şef Erdinç Çelikkol'a aitti. Klasik Batı müziğinin aynı anda farklı ezgiler çalınmayı gerektiren yapısı dolayısıyla, orkestra (veya koro) şefini "sen dur, sen geç" diyen bir tür trafik polisi zanneden müzik anlamazları, klasik Türk müziği toplu icralarında bir şef bulunmasını yadırgarlar; hatta düpedüz alay konusu dahi yaparlar (ekranda görülen "şef'ler de bu yanlış düşünceyi maalesef doğrularlar). Ancak, icra edilen müziğin türü ve alfabesi her ne olursa olsun, şefin bir topluluğa neler yaptırabileceğini, dinleyenleri heyecanın doruğuna nasıl kanatlandırabileceğini merak edenler, keşke bu konsere gelmiş olsalardı. A. M. Hüdayi'nin 16. yüzyıl Türkçesiyle yazılmış şiirleri üzerine yapılan büyük usullü besteleri, Yahya Kemal'den "Mehlika Sultan" bestesini, "Yağız Küheylan" adlı oldukça güç bir saz müziği parçasını, Feyzi Halıcı'dan "Kız Kulesi" adlı çok partili bir fanteziyi, bir amatör topluluğun, dinleyenlerin bazılarını ağlatacak kadar yüksek bir müzikalite ile icra edebilmesinin sırrı, Erdinç Çelikkol'un herşeyden önce "sazende" bir şef olmasındadır (Çelikkol kemani, udi, ses sanatkarı ve bestekar bir koro şefidir). Lütfen dikkat ediniz, sazende olmayan, okumayan veya bestelemeyen şeflerin yönettiği korolar ne kadar kuru, donuk ve ruhsuz! Böyleleri, kalpleri değil, sadece elleri-kolları oynayan elektrikli mankenden başka birşey değildirler ne yazık. Nitekim, İstanbul'un en münevver ve sanatkar zümresi tarafından ayakta alkışlanan Çelikkol, bis olarak icra ettirdiği "Kız Kulesi" fantezisinden sonra, Türkiye'nin tartışmasız yegane koro şefi olduğunu, en yetkili ağız olan Üstad Alaeddin Yavaşca'dan şu iltifatı almakla da isbat etti: "Ben hayatımda böyle bir koro konseri hiç dinlemedim, diyordu Üstad; makamlar da, eserler de ruh kazandı."

Gerçek Türk musikisini seven okuyucularımız, üzülmeyiniz; ve siz, kendi musikilerini hiç sevmeyen okuyucularımız, sevinmeyiniz: bu ülke var

oldukça, gerçek musikisi -bir avuç anlayanı ile de olsa- hep var olacak, hiçbir güç onu yok etmeyi başaramayacaktır.
Aksiyon, Ocak 1996, S. 58, s. 55.

Gerçek Yobazlık

Mehmet Yeşilçay, 27 yıldır Almanya'da yaşayan 36 yaşında bir müzisyen. Ud çalıyor, beste yapıyor. İcra edilecek müziğin türüne göre 7 kişiden 60 kişiye kadar değişen ve farklı milletlere mensup ses ve saz sanatçılarının oluşturduğu SAR- BAND topluluğunun üyesi, bestecisi ve yöneticisi. 8 yıldır konserler veren, kaset/CD çıkaran bu topluluğun repertuarı, dünyanın çeşitli müzik kültürlerinin ilgi çekici ürünlerinden ve bu arada her tür yeni ve orijinal bestelerden meydana geliyor. Topluluğun konserlerine zaman zaman TRT sanatçıları da katılıyor. İstanbul'un ünlü hafızlarından merhum Nusret Yeşilçay'ın yeğeni olan Mehmet, topluluğu ve besteleriyle Almanya'da (Almanlar arasında) biraz yankı yapmış olmalı ki, İstanbul Alman Başkonsolosluğu kendisini, bestelerinden oluşan bir repertuarı icra edecek Alman topluluğunu yönetmek üzere İstanbul'a davet etmiş. Yeşilçay'ın gerek orkestra, gerek koro parçalarında bir hayli mesafe aldığını gören bizim operacılar, Başkonsolosluğun çağrısı üzerine katıldıkları konserden sonra kendisini bulup Devlet Opera ve Balemizi ziyarete davet etmişler. O da gitmiş. Meğer amaçları, besteci olarak başarısını gördükten sonra (herhalde "Almanların takdirini gördükten sonra" demek daha doğru olacak, zira bu topluluk ses getiren konserlerini Almanya'da 8 yıldır veriyor ve bizim de oralarda galiba kültür ataşeliklerimiz filan var!), neyse, hem müdür Yekta Kara hanımefendiyle tanıştırmak, hem de Cem Sultan Operasının müziklerini sipariş etmekmiş. "Nasıl bir orkestra kadrosu düşünürdünüz?" sorusuna Yeşilçay "20 kişi yeter" deyince, "Aa, nasıl olur, demişler, bizim orkestramız 80 kişi; 20 kişiyle olur mu?" "Efendim, ben sadece grup şeflerini istiyorum, I. keman,I. viyola, I. çello,1. obua vs.. 80 kişi benim yazacağım müzikte gereken uyuşumu sağlayamaz. Hem ben ayrıca 1 ney, 1 kanun, 1 tanbur da istiyorum" der demez, ilk defa bir uzaylı görüyormuş gibi Mehmet'in yüzüne bakan operacılar, hayretten faltaşı gibi açılmış gözlerle "Onlar ne iş yapacak?" diye sormuşlar. O da "Hiiiç, demiş içinden, provalar bitince notaları toplar, yerleri süpürürler!" Duyulan cevabı ise şu: "Yazacağım müzikte görevleri var da ondan." Bu defa operacılar "Ama, demişler, alaturkacılar devletin opera orkestrasında nasıl çalar? Hem biz onlarla görüşmeyiz ki!.." Konu, görüşmelerin henüz başladığı bir anda, Yeşilçay'ın şu cevabıyla oracıkta bitivermiş: "O zaman siz kendinize göre bir besteci bulun. Bana müsaade.."

Gerçek yobazlığın her zaman ve mutlaka sakalda, cübbede, sarıkta değil, insanın beyninde olduğunu, şu olay ne açık anlatıyor, değil mi? Aslında bunun değişik örnekleri Türkiye'de hergün yaşanır Batılılaşma sevdası hatırına; ama hemen hiçbiri sizlere ulaşmaz, sevgili okuyucular. 21. yüzyılın eşiğindeki bir Türkiye'de (üstelik AT'a filan da girmeye heveslenen), CEM SULTAN konulu bir operada (Lucrezia Borgia veya Machiavelli'nin "Il Principe"si değil!) ney, tanbur bulunmasını serçe beyinlerine sığdıramayan at gözlüklülerle, büyük Türk velisi Yunus'a katolik kilisesinde oratoryo söyletip, ney gibi gönüller yıkayan ilahi bir Türk sazını soğuk sesli obua ve flütün yerine kullanmayı havsalası dahi almayan bir Adnan Saygun'la, ta 1940'larda Kanun Konçertosu yazmış ve Viyana Senfoni Orkestrasıyla çalmış olan bir Ferit Alnar arasında nasıl bir uçurum var!

Alnar, 10 yaşında ustası olduğu sevgili Kanun'u için konçertosu, taksimleri ve plakları dışında, Türk musikisi makam, usul ve formlarında da eserler vermiş, Saygun gibi yurtdışında orkestra şefliği öğrenmiş olmasına rağmen hep Türk kalmayı başarmış bir gerçek müzisyen. Öbürü, müziğe İzmir'de yine bir Türk müziği aletiyle (udla) başlamış, beceremeyince Batı müziğine dönmüş, ömrünün son yıllarında "Okullara Türk

müziği derslerinin konma aşamasına gelinmiş olması, irticanın sarıksız olarak geri dönmesidir" diyebilecek kadar benliğini kaybetmiş bir batı taklitçisi.
Türkiye'nin müzikte acı kaderi (makus talihi deyin isterseniz); ülkemiz okullarında müzik dersi veren Gazi Eğitim çıkışlı öğretmenlerin, Ferit Alnar merhum gibi gerçek bir Türk müzisyeninin değil, Adnan Saygun gibi Talim- Terbiye'yi ele geçirip yıllarca müzik eğitimine müzmin lösemi yaymış olan birinin öğrencisi olmaları ve körpecik çocuklarımızı bir Haçlı kiniyle zehirlemeye devam etmeleridir. Bakalım bu ihanete kim, ne zaman, nasıl "dur" diyecek?!..
Aksiyon, Ocak ı 996, S. 58, s. 55.

Bu Şuursuzluk Ne Zamana Kadar?

Geçtiğimiz 10 Kasım'da, İzmir Çamdibi'ndeki M. Mahmutbey İlköğretim Okulunda müzik açısından özel bir gün yaşandı. Müzik öğretmenleri Ferah Akalın yönetimindeki öğrenciler, 10 Kasım münasebetiyle "Türk Çocuğundan Ata'sına" parçasını söylerlerken, başta öğretmenler olmak üzere bütün okul ağlıyordu. Neydi bu günü diğer 10 Kasım'lardan farklı yapan ve neydi bütün okulu ağlatan? Ünlü eğitimci Rakım Çalapala'nın "Yüzünü göremedim, sesini duyamadım" sözleriyle başlayan şiiri üzerine bestelenen ve M. E. B.nın "Ortaokullar için Müzik 1-2-3" adlı kitabının 190. sayfasında yer alan bu parça, Segah makamında bir ağıttı ve bestecisinin 40. bestecilik yılı münasebetiyle 1992'de TRT-l'de yayınlanan programda 80 kişilik öğrenci korosunun icrasında olduğu gibi, sadece ney eşliğinde söylenmişti (Ferah öğretmenin neyzen eşi Yavuz Akalın'ın neyi eşliğinde). Şimdi, okuyucularımızdan bazılarının "Nasıl? Okulda Segah makamı ve ney mi?" diye hayretle sorduklarını duyar gibiyim. Dilerseniz, olayı 12 yıl öncesinden alarak anlatayım. 1983'ün Dünya Gençlik ve Avrupa Müzik Yılı olması münasebetiyle zamanın başbakanı Turgut Özal'a okullarımızdaki müzik eğitimi faciası üzerine bir rapor sunmuş, çözüm yolları için görüşlerimi belirtmiştim. Merhum Özal'ın raporu okuyup gereği için Milli Eğitim Bakanı Vehbi Dinçerler'e, onun da Talim- Terbiye Kurulu Başkanı Ülkü Bilgen'e göndermesi üzerine, ülkenin uzman müzikçilerinden oluşan bir Müzik Özel ihtisas Komisyonu kurulmuş, komisyonun çalışmaları sonunda okul müzik eğitiminde 50 yıldanberi devam eden %98,5 Batı müziği, % 1,5 Türk müziği bilgileri oranı, her ikisi için de %50 oranındaki doğru dengesine getirilmiş, orta- öğretimin 6 yıllık müzik müfredatı bu orana göre yeniden düzenlenmiş, Türk çocuğunun Bach, Beethoven, Mozart'ın yanında: İtri'yi, Dede'yi, Tanburi Cemil Bey'i tanımasına, Do Majörle Mi minörün yanında Rast'ı, Segah'ı, Hicaz'ı da öğrenmesine imkan veren bu müfredat, üniversite ve konservatuarlardan da alınan görüşlerle önce Talim- Terbiye, sonra Bakanlar Kurulunca kabul edilip Resmi Gazetede yayımlanarak 1988 yılından itibaren yürürlüğe girmişti.

Son ortak kurul toplantısında bazı müzik öğretmenlerinin, "Demek ki şimdi ben çocuklarıma Itri'nin bir parçasını resmen öğretebileceğim! Şükürler olsun!" diye zamanın Milli Eğitim Bakanına gözyaşları içinde teşekkür ettikleri bu müfredat, Batıcı yobazlardan ödü kopmayan kültür milliyetçi si bir başbakanın kararlılığı sayesinde, işte böyle bir esasa dayalı olarak ve böyle bir çalışmayla gerçekleştirilebilmişti. Az önce sözünü ettiğim, Segah makamındaki "Atam" parçasının yer aldığı kitap da işte o %50 denge esaslı müfredata uygun olarak yazılmaya çalışılmıştı. Pekiii.. Çalışıldı da ne oldu? Türk aydınını beyin travmasına sokan İngiliz tezgahı Tanzimat depreminin devamı olarak, 1926' da okullarda din ve müzik eğitimini yasaklayan M. E. Bakanı Mustafa Necati'nin, Konservatuardan (Darülelhan) Türk müziği eğitimini kaldırtan Musa Süreyya' nın, "Alaturka zordur, çocuklar söyleyemez" yalanıyla bürokratları 50 yıl boyunca aldatan Ekrem Zeki Ün ve Adnan Saygun'un çocukları, yani Gazi Eğitim'in müfrit Türk müziği düşmanı olarak yetiştirdiği ülkemizin bugünkü müzik öğretmenleri, bu kitaba karşı çıktılar. Şimşek gibi orkestra şeflerinin hikmetli desteğinden de cesaret alarak, kitaptaki Türk müziğiyle ilgili bölümleri okutmama kararı aldılar. Nasıl almasınlar ki? Sadece Chopin, Brahms, Wagner'le hiçbirşey anlamadıkları halde beyinleri yıkanmış, Rast'ın, Segah'ın, Hicaz'ın ne olduğundan habersiz bir cahiller ordusu, bilmediğini, öğrenmediğini, nefret ettiğini nasıl öğretir? Müzik öğretmenlerinin Türk müziği konusundaki bilgisizliğinin telafisi için Bakanlığın yaz aylarında düzenlediği hizmet içi eğitim seminerleri de, yobaz Batıcılar tarafından sabote edildi. Son olarak birkaç ay önce İstanbul'da müzik öğretmenlerinin, "Zümre Toplantısı" gibi Türkçe fukarası bir isimle yaptıkları mesleki toplantıda, "Biz okullarda Türk Müziği istemiyoruz!"

diye sıra kapaklarına vurmaları da, hala aynı pisliğin devamından başka nedir ki? Kültür ve şuuru bozmanın ne kadar kolay, düzeltmeninse ne kadar zor (adeta imkansız) olduğunu, şu misal en açık şekilde anlatmıyor mu? Siz istediğiniz kadar doğru esaslar koyun, doğru kitaplar yazın. İpin ucu sizin elinizde değil ki! Biz, kendikendinden nefret etmeyi ve başka kültürlerin maymunu olmayı çağdaşlık zanneden bu şuursuz gidişin, hiçbir siyasi kuruluş tarafından -tek başına iktidara gelmesine izin verilse bile- durdurulabileceğini zannetmiyoruz. Ama belli olmaz, çok iyi yetişmiş bir kültür milliyetçi si kadrosuna sahip olur ve 30 yıl sürekli iş başında kalabilirse, belki...

Not: Bütün güçlüklere rağmen sevdikleri ve bir aletini çalmayı öğrendikleri Türk müziğini öğrencilerine öğretmekten yılmayan, her tür müziğin güzelini ayırımsız seven şuurlu müzik öğretmenlerimizi tenzih etmeyi borç biliyorum.

Aksiyon. Aralık 1995. S. 52, s. 53.

19. Yüzyılda Türk Musikisi

(1986'da, Marmara Üni. İlahiyat Fak. İslam Tarihi kürsüsü başkanı Prof. Dr. ; Mustafa Fayda'nın arzusu üzerine dini musiki doktora öğrencisi olup tez safhasına kadar gelmiş, sağlığım bozulup sürekli ameliyatlarım başlayınca bırakmak zorunda kalmıştım. Bu yazı, o sıralarda girdiğim bir yazılı sınavdaki cevap kağıdımdır.)

İnsanlık tarihinde yüzyılların birbirini kovalaması olayını, bir su kaynağından sürekli olarak beslenen, ama aynı anda bir menfezden boşalan bir havuza benzetmek, sanırız fazla hatalı bir düşünce olmaz. Bir veya birkaç yüzyıl boyunca var olup
sonraki yüzyıllarda koybolmuş veya hayli zayıflamış fikir, kavram veya ilgi alanlarına karşılık, bunların yerine ortaya çıkan
yeni fikir, kavram veya ilgi alanları, yüzyıllar boyu hep aynı "devr-i daim" pompası gibi birbirini kovalayıp durmuşlardır. Bu durumun tipik örneklerinden biri de 19. yüzyıldır: "Ümmet" kavramının yerini yavaş-yavaş "millet" kavramına bırakmağa başladığı, "kültür"ün "irfan'ın yerine oturduğu, "klasik" in yanında bir de "folklor" gerçeğinin farkedilmeğe başlandığı, teknik gelişmenin gelenekler düzeni ile kıyasıya çarpıştığı bir yüzyıl.. Yaşlılık belirtileri ve çeşitli hastalıklarla artık iyice yorulan ve yıpranan İmparatorluğun, "Tanzimat" serumu takılarak bir süre daha sun'i teneffüsle yaşatılmağa çalışıldığı yüzyıl..

19. yüzyıl Türk musikisinde -dünyanın belki biraz daha hızlı dönmeğe başlayan saatlerinin de etkisiyle- uzun terennüm'lü, bol tekrarlı ağır ve ağdalı "kar "lar, yerlerini daha küçük, kısa terennüm'lü "karçe" veya "kar-ı nev" (=yeni moda eser)lere; "darbeyn" Beste'ler yerlerini "Hafif' (hatta "Düyek") Beste'lere; 2 beste - 2 semai düzenindeki klasik fasıllar)(erlerini çeşitli usullerde Şarkı'ların zincirlendiği, "sazsemasi" yerine bazen "longa"larla (=bir tür oyun havası) dahi bitebilen halk tarzı fasıllara bırakıyor; bütün formlardaki yaratmalarda Batı etkisine hep daha fazla hoşgörülü (hatta özendirici) bir tutum gözleniyordu. Din musikisi alanında "na't", "durak", "salat" ve "savt"lar yavaş-yavaş kayboluyor, Mevlid ve Miraciyye hep daha az sayıda kimsenin hafızasında kalıyor, buna karşılık Mısır, Şam ve Trablus ağzı ürünler olan "şuğı" (=Arapça güfteli ilahi)ler revaç buluyordu. Bu arada mesela, Ali Şiruganl'den sonra en fazla dini eser bestelemiş olan Zekai Dede'nin (1824- 1897) Mısır ağzı şuğl'lerinde dahi Türk zevki hakimken, Arif ve Fa.ik Beylerin dini eserlerine de şarkı tavrı hakim oluyordu. Edebiyatta ve musikide ilk örneklerine 18. yüzyıldan itibaren (mesela Mustafa Çavuş'un bestelerinde) raslamağa başladığımız "şarkı" formu, 19. yüzyılın ilk yansına kadar Beste ve Semal'lerin yanında pek büyük bir değer taşımazken, Hacı Arif Bey'den (1831-1884) itibaren -Şevki, Rahmi, Şekerci Cemil ve Lem'i Beylerle Selanikli Ahmed Efendi gibi bestekarların da katılmasıyla en çok kullanılan ve arzu edilen beste formu haline

gelmiştir (aşağı-yukarı aynı çağlarda Batıda da rağbette olan Romantik dönem "kunstlied"leriyle bir paralellik söz konusu olabilir).
Dindışı musikide klasik formların yavaş-yavaş rağbetten düşmesine, dini musikinin de birçok formunda buna paralel rağbetsizliğe karşılık, tekke musikisinin önemli kollarından biri olan Mevlevi musikisinde umulmadık bir gelişme görüldü. Mevleviliğin doğduğu 14. yüzyıldan 19. yüzyıla kadar geçen 500 yıl içinde toplam 10-15 ayin bestelenebilmişken, sadece 19. yüzyılda 35-40 ayin birden bestelendi.
19. yüzyılın bir başka özel1iği de nazari alandaki çalışmaların artmış olmasıdır. 9 ila 15. yüzyıllar arasında ve El-Kindi, Farabi, İbni Sina, Safiyüddin, Kutbüddin, Meragi, Bedri Dilşad, Ladikli, Şükrullah, Mübarek Şah, Molla Cami çizgisi üzerinde ciddi bir gelişme göstermiş olan nazari çalışmalar, 16 ve 17. yüzyıllarda bilim açısından suskunluğa girmiş, büyük Türk tarihçi si ve musikicisi D. Kantemir'in (1673-1723) 20 yaşları civarında yazdığı gibi, Türk musikisi "icrası bayağı, ilmi mühmel ve metruk bir hale" düşmüştür. Ve ortalığı, 17. yüzyıl yazarı Ahizade Ali Çelebi'nin "Edvar"ı ile 1863 tarihli Haşim Bey Mecmuasında görüldüğü gibi, efsane ve hurafelerle girift astrolojik tarifler, ampirik tasnifler kaplamıştır.
İşte, Ali Ufki, Kantemir, Nayi Osman Dede, Nasır Dede ve Hamparsum'un çabalarıyla nazari alanda yeniden uyanan ilgi, 19. yüzyılda da kesintisiz devam etmiş; önce 3. Selim, sonra 2. Mahmud'un teveccüh ve ihsanlarıyla adeta şaha kalkan Mevlevi tarikatinin mensupları, güzel sanatların hemen her dalındaki başarılı çalışmalarının yanısıra, çağdaş musiki nazariyatı çalışmalarının da öncüsü olmuşlardır. Denilebilir ki, Hüseyin Fahreddin, Mehmed Celaleddin ve Ataullah Dede adındaki üç Mevlevi şeyhi olmasaydı, 20. yüzyıl Türk müzikolojisine imzalarını atmış olan Rauf Yekta, Hüseyin Sadeddin Arel ve Dr. Subhi Ezgi gibi üç büyük isim, en ciddi manevi destekten mahrum kalacaklardı. Bu arada 19. yüzyıl ilk yarısının en önemli nazariyat çalışmasının da, yine bir Mevlevi şeyhi olan Nasır Abdülbaki Dede'nin "Tedkik u Tahkik" ve "Tahririyye" (Süleymaniye Nafiz Paşa K. no. 1242) adlı eserleriyle ortaya konmuş olduğunu belirtmek gerekir.
Rikkatin Ölümü
Bu yazıyı görmemiş, sadece başlığının söylendiğini duymuş olan bazı kimselerin (özellikle gençlerin) "Ne, dikkatin ölümü mü?" diye sormaları normaldir. Bırakınız gençleri, 'aydın' sınıfına mensup yetişkinler arasında dahi, "rikkat"in anlamını bilen kaç kişi bulursunuz ki? Bin yıldır birlikte yaşadığı, hüznünü-sevincini paylaştığı insanların konuştuğu dilin; İsmail Dede merhumun bırakıp kaçmak zorunda kaldığı 2. Mahmud sarayı gibi yabancılaştığını, soğuk ve duygusuz hale geldiğini gören Türkçe'nin, o dili kaderine terkedip uzlet köşesine çekilmiş olmasından daha tabii ne olabilir? Yüzüyle gücünün güzelliğini, dininin nuru, feyzi ve tertemiz ahlakı ile birleştirip zarafet, tevazu ve teslimiyetin zirvelerine çıkmış olan bir zamanki
Türk, çocuklarına Emine, Hatice, Ayşe, Fatıma, Zehra, Fahrünnisa, Mihri, Zeynep, Makbule, Lutfiye, Mümine, Mülhime, Atiyye, Leyla, Feride, Cemile, Şükran gibi isimler koyardı. Cumhuriyet bunlara Adalet, Müsavat, Uhuvvet gibi Fransız ihtilalinden aktarma isimleri ekledi. Sonra Melahat, Mübahat, Saffet, Hamiyet, Nedret, Rikkat gibi kavramlar isim olarak kondu. Ve nihayet, Aylin, Funda, Fidan, Filiz, Çiğdem, Çağla, Lale, Banu, Şebnem, Emel, Müge, Arzu, Ahu ve Figen'lerle, Yunanca'dan alınma Sibel'ler, Melisa'lar ve çağdaş Amerikan kültürümüzün meyvesi Melodi'ler çağı geldi. Kızlarına Elif, Elifgül, Gülşah, Meleknur vb. en güzel Müslüman-Türk isimlerini koyan ailelerle, Beste, Nağme, Neva, Suzidil gibi isimler veren müzisyen aileleri azınlıkta. 21. yüzyılın müzisyenleri çocuklarına belki de Tamtam, Gümgüm, Cıstak gibi gayet müzikal isimler de vereceklerdir!

Bizim bu yazının başlığına aldığımız rikkatse, artık kullanılmayan bir kız veya erkek ismi değil. Bütün sanatlarımıza hakim olan zarafet, incelik, hassasiyet; hayret ve mutluluk içinde gönlü yumuşatıp gözleri yaşartan, insanı bir tüy gibi sonsuza kanatlandıran heyecan halesi... Neyin sesinde, tanburun mızrabında, bağırmadan okuyan bir sesin nefesinde bulduğunuz... Kalabalığı, gürültüyü, hele mikrofonu görür görmez kaçıp giden, sanatın haddeden geçmiş özü...

Türk kültürünün beşiği Balasagun, bugün harabe görünümünde bir köy. En büyük değerlerimizin doğduğu kültür ocakları, Yesi, Farab, Belh, Kaşgar, Meraga, Herat, 15. yüzyılda doğunun en büyük metropolü Semerkand, bugün sadece birer kasaba. İslam kültürünün en büyük merkezleri Bağdad, Tahran, Kahire, bakınız bugün ne haldeler!.. Ya İstanbul? 700 yıllık muhteşem bir medeniyetin her yönden şahikası, bugün çamur, beton, düşünülebilecek en çirkin yapılaşma, delik-deşik yollar, 16 milyonluk düzensiz bir kalabalık ve bunun beyni oyan gürültüsünden ibaret. Boğaz'ı olmasa kimsenin tanıyamayacağı, minareleri olmasa kimsenin Müslüman şehri diyemeyeceği bir garabet.

Müzik, bilindiği gibi, ritm ve melodi (vezin/ika ve lahin) adı verilen iki temel unsurdan meydana gelir. Yazdığımız sıradan da anlaşılabileceği gibi, ritmin melodiye önceliği ve üstünlüğü vardır. Her vesileyle söylediğimiz gibi, melodisiz ritm olur (zira ritm zaten biraz da melodidir), ama ritmsiz melodi olmaz, çünkü zeminsiz bir mekan gibi olur, ayakta duramaz, göçer. Alemin temelinde de, insanın nabzına konmuş olan nişane gibi, değişmez bir ritm-i ilahi vardır. İşte bu sebeple tarihimiz boyunca ritm aleti, her türlü musiki faaliyetimizin baş sazı, yöneticisi olmuştur: mehterde kös, düğünde davul, ayinde kudüm, tekkede bendir, fasılda daire, oyun havasında darbuka. Ancak bu gerçek, müziğin tümüyle ritme dönüştürülmesi, sağırlaştırıcı bir ritm gürültüsüyle insanların bir tür sarhoş veya sersem edilmesi anlamına gelmez. 20. yüzyıl müziğinde ritmin (daha doğrusu ritim gürültüsünün) üstünlüğü, Batı müziğinde melodinin tükenmiş olması kadar, daha çok ritme dayalı Afrika müziğinin zaferine bağlanarak da izah edilebilir. Bu, durmadan gelişen teknolojinin, insanların müzik ihtiyacını tamtam gürültüsünde tepindirmekle karşılamayı başardığının bir göstergesidir. Tanburi Murat Tokaç'ın konserinden çıkarken Emin Işık hocamın söylediği, "Batı bizim seslerimizdeki hassasiyet ve derinliği 500 sene sonra belki anlayabilir" sözü, anlayamadığımız için görmezden gelmeyi tercih ettiğimiz bir gerçeğin ifadesidir. Herhalde, sanayi çağının kulak hassasiyetini azaltan fabrika gürültüsü müziğe de geçmiş, insanlar, melodinin zarif kıvrım ve renklerinden çok, ritmin kaba ve yeknesak gürültüsünden zevk alır hale gelmişlerdir. Özetle, sanatta bizi biz yapan rikkat ölmüş, bizim olmayan kaba ve ruhsuz bir gürültü onun yerini almıştır.

Aksiyon, Nisan 1996. S. 72, s. 53.

İngiliz'in Mevlevi Ayini

1988 Nisanında bir gün. Yıldız Sarayı silahhanesi asma katındaki mutad meşkimize hazırlandığımız sırada, uzun boyu, uzun saç ve sakallı, yabancı olduğu anlaşılan 45 yaşları civarında bir zat bana yaklaşıp, adının Alan Prosser olduğunu, ney üflediğini, o anda yanındaki küçük kızıyla birlikte İngiltere'den geldiklerini, üç çocuğunu da müzisyen olarak yetiştirdiğini, ud meraklısı olan kızının bir kasetimi dinledikten sonra benimle tanışmayı çok istediğini, bunun üzerine çalıştığım yeri öğrenip buraya geldiklerini söylemişti. Ben o zaman, Kültür Bakanlığı İstanbul Türk Müziği Topluluğunu kuran tanburi Necdet Yaşar'ın arzusu üzerine, öğretim görevlisi olduğum Selçuk Üniversitesinin izniyle bu yeni topluluktada çalışıyor, neyzen Arif Erdebil ve Ömer Erdoğdular, udi Münir N. Beken, kanuni İhsan Özer vd. genç sanatkarlarla 15 günde bir saz eserleri meşkediyorduk. Merhum mevlevi postnişini Resuhi Baykara'nın İngiliz

müridlerinden olan Alan Prosser'ın o seyahate getiremediği büyük kızı Tansy de ney üflüyor, ortanca çocuğu Andrew tanbur çalıyor, küçük kız Mary ise aynı zamanda kudüm de vuruyormuş. Küçük Mary, benim 1986'da Fransız Radyosunca yayımlanan konser kasetimi dinledikten sonra, uda ciddi şekilde merak sarmış ve Londra'da buldukları bir udu babasına aldırıp kendi kendine çalışmaya başlamış. Yıldız Sarayındaki meşkimiz bittikten sonra birlikte eve geldik, Konya ziyareti dönüşünde İstanbul'da kaldıkları birkaç günü ud ve mevlevi musikisiyle dolu olarak geçirdik. O zaman ortaokulda olan Mary, liseden sonra Londra Üniversitesinde biyoloji eğitimine başladı; udu da bırakmadı.

Geçtiğimiz 20 Ocakta (1996) Fransa'nın Lille şehrinde, Üniversitenin daveti üzerine bir konferansım, ayrıca ud ve ses resitalim vardı. Londra'da oturan Bağdadlı sanat tarihiçisi dostum Nebil Saffet, Londra Türk Radyosu ile merkezi Londra'da olan Ortadoğu TV'de (Middle-Eastem Broadcasting Center) birer sohbet-konser vermemi arzu edince, 13 yaşından beri tanıdığım ud öğrencim Mary Prosser'ı da bu vesileyle görebilirim diye düşündüm. Telefonda heyecandan titreyen sesiyle, kulaklarına inanamadığını söyleyen Mary'cik, misafirleri olduğu m Nebil beylerle birlikte beni her hafta yaptıkları mevlevi ayinine davet etti. Saffet ailesi henüz bir mevlevi mukabelesi görmemişti. Londra'nın kuzeyindeki Sutton-Surrey'e bir saatlik tren yolculuğu ile gittik. Prosser'lar bizi İngilizlerde nadir görülen bir heyecanla karşıladı, hepsiyle kucaklaştık. Mary artık 20 yaşında; koyu mavi gözlü, uzun sarı saçlı pek güzel bir genç kız olmuş.

Tanburı-semazen Andrew ağabeyi 23, neyzen-semazen Tansy ablası 25 yaşında. Anneleri Anne Prosser ise halile (küçük zil) vuruyor. Evleri, bizim evlerimizde artık pek görülmeyen nefis hat levhalarıyla dolu. Her hafta yaptıkları mevlevi ayini için, Sutton Ortaokulunda kendilerine büyükçe bir sınıf tahsis edilmiş. Öğle lokmasından sonra, 15 dakika mesafedeki okula, yüzlerimizi yakan soğuğa aldırmadan yürüyerek gittik. İkinci katta bir sınıfa girdik. Döşeme -sema için şart olan- cilalı ahşap parke. Yere ince beyaz bantla, sema yapılacak dairevi alan işaretlenmiş. Kıble tarafındaki duvarda "Ya Hazret-i Mevlana Celaleddın i Rumı, kaddesallahu sırrahu" yazan, evden getirilmiş levha. Herşey gerçek bir semahane gibi (yani bizdeki gibi spor salonu filan değil). Alan Prosser hem naathan, hem semazenbaşı. Kendisiyle birlikte iki çocuğu, Andrew ile Tansy de başlarında sikkeleri, bembeyaz tennureleri içinde sema edecekler. Mary hem kudümzen, hem ayinhan (yani ayini okuyacak); anne halile vuruyor ve her ikisi de önlerindeki sehpadaki notayı takib ediyorlar. Alan, Hz. Mevlana'yı temsil eden kırmızı şeyh postunu kıble yönünde yere bıraktıktan sonra, iki kişilik mıtrıb heyetinin yanına gelerek (tabii ayakta), Mevlana'nın Farsça olarak yazdığı Peygamber övgüsü naati, Itri'nin Rast makamındaki ünlü bestesiyle okudu; hem de bizimkilerin yaptığı gibi dörtte üçünü atlayarak değil, baştan sona eksiksiz olarak. Sonra gitti, semazenbaşı olarak postun sol tarafındaki yerini aldı. Ve bu üç semazen, iki kişilik mıtrıbın eşliğinde, büyük mutasavvıf Ahmed Avni Konuk'un Ruy-i Irak makamındaki ayin-i şerifinin tamamını büyük bir vekar ve huşu içinde icra etti. Mıtrıba yardımcı olan kasette, baş taksimi neyle Alan, son taksim yine neyle kızı Tansy tarafından yapılmış, güfteli kısımlar bütün aile tarafından okunmuştu. Ayin bitti, son dualar yapıldı, gülbanklar çekildi; hırkalar sikkeler, neyler kudümler toplandı, salon yeniden sınıf şekline sokuldu ve geldiğimiz derin sessizlik içinde okuldan ayrıldık.

Şimdi tasavvur ediniz: Türkleri çok fazla sevdikleri pek söylenemeyecek olan İngilizlerin, Londra'nın banliyösündeki bir ortaokulunda her hafta mevlevi ayini!.. Mesela Küçükçekmece Ortaokulunda her cumartesi Budist ayinine izin verilse! Oooh, seyreyle sen gümbürtüyü! "Olay"a savcılıktan önce Saadetli, Matolu, Z Takımlı polis hafiyelerimiz el (yani kamera)

koyar, Meclis soruşturması açılır, profesörlerimiz saatlerce tartıştırılır, konu haftalarca "safi kalite" medyamızda ilk haber olur, eh herhalde okul müdürü de soluğu Çemişgezek'te alırdı! Üstelik Sutton-Surrey'deki bu ayinin girişi de serbestti. Çünkü amaç, bizim Konya vd. yerlerde yaptığımız gibi, leblebi-çekirdek-fıstık-tost-Pepsi'li panayır eğlencesi yapıp para kazanmak değil. Sema etmeyi babalarından öğrenmiş olan o çocukların, koca bir ayin boyunca hiç düşmeyen kollarındaki ahengi, abdestli ayaklarındaki disiplini, hele yüzlerindeki nuru ve teslimiyyeti görünce, ister istemez, Ş harfinin altındaki kuyruk bile olamayacakken, kendilerini Konya, Paris, Los Angeles vs. Mevlevihanesi şeyhi ilan eden palyaçoları düşündüm ve şair Nigar Hanım gibi "Feryad ki, diye söylenmeğe başladım, feryadıma imdad edecek yok!.. Efsus ki, gamdam beni azad edecek yok!.."
Aksiyon . Mart ı 996. S. 68. s. 52.
Çalgı mı, Saz mı?
Yarım yüzyıllık ömrünü hayat, şart, hatıra, sebep, imkan, ihtimal, misaı, lüzum, ihtiyaç gibi bin yıllık kelimelerimizin yerine, sözümona öz Türkçe yanlış ve çirkin karşılıklar yerleştirme oyunuyla geçirmiş ve nihayet kapatılmış olan Türk Dil Kurumu'nu; önce Fransızca, sonra Almanca, en sonra da İngilizce'den (yani kim güçlüyse ondan) gümrüksüz-vizesiz Türkçe'ye alınan binlerce kelime ve deyimin (hatta dilbilgisi kuralının) yabancılığı hiç rahatsız etmemişti. Sonlarındaki tamlama takısından başka şeyi Türkçe olmayan bilet gişesi, istasyon şefi, fizibilite raporu, rehabilitasyon ünitesi, fiks menü, lig maçları fikstürü, telekomünikasyon, fizik kondisyon, TV spikerlerinin 50 yıl sonra hala 'enternasyonel' dediği enternasyonal fuar, kontuar, laboratuar, fermuar, jartiyer, kartonpiyer, ropdöşambr, banyo, tualet, lavabo, koruma timi, deşarj olmak, stres atmak. vs. vs. Ne ekonomik-teknolojik gücümüz, ne de dil şuurumuz bu kelimelerin, kültür sömürgeliğimizi yüzümüze çarpar gibi dilimizin baş köşesine geçip kurulmalarını engellemeye yetmedi. Bu konuyu şimdilik burada bırakalım. Ama Türkçede kullanılan Arap ve Acem asıllı öyle kelimeler var ki, yerlerine "öz Türkçe" kelimeler bulunup konsa dahi, zaman içinde yüklendikleri farklı anlamlar sebebiyle, yaklaşık veya yetersiz karşılıklarına tercihle her zaman kullanılmaya devam edeceklerdir. Misal: Arap asıllı "hareket" kelimemizin "davranış, hız, devinim, yola çıkma, birlik yürüyüşü" gibi tek veya iki kelimelik karşılıkları var. Ama demiryollarının hareket memuruna . "davranış memuru" veya "devinim çalışanı" diyecek olsanız, sizi ya anlamazlar, ya gülerler. Yine Arap asıllı "memnuniyet" kelimesinin "kıvanç" diye bir karşılığı var. Ama, yeni tanıştığınız birine "Çok memnun oldum" yerine, ne kadar çağdaş ve kültürlü (!) olduğunuzu anlasın diye "Çok kıvandım" derseniz, herhalde "Affedersiniz, ne yaptınız?" veya "Ne oldu, niye kıvrandınız?" gibi sorularla karşılaşırsınız. İşte bu yazının konusu olan "saz" ve "çalgı" kelimeleri de böyledir.
Türkçede "Siz hangi sazı çalıyorsunuz?" denir. "Sen hangi çalgıyı çalarsın?" sorusundaki Türkçe, aynen "Bunun nedeni nedir?" diye konuşanlar gibi, dil eğitimi almamış kişilerin bozuk Türkçesidir. "Ama saz Farsça, çalgı Türkçe!" tarzında bir savunma gülünçtür. "Saz"ın veya - düşünmeden konuşan bazı kimselerin "çalgı aleti" dediği- "müzik aleti"nin Türkçesi, diyelim ki "çalgı". Bu durumda Oistrah veya Tanburi Cemil "çalgıcı" mı olacaklar?! Hemekadar, çok değişik anlamları olan "çalmak" fiilinden yapılmış "çalgı" kelimemiz, Farsça "saz"ın karşılığı gibi görünüyorsa da, "çalgı çalmak", "çalgıya gitmek", "çalgıcılık yapmak", toplumumuzda "saz çalmak", "saz meclisine gitmek", "sazendelik (veya saz sanatçılığı) yapmak" deyimlerinin yanında pek fazla itibarlı görülmemiştir.
Mesela, ünlü ve saygın saz sanatkarlamızın, kendilerini -faraza- "Ben çalgıcı Güney Torhun" diye takdim etmeyi kabul edeceklerini düşünebilir

misiniz? Çünkü çalgıcı, "para için her şart ve ortamda çalabilen sazende" demektir. Eskilerin "oyunculuk, tiyatroculuk, hokkabazlık etmek" anlamında "icra-i lu'biyat" diye bir terimi vardı.. Çalgıcılık da bir tür lu'biyat olduğu için çalgıcı esnafının mahkemede şahitliği kabul edilmez, çalgıcıya (kendi hallerine bırakılsalar yine onlara varacak olsalar dahi) kız verilmezdi. Zira bu mesleği icra edenler çoğunlukla "kıbti-i müslimin" denen esmer vatandaşlardan olurdu. O halde hangi akla hizmet için koskoca bir Türk Musikisi Devlet Konservatuarı, Saz Yapım Bölümü'nün adını Çalgı Yapım Bölümü'ne çevirir dersiniz? Süpürge sapı, çanak-çömlek, teneke kutu gibi herhangibir nesne olabilecek olan "çalgı" ile "müzik aleti" arasındaki farka aldırmadıklarından mı? Yoksa dünyanın bütün dillerinde ancak iki kelimeyle söylenebilen "müzik aleti"nin tek kelimelik Türkçe karşılığının "saz" olduğunu bilmediklerinden mi?. Geçende arkadaşlarla böyle dertleşiyorduk. Sohbetin bu noktasında, "Kuzum, güzel söylüyorsunuz söylemesine ama, diye söze karıştı sigortalı deve, benim nerem doğru ki? Sekizinci basamaktan prim ödedim, altıncı basamaktan emekli ettiler Aksiyon, Mart 1995, S. 16, s. 53.

Çıngıraklı Mehter

Müzik, şahsı zevk ve tercihlerin hakim olduğu bir güzel sanat dalı olarak, hayli sübjektif bir konudur. Bunun da ötesinde, hele müzisyen olan bir yazar için, iki tarafı da kesen bir kılıç gibi. Suya-sabuna dokunsanız bir türlü, dokunmasanız bir türlü. Bir de eleştirdiğiniz şeyler mensubu olduğunuz kesimle ilgiliyse, yandınız demektir. Kimse ne dediğinize bakmaz ve herkes size -yerden göğe kadar haklı da olsanız- niçin söylüyorsunuz diye kızıp cephe alır. Hemen, "bindiği dalı kesen", "meslekdaşlarını içerden vuran", "zaten hiçbirşeyi beğenmeyen, herşeyin doğrusunu kendisi biliyor zanneden ukalanın teki" oluverirsiniz. Ve, ya bütün bunları göze alır, "Söylesem faydası yok, ama sussam da gönül razı değil" deyip inandığınız yolda Gandhi gibi yürümeğe devam edersiniz, veya çok -hem de pekçok- meslekdaşınız gibi "Aman bana ne" deyip yanlışları görseniz bile söylememeyi tercih edersiniz.

Baterist Okay Temiz'i, büyük dostum rahmetli neyzenbaşı Akagündüz Kutbay'la "Zikir" adlı plağı yaptıkları zamandan- beri bilirim. 1986'nın 31 Aralık günü de İsveç Radyosunun daveti üzerine Stockholm' de verdiğim radyo konseri sırasında bizzat tanışmıştım. Kullandığı çanak-çömlek, davul-dümbelek, çan-çıngırak gibi ilgi çekici aletlerle ritmcilik mesleğine farklı bir renk katmış ve haklı bir şöhret kazanmış, biraz fazla gürültücü, ama iyi bir sanatçıdır Temiz. De, niye Mehter'in içinde? Mehter Türklerin hem resmi tören müziği, hem de -ilk ataları Hunlardan bu yana- dünya müzik sanatına armağanları olan bir askeri müziktir. Siz bakmayın -öbür geleneklik kurumlarımız gibi- sazlarından repertuarına kadar içine düşürüldüğü komik hale ve ülkenin ilerleyişini ille de tarihi kurumlarımızla alay ederek anlatma kompleksiyle özürlü birtakım yarı-aydınların "Mehter yürüyüşü gibi, iki ileri, bir geri" benzetmesine. İmparatorluk asırlarında, devletin ihtişamına uygun heybetiyle dünyanın bütün ordularını titretmiş, korkudan savaşacak gücü kalmayan düşmanı teslim almak suretiyle harbi (yani insan kanı dökülmesini) önlemiş; Haydn, Mozart, Beethoven gibi müzik devlerine ölümsüz eserler bestelettirmişti. Bugün, sema törenleri gibi, turist eğlencesi folklorik bir gösteriden ibaret, ne yazık! İyi güzel de, daha fazla bozmak niye? Tarihi hatırasına olsun biraz saygı yok mu? Geleneklerimizle bütün bağlarımızı koparmaya, hepsini soysuzlaştırmaya geri dönüşsüz bir mecburiyetimiz mi var? Güzelim halk oyunlarımızı, Amerikalının "folk dance"ının ses uyumuna benzetip "halk dans"ları adı altında, koreografi komedisiyle rezil ettiğimiz yetmedi mi? Yoksa bu da, DEP'lilerin salıverilmesi gibi, gümrük birliğine alınabilmemiz için Galli çırağı İspanyol akıl hocasının koştuğu şartlardan biri mi? "Ama çok tutuldu!.." İşte iz' an sahiplerini çıldırtan gerekçe!

Bazı yenilikler vardır, sadece yeni oldukları için değil, konunun sınırları içinde bazı güzellikler de taşıdıkları için benimsenirler. 50'li yılların, karşısında durulamaz Müren fırtınası bu tür yeniliklerdendi. Ama yine öyle yenilikler var ki, herhangibir güzellik taşımak şöyle dursun, ne kadar çirkin ve soysuzsa o kadar çok "tutuluyor". Mehterin içine Okay Temiz'i değil de mesela- Beatles'ı veya Panflütçü Zamphir'i soksanız -getirebilirseniz tabii- bakın ne kadar daha fazla "tutuluyor"! Sema gösterilerinde sakallı-bıyıklı erkek semazenler yerine manken kızlar koysanız, tennurelerini şeffaf diktirip bir de Kandıralı' dan bir klarnet taksimi çektirseniz, öyle bir "tutulur" ki, vallahi herkes mevlevi olmaya kalkar (devlet de belki tekkeleri yeniden açmak zorunda kalır). Korolardaki hanım sanatçıların konserlere "üstsüz" çıktığını, bayan solistin de şarkılarını amuda kalkarak söylediğini bir düşünün! Konserler o kadar "tutulur" ki, aynı programlar iki hafta değil, hergün matine-suare tekrarlanmak zorunda kalınır, "detay" çalışmak için birbirlerinin üstüne çıkan kameramanlardan seyirci sanatçıları göremez, çok "tutulan" bu yenilik bütün kanallarda ilk haber olur. "Bu ne rezalet!" diyen bir-iki iz'an sahibinin itirazı ise sinek vızıltısı bile olmaz.

Yenilik adı altında sunulan yanlışları anlatabilmek için ileri süreceğiniz en haklı ve mantıklı gerekçelere, "Ama çok tutuldu!" papağan tekerlemesinden başka cevabı olmayanlara, "Kim tuttu, kardeşim?" diye sorsanız, "Halk!" cevabını alır, susarsınız. "Hangi halk?" diye yeni bir soru sormaya artık lüzum görmezsiniz, çünkü bilirsiniz ki o halk, sanatın, kültürün, gelenek saygısının, örf ve adabın kudsiyyeti hakkında en ufak bir bilgi ve şuur sahibi kılınmadan yetiştirilmiş, bu yüzden de hiç- bir yanlış ve çirkinliğe itiraz etmeden ne verilse alkışlayan, sahneye çürük yumurta ve domates atma şuuruna yükselmesine izin verilmemiş olan bir halktır. Üstad ses sanatkarı ve bestekar Alaeddin Yavaşca şöyle der: "Sanat halkın zevkine inen değil, o zevki yükseltendir".

Aksiyon, Ekim 1995, S. 46, s. 53.

Görgüsüz TRT

Yıllık izindeyken maaşınızı kartınızla çekmek üzere bankanıza gittiğinizde, her ay aldığınız maaşın yatmamış olduğunu görseniz, veya işyerinizde maaş günü gelip de kuyruğa girdiğinizde, veznedar size "Emekli oldunuz, size maaş yok" dese, ne hale geleceğinizi lütfen bir düşünür müsünüz? Sabit gelirle ilgili olmayanlar için değil tabii bu söylediğimiz; ama bir memurun hiç haber verilmeden emekli edilip, durumunu maaş kuyruğunda veya ailesiyle tatildeyken öğrenmesi, acaba hangi edebin, hangi görgünün, hangi insanlığın kitabında yazar? Bir yabancı dostum bir gün, "Siz bazı kurum ve kavramları bizden almaya bayılıyorsunuz ama, unutma ki insan hakları insan olanlar içindir" demişti de ne fena olmuştum!.. İstanbul Radyosu ses sanatçıları Nevin Demirdöven, Gönül Söyler, Perihan Kövenç, Zekiye Öğülür, Nadir Hilkat Çulha, Nusret Ersöz, Bülent Oral, Ekrem Şen ve saz sanatçıları Hafız Kani Karaca (kudüm), Hüsnü Anıl (kanun), Nihat Doğu (kemençe), Selahattin Erköse ve Rıdvan Ay tan (ud); Ankara Radyosundan Cengiz Dişçioğlu (ud), İsmail Oytun (klarnet) ve Hüseyin İleri (ritm); İzmir Radyosundan Ahmet Güneş (ney) ve Turan Yalçın (şef), az önce anlattığım durumla karşıkarşıya bırakılan sanatçılardır. Bu isimler ömürlerini, havalandırması bile çalışmayan TRT'nin hamam stüdyolarında boğularak tüketmiş, bütün Türkiye'nin
(bazıları dünyanın) tanıdığı kimseler.

Efendim, yaş haddi! Tamam, kimsenin itirazı yok, ama bu insanlar da Sular İdaresinde hademe değil ki.. Bunlar sanatkar! TRT'nin bilmediği ve hiçbir zaman da öğrenemeyeceği şey, sanatçının hizmetinin yaş haddinden çok daha başka kıstaslarla değerlendirileceği, topluluk şeflerinin ve ses

sanatçılarıyla saz sanatçılarının aynı kefeye konulamayacağı (sesin fizyolojik yıpranması daha erken olur; Sadi Işılay, Yorgo Bacanos, Cevdet Çağla, Hüsnü Özenen, Hayri Tümer, Sadeddin Heper ise çok ileri yaşlara kadar saz çalmışlardır), en önemlisi de, artık hiçbir şekilde hizmet alınması mümkün olmayan yaşlı sanatçıların nasıl bir edeple onore edilerek (küçük bir tören düzenlenip konuşmalar yapılarak, ödül ve' plaketler verilerek, kısaca "gönülleri alınarak") uğurlanmaları gerektiğidir. "Çağdaş yayıncılık" tekerlemelerine meraklı olanlar, gerçekten çağdaş ve medeni ülkelerde bu işin böyle yapıldığını da bilmek zorundadırlar.

Geçtiğimiz 10 Eylül günü musikimizden bir büyük yıldız daha kaydı. Evet, ömrünün büyük kısmını TRT'ye vermiş, İzmir Radyosundaki yıllarından başlamak üzere klasik Türk musikisi tutkunlarının gönlünde taht kurmuş bir ses-bir üslüp- bir bestekar, Bekir Sıtkı Sezgin artık yoktu. Bilinen ağır bir rahatsızlığı olmadığı halde, ani vefatıyla Türk musikisi alemini
yasa boğan, üç büyüklerin sonuncusu ve en genci bu çok kıymetli sanatkarı, radyo sanatçıları konserinin fasıl arkasına
sokulmuş üç-beş dakikalık bir yasak savma dışında, TRT'miz umursamadı bile. Hani bir özel program, hani sanatının yetkili ağızlar tarafından değerlendirilmesi, hani şarkıları-gazelleri mevlidleri-kasideleri-Kur'an-ı Kerim'leri, hani klasik formlardaki harikulade besteleri, hani öğrencileri, hani yayıncılık hizmetleri?!.. TRT neredesin? Kaf dağının ardında yıllık izinde misin? Normal yayınlarını kesip akşama kadar onun bantlarını yayımlayan özel radyolar kadar da mı olamıyor Müzik Daireniz? Sizin ilginizi çekebilmek için musikimizin ya güneşi, ya ayı mı olmak lazım? Hamburgerci bir arabesk kralı mı, yoksa cenazesi alkışlar içinde götürülen, tiyatrocularla arabeskçilerin "Sen ölmedin" diye pankartlar taşıdığı, deri ceketli bir popçu mu olmak lazım? Ya siz nerelerdesiniz İTÜ Konservatuarcıları? Vefat eden şahıs, kurulduğunuz yıldan beri sizin ses eğitimi hocanız değil miydi yoksa?.

Yapı-Kredi Bankasıyla İstanbul Büyükşehir Belediyesi de olmasa, belki de daha büyük sıkıntılara düşecek ve bu vurdum- duymazlar alemini çok daha önce terkedip başındaki Kadiri tac-ı şerifiyle huzur-ı ilahiye çıkacak olan aziz Bekir Sıtkı'ya mağfiretler diliyor, Cenab-ı Rabbe'ı-alemin'in mekanını cennet etmesini, ona lutfu merhametle muamele buyurmasını niyaz ediyorum. Benim gibi ömrünün 20 küsur yılını TRT'de geçirmiş olanlar çok iyi bilirler ki bu kurum için, ne kadar uzun ve
önemli hizmetlerde bulunmuş olursanız olun farketmez, emekli olmuşsanız ölmüşsünüz, ölmüşseniz hiç mevcud olmamışsınız demektir.

Aksiyon, Eylül 1996, S. 94, s. 52.

When are we going to zikir again?

Bu yazının başlığı "Amerikalının Zikri" veya "Amerika'da Zikir" olabilirdi, Bunun yerine, sadece bir kelimesi Türkçe olan İngilizce bir başlığı neden tercih ettiğimi az sonra açıklayacağım.

İrsi böbrek hastalığımın nakil ameliyatını gerektirir duruma gelmesi üzerine, Kültür Bakanlığınca (sayın Namık Kemal, Zeybek'in bakanlığı sırasında) 1989 Ekiminde Washington'a gönderilmiştim ve Georgetown Universitesi Hastanesinde haftada üç gün dörder saatlik diyalizlerime devam ediyordum. Kasım ortalarına doğru bir gün kapımız çalındı. Uzun boylu iki
Amerikalı önce bizim adımızı söyleyip Bob ve Andy olarak kendilerini takdim ettiler; buyurun dedik. Ziyaretlerinin sebebi şuymuş: Eşimin mürşidi Konyalı mevlevi şeyhi merhum Süleyman Hayati Dede'ye yıllar önce intisab edip Mehmet adını almış olan Andy, geldiğimizi müşterek dostlardan öğrenmiş. Öğrenir öğrenmez de aklına, önümüzdeki 17 Aralık için Clay- mont'ta bir şeb-i arus töreni düzenlemek fikri gelmiş. Kendisi. gibi tasavvuf meraklısı arkadaşı Bob'la bize işte bunun için,

hem hoşgeldiniz demeye, hem de böyle birşeyi birlikte yapabilir miyiz diye sormaya gelmişler. Claymont'un, Washington
D.C.ye iki saat uzaklıkta Batı Virginia'daki Charlestown kasabasında bir çiftlik olduğunu, içindeki muhteşem malikanenin de mesken olarak değil, çeşitli manevi konularla ilgili seminerler için kullanıldığını eşi m biliyormuş. Hatta, Süleyman Dede'nin ABD'yi ziyaretlerinden birinde Claymont'ta bir sema mukabelesi yapıldığı için, mevlevi hırkalarıyla sikkeler dahi mevcutmuş.
17 Aralık günü 50-60 kadar Amerikalının yerde huşü içinde oturduğu, malikanenin büyücek salonlarından birinde, eşimin Mevlana ve Mevlevilik hakkındaki konuşmasının arkasından, Maryland Üniversitesinde etnomüzikoloji doktorası yapmakta olan udi-besteci Münir Nureddin Beken'in kudümü eşliğinde ayin icra ettik ve ilahiler söyledik. Şöminede yanan odunların kibar çıtırtısı dışında, salonda çıt yoktu. Sonra birlikte yemek yendi ve ayrıldık. Bob'la Andy bizi evimize kadar getirdiler.
17 Aralık geçmiş, ama tasavvuf meraklısı Amerikalı dostların açlığı bitmemişti. Onbeş günde bir sohbet ve müzik için grup arkadaşlarımızın evinde dönüşümlü olarak toplanmaya başladık. Herkes hazırladığı birşeyleri getiriyor, sohbet ve müzikten sonra birlikte yiyiyorduk. Ana dili İngilizce olan eşim bilgi ve tecrübesi dolayısıyla sohbetten sonra zikir yaptırıyor, ben de onlara cumhur kısmında eşlik ettikleri ilahiler çalıp söylüyordum. Hatta, ritimli melodileri daha kolay öğrendiklerini gördüğüm için, Kur'an'dan ilk defa olarak Besmele ile İhlas Süresini onlar için bestelemiştim. Bir gün, bizdeki toplantılardan birinin sonunda vedalaşırken, arkadaşlarımızdan biri (galiba Georgia) "When are we going to zikir again?" deyip herkesi güldürmesin mi? "Bir daha ne zaman zikir yapacağız?" anlamındaki bu cümlenin garip tarafı, İngilizce karşılığı biraz uzunca olan zikir kelimesinin tercümesinin değil, doğrudan doğruya kendisinin kullanılmış ve böylece İngiliz sözlüğüne "to zikir" (zikir yapmak) diye yeni bir fiilin eklenmiş olmasıydı.
Başlarında beyaz örtüleriyle hanımların, eşleri veya arkadaşlarıyla birlikte, yerde iki diz üstünde niyaz vaziyetinde, tertemiz yüreklerindeki derin huşü içinde "Allah hü" dediklerini görmek, insanı uzaklara, ta uzaklara götürmeğe yetiyordu. Bildiğimiz kadarıyla bu insanların hiçbiri Müslüman değildi ve batıda böyle bir soru kimseye sorulamayacağı için, bilmemize imkan da yoktu (zaten işin o tarafı fazla önemli de değildi -ya biri kalkıp cevap olarak "Acaba siz ne kadar Müslümansınız?" desen' apardık?). Ama herşeyi, Hıristiyan olarak doğup-büyüyüp, Hıristiyan bir ülkede işleri-güçleri, çoluk-çocuklarıyla o dinin havasında şu kadar yıldan beri yaşadıklarını unutup, kendilerini müzik ve zikrin cazibesine kaptırıp sallanmaları, İslam tasavvufunun gücü kadar, batılılardaki hür iradeye dayalı arayış ve davranış özgürlüğünün de göstergesi değil miydi? Kelimenin gerçek demokratik anlamıyla.. Zikirle, ibadetle, dinle yobazlık arasında uzak-yakın bir ilişki kurulamayacağını (yani din'i yobazlık, yobazlığı din zannetmenin sadece 'gelişememişlik' olduğunu), belki çok uzun yıllar sonra acaba biz de öğrenebilecek miydik?..
Aksiyon, 27.12.1997, S. 160, s. 54.
Türk Musikisi İçin 20. Yüzyılın Önemi (17,11,1994'te IRCICA'da (İslam Araştırmaları Merkezi) verilen konferans,)
Hayırlı sabahlar efendim,
Bugün sizlerle zaman tünelinde 100 yıllık bir geziye çıkacağız. Tarihimizin en önemli dönüm noktalarından biri olan 20. yy.ın musiki meselelerini, ağarmakta olan 21. yy.ın tanyerinden seyretmeğe çalışacağız. Bakalım, 21. yy.da yaşayacak olanlar bizden, 20. yy.ın insanı, yöneticisi, sanatçısı olarak nasıl bahsedecekler?

Efendim, bugünün Cumartesi olması, hergün doğmak ve batmak, sonra yine doğmak ve batmak mecburiyetinde olan güneş için pek anlam taşımaz. Aynı şekilde, 19. yy. sonlarında doğmuş olan bir insanla 20. yy. başlarında doğan bir diğeri arasında sadece birkaç yıllık yaş farkı vardır; ama ne ilkini sadece 19. yy.ın, ne de ikincisini sadece 20. yy.ın bir ferdi olarak görmek mümkündür. Zira her ikisi de ister-istemez "her iki yüzyılın da" insanı olacaklardır. Komşu ülkeler arasındaki siyasi-coğrafi sınırlar ne kadar şekli ve sun'ı ise, takvimlerdeki tarihler de o kadar ruhsuz ve izafi. Vefat tarihi 1294 olarak bilinen Safiyüddın Abdülmümin, takvimlere göre 13. yy.da yaşamıştır. Ama ta 5 asır öncesinden getirdiği birikimiyle, 7 asır sonra bugün dahi sahasında aşılamamıştır. O halde Safiyüddin'e sadece "13. yy. musiki bilgini" dersek, biraz haksızlık etmiş olmaz mıyız? Tanburi Cemil Bey geçen yüzyılın 2. yarısında (1871'de) doğdu. Ama sadece 19. yy.ın değil, bütün 20. yy.ın Türk musikisine hükmetmiş olan bu ademi -Akifin deyimiyle- "ancak ebediyyetler istiab" edebilecektir. Bu bakımdan, 21. yy.dan bakacağımız 20. yy. Türk musikisini, zaman sınırımıza da uymaya çalışarak, en az 19. yy.dan gelen uzantıları ile ele almak durumundayız. 19. yy. Türk tarihinde, bilindiği gibi, Avrupalılaşma heveslerinin tırmanması sonucu meydana gelen Tanzimat komplosuyla, devletin hemen bütün müesseselerinin Avrupa örneklerine benzetilmeğe (yani dejenere edilmeğe) çalışıldığı bir tarih dilimidir. Yüzyılın sosyo-kültürel açıdan en ciddi meselesi, eski kimliği atıp yeni bir kimlik aramaktı. Temel yanlış ise, Batılı gibi düşünmekle değil, Batılı gibi giyinmek, süslenmek, yemek yemek, operaya-baleye-tiyatroya-orkestra konserlerine gitmekle Batılı olunabileceğine inanmak ve bütün sistemleri buna göre kurmaktan, Batının da bundan hoşlanıp bizi kendisinden sayacağını hayal etmekten kaynaklanıyordu.

Bu elim tablonun sorumlusu olan şahıs ve hadiselere uzanmak, hem konumuzun, hem zamanımızın üstünde. Ancak, böyle bir depremin hengamesi içinde dahi, betonlanan çiçek tarhlarına gülümseyen kır çiçekleri misali, sapasağlam ayakta duran musiki gibi bir sanatımız ve bu sanatı besleyen dahi sanatkarlarımız vardı. Bunlardan biri, elimizdeki ilk ses belgelerinin sahibi olduğu için ilki, sanatını gözönüne alınca da en büyüklerinden biri demek durumunda bulunduğumuz Tanburi Cemil Bey'dir. 1916'da 45 yaşında tüberkülozdan vefat ettiği zaman, tabutunun arkasında sadece 10-15 kişi vardı. Ama adının arkasında, herbiri başlıbaşına bir sanat şaheseri olan 200 kadar plakla hiç azalmayacak bir şöhret bıraktı.

(Tanburı Cemil'den Nihavend Taksim)

Sizlere bu sohbeti hem müzikli, hem slaydlı olarak sunmak isterdik, ama imkanlarımız ancak bu kadarına elverdi; lütfen hoş görünüz.

Efendim, 20. yy. Türk musikisi S. Kaynak'tan önce -belki de onu müjdeleyen- son derece velüd ve inkılapçı bir ses sanatkarı/bestekarla şereflenmiştir: bizim "Türk musikisinin Nat King Cole'ü" demekten haz duyduğumuz kadife sesli Yesarı Asım Arsoy. Ayrıca fakırin, 10 yaşında ders almak üzere götürüldüğü ve aynı zamanda hem çalıp hem söylemede örnek aldığı üstadı. Türk musikisine kazandırdığı tek sazla veya armonili eşliklerle hem solo, hem diyalog tarzında pekçok yeni form gibi, eser içinde güfte okumanın da öncüsü. Şu güzelliğe, şu samimiyete, şu berraklığa bakınız: Hisarlı Kız.

20. yy. Türk musikisinin ikinci dehası olan Sadeddin Kaynak, Cemil öldüğünde 21 yaşında ve 11 yıllık hafızdı. Cemil'in saz musikisinde yaptığı inkılabı söz musikisinde yapacak olan ünlü fantezilerini ise 1934'ten sonra bestelemeye başladı. Hem imam, hem film müziği bestecisi vasıflarını şahsında toplayan bu deha 39 yaşına kadar beste yapmamış, 10 yaşında hafız olduğu zaman tanımaya başladığı musikisinin hem klasik, hem folklorik hazinelerini 29 yıl boyunca sabırla keşfetmeğe, sindirmeğe çalışmıştı. Film ve rövü müzikleri, türküler, haması eserler, her türlü

klişeden arınmış uzun güfteli lirik fanteziler, hem Kaynak'ı, hem de Türk musikisini Türk halkının gönlüne silinmez şekilde yerleştirdi. (Safiye Ayla'dan Menekşelendi Sular)
Klasikçi geçinen yobazların küçümsemeğe yeltendiği Kaynak'ın başardığı inkılabın, sosyolojik açıdan taşıdığı önem,
Türk musikisinin devlet eliyle desteklendiği değil, aksine yasaklandığı bir milli kültür düşmanlığı döneminde gerçekleştirilmiş olmasındadır. Tıpkı Itri'nin; Kadızadeliler denen yobaz güruhunun 4. Mehmed'e mevlevi sema'ını vd. müsikıli tarikat ayinlerini yasaklattıkları 18 yıl boyunca, hem padişah meclislerine, hem de korkusuzca Yenikapı Mevlevıhanesine devam edip dünya durdukça Türk sanatının yüzünü ağartacak olan şaheserlerini bestelemesi gibi. Sözün burasında, ufak bir takdim-tehirle, milli musikinin okullarda öğretilmesini 70 yıl boyunca yasaklattırmış olan (hala da var güçleriyle savaşan), Türk musikisinin hem cahili hem düşmanı Batıcı yobazları, işte bu Kadızadelilere benzetmenin yanlış olmayacağını sanırız.
1908'den sonra doğan devlet konservatuarı ihtiyacı, 1914'ün Maarif Nezaretine "Darülelhan" adlı ilk müzik ve tiyatro okulunu kurdurdu. Başına da "Cana, rakibi handan edersin" şarkısının bestekarı Giriftzen Asım Bey'in oğlu, Berlin Müzik Akademisi mezunu Musa Süreyya getirildi. Bu zatın da ilk işi, 1926'da Maarif Vekaletine verdiği raporda, Darülelhan' ın adının "İstanbul Konservatuarı"na çevrilip "yeni kültürümüz için gereksiz olan Şark musikisinin kaldırılması"nı istemek oldu. Böylece okullardan din dersleriyle birlikte musiki dersleri de zamanın M. E. Bakanı Mustafa Necati tarafından kaldırıldı. 1934'te de yine -şayan-ı hayret bir kader birliğiyle- hem İlahiyat Fakültesi kapatılıyor, hem de Radyodan 1927'denberi yapılan Türk musikisi yayımları kaldırılıyordu. Bu, Türkiye'nin müstemlekeleşmesinin, daha doğrusu Batı maymunu bazı Türkler eliyle Batının kültür müstemlekesi haline getirilmesinin ilk adımıydı. Bütün yüzyılı kaplayacak, belki öbür yüzyıllara da uzayacak büyüklükteki TEKSES-ÇOKSES kavgasının (o kısır çekişmenin) temeli işte böyle atıldı.
Türk müziği unutturulup Batı müziği öğretilmekle Türk insanının çağdaşlaştırılacağına inanan Bati yobazları, "Alaturka çok zordur, çocuğun gırtlağı dönmez" diye bürokratları kandırıp okullara Türk müziği dersi koydurtmadılar. Oysa bir Türk çocuğu için Türkçe konuşmak ne kadar tabii ise, kendi müziğini söylemek de o kadar tabiidir. Japon çocuğu Japon müziği, Hindli çocuk Hind müziği söyleyemez mi? Amaç sahtekarlık. İşte bir-iki örnek: (Çocuk sesinden türkü, şarkı ve Kur'an)
Müzik yasağı fazla sürmedi. Atatürk'ün Savarona yatında bir akşam yasaktan haberi olmadığını söyleyip Radyodan faslı dinlemek istemesi üzerine yeniden kondu. Ama bu arada, kendi radyosunda kendi müziğini bulamayan Türk halkı "Sawt-el- Arab min'el-Kahire"nin, Tahran'ın ve Yeni Delhi'nin hangi dalgada kaç metreden çıktığını öğrenmiş oldu. Ve 40'11 yıların Abdülvahab'lı Mısır filmleri Raj Kapoor'lu Hind filmleriyle birleşince, adına 1960'lardan sonra "arabesk" uydurma adı takılacak olan halk tabanlı Türk pop müziği doğmuş oldu.
Laiklik hatırına cami yapımını halkın eline terkeden (bunun sonucunda da türlü mimari çirkinlikleri umursamayan) iktidarlar, milli müziği de kaderiyle başbaşa bıraktılar. Satılan vakıf eserleriyle, hapishane-ahır-karakol yapılan mevlevihaneler gibi, TRT'de tedricen azaltılan yayın saatleriyle, kendikendine bitip yokolmasını beklediler. Okullarında öğretmediler, ama halkın yüzlerce demek kurarak, eski hocaları bularak kendi kendine öğrenmesine de; Üniversite öğrencilerinin 1943'ten bu yana üniversite koroları kurmalarına da engel olamadılar. Bu derneklerle üniversite korolarından binlerle talebe, meraklı, istidad, hatta sanatkar yetişti; bazıları en yüksek şöhret seviyesine dahi çıktılar. Bu cemiyetlerin başında Darüttalim-i Musiki, Şark Musiki, Darülfeyz-i

Musiki, Üsküdar Musiki Cemiyet'leri ile İleri Türk Musikisi Konservatuarı Derneği gelir. İstanbul Üniversite Korosu ve Belediye İcra Heyeti'nden sonra, halk tabanlı korolar arasında, Emin Ongan öğrencisi bestekar Erdinç Çelikkol yönetimindeki Bursa Büyükşehir Belediye Konservatuarı Korosunu da anmak yerinde olacaktır. İşte, çoğunlukla hafız ve gazelhanların icra ettiği eski Türk ses sanatına 1930'dan sonra Batı tekniğini katan "Türk Tino Rossi'si" M. N. Selçuk, 12 yaşında parlamış ve Darülfeyz-i Musiki Cemiyeti'nden yetişmiş bir yıldızdır. (M. N. Selçuk'tan Aheste Çek Kürekleri) Viyana Yüksek Müzik Okulundaki hocası Joseph Marx'ın "Türk Moussorgsky'si" diye tanıttığı Ferid Alnar, Rus Beşlerine özenip kendilerine "Türk Beşleri" adını veren grubun hem Türk, hem Batı müziği eğitimiyle yetişmiş tek üyesi. Annesinden ud, amcasından kanun öğrenen bu ilk kanun virtüozumuz, 5 yaşında Alman okulundaki koroda çoksesli müziğe başlamış olmasına rağmen Türklüğünü unutmamış, besteci ve orkestra şefi olduktan sonra da -Batı özentisi içinde de olsa- kanun'u için konçerto yazmış, Türk makam ve usallerini bütün orkestra eserlerinde kullanmıştır. İşte bir taksimi: (F. Alnar'dan Suzidil Taksim)
Tanzimat depreminin sebep olduğu beyin tahribatından büyük ölçüde nasiplenmişlerin en ünlü ikisi H. S. Arel ve Ş. M. Targan. "Ben Türk musikisinin mazideki tecelliyatına değil, istikbaldeki çoksesli hayaline meftunum" diyen Arel'le udla klasik Batı müziği çalma hevesine 70 yılını harcayan Targan için Türk musikisi, polifonik olmadığı için ilkeldir. Bu haliyle ne ilerleyebilir, ne de Batılılara beğendirilebilir(?!) Kendi ses sistemini, makam-usul ve çalgılarını koruyarak, ama mutlaka çoksesli olarak bestelenmelidir. işte bu Tanzimatzede görüşün müziğe dönüşmüş şekli: (ş. M. Targan'dan Etüd- H. S. Arel'den Bayram İkilemesi)
Bu zatlar bugün hayatta olup da, önümüzdeki ay Belçikalıların -bütün diğer Batı ülkeleri gibi ve bilmem kaçıncı defa- ud- ney-tanbur ve kudümden oluşan grubumuzu, hangi müziği icra etmek üzere davet ettiklerini ibretle görmüş olsalardı, acaba hala aynı şekilde düşünürler miydi? Ayrıca Targan'ın fiilen talebesi olmamıştır. Arel'in birkaç talebesi ise, hocalarını tabulaştırma hataları yüzünden, merhumun en kötü eserleri olarak kabul edilmeleri gerekir. Kısaca her iki büyük isim de sanatta zürriyetsiz kalmışlardır ki gerçekte en büyük nasipsizliktir. Yine de Allah cümlesine rahmet ve mağfiret etsin.
Efendim, Münir Nurettin hem konser sanatçısı, hem Belediye Konservatuarı icra Heyeti şefi olarak, 15 günde bir Şan Sinemasında verdiği konserlerde zaman zaman seyirciye yüzünü, koroya arkasını dönüp kendi şarkılarını okumaya başlamasına rağmen, yine de piyasa çizgisinden ayrı, ciddi bir repertuarı işlemekteydi. Bu arada gazino müziği ekolü de S. Pınar- M. Senar ikilisinin önderliğinde halkın çoğunluğunca büyük rağbetle destekleniyordu. işte, sahne müziğinin öncüsü Müzeyyen Senar'dan Selahattin Pınar'ın ünlü bir şarkısı: (Hayal deryasına..)
1950'li yıllarda Radyo yayımlan ile Türk musikisinin okulsuzluğu atbaşı gidiyordu. Okulda eğitim yasaklanmış, ama Radyo yasağında muvaffak olunamamıştı. Bu durumda Radyo, hiç istemediği halde, icra Heyetiyle gazinoların yanında bir tür okul görevini de üstlenmek zorunda kaldı. 1936-51 yılları arasındaki Ankara Radyosu, Cevdet Kozanoğlu'nun (1896-1986) bilgisi ve otoritesi sayesinde, bu sebeple "mektep radyo" olarak tanındı. işte tam bu yıllarda, kadın sesli bir erkek ses sanatkarı ortalığı altüst etti. Moda desinatörü, şair, hatip, tiyatro oyuncusu Zeki Müren, Senar ekolünden yetişmiş olmakla birlikte, sadece ses ve okuyuşundaki benzersizlikle değil, sahne müziğinde yaptığı devrimle de bir anda milyonların sevgilisi bir "pop star" oldu. (Z. Müren'den "Bivefa bir çeşm-i bidad.. ')
Show'undaki gözkamaştırıcılıkla, homoseksüelliği sadece meşru değil, sevimli hale bile getiren Müren'ın başarısında, belki hemen kendi üstün kabiliyeti kadar, aynı çağda yaşamak mazhariyetine eriştiği Hakkı

Derman, Sadi Işılay, Nubar Tekyay, Şükrü Tunar, Yorgo Bacanos, Fevzi Arslangil gibi saz üstadlarının da payı, gözetimi -hatta denetimi- olduğunu unutmamak gerekir. Nitekim, bu üstadlar göçünce, seviyenin nerelere kadar düşebileceğini herkes görmüştür. TRT'nin 80'li yıllarda yayımladığı "Nikahsız Aşk" adlı rezillik, örnek olarak kafidir. Devlet radyomuzun yayımladığı bu yüksek seviyeli ahlak ve kültür şaheserinden sonra, morallerinizi düzeltmek amacıyla' sizlere, hava kirliliğiyle, trafik keşmekeşiyle, gitgide artan bunalımlı yaşama şartlarıyla İstanbul henüz 16 milyonluk bir köy haline gelmemişken yaşamak bahtiyarlığına erişmiş olan birkaç büyük sanatkarı dinletip, rahmetle anılmalarına vesile olmak istiyorum. (Nubar Tekyay, Yorgo Bacanos ve Sadi Işılay'dan Taksimler)

Aynen 13. yy. Anadolusunda olduğu gibi, siyasi-içtimai- iktisadi düzen bozulunca, insanlar dinin veya tasavvufun sabır- metanet-tevekkül kalkanına sığınmışlar, onlar bu manevi destekten meded umdukça daha da huzursuzlaşan yönetim baskısını artırmış, tepki doğuran her baskı gibi bu da fasit bir daire içinde, değerlerin bozulmasına yol açmıştır.

Yüzyıllar boyu Türk musikisinin nesilden nesle aktarımını sağlayan başlıca 5 mekandan biri olan ve tasavvufun bir tür güzel sanatlar akademisi niteliğini taşıyan mevlevihaneler, 1925'te öbür tekkelerle birlikte kapatılmıştı. Ama ne Mevlana Celaleddin, ne de mevlevi musikisi tekke yasağı ile unutulup gidecek değerlerden değildi. Mevlevi ayinleri, önce Mevlana'yı anma konuşmaları şeklinde, sonra iç ve dış turizmi hareketlendiren yan folklorik bir gösteri şeklinde, 50'lerden sonra yeniden icra edilmeğe başlandı. Hatta tasavvuf musikimizin en güç formlarından olan mevlevi ayini besteciliği dahi gençler arasında yeniden revaç buldu. 4 ayin birden besteleyen kimya mühendisi Dr. Zeki Atkoşar'la, Ferahnak-Aşıran makamının mucidi ve bu makamdaki mevlevi ayininin bestekarı Neyzen Doğan Ergin'i bunların arasında anabiliriz. Ancak, mevlevı ayını -hele Na't-Mevlana- deyince, 20. yy.da akla ilk gelen isim hafız Kani Karaca'dır. Musikı alimi Rauf Yekta Beyin öğrencisi kudümzen Sadettin Heper'in yetiştirdiği bu ünlü ama hafız, ezberindeki hemen bütün ayinlerle yüzlerce dini musikı eseri dışında klasik musikimizi de iyi bilen, ayrıca olağanüstü kulak ve perde hakimiyeti sayesinde, birlikte taksimlerde hiçbir saz sanatkarının baş edemeyeceği bir gazelhan, hafız ve mevlidhandır. (Kani Karaca'dan "Nat-i Mevlana)

Türkiye'nin müzik açısından 20. yy. daki görünüşü, Nuh'un gemisi Cudi dağına oturduğu gün yapılan aşure gibidir. Yunus Emre Oratoryosu ile İbrahim Tatlıses, Kuğu Gölü Balesi ile Kibariye, klasik Türk müziği korolarıyla Sezen Aksu, klarnetle oyun havaları ile James Last orkestrası, Timur Selçuk'la Kültür Bakanlığı Samah Topluluğu, Küçük Emrah'la Barış Manço her an, her müzik mağazasının vitrininde yanyanadır. Aşure kültürü Batı ülkelerinde artık kalmadığına göre, bu tür bir "çoksesli curcuna" da herhalde sadece bize mahsustur. Eskiden "çingene çalıyor, Kürt oynuyor" diye bir sözümüz vardı; işte aynen onun gibi. (Örnek)

Nihayet 1975'te, 50 yıllık boşluktan ve en değerli hocalar göçtükten sonra, politik rüzgarın arkadan esmesi sonucu, önce M. E. B. ile Kültür Bakanlığı arasında bir süre paylaşıldıktan sonra YÖK'le üniversiteye bağlanan Türk Musikisi Devlet Konservatuarı ile Kültür Bakanlığına bağlı bir Devlet Korosu kuruldu. Tabii bu büyük savaş, Batı müziğiyle halk müziğinin koltuk değneği olmadan başarılamayacağı için, Türk müziği Batı müziği konservatuarlarının -değil öğretilmek- kapısından bile geçirilmezken, Türk müziği konservatuarına Batı müziği dersleriyle birlikte, anlamsız olduğu için dünyanın hiçbir ülkesinin konservatuarında bulunmayan halk müziği bölümü de eklendi.

150 yıllık ısrarlı ve bol masraflı eğitimden sonra klasik Batı müziğinde ulaşabildiğimiz icra seviyesi (mesela bizden çok daha "şarklı" olan

Japonlarla kıyaslarsak) Batılıları sadece tebessüm ettirebiliyor (bir-iki ferdi kabiliyet hariç). Kendi halkımızın ise belki 100.000'de birinin müzik kültürünü "çağdaşlaştırmak" gibi büyük bir başarıyı göstermiş durumda. Ama güzelim halk müziğimiz, çağdaşçıların tasallutundan bir türlü kurtulamıyor. Türk halkı, "Niksar'ın Fidanları" ile "Kadıoğlu Zeybeği"ni senfoni orkestrasından dinlemeye bir türlü alışamamış olmanın ezikliğine ne kadar üzülse azdır! Ama, bakalım siz değerli misafirlerimiz, şimdi dinleyeceğimiz güzelim halk türkümüzü, çağdaş kostümü içinde tanıyabilecek misiniz?. (A. Baran'dan Mavilim)
Geçenlerde bir vesileyle sohbet ettiğim, klasik Batı müziğinin Türkiye'deki en büyük uzmanlarından bir konser organizatörü bana, konuşma arasında, "Batı müziği 'oynama şıkıdım' müziği değil!" demesin mi?. Neyin neyle kıyaslandığına lütfen dikkat buyurunuz. Sanki Batı müziğinde oynama şıkıdım'dan çok daha düşük seviyeli müzikler yokmuş gibi! Beyin yıkanmışlığının korkunçluğuna bakın: Batı müziği Oistrakh, Türk müziği şıkıdım! Peki ya biz de kalkıp "Türk müziği Itri, Batı müziği 'ye-ye' müziği" dersek ne olacak? Hadi kavga. Evet- ama-fakat-hayır-zaten siz..- ne münasebet!
Türk halkı, müzik eğitimi konusunda kaderine terkedilmiş olmanın intikamını, "arabesk" denen gerçek Türk popuna sarılmakla aldı. Şair A. Kutsi Tecer, Sivas'ta rasladığı bir değer olan Muzaffer Sarısözen'i Ankara Radyosuna getirdi; Mes'ud Cemil de halk müziği bölümünün başına koydu. Nida-Neriman Tüfekçi ikilisiyle devam eden ve halk müziğimizi sadece Bağlamadan ibaret gören bu ekip; Talip Özkan, Yılmaz İpek, Mehmet Özbek ve Orhan Gencebay gibi geniş görüşlü folklorcuların karşısında ancak çeyrek yüzyıl tutunabildi ve yine tutuculuğun yanlış hesabı Bağdat'tan, ama sadece Bağdat'tan değil, Kahire'den, Bombay'dan, Madrid'den geri döndü. (Radyodan THM ve Gencebay müziği)
Yüzyılın ikinci yarısı büyüklerin yaprak dökümüydü: Türkiye Radyolarının kurucusu, ilk spikeri, sanatçısı, programcısı ve müzik hocası M. Cemil 1963'te, onun izinde Ankara Radyosundan kaliteli müzik dinletmeğe devam etmiş olan Ruşen Ferit Kam ve M. N. Selçuk 1981'de, radyo sanatçılarının çoğunun yetiştiği en uzun ömürlü dernek olan Üsküdar Musiki Cemiyetinin hocası bestekar Emin Ongan da 1985'te rahmetli oldular. 85'in Dünya Gençlik ve Avrupa Müzik Yılı olması münasebetiyle. zamanın başbakanına tarafımızdan verilip kabul gören bir rapor sonucu, M. E. B. Talim-Terbiye Dairesinde kurulan Müzik Özel ihtisas Komisyonu tarafından 60 yılın müzik müfredat programı "% 50 Batı müziği-% 50 Türk Müziği" denge esasına göre yeniden düzenlendi ve bu esasa göre ortaokulun müzik kitabı yazıldı. Böylece Türk okullarında Türk çocukları fagot. obua, harpin yanında tanbur-ney-kudüm-cura'nın da resimlerini görmeğe, kendi müziklerinin makam ve usullerini öğrenmeğe başladılar. Çağdaşçıların en büyük iftiharı olan Adnan Saygun'un, 9 Eylül Üniversitesince düzenlenen Ulusal Müzik Bilimleri Sempozyumu'nun son günü yaptığı konuşmada "Okullara alaturka derslerinin konma aşamasına gelinmiş olması. irticanın sarıksız olarak geri gelmesidir" diye hezeyanlar saçmasına rağmen. zor oyunu bozmuş, yanlış hesap 60 yıl sonra da olsa geri dönmüştü.
Ama sadece kitap, doğru görüşlere oturtulmuş da olsa, çözüm değil, çözüme götüren bir ilk adım olabilirdi. Arkada 70 yılın biriktirdiği koskoca bir cehalet dağı ve şartlanmışlık kamburu vardı. Eğitimde tercihini açık olarak Batı müziğinden yana koyan yönetim, Türk halkına çağdaş bir müzik eğitimi kazandırmak şöyle dursun, insanları alaturkacı ve alafrangacı diye iki düşman kampı haline getirmişti. Viyolonist S. Kan'ın eşi olarak daha fazla tanınmış olan rahmetli müzik yazar ve eleştirmeni Faruk Güvenç, Ankara Radyosundaki odama arada bir uğrayıp sohbet eden bir dostum olmasına rağmen, kıymetli eşi Suna hanım beni her gördüğünde başını öbür tarafa çevirirdi; "alaturkacı" olduğum için, selam verilmeğe bile değmezdim! Ben de, Hintli sitarcı Ravi Şankar'la birlikte Hintli

elbisesi için- de sahnede bağdaş kurarak konser veren ve plak dolduran koca Menuhin'i düşünür, harika çocuğumuzun selamına layık görülmeyişime değil, Batı ile aramızdaki şu korkunç kültür uçurumuna üzülürdüm. Ortaokulda okutulan yeni müzik kitapları, ne yazık ki yine Gazi Eğitim Enstitüsü çıkışlı müzik hocalarının eline düşmüştür. 50 yıl boyunca, Türk müziğini çalar veya söylerken değil, sadece radyodan dinlerken yakalanmanın okuldan çıkarılma sebebi olduğu bu enstitüden yetişen müzik öğretmenleri, kendilerinin de bilmedikleri (bu yüzden nefret ettikleri) çağ gerisi alaturka şeyleri çocuklara öğretmemekte, programa sığmadı diye atlamaktadırlar. 2 i. yy.da AT'ye girersek Batı buna da bir çare bulur herhalde!

1926 doğumlu Alaeddin Yavaşca, onu izleyen 1936 doğumlu Bekir Sıtkı Sezgin ve 1939 doğumlu Meral Uğurlu, M. N. Selçuk'tan sonra 20. yy.ın yetiştirdiği, klasik ekolün direği olmuş sanatçılardır. Bunlardan başka Sabite T. Gülerman, Mediha Demirkıran, Nesrin Sipahi ve Tülun Korman da seviyeli musikiye hizmet etmiş isimlerin başında gelirler. Ne yazık ki, konservatuarın çok geç açılması TRT'nin ihanetiyle birleşince, bu güzide sanatçılar yalnız kaldılar ve çok az istisna dışında , gençlerin ekol ve üslup olarak benimsediği sanatçılar olamadılar. İşte musikimizin yaşayan en büyük üstadı Yavaşça: klasik : beste ekolünün en önemli devamcısı Z. Arif Ataergin'in Isfahan şarkısını söylüyor. 1927 ve 30'lu yakın doğum tarihleriyle,

M. Cemil tarafından keşfedilip tanıtılmış ve 20.yy. Türk musikisinin ortasına yerleşmiş olan neyzen Niyazi Sayın'la

tanburı Necdet Yaşar, hem gençlerimizin bu iki asil Türk sazına yakın ilgi duymalarına, hem de Batılı müzik otoritelerinin

dikkatlerini saz musikimize çevirmelerine katkıda bulunmuş olmak bakımından, her zaman anılmaya layıktırlar. (N. Sayın- N.

Yaşar icrası)

Bir tür musikili sohbet olan "karşılıklı taksim"i form olarak yerleştiren bu ikilinin hemen arkasından, Cüneyd Kosal, Akagündüz Kutbay, Erol Deran ve İhsan Özgen gibi değerler de saz musikimizin gelişmesine, gençlerin bu dala heves etmesine katkıda bulunmuşlardır.

Yüzyılımızın son 10-15 yılı, konuşmamızın son bölümünü oluşturuyor. Sanki biz 70 yıl boyunca Batı müziğinin değil de,

olanca gücümüzle kendi musikimizin eğitimini vermişiz gibi, eğlence (ticari) türün dışında da gerek bestecilik, gerek icracılık alanında değerler yetişmiş, eğitimsizlik içinde de olsa, müzik sanatımıza ufuklar açabilecek nitelikte yenilikler denenmiştir. Y. Asım- S. Kaynak ikilisinden sonra, sözlü müziğimize değişik bir açı getiren bestecilerin başında Selahaddin İçli gelir. "Bir sabah bakacaksın ki bir tanem, ben yokum", "Ayrılık var çıkan falda", "Bir seni, bir gülü öptüm gizlice", "Siyah gözde bin keder" ve "Bolu dağı efsanesi" gibi eserleri, alışılmış makam, usul ve güfte kullanışı anlayışının tamamen dışında, son derece rahat ve samimi bir duygunun ifadesidirler.

Saz musikisi alanı bestecilik alanından daha şanslı oldu. Yüzyıla hakim olan yabancılaşma sevdası yüzünden ortaya çıkmaları geciken (ama çok şükür engellenemeyen) udi Münir N. Beken, neyzen ve tanburi Murat S. Tokaç vd. genç kabiliyetler, 21.yy. Türk musikisinin altın değerleri olarak o yüzyılın seyir defterine işleneceklerdir. 20. yy. sonunun 21. yy.a hazırladığı yüksek kabiliyette gençlerin sayısı da -hem ses, hem sazda- azımsanamayacak sayıdadır.

Sizlere son olarak yeni anlayışta bir-iki örn,ek daha dinleterek bugünkü sohbeti bitirmek istiyorum. Önce Mutlu Torun'un udundan, kendi bestesi olan "Ege'de Yağmur Sevinci"nden bir bölüm. ... Şimdi de İlyas Tetik'in kemanı, Reha Sağbaş'ın kanunu, Uğur Işık'ın viyolonseliyle seslendirdiği "Mehtapta Yakamozlar" (bizden bir Nihavend Sazsemaisi).

Efendim, dünyamızın en eski medeniyetini kurmuş olan Çinlilerin ünlü bilgesi Konfuçyus'un musikiyle ilgili çok ünlü bir sözü vardır: "Bir toplumun müziği bozulmuşsa, o tolumda pekçok şeyin de bozulmuş olduğuna hükmetmek gerekir." Müziğe verdiği önem, akla, tarihin tanıdığı bu ilk büyük ahlakçının -bizim de birçok büyük bilgemiz gibi- aynı zamanda bir müzisyen olmuş olabileceği ihtimalini getiriyor. 3. Selim çağı bestekarı ünlü tanburi Zeki Mehmed Ağa da, hacca gitmeden önce vedalaşmak için gittiği ve "Hacca gidiyorum, orada saza tövbe edeceğim ve bir daha çalmayacağım" dediği İstanbul kadısı müderris Arif Efendi'den "Çal evladım, çal, böyle çaldıktan sonra Arafat'ta bile çal!" cevabını almıştı.
Çok değerli misafirlerimiz, ben de bu kusurlu konuşmayı, "Nikahsız Aşk" türünden pislikleri yayımlatarak, TRT'yi Türk kültürünün en zarif ve rakik mahsullerinden biri olan musikiyi bozmakta kullanmış olanlara ithaf etmek istiyorum. Eslafın kültür mirasına karşı işlenen günahlar kolay affedilir şeylerden değildir ve kendi aslına küfür suçundan yargılananlar için maşeri vicdanda beraat yoktur. Teşekkür ederim.

Bir Dede Efendi Varmış

Bir varmış, bir yokmuş, Evvel zaman içinde, kalbur saman içinde, Dede Efendi derler bir zat varmış. Babasının hamamı olduğu için, "hamamcının oğlu" anlamına "Hammamızade" diye de anılırmış. Kendisi ise imzasını "Derviş İsmail" diye atarmış (o zamanlar dervişler bolmuş; şeyhler çoğalınca dervişe pek raslanmaz olmuş). Rivayete göre 1777 yılı Kurban Bayramında doğmuş, İsmail adını bu yüzden vermişler. Sesi pek güzel olduğu için ilkokulda "ilahicibaşı" olmuş. Ama herhalde o zaman da çalgıcı esnafı karnını biraz zorca doyurduğu için, ailesi okuyup "adam" olmasını istermiş (mühendis, avukat, doktor, işletmeci, politikacı filan..). O da inadına kunduracı çıraklığından kaçıp Yenikapı Mevlevıhanesinde Ali Nutkı Dede adında bir zatın çıraklığına girmiş. 18-20 yaşlarında, henüz mevlevi çilesi (yani eğitimi) devam ederken, Buselik makamında bestelediği bir şarkı bütün İstanbul' da yayılıp padişahın kulağına kadar gidince, saraya davet edilmiş (yine o zamanlar, müzisyen-hattat-şair, yani bizzat sanatkar devlet adamları varmış). Derviş İsmail'i padişahın görmek istediğini söyleyen saray başçavuşuna Ali Nutki Dede demiş ki: "Gönderirim ama, : akşam ezanından önce tekkede olacak!" Dervişler çiledeyken dışarıda geceleyemezlermiş. O zamanlar işte böyle şeyhler ve onlara abdest alırken suyunu dahi dökecek kadar saygı gösteren padişahlar varmış (çook yıllar sonra Ankara Radyosundan köşke hanım sanatkarlar getirten mükerrem büyükler de olmuş, ama arkaları büyüklerine dayalı o sanatkarlar, değil akşam ezanı, ertesi sabahki derslerine dahi gelmediklerinden, Kozanoğlu derler pek dirayetli bir yönetici, Mesud'lu, Ruşen'li sevgili Radyosunu bırakıp kaçmak zorunda kalmış). Neyse, ne diyorduk? Kendisi de bestekar olan padişah derviş İsmail'in şarkısını o kadar beğenmiş ki, koca bir kese altınla ödüllendirmiş. O da, akşam ezanından önce tekkede olacak ya, "Hazır çıkmışken valideyi bir görmek isterdim; bir-iki dakika eve uğrayabilir miyiz?" diye arabacıdan ricada bulunmuş; arabacı da kabul etmiş. Annesi kapıyı açıp da "Hoşgeldin oğul" der demez, İsmail hırkasının içinde tuttuğu altın kesesini annesine doğru atıp "Ana demiş, hani sen çalgıcı olursan açlıktan ölürsün demiştin ya, bunu sana onun için getirdim; hadi şimdi selametle kal'" Ve atlayıp arabaya tekkesine dönmüş.

Hem sesinin güzelliği, hem de bestekarlık kabiliyeti sayesinde padişahın gözüne giren İsmail, mevlevi çilesi padişahın arzusuyla yarım bıraktırıldığı halde -1001 günlük eğitimi tamamlanmış sayılarak- artık "dede" ünvanıyla anılır olmuş. Saray fasıllarında görev almış, padişah musahibi olmuş. Gerek ilk koruyucusu 3. Selim'in, gerekse onun ölümünden sonra tahta
geçen yeğeni 2. Mahmud'un zamanında şöhreti arttıkça artmış, çağının en büyük bestecisi olmuş. Ama 2 Mahmud'dan sonra padişah olan Abdülmecid zamanında, imparatorlukla birlikte Dede'nin de şansı tersine dönmeğe başlamış. Zira, İngilizlerin yazdırdığı Tanzimat Fermanını, 16 yaşında tahta çıkar çıkmaz sadrazam Mustafa Reşid Paşa'nın ısrarı ile imzalayan bu padişah, Batı müziğini kendi müziğinden daha çok severmiş. Dede, 2. Mahmud'la Abdülmecid'in Batı taklitçiliği modasına uygun olarak -Kar-ı Nev ve Yine bir gülnihal gibi- cazip "medyatik" parçalar da bestelemiş, ama oyununu kendisi de beğenmediği için, "Artık bu oyunun tadı kalmadı" diyerek kalkmış hacca gitmiş. 68 yaşında olduğunu ve çağının ulaşım şartlarını hiç düşünmeden karar verdiği bu seyahat bahanesiyle, 3. Selim'den itibaren bozulması şiddetlenmiş olan Osmanlı sarayından kaçıp kurtulmakmış amacı. Ama saraydan kaçayım derken, Mekke'de koleraya yakalanıp orada ölmüş (1846). Tıpkı, yetiştiği Yenikapı Mevlevihanesinin 4. postnişini Cami Ahmed Dede' nin, o tarihten 179 yıl önce, Kadızadeliler denen yobaz güruhunun mevlevi semaını ve musikili ayinleri yasaklattırması üzerine yaptığı gibi.. İşte, Kazım Paşa'nın, ölümüne tarih düşürdüğü, üstad Yahya Kemal'in, adına şiirler yazdığı Dede Efendi;

merhumun hayat hikayesi böyle. Bıraktıkları ise 300 civarında eser, pekçok ünlü talebe, Mina'da küçük bir mezar ve çok büyük bir şöhret.. Şimdi, ölümünün 150. yıldönümü diye konserler veriliyor, kitaplar makaleler yazılıyor, yarışmalar düzenleniyor. Görünen o ki, 1996 yılı onunla dolu olarak geçecek. Peki, ya 1997, 98, 99 ve sonrası?. Bakınız, 300 eserden ve o ölümsüz şöhretten, okul kitaplarına gire gire bir "Güinihal" girebilmiş. Yani çocuklarımız bu büyük Türk bestecisini sadece bu parçası ile tanıyorlar (o da öğretmenleri öğretmişse). Niye sadece bu parça? Çünkü "Yine bir gülnihaI" Dede'nin; 3. Selim'in yenilikçi devrimlerinin devamcısı olan 2 Mahmud'un, sarayına davet ettiği Mızıka-i Hümayun (Saray Bandosu) hocası İtalyan müzikçilerinden duyup öğrendiği Batı müziği tarzında, Rast makamından çok, Sol Majör-Mi minör zevkinde ve vals temposunda hafif bir parça da ondan. Kötü değil tabii, ama kişiliksiz; aynen bugünkü gibi, Batı özentisi bir çağdaşlık anlayışının müziği. Belki de Dede gibi, mevlevi ayininden en küçük ilahilere, kar, beste ve semailerden şarkı, türkü ve köçekçelere kadar hemen her türden ölümsüz eserler bestelemiş ve 5 yeni makam terkib etmiş olan bir dev bestekarın, tadı kalmayan oyunla alay etmek için karalayıverdiği bir parça.

Oysa, büyük bir besteciye saygı böyle mi olur? Hani Dede Efendi Müzik Akademisi, Dede Efendi Konser Salonu (bir Dede, bir Itri, bir Tanburi Cemil, Cemal Reşid Rey'in yanında çok mu önemsiz acaba)?. Hani Dede Efendi Müzik Kütüphanesi, Dede Efendi Parkı, bir küçük heykeli, hatta babasının ölümünden sonra satmak zorunda kaldığı sembolik hamamı? Atalarının "şanlı tarihi" ile övünen, onların camilerini saraylarını turistlere gezdiren, Kanuni'sini Amerika'ya götüren bir devlet, sanatkarına-mimarına-ilim adamına böyle mi değer verir? Telgrafın tellerine kuşlar mı konar / İnsan sevdiğine böyle mi yanar? diyor türkü. Büyük sanatkarların hatırasına yarışmalar açmak güzel şey, konserler vermek de Ama bakalım sonrası nasıl gelecek? Bütün o konserlerle yarışma birincisi eserler devlet eliyle kaset ve CD'ler halinde yayınlanacak mı? Bugünkü ve gelecek nesillerin Dede Efendi'yi biraz daha iyi tanımaları sağlanabilecek mi? Müzik dersinde öğretmen, "Dede Efendi'nin müziğimize getirdiği yenilik ve özellikleri anlat bakayım yavrum" diye sorabilecek mi öğrencisine? Yoksa 200. ölüm yıldönümünü yine yarışmalar ve konserlerle kutlayacağımız 2046 yılında, hala, "Yi-i-ne b-i-i-ir, gü-ül-ni-ha-a-al" diye vals yapıyor mu olacağız?..

Aksiyon, Mart 996, S. 62, s. 54

Zekat Dede

Tam 100 yıl önce bugünlerde Eyüp'te bir evde, musikimizin büyük bir bestekarı (son büyük klasiği) ömrünün son üç haftasını yaşıyordu. Hasta olmasına rağmen, Bahariye Mevlevihanesindeki 'kudümzenbaşı'lık görevini hiç aksatmayan bu zat, hoca-hafız Mehmed Zekai Efendi, veya -mevlevi çilesini tamamladıktan sonraki daha çok tanınan adıyla- ZEKAI DEDE 'dir. 1897'nin bir 24 Kasım günü, ölümüne düşürülen tarih mısraında söylendiği gibi "ayrılığıyla dostlarının kalbini yakarak" (Zekai suz-i dildir firkatin kalb-i ehibbdya = 1315) sonsuzluk alemine göçtüğü zaman, arkasında, mevlevı ayınınden kar-beste-semaı-şarkı-ilahi ve marşlara kadar 265 eserden başka; Hüseyin Fahreddin Dede, Rauf Yekta, Ahmed Rasim ve Şevkı Bey'ler, Medeni Aziz, Şeyh Rıza ve Şeyh Cemaleddin Efendi'ler, Subhi Ezgi, Ahmed Irsoy (oğlu), Kazım Uz, Şükrü Şenozan ve Leon Hancıyan gibi çok güçlü bir talebe ordusu da bırakıyordu.

Kendisinden 70 yıl önce (182Tde) ölmüş olan Beethoven'ın Bonn'daki evi, çiçekli bahçesi içinde 170 yıldır aynen korunup bakılmakta olan bir ziyaretgah olduğu halde, biz, 20. yüzyılın tarih tahripçisi Türkleri, Zekat Dede'nin evini yıkmakta mahzur görmemişizdir. Okuyucularımız arasında "Aaah, tek yıktığımız o olsa keşke!.." diye hayıflanarak göğüs geçirenler olacaktır. Üzülmesinler. Yıktıklarımızdan elimizde kalanlarla

birkaç yıl sonra bir 30 Şubat günü Avrupa Topluluğuna üye olduğumuz zaman. belki de batılı dostlarımız, yıktıklarımızın bir kopyasını bize teberrüken takdim ederler. Bunların arasında Zekai Dede'nin Eyüp Kurukavak Caddesi, Sofular Bostan Sokağındaki evinin yıkılmadan önceki resimleri bile olabilir.
Sanat tarihçilerimizin "Türk sanat tarihi araştırmalarının babası" diye adlandırdıkları Fransız ALBERT GABRIEL (1883-1972), Doğu Anadolu'muzdan Konya'mıza, Bursa'mızdan Boğaziçi saraylarımıza kadar yüzlerce mimari eserimizin
rölövesini çıkarmak için bir ömür boyu uğraşmamış mıydı? Bize plan ve resimlerini bıraktığı eserlerimizi -çağdaş olmak için- bir gün mutlaka yıkacağımızı ve onun eserlerine müracaat ederken yaşlı gözlerle kendisine rahmet okuyacağımızı nasıl bilmişti acaba?. Rotterdam Konservatuarında musiki tarihi ve kompozisyon bölümü hocalığı yapmış olan Hollandalı müzikolog Prof. Wouter Swets, bugün 73 yaşında. Türk musikisi üzerine bir müzikoloji çalışması yapmadan hiçbir öğrencisini mezun etmeyen bu zat kanun çalıyor ve kendi terkibi olan Yaman Türki makamında klasik eserler besteliyor. Kimbilir? Belki o da -tıpkı Eugene Borrel gibi- yarın, yıktığımız musikinin enkazı arasında onların eserleriyle karşılaşınca, ciddi müracaat kitaplarına kavuşmuş olmanın sevincini yaşayabiliriz diye düşünmüştür. Ömürlerini" Alaturka müzik teksesli olduğu için ilkeldir; Batılı anlamaz da, sevmez de" demekle geçirmiş olan Kan'larımız, Şimşek'lerimiz, Aykal'larımız ve "Üniversiteye alaturka sokmam" diyen Doğramacı'larımız, beni duyuyorlar mıdır acaba?
"Gönüller yakan" Suz-i dil makamını eserleriyle ihya etmiş olan Zekai Dede, büyük Dede'den (Hammamizade) ve onun Dellalzade İsmail Efendi ve Eyyubi Mehmed Bey gibi en önemli iki talebesinden başka, Mustafa Rakım ve Kazasker Mustafa İzzet Efendi'ler gibi hat devlerinin de talebesi olmuştu. Ama herhalde kusuru, en büyük hocası gibi batı taklidi bir Gülnihal besteleyememiş olmak olmalı ki, Türkiye kendisini 100. ölüm yıldönümü gibi çok özel bir vesileyle bile hatırlamadı. Hammamizade için her nasılsa yapıldığı gibi, adına düzenlenecek beste yarışmalarından, eserlerinden oluşacak konser haftalarından vazgeçtik; hiç olmazsa doğru-dürüst bir anma programı yapılması için TRT Müzik Dairesine telefon ettiğimde
aldığım cevap neydi, biliyor musunuz aziz okuyucular? "Yahu neden daha önce söylemedin? Biz nereden bilelim?" Koca TRT'nin koca Müzik Dairesinde "uzman" diye maaş alan müzisyenlerin Zekat Dede'den haberleri yok! İşte batılı olmak isteyen Türkiye'nin kültür tablosu ve neden zavallı olduğumuzun en basit isbatı! Telefondaki ses (ismini vermeyeyim, çünkü artık o görevde değil), bedavadan geçinmenin cazibesiyle -ben cevap dahi veremeden kapatırken- "Sahi Cinuçen, 98'de ölümü yuvarlak tarihe denk gelen besteci varsa söylesene..." demeye devam ediyordu.
Zavallı Zekai Dede, zavallı Itri, zavallı Kazasker, zavallı Yusuf Paşa ve diğerleri!.. Sizler niye sanatınızın değerini bilecek insanların yaşadığı ülkelerde ölmediniz ki?!.. Allahtan cümlenize gani gani rahmet ve mağfiret. Mekanlarınız cennet olsun. Bizlerden himmetinizi yine de esirgemeyin...
Aksiyon. Kasım 1997, S. 152. s. 54
Türk Musikisinin Son Peygamberi
(Bu yazı, dahi sanatkarın oğlu Mes'ud Cemil'in (1902-1963), sadece roman sürükleyiciliğinde bir biyografi değil, aynı zamanda Türk dilinin -bizce- muhteşem bir abidesi olan Tanbur; Cemil'in Hayatı adlı eserinden (Ankara 1947) geniş ölçüde faydalanılarak ve iktibaslar yapılarak hazırlanmıştır. Bu vesileyle, baba Cemil'le birlikte, ona ölümsüz bir biyografi yazmış olan "hayr-ül-halef' oğluna da Cenab-ı Hak'tan rahmet ve mağrifet diliyoruz.)

Bezm-i Cemşid'de devran ki kadehlerle döner
Şevk, şeb-ta-be-seher raks-ı mükerrerle döner ,

Tutuşur meş'ale-i dille meraya-yi huzuz
Hüsn-ü Aşk ortada bin mah, bin ahterle döner

Cümle ervah-ı makamat açılır Arş'a kadar
Rast Mahur ile, Uşşak Muhayyer'le döner

Kurtulur pay-i tarab yerden o dem ki melekut
Yere gökten süzülür, halka-i şehperle döner

Her gelen rind kanar zevka bu mecliste Kemal
Canib-i rahmete son çektiği sagarle döner

Büyük şairimiz Yahya Kemal'in bu gazeli, bir dahinin ruhunu ta'ziz için yazılmıştır. Bu dahi ise, eline aldığı bütün sazlarda -taklidi şöyle dursun- tasavvuru bile imkansız seviyelerde mesaj rüchaniyetine sahib olduğu halde, Yenikapı veya Galata Mevlevihanesinde bir kenara ilişip, hudutsuz ye's ve melalinden bir an olsun kurtulabilmek için iltica ettiği Mevlevi mukabelesini gözyaşları içinde dinledikten sonra sessiz sedasız çıkıp giden Tanburı Cemil Bey'dir.
2500 yıllık bir tarihi mesafeden gelen Türk musikisini, mızrabında ve yayında, benzersiz bir "İstanbul Musikisi" olarak özetleyen ve son 80 yılın Türk saz musikisine adeta peygamberane bir kudretle (hem perde, hem üslup yönünden)
hakim olmuş olan Cemil Bey, bundan 68 yıl önce, 1916 yılının bir 28 Temmuz gecesi sabaha karşı, özlediği aleme doğmak üzere son nefesini veriyordu. Dünya misafirliğini bu terkediş, bir ölümden çok, bir kurtuluştu; duygularındaki engin mana, yaratıcılığındaki yüksek deha, yaşadığı toplumun ölçülerince hiçbir zaman gereği gibi değerlendirilemeyecek olan bir yarı- tanrının zayıf, sinirli bir bedene hapsedilmiş ruhunun, kırkbeş yıllık boğuşmadan sonra, nihayet, özgürlüğüne kavuşmasıydı. Tanburi Cemil, insanca bir gat1et içinde, ömrü boyunca başka bir devri özledi: toplumunu daha çağdaş bir noktaya götüreceğini düşündüğü yenilik çabalarının günahını kanıyla ödeyen bir mutlakıyet idaresi hükümdarının devrini... Veya "İlhamı" mahlaslı divanına:
Bağ-ı alem içre zahirde safadır saltanat
Dikkat etsen manevi gavgaya cadır saltanat
Bu cihanın devletine etme hırs u tama'
Pek sakın İlhami, zira bi-bakadır saltanat
sözleriyle başlayacak kadar insan kalabilmiş olan bir padişah sanatkarın, 2. Selim'in devrini... Ama, insana öyle geliyor ki, eğer o zaman gelmiş olsaydı dünyaya, bu defa herhalde daha eskilerin zamanını arzular ve yine istediğini bulamayıp daha eskileri, hep daha eskileri arardı. Çünkü gerçekte asıl özlediği, ufacık insanların arasına gelmeden önce yaşadığı "elest bezmi"ydi: sınırsız bir ıztırap coşkunluğu içinde yarattığı seslerin yankılanabileceği tek alem!..
Herbiriyle bir ömür boyu uğraşmış olanların tasavvurundan dahi aciz kaldıkları bir kudretle çaldığı sazlar, Tanbur, Kemençe, Lavta, Ud, Yaylı Tanbur, Viyolonsel, vdl., onun, içine sığmayan hasretinin dışarı taşabildiği küçük birer menfezdiler sadece. Gerçekte ne bu sazlar, ne de kendisinin, mucizevi içgüdüsüyle on-oniki yaşlarından itibaren icad ettiği esrarengiz
musiki aletleri -bardaklar, fotin lastikleri, teneke kutulardan sonra alto Kemençe ve Yaylı Tanbur- ona ifade aracı olabilmekten çok uzak kalmışlardır. Merhum Gölpınarlı'nın deyimiyle "musikiyi şiirden daha

fazla seven" ve "Konya'yı musikiyle doldurmuş olan" Hz. Mevlana, kamışlıktan koparılan Ney'in feryadını, ruhların elest bezminden ayrılışlarındaki acıya benzeterek, ünlü Mesnevi'sine:

Dinle Ney'den, bak, nedendir söylenir...
Ayrılıktır derdi, ondan sızlanır!.. .,

beytiyle başlamıştı. Tanburi Cemil'in, bir dostuna söylediği, "Okyanus seferlerine mahsus azim (kocaman) bir vapurun güvertesine, buharla mühtez (titreşen) ve sekiz oktav vüs'atinde (genişliğinde) müteaddit düdükler vaz'u ikame etmek (yerleştirmek) suretiyle uçsuz bucaksız denizi seslerle doldurmak" arzusu da, herhalde böyle bir özlemin acısıyla söylenmiş olmalıdır. İnsanlara nağmelerle anlatmak istediği duygulan eksiksiz olarak ifade edebilecek bir filetin içini yakan hasreti, bir yandan yukarıda işaret ettiğimiz mana alemi özlemine, öte yandan Tanrı'nın, sinirlerinin dayanıklılığını sınamak istermişçesine ard arda verdiği ölüm acılarına eklenince, ıztırabının en kalın çizgileri meydana geliyordu. İşte, kırkbeş yıllık bir ömrün, çok defa kaderin cilvesi gibi aciz bir izahla geçiştiriverdiğimiz ıztıraplar kronolojisi:

Yaş üç: babasının ölümü.. Yaş onüç: himayesinde bulunduğu amcasının 2. Abdülhamid taraftarlarınca zehirlenerek öldürülmesi... Yaş onsekiz: önce Bakırköy'de, sonra Kartal'da yanında kaldığı amcazadesinin Humus'a tayini ile üçüncü defa hamisiz kalışı... Yaş otuzbir: hayatının en büyük dostu, gerçek bir Mesen ruhu taşıyan Ferik Mustafa Paşa'nın ölümü... Yaş otuzaltı: umumi tensikata (mali reform amacıyla devlet tarafından işten çıkarılma) tabi tutulup para için plaklara çalmaya mecbur kalışı... Yaş otuzdokuz: ağabeyinin ölümü.. Yaş kırkbir: dünya harbinin patlamasıyla orduya çağrılışı, şubedeki muayenesinde verem olduğunun anlaşılması ve Avrupa'ya tedaviye gönderilmeyi reddedişi... Ve yaş kırkbeş: dönüşü olmayan
yolculuk...

Psikiyatride "obje kaybı" olarak açıklanabilen bu acıların etkisiyle bünyesi iyiden iyiye nevrastenik hale gelen Tanburi
Cemil'i, çocukluğunda, bir Tanbur'a kavuşana kadar, kendi yaptığı musiki aletlerini çalan mucid bir harika çocuk olarak tanıyoruz. İlk gençliğinde, henüz 13-14 yaşlarında toy bir delikanlı iken, devrinin usta tanburısi aşık bestekar Ali Efendi'ye, yaptığı bir taksimden sonra, "Evladım, bunca yıldır bu salı çaldım, eh, biraz yendiğimi de sanırdım; şimdi seni dinledikten sonra ben artık elime tanbur filan al amam" dedirten acemi, sıkılgan, fakat şimşek gibi göz kamaştırıcı bir kudret olarak tanıyoruz. 27-28 yaşlarında onu, Lavignac, Decoudre, Fetis ve Marmontel'in musiki teorisi kitaplarını tercüme eden ve iki musiki arasındaki sistem farklarını mukayeseli neticeleriyle anlatan nazariyat kitabı Rehber-i Musiki 'nin (İst. 1902; 2. baskısı, 1925) yazarı bir idealist müzikolog olarak tanıyoruz. Yine onu, 30-32 yaşlarında, Tanburu ve Kemençesiyle davet edildiği 2. Abdülhamid'in sarayında, yaylı Tanburla yaptığı taksim "teessür-ü şahane"sini mucib olduğu kulağına fısıldandığı padişahla, Kemençesinde ninni çalıp çocuk ağlatarak, mahalle bekçisini "Hatice hanım, Fatma hanım, duydunuz mu, yangın var" diye bağırtarak, yani huzurdaki konserini, "zıll'ullah-ı fi'l- alem"i("Allah'ın yeryüzündeki gölgesi". Abdülhamid, kendisinin, halife ve padişahlar için kullanılan bu ululama deyimiyle anılmasını pek severmiş.) derhal neşelendiren bir "farce musicale"
(Müzikli maskaralık (tiyatro terimi).) şekline döndürüp alay edebilecek kadar korkusuz bir sanatkar olarak tanıyoruz. Tanburı Cemil'i, nihayet, Türk musikisinin ilk resitalini veren bir konser solisti olarak tanıyoruz.

Ama bütün bunlardan bize kalan ne? Bir din kitabından . kopmuş, soluk ve yırtık birkaç yaprak gibi, 15-20 parça eski taş

plaktan ibaret terekesiyle, hayatı ve sanatı hakkında birtakım mitolojik hikayeler değil mi? Hayır, hayır, biz Tanburi Cemil'i tanımıyoruz! "Musiki Tanrı'nın sesidir" diyen bu adamı çağdaşları arasında dahi, onu bir ibadet vecdi içinde, ayakları dibine diz çöküp dinleyen dostları arasında dahi tam olarak tanımış ve anlamış olan yoktu. Nasıl olabilirdi ki, yaratıcısıyla yüzyüze gelen insanın gözü görmez, kulağı duymaz, şuuru işlemez olur; tek duyduğu şey, sınırsızca şaşkın bir mutluluk içinde kayboluşu, rüzgarda savrulan bir avuç toz gibi dağılışı, yok oluşudur. Böyle bir dehanın esas kaynağı nasıl izah edilebilir? Aile çevresinde musikişinas olmayan yok; hatta gerçek sanatkar sayılabilecek olanlar dahi var. Fakat, karmaşık irsiyet kanunları da, çevre etkileri de Tanburi Cemil'in bir kuyruklu yıldız misali, sonsuzluklar içinde ancak yüzyıllarda bir gelip geçen musiki cevherinin ferdi kaynağını izah edemezler. Hatta, tam tersine, imparatorluğun merkezdeki dış parlaklığına, o zamanki İstanbul ailesinde çocukların musikiye, genel kültürlerinin bir şartı sayılarak sevkedildiği görgü geleneğine ve bugün -sanat duygularımızın ebedi hasreti olan o asil nağmelerin sahipleri ; olarak- adlarını saygı ile andığımız 19. yüzyıl musikicilerinin Tanburi Cemil'in çağdaşı ve arkadaşı olmalarına rağmen, devrin genel sanat durumu onun halis bir musiki kültürü edinebilme şartları bakımından çok aleyhinedir. Çünkü 3. Selim'den .
başlayarak sonraki bütün padişahlar, hem birbirine zıt hem de birbirine tesirli çifte cereyanın bizzat kapıldıkları dalgaları arasında, musiki hayatının amatör koruyucuları olmuşlardı; fakat, önce Giuseppe Donizetti ile Angelo Mariani'nin, sonra da sırasıyla Pisani, Guatelli, d'Osep ve d'Arenda'nın ellerine tevdi olunan saray içi musikisinin, aslında, Batı kültürü adına gerçek sanat anlayışına hiç yaklaşmadığını, ne Bach'ın çoksesli sanatı, ne de Haydn, Mozart ve Beethoven'ın senfonik dünyası hakkında en küçük bir fikir dahi uyandırmadığını, böylece musikinin sahte olduğu kadar göz kamaştırıcı bir alafranga dekor içinde, romantik İtalyan modasından ileri gidemediğini... fark edememişlerdi.
M. R. Gazimiharin, Türkiye-Avrupa Musikı Münasebetleri'nde, "Çocukken ihmalcilik edip ne kadar az musiki öğrendi
ise, musiki kültürünün hududu da sonradan hep o kadar dar kalmış, ayrıca bütün hükümlerini hep bu kısır bilgiye dayanmak suretiyle başarıyla yürütebileceğine ölünceye kadar inanmıştı" dediği 2. Abdülhamid'in sarayı ise, ihtiyar bir çınar gibi hala ayakta duran, fakat klasik bünyesi yavaş yavaş kemirilen eski Türk musikisinin yanında yeni yeşeren Batı musikisi için şan, orkestra ve bale bölümleriyle bir nevi konservatuar niteliğini taşıdığı halde, .. Avrupalılaşma" çabaları ancak sarayda ve saray örneklerine bağlı bir elit sınıfı arasında revaç bulmuş, bu suretle atılan ilk tohumlar Abdülaziz'le Abdülhamid zamanlarında iyice soysuzlaşarak sanat hayatımızda hala sürüp giden "alaturka-alafranga" tedirginliğini yaratmışlardır.
Bu noktada, sanat açısından bir toplum talihi meselesi her- halde sözkonusu edilebilir. Milletleri yöneten liderler, sırf insan olmaları yüzünden, toplum gerçeklerinin bir noktasında eksikli olabilirler: ya siyasette, ya askerlikte, ya teknikte, ya sanatta. Bu eksiklik o liderlerin etrafındakilerin tepkisiyle değil, alkışlamasıyla karşılaşır, çünkü o etraftakiler de kendi çıkarlarından vazgeçemeyecek kadar insandırlar. Sonuç? Tanzimat çağının Batı medeniyetine yetişme savaşımızda, hızımızı kesen alaturka tümörlerimizin kazınması cümlesinden, diğer geleneklik özelliklerimiz yanında musikimizden de soğutulmamız gaye edinilir. "Şanlı atalarımızın tarihimize altın sayfalar yazdıran kahramanlıkları"na bir moral iksiri gibi sarınılır, fakat ne Farabi'nin, ne Meragi'nin, ne Safiyüddin'in üzerinde durulur. Önce Abdülmecid'in, sonra Abdülhamid'in sanat eksiklikleriyle zaten kafi derece zayıflamış, üstün sanat ruhunu ve manasını hemen hemen kaybetmiş

olan musikirniz, ciddi bir devlet konservatuarına kavuşturulması halinde, tiyatro sanatımızdaki başarıyı rahatça tekrarlayabilecekken, bilindiği gibi, önce Konservatuar (Darülelhan)'dan (1926), sonra okullardan (1927), en sonra da radyodan atılmıştır (1934).
Altmış yıl boyunca Türk çocuklarına -çağdaşlık hatırına- daha ilkokuldan itibaren Itri'nin, Dede'nin, Cemil Bey'in biyografisiyle eserleri değil, Schubert, Schumann ve Chopin'in biyografisiyle eserleri ezberletilmiştir. Okul müzik kitaplarında Türk musikisi "basit", "iniltili", "çağgerisi" bir müzik olarak tanıtılmıştır;" önce mandolinlerinde, sonra blok flütlerinde kendi küçücük parmaklarının çıkardığı ilk sesleri duyan körpecik kulakları, mesela "Yine bir gülnihal"in, "Hicaz Ağırlama"nın, "Şedaraban Sazsemaisi"nin basit melodileriyle değil, sonatlar, rondlar, kanonlarla doldurulmuştur. Peki, hepsi güzel, ama bu bir nevi "Fransızcayı öğretebilmek için Türkçeyi unutturma çabası" sonunda ortaya koyduğumuz ne olmuştur? Dünya dinleyicisine "Hah, işte Türk musikisi!" dedirtecek eserler mi verdik? Yoo... Opera besteledik, bale süiti besteledik, oratoryo besteledik, türkülerimizi çokses(?!)lendirdik. Hiç kimsenin bir defadan fazla dinleyemeyeceği bir yığın uydurma, özenti, taklit... Şaşırmamak elde değil: mesela bir Ney ile Flüt arasında, ciddi veya laübali çalışma sonucu iyi veya kötü çalma'dan başka hiçbir fark olamayacağını, "Batıcı" müzisyenlerimiz neden görememiş, hangi baskılar altında düşünememişlerdir?. Daha I928'de, New York'ta Town Hall'de ud gibi ilkel görünüşlü bir aletle Türk musikisi dinlettiği ve içlerinde Godowsky, Kreissler ve Heifetz gibi ünlülerle yirmi gazetenin sanat tenkitçisinin de bulunduğu yüzlerce kişilik dinleyici kitlesine kendisini ayakta alkışlattığı, konserinin günlerce dedikodusunu yaptırdığı zaman, Şerif Muhiddin Targan adındaki adam bir sihirbaz mıydı acaba?. Hayır, değildi. Sadece, İstanbul musikisindeki Cemil dinamiğini görmüş, bu dinamiği n melankolik lirizmini tatmış, bunu Batının kompozisyon anlayışına uygulamıştı, o kadar.
2. Mahmud zamanından başlayarak bata-çıka sürüp giden Batı akımı, Tanburi Cemil'in kuvvetle benimsediği zıt tesirlerden birincisidir ki, eserinde bu akımın üsluplaşmış bir örneği ve meydana getirdiği kompozisyonun ana unsurlarından birisi olarak büyük ölçüde payı vardır. Cemil'in Batı musiki esprisine karşı açık ilgisinin ilk işaretini, Kemani Rıza Efendi'nin (1780- I852) "Tahir-Buselik Peşrevi" üzerinde, bu peşrevin melodik kuruluşundaki virtüozca tasarrufunda görürüz. Cemil bu eseri, doğu ve batı musiki anlayışının yeni bir terkiple birleşmesine doğru giden zahmetli yolu en doğru yönünde yakalayan sezişiyle, Batıya mahsus canlılık ve parlaklıkta, mutlak musikinin profan ve enstrümantal bir örneği haline getirmiş, "Tahir" gibi daha çok doğuya, "Buselik" gibi daha çok batıya özgü iki karaktere aynı zamanda sahip olan peşrevi, çağının ikili akımının bir sembolü gibi ortaya atmıştır.
Tanburi Cemil'in ilk gençlik çevresinin musiki açısından genel görünümünü teşkil eden bütün bu Tanzimata mahsus alafranga akımının yanında, eski köklü ses sanatımız hala uzun nefesleriyle ayakta duruyor, genç sanatkarı kolları arasında tutuyor ve onu, kendisi farkına varmadan, Batı akımı kadar kuvvetli ikinci zıt tesirle, Folklor Musikisi ile besliyordu. Gerçi o zamanlar, içinde musiki de olduğu halde sanatla sonsuz ilişkileri olan geniş bir folk-lore ufku bütün dünyada henüz açılmış değildi. Taşıdığı dinamik cevherin değerinden bugün dahi gaflet içinde bulunduğumuz bir Halk Musikisi temelinden Cemil'in de, çevresinin de haberdar olmasına imkan yoktu. "Payitahtlı"nın kulağına gelen "köylü türküleri" musikiden sayılmaz, küçümsenirdi. Fakat o zamanki İstanbul'da, bugün köylerde-obalarda aranan aşık'lar han odalarını, kahveleri, hatta sokakları doldururlardı. Tanburi Cemil'in yüksek sınıftan zengin dostları, onu çok kere sohbet meclisinin dağınık bir anında kaybederler, aradıkları zaman da ya mutfakta ahçıbaşının kavalını veya parkın bir köşesinde bahçıvanın

bağlamasını dinlerken bulurlardı. O günlerle ilgili bir hatırayı Mes'ud Cemil'den dinleyelim:
"Birgün, Sinekli Bakkal'daki evimizin selamlığında babamın yanındaydım. Bir dilencinin sesine ikimiz de kulak kabarttık. Babamın dikkat ve ilgisinin ses yaklaştıkça arttığını görüyordum. Dilenci, evin önünden ağır ağır geçip Langa'ya inen
yokuştan aşağı uzaklaşmaya başlayınca acele ile redingotunu giydi, sokağa fırladı; ben de yanında... Dilenci, uzun sopasıyla
taşları yoklayarak yürüyor, kalın, berrak ve yumuşak bir sesle hep aynı melodiyi tekrarlıyordu. Şimdi, aradan bunca zaman geçtikten sonra ancak söylemeye cesaret edebilirim ki, bu Harput, Diyarbakır yahut Elazığ dolaylarından yarı mistik bir halk
havasıydı. O önde, biz arkada, ta Etyemez'e kadar gittik. Yolda babam, gelen geçene göstermeden avucunun içindeki yetmişlik tütün paketinin arkasına melodiyi Hamparsum notası (Büyük Dede'nin öğrencisi ve 3. Selim'in teşvikiyle Ermeni alfabesinin harflerinden mülhem yeni bir nota yazısının mucidi olan Hamparsum Limoncuyan'ın (1768-1839), kendi adı ile anılmış ve Batı notası Mızıka-i Hümayun'la girip yerleşene kadar rağbetle kullanılmış olan notası.)ile yazdı.
Merak ve sevinç içindeydi. Benimle pek az konuştuğu, laübaliliği hiç sevmediği halde, o gün sanki beraber bir oyun oynuyormuşuz gibi, "Mesud efendi", diyordu, "işitiyor musun, ne güzel!" Tanbur'la "Kürdi Taksim", "Gülizar Taksim", Yaylı Tanbur'la "Hüseyni Taksim", Kemençe ile "Çeçen Kızı", "Çoban Taksimi" ve diğerlerindeki halis halk üslubu, Cemil'in alıcı ve yaratıcı ruhuna bu cins kaynaklardan sinmiş, orada şekillenmiştir."
Denebilir ki, yüzyılımızın tartışmasız en büyük Türk musikisi bestecisi olan Sadettin Kaynak, nasıl, 1914'lerde yedeksubaylık görevi yaptığı Diyarbakır'da daha yakından dinleme imkanı bulduğu halk musikimizin cazibesinden ömrünce kurtulamayacak ve bu cazibeyi bestekarlık dehasının en büyük kozlarından biri olarak klasik kalıplar içinde (bir bakıma Bartok gibi) cesaretle değerlendiren çağdaş bir bestekar olmak şerefini nasıl daima taşıyacaksa; Tanburi Cemil de halk zevkindeki büyüyü - elimizdeki ses belgelerine göre en önce sezmiş olan bir klasik musiki icracısı olmak şerefini daima taşıyacaktır.
Cemil'in icrasındaki sihir, halk musikisindeki dinamik cevherin keşfinden ve klasik formlara tatbikinden ibaret değildir. Esasen o, sadece Tanbur ve Kemençe'yi değil, çaldığı öbür aletleri de, bir tek motifini aynen taklitten bugün dahi aciz bulunduğumuz tasavvur üstü bir seviyeden konuşturmuş olduğu halde, sözlük anlamında ne sadece bir "virtüoz", ne de sadece bir "besteci"dir. Türk musikisinin geleneklik formları üzerinde bestecilik -üstün nitelikli bazı saz ve söz eserlerinin sahibi olmasına rağmen- onu hiçbir zaman fazlasıyla çekmemiştir. Belki de nevrastenik bünyesi yüzünden, yerleşmiş her türlü kural ve kalıba karşı gösterdiği insiyaki tepki, onu başka türlü bir besteciliğe, musikimizde daha önce hiç sözkonusu olmamış olan "taksim besteciliği"ne itmiştir. İrticali (içten gelme) bir ifade olan "taksim" formu, söz musikisindeki karşılığı olan "gazel" formu gibi, notaya dayalı bir icra tarzı olmadığı için, dar anlamda besteciliği de sözkonusu değildir. Ne var ki, Cemil'in taksim'leri, sadece makam seyirlerinin gösterilmesini amaçlayan, klişe cümlelere dayalı basmakalıp tekerlemeler değil, Cemil zevkiyle yetişmiş tanbur virtüozumuz Necdet Yaşar'ın isabetle belirttiği gibi, musikinin felsefesini yapmak mertebesine erişmiş irticali kompozisyonlardır. Yine Yaşar'a göre, "Tanburi Cemil eşsiz bir virtüoz olarak değil, milliyet farkı gözetmeyen
bir gerçek sanat anlayışının sembolü olarak öğrenilmelidir ."
Mes'ud Cemil bu konuda şöyle diyor: "Tanburi Cemil, Rauf Yekta, Ali Rifat ve Musa Süreyya beylerle, ölümünden sonra onu anlatmaya çalışan

diğerlerine göre dahi bir virtüoz, bir "Paganini"dir. Türk musikisi sazlarının tavırlarını esasından değiştirmiş, enstrüman tekniğine yaratıcı bir yenilik, canlılık, korkutucu bir ritm ve seyrine doyulmaz bir renk anlayışı getirmiştir. Ama onun bu yaratıcılık vasfının asıl temeli, şaşırtıcı icra tekniğinden önce, bestecilik kudretindedir. Tanburi Cemil önce besteliyor, sonra çalıyor ve bu spotanees (bir anda doğuveren, C. T.) besteler, yalnız kendisi tarafından ilk ve son defa çalınmış oluyordu. Bestekarın ebedi, virtüozun fani bahtını kendi şahsında birleştiren bu adamın, 15- 20 parça eski plaktan ibaret olan terekesi bile, bir hikaye olmaktan çıktığı gün, geleceği arayan Türk bestekarının geçmişe doğru mecbur olduğu tredünyon'un(Fransızca trait d'union'dan. Birleşik kelimeler için kullanılan ara çizgisi.) ta kendisi bulunmuş olacaktır."

Özetle, Cemil icrasının başlıca özellikleri bizce şöyle sıralanabilir:

A) TEKNİK AÇIDAN

1. Müzik dilinin çarpma, tril, tremolo, senkop, üçleme, beşleme, glissando, ritardando, accelerando, agitato, appassionato, giocondo, funebre, maestoso, sottovoce, vivace, legato, tenuto ve pizzicato gibi bütün unsur ve nüansları; tesadüfe, tereddüde. hataya yer vermeyen kusursuz bir sağ ve sol el tekniği;
2. Taksimlerinde makamlara her defasında değişik orijinal bir giriş cümlesiyle başlaması ve yine orijinal bir finalle bitirmesi;
3. Bir nevi antiphonarium ve responsorium tarzında soru- cevap motifleri kullanması, sorunun da, cevabının da her defasında değişmesi;
4. Yer-yer belirli bir usulü olan veya kendi kendisine tempo verdiği pasajlara girmesi (taksimlerinde), usulsüz olan taksim içinde bu pasajlara giriş ve çıkışlarındaki orijinal mafsallanmalar;
5. Kendisinin veya başkalarının eserlerinin icrasında, tekrarlanması gereken cümleleri her defasında değişik bir varyasyonla (çeşitleme) çalması, böylece monotonluğu gidermesi;
6. Parçanın ritmi k yapısına nefes kesici bir dinamizm ve canlılık getirmesi (Cemil'in aynı zamanda didaktik olan icrası ortada durup durduğu halde, TRT'nin 50 yıldanberi "sesi mıy- mıy, sazı tımtım" icra ile ritm yönünden de milleti afyon yutmuş hale getiren uyuşukluğu hiçbir mazaretle tevil edilemez)...

(Nota yazısı kullanımından çok, kulak yoluyla ezbere ulaşan ses ve saz eğitimine dayalı Türk musikisinde, bir nevi "ses yüksekliği" veya "derecesi" demek olan "perde" kavramı çok önemlidir. (Ses sisteminin açıkca görüldüğü sabit bir "perdeliğe" sahip olan Tanbur'un karşısında, perdeleri olmadığı için yaklaşık icraya açık kalan Ud'un Türkler arasında uzun süre tutulmamış olmasının bir sebebi de budur.) Herhangibir makamın dizisini oluşturan sesler -Batı notasıyla diyez-bemol işaretleri kullanılarak yazılmak zorunda olsalar dahi- birer "arızalı nota" değil. o makamın kendine mahsus şahsiyeti olan "perde"leridir; bu yüzden de, dizilerinde yer aldıkları makamların adlarından tamamen bağımsız olarak, "rast", "segah", "hicaz", "neva", "hisar" gibi özel adlarla anılırlar.)

B) MANA AÇISINDAN:

1. Taksimlerinde adeta konuşur, sohbet eder, tablolar, manzaralar çizer, ders verir, isyan eder veya şakalaşır gibi doyumsuz bir belagat ve insanı adeta başka zaman ve mekanlara götüren bir heyecan seli; yer yer koyu bir melankoli, yer yer coşkun bir lirizm;
2. Türk musikisi makamlarındaki perdeleri. kendi anlayışına göre yeniden değerlendirişi -ki Türk musikisinde son 60 yılın bütün klasik icralarına hakim olan perde sistemi, Arel'in kısmen ilmi, fakat sun'i sistemi değil, Cemil'in tatbiki sistemidir;
3. Anlatmak istediği konuya göre özel bir akort, perde sistemi ve ritm dengesi seçmesi;

4. Zaman zaman birkaç tele birden (açık veya belli akor düzeninde basılı) aynı zamanda vurarak, bağlamadakine benzer özel bir çoksesli derinlik arayışının öncülüğü...
Sonuç: Yüzyıllarda bir gelip geçen bir kuyruklu yıldız misali, sanat ufkumuzda bir anda belirip kayboluveren Tanburi Cemil mucizesi, önceleri muhafazakar çevrenin tepkisiyle karşılaşan nefes kesici icrasıyla son 80 yıllık Türk musikisini tamamen tesiri altına almış, bütün tanınmış Türk musikisi icracılarının doğrudan veya dolaylı hocası, ilham kaynağı olmuştur. Ve mutlaka bundan sonra da olmaya devam edecektir; çünkü o, yüzyıllar öncesinden yüzyıllar sonrasına seslenen, çağlar ve uluslar üstü bir sesin sahibidir.
Çok insan anlayamaz eski musikimizden
Ve ondan anlamayan birşey anlamaz bizden
diyen Yahya Kemal'in, Tanburi Cemil'in Ruhuna Gazel'iyle başlayan bu yazıyı, yine bir büyük şairin, büyük musikiciye ithafen yazdığı bir şiirle bitirmek istiyoruz:
CEMİL ÖLÜRKEN*
-Mesut Cemil'e-
Ela gözleri dalgın, geniş alnı sararmış,
Bir sanatkar hastadır, Cemil hasta yatıyor.
Adayı bir matemin görünmez rengi sarmış,
Başında duranların kalbi yorgun atıyor.

İnce parmaklarını ıslattı gözyaşları,
Odanın sükununda hıçkırıklar inledi,
Hastanın yavaş yavaş çatılarak kaşları,
Sanki derinden gelen bir sadayı dinledi.

Mukaddes elemini andı bir kere daha,
Uzak serviliklere çevirerek yüzünü,
Ah, ey gafil faniler, iman edin Allah'a
Bir ilahi ruhun da geldi işte son günü...

Çok kudretli oluyor bir dehanın gurubu,
Ecel, onun yanına sen de el bağlayıp gir!
Nefesinle titreyen fanilerden değil bu,
Ölmeyen bir sanatkar ölüm döşeğindedir.

Gökler geri alıyor yeryüzünden sesini,
Şimdi geniş alnında ebedin gölgesi var!
Başında ağlayanlar sonuncu bestesini
Ağır ağır kapanan gözlerinden duydular!..

Nazım Hikmet
Tarih ve Toplum. Ağustos 1984, S, 8. s: 20
* Kerim Sadi, Nazım Hikmet'in İlk Şiirleri, İst. 1969, s. 80. (Bu şiir, C. Tanrıkorur tarafından bestelenmiştir / Kürdili hicazkar Mersiye (Beste no: 269).
Tanburi Cemil 124 Yaşında
79 yıl önce dün (28 Temmuz 1916 günü), Türk müzik sanatının dehalarından Tanburı Cemil Bey, 45 yıllık geçici nefesini, ebedi nefesini almak üzere Sahibine teslim ediyordu, Bu yazıyı, 'Batıyı Anlamak' başlıklı dizimize küçük bir parantez açarak, fakirane bir fatiha niyetine kabul olunmak üzere kendisine ayırıyoruz.
Bir Saint-Saens, bir Faganini, bir Mozart gibi, sanat ufkunda yüzyıllarda bir gelip geçen kuyruklu yıldızlar misali musiki semamızı aydınlatan Cemil Bey, eline aldığı Türk musikisi .. sazlarım o ana kadar tasavvur dahi edilememiş olan bir müzikalite ve dinamizmle çalmış, bu dünyadan

ayrıldıktan sonra da musikimizin hemen bütün dalları ve sanatkarları üzerinde silinmez izler bırakmıştır. 1871' de İstanbul'da doğmuş olan sanatkarı, bu sebeple, hiç ölmemiş kabul etmek mübalaga sayılmaz. Çocukluğu peşpeşe ölümler, sürekli çevre değişiklikleri, sonuç olarak da türlü baskı ve sıkıntılar içinde geçti. Esasen çok zayıf ve aşırı nevrastenik bir bünyeye sahipti. Mülkiye Mektebinde okudu, Fransızca öğrendi, Batı müzik dünyasından tercümeler yaptı, nazariyat kitabı yazdı (Rehber-i Musiki, İst.1901 ve 1924); musiki lugatıyla Kemençe Metodunu ise bitiremedi. Bütün bu meşgaleler, çocukluğundanberi icad ettiği oyuncak çalgılar ve büyüyünce oyuncak gibi çaldığı çeşitli aletler (tanbur, çöğür, lavta. ud, zurna, kemençe, yaylı tanbur, viyolonsel), içinde kaynayan ıztırab selinin dışa vurduğu küçücük birer menfezdiler. Hz. Mevlana'nın 'ayrılığın acısıyla feryad eden' neyi gibi, bir ömür boyu hıçkırarak çaldı. Başlıbaşına bir müzik formu haline getirdiği 'taksim besteciliği'nin, 4 dakikalık gramofon plaklarına ancak sığdırabildiği minik şaheserleri, İtalyan şairi Giacomo Leopardi'nin şiirlerindeki sonsuz melalin mızrap ve yay dilinden ifadesi gibidir.

Havayı kapalı görünce 'bugün güneş yok' deriz. Oysa güneş hep vardır ve her günkü dünyayı aydınlatıp ısıtma görevinin başındadır. Ama yoğun bulutlar onu görmemizi engeller, ışığı da, ısısı da bize kadar ulaşamaz. Aynı şekilde, kendi ! çapında bir ışık ve ısı kaynağı olan insanın, öz değerlerini görmesini de şuurundaki bazı yoğun bulutlar engeller. Bunlar sevgisizlik, güvensizlik, inançsızlık kümülüsleridir. O kara bulutlar yüzünden insan da soğuk ve nursuz olur. Bu, herbiri değişik türde ısı ve ışık kaynağı olan milletler için de böyledir. Kompleks, saplantı ve özenti bulutlarından sıyrılamayan toplumlar, içlerindeki büyük ışık ve ısı enerjisini göremez, anlayamaz, bu yüzden hep karanlık ve soğuk olur, ışığın da, ısının da başka kültürlerden gelmesini beklerler. Ve onlar bekleyedursun, sevgili-güvenli-inançlı öbür kültürler -onların göremediği veya eski diye tukaka ettiği ışıklardan da yararlanarak- hep daha sıcak ve ışıklı, ilerler dururlar. Arkalarında kendilerini -geçmek şöyle dursun- yetişmenin bile mümkün olmadığını düşünemeden, dilleri dışarıda nefes nefese takip edip sadece taklitle tatmin olanlara hem '3. dünya ülkesi' adını takar, hem de bıyık altından gülerler. 'Biraz daha maymunlaşırsanız, sizi topluluğumuza alacağız' diye dalgalarını da geçerler. Arkadakiler kendilerine göre ilerliyor olsalar da, aradaki mesafe gitgide açıldığı için (biri 60, biri 120 ile giden iki araba gibi), aslında hep daha fazla gerilemekte olduklarını bir türlü anlayamaz, veya anlamak istemezler.

Washington'da hastaneye gidip gelirken, otobüs güzergahında bulunan 'Duke Ellington School of Music'in önünden her geçişimde bir burukluk hissederdim. Ellington, 1899- 1974 yılları arasında yaşamış büyük bir zenci cazcı. Tanburi Cemil de benim kültürümün en büyüklerinden. Peki neden benim ülkemde de bir 'Tanburi Cemil Müzik Akademisi' olmasın?. Türkiye'de böyle birşeyi devletten beklemek boş bir hayaldir, çünkü bizde müzik kültürü Batıcıların güdümündedir. Nitekim en sağcı iktidarlarımızın dahi, Ankara'da bir Türk Musikisi Devlet Konservatuarı açmaya gücü yetmemiştir. Açılabilen, payyon sanatçılarından oluşma bir korodur (yani işin eğlence tarafı). İstanbul'daki İTÜ konservatuarı ise, 1926'da kapatılan Darülelhan'ın külleri üzerine, aradan 50 yıl geçtikten sonra, kültürel değil, politik şartların zorlaması sonucu yasak sayma kabilinden açılmış olup, bin yıllık Dersaadet kültürünün hedeflendiği ölçüde kazınamamış olduğunun göstergesidir. inşallah Türkiye'de de bir gün gelecek, müziksever hayırseverlerimiz, bu satırların yazarının en büyük arzusu olan 'TANBURI CEMIL MÜZİK AKADEMİSİ 'nin kurulması için imkanlarını seferber edeceklerdir. Bizim şahsen bu günlere kavuşmamız zayıf bir ihtimal olarak görünüyor. Yine de Yaratan bilir...

Aksiyon. Ağustos 1995. S.. 34. s.. 52

Hüseyin Sadeddin Arel
Musikimizde gerek nazari, gerekse ameli açıdan (fikir eserleri ve besteleriyle) çağdaş dönemi başlatan. hukuk, dil ve müzik bilgini, büyük bir kültür milliyetçisi.. Türk Hukukçular ve Türk Filarmoni Derneği ile İleri Türk Musikisi Konservatuarı Derneğinin kurucusu.. Şehbal, Türklük ve Musiki Mecmuası gibi çok önemli dergilerin yayımcısı.. 1880'de İstanbul'da doğmuş, Osmanlı aristokrasisinin şanslı bir çocuğu olarak iyi eğitim görmüş, büyük hocalardan özel dersler almak suretiyle Arapça, Farsça, İngilizce, Fransızca, Almanca, klasik ve tasavvufi musiki, ud, piyano, armoni-kontrpuan-füg öğrenmişti. İstanbul'un işgalinde Fransızların eviyle birlikte yaktığı büyük kütüphanesiyle diskoteğini yorulmak bilmeyen azmiyle yeniden kurdu. Musiki tarihi ile çalgılama ve orkestralama konuları üzerinde kendikendine çalıştı. 1955'te sona eren 75 yıllık ömrü içinde, hayalindeki çoksesli Türk musikisinin gerçekleşmesi için çok uğraştı. Darüttalim-i Musiki Cemiyeti hocası, Şura-yı Devlet (Danıştay) Tanzimat Dairesi ve İstanbul Belediye Konservatuarı Türk ve Batı Müziği Bölümleri başkanı oldu. Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri, armani, kontrpuan, füg, ileri solfej ve prozodi dersleriyle eski musiki tarihi, Kantemir Edvarı ve "Türk Musikisi Kimindir", makale ve monografi olarak yayımladıklarının küçük bir kısmıdır. Bunlar arasında, Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri ve Türk Musikisi için Ahenk Dersleri! Armoni başlığı altında Musiki Mecmuası' nda çıkan notları, 1968 ve 69'da İleri Türk Musikisi Konservatuarı Derneği tarafından ayrı basım halinde; 1939'da Türklük'te 14 makale halinde çıkan "Türk Musikisi Kimindir" adlı monografisi ise 1969' da M. E. B. tarafından kitap halinde yayımlanmıştır.
Yaşım ve çevrem dolayısıyle evindeki ünlü Cumartesi toplantılarına katılamamış, bu yüzden kendisiyle görüşme imkanına kavuşamamış olmakla birlikte, tanıyabildiğim kadarıyla Arel, musikimizde herşeyden önce bir fikir adamıdır. Temsil ve müdafaa ettiği fikir ise, Türk musikisinin kendi ses sisteminden çıkma bir çoksesli teknikle bestelenmesi, kendi makamları, usulleri, formları, ses ve çalgılarıyla icra edilmesidir. "Ben Türk musikisinin mazideki tecelliyatına değil, istikbaldeki çoksesli hayaline meftunum" sözü de açıkça gösterir ki Arel, musikimizin tarihinden gelen ve devam eden sistemiyle zevk geleneği içinde ortaya konmuş olan repertuarına değil, onun gelecekteki çoksesli 'hayal'ine (yani gerçekleşmesini kendisinin dahi hayal olarak nitelendirdiği bir mevhumeye) tutkundur. Bunun için, kendine mahsus bir aralık kullanışı ve melodi kuruluşu anlayışı içinde, mevlevi ayininden ilahiye, besteden köçekçe ve marşa, tasviri saz eserinden gazel ve taksimlere, ikilemeden altılamaya oda müziği, korallerden sonatin ve fughetta'lara kadar giden çok geniş bir makam, usul ve tür yelpazesi içinde, Türk Musikisi Ansiklopedisinde verilen sayıya göre 712 adet -kendi deyimiyle 'deneme' mahiyetinde- tek ve çoksesli örnek eser bestelemiştir. Bu arada, hayalindeki -bizce Tanzimat-Meşrutiyet dayatması müessif bir batılılaşma psikozu olan- çoksesli Türk musikisi için, soprano-alto-tenor-bas-kontrbas Kemençe'den oluşan hiç rağbet edilmemiş bir kemanlaştırılmış Kemençe Beşlemesi dahi yaptırmıştır. Eserleri içinde sadece birkaç tanesinin icra edilmiş olmasını, bunların güçlüğüyle izah eden ve icra edilebilmeleri için hem Türk, hem batı müziği konservatuarı mezunu yüksek kabiliyette sanatçıların şart olduğunu savunanlar vardır. Kanaatimizce mesele bu değildir, böyle olmadığını isbat eden örnekler de çoktur (A.Kutbay/ney ve Ş. A. Özışık/ud'un çaldıkları "Evcara İkileme". Ulvi Erguner ve A. Kutbay'ın iki neyle çaldıkları "Bayram" adlı parça, yine A. Kutbay ve M. Torun/ud'un çaldıkları "Emeller" adlı parça gibi; ayrıca bu sanatçılar değil iki, bir konservatuarın mezunu bile değillerdir). Mesele, Arel'in eserlerini çalıp okuyabilecek tekniğe sahip müzisyenlerin dahi bu eserleri seslendirmede -herhalde soğuk ve didaktik buldukları

için- fazla gönüllü olmadıklarıdır. Radyo-TV' de Arel üzerine yapılan anma programlarında olsun, 23 yıldır Arel öğreten İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuarı konserlerinde olsun, hocanın çoksesli eserlerinin değil de hep aynı birkaç teksesli parçasının programa alınması bundandır. Denilebilir ki, Türk musikisi sanatkarlarının gözünde Arel, bilinmeyen bir yabancı dilde ders veren ve kendi müziğini yabancı gözlüğüyle seven çok bilgili bir hoca gibidir.

Arel'in nazariyyatçılığı da, çoksesli Türk müziği hayalinin gerçekleşmesine zemin hazırlayacak bir ses sistemi arama gayreti olarak özetlenebilir kanaatindeyiz. Çok porteli yazıya ulaşılabilmesi için ses sistemi konusunda batıda yapılan feragatlere benzer şekilde, Türk musikisinde de yazı dilinin, kulağın istediği ara bölgelerle 43'ün de üstünde perdeli (bir oktav içinde Harry Partch'ın isbat ettiği eşit olmayan 43 aralık) ve karmaşık düzende bir sistem yerine, sun 'ı de olsa batı müziğindeki gibi periyodik gelişen 25 perdeli bir sistemle daha kolay gerçekleştirilebileceği açıktır. Ne var ki, başka vesilelerle de söylediğimiz gibi, milletlerin tek veya çok porteli müzik kullanma tercihi, müzikologların tasarrufunda ve onların koyduğu kuralların denetiminde olmayan, sosyal, tarihi-coğrafi-ekonomik vb. özelliklerin sonucudur. Kulakçılarla hesapçıların (yani ameliyyatçılarla nazariyyatçıların) çekişmesi ise, insanlığın ta Pithağoras'la Aristoksenes'tenberi sonuçlandıramadığı bir mesleki kamplaşma içgüdüsünden kaynaklanmış olabilir.

Eserleri müzisyenlerce benimsenememiş, nazarı sistemi haklı olarak sun'ı ve gerçekdışı bulunmuş olan Arel'in en büyük talihsizliği ise maalesef talebeleridir. Ameli gerçeklerle hiç bağdaşmayan nazari sisteminin, 50 yıldır değişemez tek sistem olarak öğretile-öğretile -belki artık değiştirilmesi çok güç bir alışkanlık halinde- yerleşmiş olmasındaki en büyük amil, hiçbiri özlediği yüksek kabiliyette müzisyen olmayan öğrencileri değil, piyanist-bestekar rahmetli Şefik Gürmeriç'tir (1904-1967). Arel' in sun 'i, kuru ve yer yer çelişkili sistemini (bakiyye diyezinin hatalı yeri, hatalı makam tarifi, sistemini aldığı Mercator-Holder'de beşliler de dörtlüler gibi 12 defa bindirildiği halde, Bedri Dilşad'ın 15. yüzyılda söylediği 24 aralıklı sisteme saplandığı için, 24 aralıkta durabilme amacıyla beşli bindirmelerini 11. de kesmesi, bazı usalleri yanlış öğretmesi, vs.), Belediye Konservatuarındaki derslerinde yumuşatıp tevil ederek talebeye sempatik gösteren, dolayısıyle üzerinde fazla konuşulmasına meydan vermeden yerleşmesini sağlayan, Şefik Gürmeriç'tir. Ne yazık ki Türk Musikisi Ansiklopedisinde, mesleğin mutfağından yetişme bir müzisyen olan Şefik Hoca'nın bu hizmetine temas bile edilmemiştir.

Kalem kavgalarına müzisyenlikten daha fazla önem ve zaman veren talebesi, hocalarını bir nebi olarak görüp tabulaştırmamış ve ona yukarıda parantez içinde verdiğimiz 'anlaşılmaz'ları sorma ve tartışma cesaretini göstermiş olsalardı, belki bugünkü Türk musikisi nazariyyatı, ameliyyata karşı biraz daha saygılı ve mütevazı olabilirdi. Yine de, büyük isimli birçok fikir adamı gibi, yanlışları üzerinde konuşulabilmesi dahi, bizce, öğrettikleri sayesindedir. Hüseyin Sadeddin Arel'in musikimize açtığı kültür ufku, bazı yanlış kabuller üzerine bina edilmiş de olsa, mekanını ebediyyen nur ve cennet etmeye çoktan kafidir.

Türk Musikisi İçinde Sadeddin Kaynak

Sadeddin Kaynak, sadece 35 yıllık bir bestekarlık süresi içinde, sınırsız insan sevgisiyle, ülkemizin bütün gönüllerini Türk musikisine bağlamış ve bundan 26 yıl önce bir 3 Şubat günü dünyaya veda etmiş olan 20. yüzyılın en büyük Türk

bestekarıdır. İnsanlık tarihini, gönüllerinden fışkıran ateşle ısıtmış ve aydınlatmış öyle sanatkarlar vardır ki, zaman zaman çeşitli sebeplerle toplumun gerisinde (dolayısıyla toplumu aydınlatan çağdaşlık huzmesinin

dışında) kalmış olan sanatı, kollarından yakaladıkları gibi getirip yeniden o huzmenin içine oturtmuşlardır. Bu sanatkarlara genellikle "yenilikçi", "dahi", "çağ açan", "ekol sahibi" gibi sıfatlar ve payeler verilmiştir. Batıda Leonardo, Beethoven, Nietzsche, Le Corbusier ve Picasso bu tür dehalardandır. Bizdeyse Yunus'la Mevlana, Sinan'la İtri, Dede ile Hacı Arif Bey, Tanburi Cemil'le Sadeddin Kaynak, hızla yürüyen toplumun bir an için gerisinde kalmış olan sanatı tutup çağdaşlığın içine yeniden oturtan dahilerdir. Bu kısa yazımız içinde, sizlere, Kaynak'ın önce biyografisinden belli başlı çizgileriyle söz edeceğiz, sonra -yine kısaca musikimize getirdiklerini ve onu 20. yüzyılın en büyük Türk bestecisi yapan özelliklerini belirtmeye çalışacağız.

1895 yılında İstanbul'da doğan Kaynak, 10 yaşında hafız oldu ve H. S. Arel'in de hocaları olan Hafız Melek ve Cemal Efendilerle Hoca Kazım Bey'den ve Neyzenbaşı Emin Dede'den dini musiki öğrendi. Liseden sonra yedek subay olarak gittiği güneydoğu illerimizde folklorik musikimizi inceledi. Sonra İlahiyat Fakültesini bitirdi. Sultan Selim ve Sultan Ahmed Camilerinde imamlık yaptığı sırada film müziğiyle ilgilendi. Plaklara dini eserlerle gazeller ve şarkılar okudu. Plak doldurmak için gittiği Berlin, Viyana, Paris ve Milano gibi büyük müzik merkezlerinde batı müziğini dinledi. Nihayet 31 yaşında besteciliğe başladı ve şarkı formunu yıkan 'fantezi"lerine geçmeden önce, klasik formlarda da şahsi üslubunu ortaya koyan eserler verdi. Ama asıl şöhretini folklorik esprili şarkılar, fanteziler ve film müziği bestecisi olarak yaptı. "Yavuz Sultan Selim Ağlıyor" filminin müziklerini bestelediği sırada felç oldu ve 1961'de 66 yaşında vefat etti.

- Türk musikisine getirdiklerine gelince, Kaynak:

1) 10 yaşında hafız olduğu halde 31 yaşına kadar bestekarlığa kalkışmayarak sadece musikiyi öğrenmeye çalışmış, sanat çilesinin şuurunda bir gönül adamıdır.

2) Ülkemizin 78 devirli ilk taş plaklarına dini ve dindışı eserler okuyan bir imam ve ülkemizin ilk film müziği bestecisi. Yüzyılımızın ilk çeyreği içindeki toplumumuzda bu iki konunun yanyana düşünülmesi bile, bestecimizin ne kadar geniş görüşlü bir kişiliğe sahip olduğunun belgesidir.

3) Aruz vezninde, A-A-B-A kafiye düzeninde ve A-B-C-B beste kuruluşundaki 4 mısralık ve konusu sınırlı Şarkı formunun karşısına, hece veya serbest vezinde, çok değişik konu ve uzunluklardaki Fantezi formunu koymuş ve yerleştirmiştir. Bu fantezilerinde, kendisi esasen bir saz sanatçısı olmadığı halde, son derece parlak ve orijinal, enstrümantal giriş ve bağlantı bölümleri vardır. Bu saz bölümlerinde bestecinin imzası o kadar belirgindir ki, herhangibir parçasının giriş sazı başlar başlamaz dinleyen, anonsu duyamamış dahi olsa, parçanın Kaynak'ın olduğunu hemen anlar.

4) Musikimizin genel karakteri olan ses unsurunun hakimiyeti altında yüzyıllarca ezilmiş ve silikleşmiş olan saz unsuru, Kaynak'ın dünyasında, satır sonlarındaki küçücük bağlantı parçası olmaktan kurtulmuş, gerektiğinde kelime aralarına dahi girebilen, başta-ortada-sonda söz unsuruyla yarışan, onunla eşdeğer bir kişilik kazanmıştır.

5) Özellikle romantik dönem sonlarına doğru Türk musikisine hakim olan beste monotonluğu ile icra uyuşukluğu'nun bir sebebi de, icranın komposizyonu-kompozisyonun icrayı kösteklemesidir. Yani bestecinin "sesler okuyamaz-sazlar çalamaz" diye hep daha basit ve bir başkasından kopyaya benzer şeyler yazar olması; icracının da hep daha basit şeyler çala-söyleye, tekniğinin kısırlaşması.. Kaynak bunu da yıkmıştır: seste de, sazda da icranın alışılmış sınırlarını zorlamış, gerek teknikte-gerek nüansta onun eserlerini gerektiği gibi icra edebilmek bayağı ustalığı gerektirir olmuştur.

6) Geleneğin bestecisi, sanat eseri yaratımında birer araçtan ibaret olması gereken Makam ve Usul bağlarını amaç haline getirmiş, eserini bu iki unsuru adeta tarif etmek için, yani bir bakıma didaktik amaçla bestelemiştir. Kaynak bu bağlardan da sıyrılmıştır: makam da, usul de onun için sadece birer, araçtan ibarettir. O kadar ki, hemen hiçbir fantezisini aynı usul veya tempoda başlayıp bitirmediği gibi, bazen eserini, başladığı makamda bitirmeyi dahi önemsememiştir. TRT'nin bilgisizlik ve umursamazlıktan "S. Kaynak'ın Segah Şarkısı" diye anons ettiği "Dertliyim, ruhuma hicranımı sardım da yine" adlı eser, Segah da değildir, Şarkı da değildir. Çünkü önce Segah başlayıp Nihavend biter, sonra da Şarkı değil, Fantezi'dir.
7) Kaynak, klasik -hatta. dini- müzik eğitimiyle yetişmiş olmasına rağmen, Tanburi Cemil'le birlikte, halk sanatındaki. zevk ve büyüyü keşfetmiş, bu büyünün cazibesinden kendisini ömür boyu kurtaramamış ve tıpkı Bela Bartok'un yaptığı gibi, halk müziğinin sonsuz malzemesinden klasik müzikte faydalanmayı bilmiş, gerçek anlamda çağdaş bir bestecimizdir. Karacaoğlan, Emrah, Gevheri, Aşık Ömer, Bayburtlu Zihni vd.leri, Kaynak'ın aşık olduğu ozanlardır.
İncecikten bir kar yağar/Tozar Elif, Elif diye..
Yine bahar oldu coştu yüreğim/ Akar boz-bulanık selli dereler..
Çıkar yücelerden haber sorarım..
Dağları hep kar aldı..
Ay doğarken gecelerden..
Ağlarım çağlar gibi..
Ela gözlerine kurban olduğum..
Ben güzele güzel demem..
Yar ayrılık yaktı beni..
Enginde yavaş yavaş günün minesi soldu..
Söyleyin, nerde o göz nuru, gönül sevgisi yar..
Gönlüm özledikçe görürdüm hele/Lacivert kanatlı kumru olsaydım/Seni kıskanırdım rüyada bile/Ahu gözlerinde uyku olsaydım.
... ve gönlümüze nakşolmuş daha yüzlercesi.. Hepsini saymaya saatler yetmez. Bunların bestekarı mıdır "Türk musikisine Arap zevkini getiren"? Bazı ansiklopedi yazarlarına sormak isterdik! Gencinden yaşlısına bütün bir milleti aynı heyecanda birleştirmeyi başardığı için baş tacı edilen şöhretlerde kusur arayıp bulmak zor bir iş değildir, ama ucuz bir iştir. Yaşamanın amacı ise laf değil, iş üretmek.. kişinin emek ve birikimine saygı duymak.. şöhretleri ölümlerinden sonra da devam edenlerin neden ve nasıl şöhret olduklarını, 100 yıl sonraki bir meraklının temizliği ve tarafsızlığıyla inceleyebilmektir.
8) Öğrenimi ilahiyat olduğu halde kartını "bestekar" diye bastıran... mesleği imamlık olduğu halde film ve revü müzikleri besteleyen... ve saz çalmadığı halde sazcılara adeta kök söktüren Kaynak, aynı zamanda, sapsade, dupduru, apaçık bir Türkçe'nin de savunmasını yapmıştır. Mesela F. Tokay'la (1889- 1959) çağımıza kadar gelmiş olan,
Sagarda değil, saki-i zibada gözüm yok
Gülşen ne demek, kubbe-i minada gözüm yok
türünden klasik divan mazmunlarının yerine, 'Enginde yavaş- yavaş günün minesi soldu" örneği gerçekçi-tasviri arayışı koymuştur. Müziğimizi,
Anladım, sevmeyeceksin beni sen, nazlı çiçek
Hasta gönlüm yine hicranını yalnız çekecek
teki marazi melankoliden. "Yeşil gözlerini ufkuma ger ki, Bahar geldi diye türkü söyliyem"deki yaşama sevincine çekmiştir. Dinleyicisiyle konuşan, hitab eden, iz bırakan, daha giriş aranağmesi başlar başlamaz herkesin neşeyle mırıldandığı "cantabile" müziği yaratmıştır. Ve bütün bunları yaparken, muhatabına herhangibir yabancı dilin unsurlarıyla seslenmemiş, ona tepeden bakmamış, aralarına girip horon etmiş, türkü söylemiş, nota öğretmiştir.

9) Ve nihayet, yine MEB Türk Musikisi Ansiklopedisi'nde babasının bir müderris (yani üniversite hocası), hocalarının da Hafız Melek ve Cemal Efendilerle Kazım Uz ve Neyzen Emin Dede olduğu belirtildiği halde, "hiçbir zaman iyi musiki öğrenememiş" olduğu ileri sürülen Kaynak, tamamen klasik dille, tamamen klasik Beste ve Şarkı formlarında eserler de bestelemiş olmasına rağmen, bu yolun çıkmaz olduğunu, çağdaş toplumun gönlüne bu tür eserlerle girilemeyeceğini anladığı için formda, dilde ve melodide yenileşme yürekliliğini göstermiştir. Bu yenileşme aynı zamanda, "toplumun yeni değişikliği"
için, kendisini çok seven Atatürk'ün de koyduğu ölçüdür. Öyle bir yüreklilik ki,
"Hicran-ı elem sine pür-hün'umu dağlar" gibi,
"Gözlerin mest olduğun demlerde ey şeh, nazdan" gibi,
"Farig olmam eylesen yüzbin cefa, sevdim seni" gibi,
"Söyle git ağlanacak halini dildare, gönül" gibi,
"Merhem koyup onarma sinemde kanlı dağı" gibi ve
"Gecemiz kapkara saki, sun elin nür olsun" gibi
klasik formlu eserlerin bestecisiyle, mesela bir" Yollarına gül döktüm, gelir de geçer diye"nin bestecisi aynı kişi olabilir mi
diye düşünürsünüz!
Musikimizdeki bugünkü yozlaşmayı ve "arabesk" vakıasını, Kaynak'ın Mısır filmlerine yaptığı bestelerle başlattığını
iddia etmenin, mesela batı resminde bugünkü soysuzlaşmayı Picasso'nun başlattığını iddia etmekten hiç farkı yoktur. iki iddia da aynı yüksek dozda cehaletten veya yobazlıktan kaynaklanır (ki ikisi de aynı şeydir).
Klasik tanbur çalma tavrını yıkan ve son 70 yılın Türk saz Musikisini tamamen tesiri altına alan Tanburi Cemil için de bazı çağdaşları "Bunun çaldığı tanbur değil; tanburu soysuzlaştırdı, uda benzetti" demişlerdi.
Milli müziğin eğitim kurumlarından çıkarıldığı, dil ve müzik gibi milli birlik ve bütünlüğün en güçlü iki temeli zayıflatılarak toplumda halk-aydın, köylü-şehirli çatışmasının yaratılmaya çalışıldığı bir" sanat fetreti" döneminde, müziği, sadece anlayanların meşgalesi olmaktan çıkarıp, diliyle, melodik ve ritmik kuruluşundaki akıcılıkla halka indirmek, veya halkı da bu sanatı biraz olsun anlayarak çalar-söyler hale getirmek, resmi itibarını yitiren müziğin kurtuluşunu tabanın sahip çıkmasında aramak, müziği yozlaştırmaksa, Kaynak'ın musikisi bu vebali onurla taşıyacak kadar güçlüdür. Bir Emrah'la bir Karacaoğlan, bir Gevheri'yle bir Aşık Ömer; bir Faruk Nafiz, bir Rıza Tevfik, bir Necdet Rüştü ve bir Vecdi Bingöl kadar besteye güfte olabilmişse, şu tarih, şu kültür bütünlüğü anlayışı bir besteci için en büyük şereftir. Bu şerefin madalyası da Kaynak'a zaten, kültür sahibi aydını tarafından değilse bile, irfan sahibi halkı tarafından yaşarken de verilmiştir, öldükten sonra da..
Kaynak'ın çok çeşitli amaçlarla bestelenmiş yüzlerce eseri arasında, müzik kalitesi pek yüksek olmayan birkaç tanesi vardır. Ancak, sözlü eser besteciliğinde soysuzlaşmadan kasıt, son 20 yıldır Arap orkestral disiplininin etkisi altına giren gündelik hafif Türk pop musikisi ise, bunun çeşitli sosyo-ekonomik ve kültürel sebepleri, Kaynak'ın musikisiyle belki en son planda düşünülebilecek bir bağlantıda olabilir. Kaldı ki en klasik eseri 100 yıldan geri gidemeyen Arap müziğinin, Türk müziğine (hele Kaynak gibi bir kaynağa) verecek melodisi zaten yoktur. Bir- kaç kere anmak zorunda kaldığımız TMA'nde Kaynak'ın, eserlerini kopya ettiği söylenilen Mısırlı şarkıcı-besteci Abdülvehhab, musikiyi Tanburı Cemil'in plaklarından öğrendiğini söylemiştir!
Son olarak belirtmek isterim ki son yıllarda üniversitelerde yapılan Kaynak konserlerinin, Sadeddin Kaynak konusu dışında da çok önemli bir anlamı vardır. Bu anlam, ters yönde zorlamalar, hangi yönden, hangi seviyede ve ne kadar süre ile gelirse gelsin, Türk gençliğinin milli

değerlerine sahip çıkmada gösterdiği azim ve kararlılıkta açıkça görülmektedir.
(Milli Kültür. Eyıa11987, Sayı 58, ss. 31-34)

Mes'ud Cemil Öleli 30 Yıl Olmuş Bile

Otuz yıl! Dile kolay. Günümüz ortalamasında insan ömrünün yarısı. Peki, biz müzisyenler bu geçen süre içinde ne yaptık? Üstadı nasıl değerlendirdik (İstanbul Radyosu A Stüdyosunun kapısına ismini asmaktan başka)? 61 yıllık ömründe, yaşadığı çağın kültür siyaseti şartlarından soyutlanması mümkün olmayan olağanüstü sanatçı kişiliğiyle Türk müsikisine ne getirip ne götürdüğü (hata-sevap defteri) üzerinde tarafsızca bir göz gezdirmeyi hiç merak ettik mi?.

Bugünkü gençlerimizin tanıdığı, onlardan sonra geleceklerin de tanıyabileceği Mes'ud Cemil, sözlük ve ansiklopedilerin tanıttığı kadardır. Yani:

"... Dahi virtüoz Tanburi Cemil Bey'in oğlu. 1902'de doğdu, 31.10.1963'te kan kanserinden öldü... Türkiye Radyolarının kurucusu, ilk spikeri, programcısı ve saz sanatçısıydı... Türk musikisini, tanburu, kemençeyi, lavtayı falancalardan, Batı musikisini ve viyolonseli filancalardan öğrendi.,. Rauf Yekta Bey'le Kahire Konferansına katıldı, İstanbul Konservatuarı Tedkik ve Tasnif Heyetinde çalıştı, 4 yıl Bağdad Konservatuarında bulundu, şu şu okullarda müzik hocalığı yaptı... Klasik Koro'yu kurdu, şeflik, sunuculuk ve radyo müdürlüğü yaptı.

Birçok sazı çalar, iyi rakı içer, güzel fıkra anlatırdı... Üçü saz, üçü söz eseri olmak üzere sadece 6 parça besteleyebildi (besteci olmadığı bu listeden de bellidir). En büyük eseri, koro şefliğinde kendisini dahi geçmiş olan doktor filancadır. ... Maaşı filan tarihte 12 lira 78 kuruşken, falan tarihte 13 lira 79 kuruşa j yükseltilmiştir (bu paranın bugünkü rayiçle değeri 49 dolar, 75 senttir). Hanımları ve kedileri çok sever, tıp ve marangozluktan iyi anlar, iyi de yemek yapardı (ama yerken üstüne başına döker, tırnaklarını da pek sık kesmezdi). (Kimbilir kaç dikkatli okuyucu, bunları okurken, "Bırak kedilerini, arkadaş, Türk musikisine getirdikleri-götürdükleri neydi, onu söyle !" diye söylenmiştir. Arel'le giriştiği kalem düellosunda "Bütün besteci ve icracıları Osmanlılarla birlikte ölmüştür, yerlerine yenileri gelmeyecektir" dediği Türk musiki sanatını, "Ancak zaman zaman hatıra kabilinden dinlenebilecek bir müze eşyası" olarak görüyor muydu, görmüyor muydu? Onu söyle!.)

Amcazadesi filanca, falan bankanın filan şubesinde müdür yardımcısıdır. Halazadesinin torunları ise fişmekan şahıslarla evlidir (evlenme tarihleri, kızlık soyadları, nikah memur ve şahidleri: .). İlk evliliğinden olan ortanca kızının üvey torunu Vakıflarda evrak memurudur. Bu sonuncusunun baba tarafından yeğeni Hüsamettin Tezgiydiren iç çamaşırı fabrikasında muhasebeci, onun dayısı Naci Sulukazık ise kuru erzak müteahhidi ve kabzımaldır. Naci beyin ikizlerinden oğlu Murtaza bu sene mühendis, kızı Taptaze (Neslipak) baytar çıkacak inşaallah.

Bibliyografya. Tahsin Tuna, Türk Musikisinde Rütbeler, Maaşlar ve Hısım-Akraba Ansiklopedisi, C. I, s. 6782b-96a;
aynı yazar, ...; aynı yazar, ...; aynı yazar, ...; aynen yazar, ...; aile albümü, çay sohbetleri, taziye mektupları, sünnet düğünü, nişan, nikah resimleri, tebrik kartları, VS.,,2 (Bu tanıtmanın yarısından aşağısı -kolayca tahmin edilebileceği gibi- kimse tarafından M. Cemil için yazılmış değildir. Ancak, özellikle M.E.B.nın Türk Musikisi Ansiklopedisinde bu türden "çok müzikolojik" tanıtmalara öyle sık raslanıyor ki, bir başlayınca duramadık; göz alışkanlığından olacak, kalem kendiliğinden yazıverdi.)

Dinimizin en eğitici telkinlerinden biri -bilindiği gibi- "ölülerinizi hayırla yad ediniz" öğüdüdür. Amenna. Ancak üstad Mes'ud Cemil, imamın

"merhumu nasıl bilirsiniz?" sorusuna, cemaatin -nasıl bilirse bilsin, yine de- "iyi biliriz" cevabını
verdiği, esnaftan Şakir efendi gibi bir ölü değildir. Ayrıca, dini öğütte kastedildiği anlamda ölmüş gitmiş, bir tek soluk resmi bile kalmamış herhangibir vatandaş gibi, ölü de değildir. Aksine, radyoda dinleyip TV'de seyrettiğimiz her koro programında (hele İstanbul Devlet Korosunun her konserinde) hatırladığımız, besteleriyle değilse bile (Ansiklopedi yazarına göre besteci bile değilmiş!) musikimize getirdiği 'koro' uygulamasıyla aramızda her an yaşayan, sürekli andığımız dipdiri bir şahsiyettir. Bu 'yad ediş'in bir kısmında şüphesiz hayır da vardır, ama ölülerimizi hayırla anma öğüdü, bizce, onların hayat ve hizmetlerini (yani a'malini-efalini) incelememize lüzum olmadığı anlamına gelmez. Zira inancımız odur ki, yukarıdaki öğüdün yanısıra "bilen söylemez, söyleyen bilmez" klasik düsturunun da arkasına saklanıp ilim, sanat ve siyaset adamlarımızı 'eğrisiyle-doğrusuyla' inceleme konusu yapmaktan kaçınmamız, aynı yanlışların peşinden -görmeyenlerin değneğini bellediği gibi- ömür boyu gitmemize ve böylece milletçe çok zaman kaybetmemize sebep olmuş en kötü alışkanlıklarımızdan biridir.3 (Ancak, Şahısları inceleme. hatta tartışma ve eleştiri konusu yapmak. 'edeb'i.. unutmak anlamına da gelmemelidir. Türk musikisinde kemanı Cumhuriyet nesillerine sevdirmiş üç büyük sanatkardan biri olan merhum Sadi Işılay'ı. "Arel'in basit bir eserini çalamadığı için Konservatuardan istifa etti" diye terzil etmek (M.E.B. T.M. Ansikl., 1,286), biraz gerçek bile olsa, pekçok da edeb dışıdır.)

Üstad-ı muhterem M. Cemil ufak çapta bir musiki adamı da değildir. Belki de 'büyük başın büyük derdi' kuralı gereğince, büyük sanatkarlığıyla orantılı yanlışlar yapmıştır. Bu yanlışlar Türk musikisinin bugününü ve geleceğini -tarihi perspektiv içinde- derinden etkilemiş görünmeseler, üzerinde durmağa belki de değmezdi. Ama, üstad M. Cemil'in -hele "Cemil'imizin oğlu" olarak- bilerek ve isteyerek yapması mümkün olmayan (görünüşe göre yapmak zorunda bırakıldığı) yanlışlar, bu yazıda incelemeyi amaçladığımız gibi, 'önemsiz katkı veya yenilikler' cümlesinden sayılamazlar.

Önce sevap hanesindeki notlarımıza bakalım:

1) Anadilini çok iyi öğrenmiş ve bunu, gerek -Türk musikisini seven-sevmeyen herkesin ilgiyle dinlediği- radyo programlarında, gerekse, ancak büyük bir sanatkarın kaleminden çıkabilecek çaptaki "Tanburi Cemil'in Hayatı" adlı biyografi şaheserinde ortaya koymuştur. Bu kitap olmasaydı, sanat ufkunda ancak yüzyıllarda bir görünüp kaybolan kuyruklu yıldızlar misali dünyamızı aydınlatan Tanburi Cemil mucizesi hakkında bugünkü kadar dahi bilgi sahibi olamayacak; bir dahinin çileli hayatının seyrini, sosyal kişiliğini, sevip koruyanlarıyla çekemeyenlerini, mızrap ve yayındaki esrarengiz büyünün sırlarını, oğlunun deyimiyle "birkaç parça kırık plaktan ibaret terekesi"nden çözmeğe çalışsak bile başaramayacaktık. Bizce M. Cemil'i ölümsüzleştiren işte bu kitabı ve bu kitaptaki Türkçenin güzelliğidir. Elbirliğiyle fakirleştire kabalaştıra bütün estetiğiyle ifade gücünü kaybettirdiğimiz dilimizin 50-60 yıl öncesine kadar nasıl olduğunu gelecekte yeniden hatırlayıp araştırmak istediğimizde, inanıyorum ki M. Cemil'in kütüphanelerde güvenlik altında olan bu kitabı ile, radyo programlarındaki takdim konuşmaları (eğer, tabii, TRT silicilerinin kıyımından kurtulabilmişlerse), başvurabileceğimiz en güzel kaynaklar arasında olacaktır.

2) Büyük sanatkar sezgisiyle, kendi musikisini oldukça iyi anlamış, anladığından da güzel anlatmıştır. Üstadın -aşağıda ayrıca söz konusu edeceğimiz ritm aleti boykotu bir tarafa bırakılırsa, nüans, ritm ve yorum açısından M. Cemi i icrasının, koro gibi yabancı bir aletle de olsa, Türk musikisinin "en estetik izahlarından biri" olduğu şüphe götürmez: asliyyetinden uzaklığı ölçüsünde estetik! Bestecilerin,

eserlerinin notasını (makul gerekçelerle de olsa) yazmadığı, sonradan yazanların ise -kulaktan öğrendiklerini ne ölçüde hatırlayabildikleri bir yana- hele nüans konusunda hiçbir ipucu vermedikleri Türk musikisi, bu açıdan tam bir yazısız karikatüre, daha da fenası, körlerin tarife çalıştığı file benzetilebilir. Bu durumda icra seviyesinin, yorumcu/icracının bilgi ve kültürüyle orantılı olarak artı sonsuzla eksi sonsuz arasında sürekli değişeceği tabiidir.(Bir Türk musikisi eserini gerçek bir sanatkardan dinlediğimizde hayran olduğumuz halde, aynı eseri başka bir 'sanatçı'dan dinlediğimizde müzikten değil, yaşamaktan bile vazgeçecek hale gelmemizin sebebi budur.)

İşte bu bilinmezler çölünde M. Cemil yorumu çağdaş estetiğe açılmış bir pencere görünümündedir: güzelliğinden susuzluğunu fark edemediğimiz bir vaha. Bu yorumun başlıca iki unsuru ritmde dirilik, nüansta denge'dir. Koro müziğinde, hele bütün seslerle sazların aynı porteyi okuduğu (halk arasında yanlışlıkla 'teksesli' denen) yatay gelişimli icralarda çok önemli olan bu iki unsur, M. Cemil' in korosunu devralan şef tarafından yok edildiği için ritm ölmüş, bunun sonucu olarak da nüans dejenere olmuştur. Özetlersek, üstad M. Cemil, babasının çocukken icad ettiği oyuncak çalgılar gibi, Türk musikisi geleneğinde hiç mevcud olmamış 'koro' adlı bir alet yapmış ve bu yeni alet aracılığıyla bize, asliyyeti tartışılsa bile sunuluşundaki güzellik tartışılamayacak olan nağmeler ulaştırmıştır. Ama yine babasının taksimleri gibi, kendisiyle başlayıp kendisiyle biten bir yada; ilk ve son defa olarak!..

3) Herhalde aslen 'sazende olduğu için, babasının zirveye çıkardığı 'taksimcilik' çığırını devam ettirmiş, dil engeli yüzünden saz musikisi zevkine yönelen yerli ve yabancı musiki meraklılarının, Türk musikisinin asli karakteri olan "solo icra" daki cazibeye kulak kabartmalarını sağlamıştır. Bunun için, genç yaşta keşfedip korosuna aldığı Neyzen Niyazi Sayın'la Tanburi Necdet Yaşar'ın tanınıp gelişmelerine imkan vermiş, hem bu iki değerli sanatkarın gençler tarafından örnek alınmasına, hem de Ney ve Tanbur gibi iki asil Türk Salının yurt içinde ve dışında daha çok rağbet kazanmasına zemin hazırlamıştır.

4) Herhalde yine babasının folklor tutkusunun tesirinde, değerli folklorcu merhum Sarısözen'le işbirliği yapmış, klasik ve folklorik musikimize -birçok akranı gibi- ayırıcı gözle bakmamış, korosuna hem şarkı, hem türkü söyletmiş, "Bir Türkü Öğreniyoruz" program dizisiyle şehir halkında da folklorik müzik tutkusunun ateşlenmesine katkıda bulunmuştur.

5) Bestelediği çok az parça içinde en çok çalınanı olan Nihavend Sazsemaısi, Rıza Efenin Tahir-Buselik'leriyle babasının Şedaraban'ı gibi, Türk ve Batı müzik esprilerinin en zarif izdivacı gibidir ve 20. yüzyıl Türk saz repertuarının şaheserleri arasındadır. Bestelerinin sayıca çok az oluşuna bakıp "bestekar olmadığı meydandadır" hükmünü vermek pek echelane olurdu: müzisyen olan bilir ki, bazen bir sanatkarın gerçek ilham mahsulü bir tek eseri, bir başkasının "tek ve çoksesli" yüzlerce karalamasından kat kat üstündür.

Yanlışlarına gelince:

1) Genel olarak İnönü, özel olarak Hasan Ali Yücel döneminin' Batı müziği taraftarlığı için Türk müziği düşmanlığı' kanserinden kendisini koruyamamış. çok büyük bir sanatkarın oğlu, kendisinin de büyük bir sanatkar olduğunu unutmuşcasına, gönlünün sesine beynini tıkamıştır.(Oysa H. S. Arel'in, M. Cemil ve F. Alnar gibi üstün kabiliyetli iki genci, musiki kültürlerine. "çoksesli Türk musikisi" hayalinin gerçekleşmesine katkısı olabilecek bir başka boyut kazandırma amacıyla ve kendi imkanlarıyla Batıya müzik eğitimine göndermekte. her ikisini de Batı müziği lehine kaybetmek gibi bir niyet veya tasavvuru olabileceği düşünülemez.)

Locasında yaptığı "17. Asırda Şark-Garb Musikisine Dair" konuşmasında, kimseye yaranmaya da pek fazla ihtiyacı olmadığı halde, Bach ile İtrı'yi "aynı müşterek kaynaktan beslenen mason kardeşler" olarak tanıtmakta mahzur görmemiştir(Türk Mason Dergisi. Temmuz 1953. S. 11) Aşağıdaki cümleler de ne yazık ki yine M. Cemil'indir:
"Tarihi, geçmiş şartlara bağlı, kalıplı, teksesli-çok makamlı eski sanat musikimiz, kendi ölçüleri içindeki bütün cazibe ve değerleriyle, dikkatle saklanacak ve ara sıra da zevkle dinlenecek bir bergüzardan (hatıra) başka birşey değildir. Itriler, Hafız Postlar, Seyyid Nuhlar, Bekir Ağalar, Zaharyalar, Dedeler, İsaklar, Nikoğoslar, Hacı Arifler ve onların nakışlarını terennüm eden bütün hanende ve sazendeler ve bütün Osmanlılar ölmüştür. Yerlerine kimse yetişemez, yetişmeyecektir.'.
Görülüyor ki, aynı yazıda babası için söylediği "Tanburi Cemil'i Koch basili (verem mikrobu) değil, bu ihtibaslar (tıkanmalar) öldürmüştür" sözünü biraz değiştirerek söylersek, Mes'ud Cemil'i kan kanseri değil, 1940'ların kültür kanseri öldürmüştür (alıntı cümlelerdeki parantez içi açıklamalar bizimdir).
2) Gazel'i öldürmüştür. Esas itibariyle ve ağırlıkla bir ses musikisi olan Türk musiki sanatının en karakteristik özelliklerinden biri, sesle yapılan irticali (anında doğan) bestelerdir ki, dini musikimizde Kur'anı-ı Kerim tilaveti, mevlid, ezan, kaamet, kaside vd. adları, folklorik musikimizde maya, bozlak, uzunhava, elezber vb. adları, klasik musikimizde de gazel adını alırlar ve ses sanatkarlarının -fıtri ses imkanlarının yanısıra- makam ve edebiyyat bilgileriyle bestecilik kabiliyyetlerini (saz sanatkarları için taksim konusunda olduğu gibi) ortaya koyan ölçü niteliğini taşırlar (artık 'taşırlardı' demek gerekiyor). Üstad M. Cemil, dini ve folklorik müziğimizdeki irticali formlara dokunamamış, ama sadece Doğu kültürlerinde değil, Batı kültürlerinde de Flamenco ve klasik jazz'ı doğuran Blues gibi tipik serbest ses müziği uygulaması olan Gazel formunu silip atmıştır. "Artık iyi gazelhan kalmadı" gerekçesiyle kamufle edilen hareket, eski eğitimlerinde mutlaka hafız/mevlidhan/gazelhan olarak yetişen ses sanatkarlarımızı irtical kabiliyetlerinden uzaklaştırmış, çok az istisna dışında ellerindeki notayı hecelemeğe çalışan, mikrofona dayanıp hep daha pest akortlarla seslerini boğuklaştıran ve hiçbirşeyi ezberden okuyamayan 'memur-şarkıcı 'lar haline getirmiştir. Münir N. Selçuk'tan Bekir S. Sezgin'e kadar, aldıkları eğitimin gereği olarak gazel de söyleyebilen sanatkarlar, form gündemden çıkarıldığı (dolayısıyle önemini kaybettiği) için, birikimlerini rahatça sergileyip yeni kabiliyetler yetiştirme imkanından da mahrum bırakılmışlardır. Oysa Hafız Kemal, Sami, Burhan, Sadeddin ve İshak el-Gazi'nin okuduğu gazeller, bugün A.B.D.de hem Türk musikisi eğitiminde kullanılmakta, hem de plak yapılarak halka sunulmaktadır.9
3) Türk musikisinin başına kilise korosunu sarmıştır. Yine asıl karakteri itibariyle ozan geleneğine dayalı bir sol o sanatı olan musikimizin tarihinde ne koro vardır, ne de önünde el-kol sallayan birisi. 'Koro' (chorus) eski Yunan tiyatrosuna eşlik eden dans grubunun adı olup kilise tarafından benimsenmiş ve dini amaçla geliştirilmiş (repertuarının hemen her zaman dini veya mitolojik olmasının sebebi budur), saz eşliği olmadığı zaman da, insan seslerindeki bünyevi fark (tizlik-pestlik) sebebiyle ister istemez düşey gelişimli/çok porteli teknikle icra edilen bir ses müziği türüdür (Batıda koro bu sebeple soprano-alto-tenor-bas ses türlerinden oluşur). Yani bizimle ne kök ilgisi vardır, ne de uygulama benzerliği. Yapısı yatay gelişimli/tek porteli olan bizimki gibi müziklerde, bütün söyleyen ve çalanların aynı porteyi okuduğu bir koro olamaz, düşünülemez. İlle de olduracağız dersek, bugünkü çoğu korolar gibi, ne sözünden, ne sazından kimsenin birşeyanlamadığı, beyin zonklatan uğultu makineleri yaparız: seslerinin alt-üst sınırlarıyla renk ve

tınılarına bakılmaksızın 40 kişinin aynı ezgiyi -üstelik farklı tavır ve süslemelerle- adeta çiğnemesi, kısa bir süre sonra insanı uyutmaz da ne yapar?. Oysa ne mehterimiz uyku müziğiydi, ne faslımız, ne de cumhur ilahilerimiz; çünkü hiçbirisi kilise korosundan mülhem değildi. (Müzik eleştirmeni Faruk Güvenç, "Koroya, Domuz Çiftliğine ve Mediokrlara Dair" başlıklı yazısında, TRT'nin çoksesli koro kurmasını dahi gereksiz bir hovardalık olarak görüyor, Türk halkına koro dinletmeğe çalışmanın "Müslüman memleketinde domuz çiftliği açmak"la aynı olduğunu söylüyordu (bkz. Filarmoni Dergisi, Eylül 1971, S. 62, s.4).) Hepsinin kendine mahsus sazları, ritm aletleri, özel ses renkleri ve tınıları vardı. Köroğlu' nun dediği gibi, koro icad oldu, müzik bozuldu; bin renkli çağlayanlar, ressamın fırçasını temizlediği çamur rengi suya döndü. Oysa bizim, genel karakteri bir tür oda (veya salon) müziği olan musikimizin ihtişamı, çok az saz eşliğinde (ve asla aynı tür sazdan birden fazla kullanmaksızın) iyi bir solist (ille de koro istiyorsanız, ses sınır ve renkleri birbirine uygun az sayıda ses) tarafından icra edildiği zaman ortaya çıkar. Münir'in, Yavaşca'nın, Sezgin'in, Uğurlu vdl.nin en çok 5 (hatta bazen bir tek) usta saz eşliğinde yaptıkları icralardaki doyumsuz güzelliğin sırrı budur. Sırf Batı maymunu olmak ve senfoni orkestralarıyla üre yarıştırıp devletten fazla para koparmak için, aynı sazdan 7'şer taneye kadar görevlendirilen 70-80 kişilik topluluklarda, makam anlayışları (dolayısıyle perde baskıları) dahi farklı olan sanatçıları hangi ortak üslupta birleştirebilirsiniz?. Mes'ud Cemil, sanatkar dehasının önderliğinde, bu sonuçsuz denklemi bir noktaya kadar çözmüş (çünkü herşeyden önce onun korosu şimdikilerin sayıca üçte biri kadardı), ama herhalde kendisinden sonraki tufanı pek fazla önemsememiştir. Belki de, konuya yarım asırlık mesafeden baktığımızda, Batılılaşma hatırına koro, orkestra, opera ve balelere milyarlar yatıran bir devletin Batıya açık resmi tercihi karşısında sanatla değil, politika ile tutunabilmek için, bu tür bir gövde gösterisine, dolayısıyle kadro (yani para) yarışına girmek gerekiyordu. İş, "Onların varsa bizim de var; onlara veriyorsunuz da biz bu vatanın evladı değil miyiz?" edebiyyatına dökülünce, akan sular duruyordu çünkü.. Ama bu arada, 'senfoni orkestrası'nın karşısına 80 kişilik 'devlet korosu' ile çıkabilmek için, musikimizi asli karakterinden uzaklaştırmamız gerekiyormuş. Eh, n'apalım?. "Türk musikisinin itibarı (= ulufesi) için Türk musikisini feda etmek" pek mi büyük bir kayıp?. Biz ona göre daha neler kaybetmemişiz...

Değerli okuyucularımız; Türk musikisinin ne olduğunu çok iyi bilen yabancı müzikologlar (Reinhard, Mauguin, Swets,
Garfias, Signell, Wright, Feldman, Tsuge ve daha birçokları), hemekadar, papyonlu-smokinli-şef bagetli Batı özentisi devlet ..
korolarımızı dinlerken kalp krizi geçiriyor gibi olduklarını söylemişlerse de, korolarımızı dağıtıp küçük oda müziği gruplarına dönülmesini önereceğimizi sanmayınız. Artık çok geç. Yanlışta bu kadar yol aldıktan sonra -maalesef- ne korolar küçültülebilir, ne de yatırımlardan dönülebilir, çünkü amaç iyi müzik yapmaktan çoktan çıkmış, ekmek teknesinde eriyip gitmiştir.

Ama yapılabilecek birşey bizce hala var: devlet korosu uyuşukluğundan M. Cemi dinamizmine ve estetiğine dönmek hususunda, şu anda ilgisiz kutuplarda dolaşan şeflerin anlaşıp el ve gönül birliğiyle çalışmalarını sağlamak. Hiç olmazsa bu kadarının imkansız olmadığı inancını hep korumak istiyorum.

4) Ritm illetine ambargo koymuştur. Yalnız müziğin değil, bütün kainatın temeli RİTM' dir: zamanın akışından ağacın]
yaprağına, kalp atışından nal seslerine, asker yürüyüşünden küreklerin suya batıp çıkışına kadar her düzen, kesintisiz akıp giden bir denge ve orantıyı yansıtır. Bütün alemin duymadığımız sesleri çıkararak semazen

gibi dönmesi bundan; vücudumuzda bir kalp bulunuşu bundan; doktorun, ateşli hastasının önce nabzına bakması bundan; müzik dinleyen herkesin, eline-ayağına- başına-vücuduna ritme uygun bir hareket vermesi bundan; pop adı verilen ritm müziğinin sınır tanımadan dünyayı kucaklaması bundandır. M. Cemil çapında bir müzisyenin bütün bunları bilmediği elbette düşünülemez. Zil, tuğ, kös, davul, kudüm, nakkare, bendir, halile, daire, def, darbuka, kaşık, çalpara, Zilli maşanın (bunların hepsi farklı görevleri olan ritm aletlerimizdir) ne olduğunu ve ne işe yaradığını, M. Cemil'in bilmemiş olması mümkün müdür?. Levni'nin, Nigari'nin, Nakkaş Osman'ın minyatürlerini hiç görmemiş olduğu düşünülebilir mi? (Levni'nin, ünlü "4 Kadın Müzisyen"inden birinin eline ritm illeti vermesi ve bütün nakkaşların musiki alemlerini tasvir eden minyatürlerinde çok sayıda dairezen resmetmiş olmaları tesadüf müydü, yoksa bilgisizliklerinden mi? Veya o zamanki müzisyenler iyi usul bilmiyorlardı da ritmi kaçırmasınlar diye mi bol sayıda ritmci giriyordu aralarına?) Peki o zaman Türk musikisinden ritm aletini niçin kaldırdı?. Ritm aletinin önemini takdir ediyor, ama usullerimizi mi iyi bilmiyordu da, usul bilgisizliği belli olmasın diye ritmci kullanmıyordu?. Haşa!.. Akla en son bile gelemeyecek olan çok bilgisizce bir soru. Peki niye?. Bir icra topluluğu kuruyor, adına da klasik repertuarı okutmak istediğiniz için "klasik koro" diyorsunuz. Bestekarlarınız, eserleriniz, kullandığınız aletler hep klasik (bir klarnet, bir piyano yok mesela). Ama sazlarınızın içinde ne kudüm var, ne daire!. Niye?. Oysa, M. N. Selçuk yönetiminde 15 günde bir Şan Sinemasında verilen Belediye Konservatuarı İcra Heyeti konserlerinde de, Ulvi Erguner'in
radyoda yaptığı Klasik Erkekler Korosu programlarında da kudüm hep vardı. Tanbursuz-neysiz klasik icra olmaz da, kudümsüz-dairesiz olur mu?. Minyatürler mi yalan söylüyor, Türk musikisi tarihi mi?.
Belki de üstad M. Cemil korosunu kurarken, tanburdan neye, kanundan kemençeye bütün sazların en iyi icracılarını bulmuş, ama iyi ritmci bulamamıştır.. Geçersiz -hatta biraz da gülünç- bir bahane. Bulamadıysa yetiştirirdi, çünkü ritm aletlerini de diğerleri gibi iyi çalmasıyla ünlüydü (hernekadar M.E.B. Ansiklopedisi sözünü etmiyorsa da). Şerif Muhiddin beyin ud ve viyolonseliyle eşlik ettiği eşi Safiye hanım okurken, evlerinde, M. Cemil bey de darbuka çalmıyor muydu?. Evet, hem de darbuka (fotoğrafla sabittir). Peygamber neslinden bir "şerif'in önünde darbuka çalmak!.. Yoksa ciddi mi değildi?. Fıkracılığından kedi merakına kadar her özelliğini yazan ansiklopedilerin meskı1t geçtiği ünlü alaycılığı ile -bir zamanlar babasının kemençesinde çocuk ağlatarak Abdülhamid Han' a yaptığı gibi- meclistekileri ti'ye mi alıyordu yoksa?. Ama, anlattığına göre babası haklıydı: tanburla çaldığı ciddi parçalar musikiden fazla anlamayan padişahı sıkınca (bu da üstelik kulağına fısıldanınca), ne yapsın, takdir edilmek ihtiyacında olan her sanatkar gibi, kemençeye "Fatmaanııım, Fatmaanııım, duydun mu, yangın varmış!.." dedirterek, hem "sazını konuşturduğu" için padişahı eğlendirmiş (kocaman bir aferin almış), hem de kendisi padişahla eğlenmişti (politik sebeple öldürtülmüş olan Refik amcasının intikamını bu şekilde almak istemiş olabileceği dahi düşünülebilir). Ama bütün bunların, Mes'ud beyin ud virtüozu Targan'ın meclisindekilere karşı gayrıciddi davranması için bir mazeret olabileceği herhalde düşünülemez. Kaldı ki, M. Sadak'la çaldığı Batı müziği programlarında kendi adını kullandığı halde, hernedense annesinin adıyla (Saide Çeren) katıldığı Türk musikisi programlarında, özellikle hareketlice parçalarda veya saz semailerinin son hanelerinde, udi Yorgo tempolu lavta mızrabına geçtiği anda, Mes'ud beyin çellosunu pizzicato tekniğiyle (çimdik benzeri parmak darbeleriyle ritm vererek) çalması, eğer bunu da eğlenmek için yapmamışsa, ritmi ses olarak da duyma arzusundan başka hiçbirşeyden kaynaklanmış olamazdı.

Ritmiyle, nüansıyla bir müzikalite abidesi olan M. Cemil' in korosunda ritm aletinin eksikliği -şefin ezici kişiliği gözleri kamaştırdığı için- hissedilmiyordu (esasen böyle egosantrik platformda sunulan bir 'one man show'da hiçbirşeyin eksikliği zaten hissedilemezdi: babasının taksimlerini bizzat kendisinden dinleme şansına ermiş olanlar da, sınırsız bir vecd ü gaşyin sar- hoşluğundan adeta transa geçer, Mi'raçta gibi ne görür, ne duyarlardı). Bestekarlar M. Cemil, eserler M. Cemil, koro M. Cemil, sazlar M. Cemil, anlayış ve anlatışıyla yorum M. Cemil'di: ağzından bal, parmak uçlarından müzik akan M. Cemil. Ama gitti. Arkasında -kimsenin farkedemeyeceği kadar ustalıkla yapılmış peruğu nasılsa başından uçuveren saçsız vatandaşlar misali- hiçbirşeyiyle kendisine benzemeyen, benzemeleri de zaten beklenemeyecek olan halefler bırakarak.. "Ritm aletiniz niye yok?" sorusuna fütursuzca "Mes'ud bey de kullanmazdı" cevabını verecek kadar iz'an, kültür ve ruh yoksunu koro üyeleri bırakarak.. Sadece mevlevi musikisi icrasında kudümü -yaşlı ve hasta babasından utandığı için misafire çıkarmayan sonradan görmeler gibi- arka taraflarda bir yere gizleyen bir devlet korosunun; ritm aleti olmadan yapılan bir müzik icrasının, kalbi çıkarılmış bir insandan, zembereksiz bir saatten, oturduğu zemin bir anda çöken bir evden farksız, boşlukta oraya- buraya savrulan bir icra olduğunu nasıl anlayamadığına, böylesine azim bir gafleti 'nüans' mazeretiyle gizlemeğe çalışmanın , gülünçlüğüne nasıl göz yumabildiğine şaşmamak mümkün değildir. Ama, "cehlin bu derekesi sehl olmadığı" için, yine de
kutlamak gerek!..

Allah'tan ki, usulü hiçe saymaktan (belki de hiç bilmemekten) kaynaklanan "nüans hatırına ritmsizlik" hastalığı sadece bir koroya mahsus kalmış (inşallah Edirne'de kurulmakta olan yenisi aynı hatayı tekrarlamaz), sonradan kurulan korolar, eliyle havada tempo tutmayı usul zanneden bir şefin arkasından gitmemiş, "aklın yolu bir" olduğu için ritm aletleri (hem de çeşitleriyle) genç şeflerin yönetimindeki korolara girmiş, böylece yanlış hesap -çeyrek asır sonra da olsa- Bağdattan dönmeğe başlamıştır. (Klasik müziği "frak giymiş bir şefin yönettiği asık suratlı çok sayıda müzisyen.. zanneden bazı şeflerimizin örnek aldığı Batı orkestralarında, havada el- kol sallayan şefin de ritmi duyulmaz, ama o orkestralarda da ritmi vuran temballer (veya timpani, yani kösler), ziller ve üçgenler vardır; kadere bakın ki bütün bu ritm aletleri senfoni orkestrasına bizim Mehterimizden geçmiştir.)

Anma münasebetiyle yapılan tören ve konuşmalarla kaleme alınan yazılarda, ilgili zat hakkında "suya sabuna dokunma- yan" şeyler söylemek, hele övgüler düzmek, hiç zor değildir. Hem böylece kimsenin tenkidine hedef de olmaz, insanları duygulandırır, özellikle hanım dinleyenlerinize, ağlamaklı sesle "Ne güzel konuştu, değil mi?" bile dedirtirsiniz. Ama, takvimdeki takdir başka türlü olsaydı, yani ya doğum tarihimiz veya dayanılmaz güzellikte bir genç hanım hanende olarak şöhretimiz elverip de meclislerine girebilseydik (ve biraz da yakınlaşabilseydik), üstadın bizce endişe konusu olan tasarruflarını bizzat kendisine söylemenin bir yolunu mutlaka- bulur, böyle arkasından yazmak zorunda kalmazdık. Nasıl bir cevap mı alırdık?. Ya yaptıklarının gerekliliğine samimi olarak inandığını söyler ve büyük artistik ikna gücüyle bizi de inandırır, ya sorumuzu duymazlıktan gelip cevapsız bırakır ve sadece "İçelim!" demekle yetinir, veya belki de -eğer sohbet mahremiyet içinde geçiyorsa- isimlerini açıklamamız gerekmeyen bazı yakınlarına ömrünün son aylarında yaptığı gibi, bize de o yanlışları nasıl ve hangi şartlarda yapmak zorunda kaldığını -yine aynen babasının (ne kadar çok benzerlik, değil mi?), ölüm döşeğinde eşine yaptığı şekilde- içini çekerek anlatır, kendisi için dua etmemizi isterdi. Kimbilir?..

Biz yine de şu son tahmini isteği yerine getirelim ve Mes' ud Cemi Ustadı, gerçek musiki üstadlarının en büyüklerinden bir babanın yadigarı,

ayrıca kendisi de büyük bir musikici olmasının hürmetine, sonsuzluğa intikalinin 30. yıldönümünde hayır ve rahmetle yad edelim.
(Dergah, Kasım 1993, S. 45, s. 8-10)

Şerif Muhiddin Targan

Büyük sanatkarların sanatını hayatlarından ayrı olarak düşünmek, hayatlarına hiç girmeden sadece sanatlarını ele alıp incelemek mümkündür. Ama bu biraz, bir tabloya, ressamını bilmeden, hangi çağda yapılmış olduğuyla hiç ilgilenmeden bakmak gibi, eksik bir inceleme olur. Zira o tablo (yapanı bilinmeyenler dahil) belli bir ressamın, o ressam belli bir toplumun, o toplum da belli bir çağın eseridir. Sanatkarın sanatı da, bunun gibi, belli bir hayatın, bu hayat süresince alınan eğitimin, o eğitime imkan veren ailenin ve bu ailenin mensubu bulunduğu toplumun ürünüdür. Sanatkarın sanatındaki üstünlük ve eksikliklerin nasıl ve niçin'leri, ancak hayatı bilinmekle cevaplandırabilecek hususlardır. Bu sebeple üstad Targan'ın sanatının incelenmesine, biyografisinin ana hatlarıyla başlamak istiyoruz.

1892 yılında İstanbul'da doğan Mehmed Muhiddin (Targan), Meclis-i Ayan (Senato) ikinci başkanı iken Mekke emirliğine ("şerif'liğine) tayin edilen Ali Haydar Paşa'nın oğludur (bu sebeple Araplar onu, Türklüğünün belgesi olan Targan soyadı ile değil, Muhyiddin el-Hayderi diye an arı ar). Dedelerinin dedeleri, dolayısıyle babası ve ağabeyi gibi, isminin yanında "Şerif' ünvanı ile anılan Muhiddin Beyin, bu ünvanı babasının Mekke'deki görevi dolayısıyle mi (Mekke emirlerine bu ünvan verilirmiş), yoksa Hz. Muhammed'in torunu Hasan'ın soyundan geldiği için mi kullandığı hususunda kaynaklarda birlik yoktur. Ancak, Targan' ın "şerif'liğinin, Mekke emiri olan babasından değil, aynı ünvanı taşıyan dedelerinin dedelerinden geldiğine bakılırsa (ki onların hiçbiri Mekke emiri değildi), Targan'ın soyunun gerçekten Peygamber sülalesine dayandığı, akla yakın bir karine olarak kabül edilmek gerekir. Esasen, geniş alnı ve siyah gözleriyle yüz hatlarındaki nüraniyyet, ayrıca alçak sesle ve pek az konuşan, odaya kim girerse girsin derhal ayağa kalkan tavırlarındaki zarafet ve asalet de (bu hemekadar aldığı Osmanlı terbiyesinin bir sonucu ise de), bu karineye yardımcı unsurlar olarak değerlendirilebilir.

Hukuk ve Edebiyyat Fakültelerinden bir yıl arayla mezun olduğu ve yağlıboya resimle ciddi surette meşgül olduğu halde,
küçük yaştan itibaren öğrenmeye başladığı klasik batı musikisine olan düşkünlüğü sebebiyle, viyolonselini ilerletmek amacıyla New York'a gitmiştir. Ancak, evlerine gelmiş olan büyük dahi Tanburi Cemil Bey'in musikisini de yine küçük yaşta dinlemiş olmak mazhariyyetine erişmiş olduğu için, Türk musikisine karşı da ilgisiz değildi. Hatta piyano ve özellikle viyolonselin kazandırdığı batı tekniğini kullanarak ud çalıyor, bu suretle çevresindekileri şaşırtıp "virtüoz" olarak isim yapıyor, bu arada klasik formda bir-iki sazsemaisiyle birlikte, Türk musikisinden çok batı müziği etüdlerini andıran, "Kanatlarım Olsaydı", "Teemmüller", "Kapris-1 ve II", "Koşan Çocuk" gibi orijinal isimli parçalar da besteliyordu.

1928'de New York'ta verdiği viyolonsel ve ud resitali çok büyük yankı yaptı. Batı zevk ve tekniğinin kullanıldığı akrobatik üslubu, hakkında "Udun Paganini'si", "Segovia'nın gitarından üstün" gibi yorumlar yapılmasını sağladı. ABD'de geçirdiği Tiroid ameliyatından sonra 1934'te Türkiye'ye döndü. Fransız Tiyatrosunda bir sol o konseri verdikten sonra, 1936'da, Bağdat Güzel Sanatlar Akademisi'nin Müzik Bölümünü kurmak üzere Irak'a davet edildi. Hem bu bölümün başkanlığını, hem de ud ve viyolonsel sınıflarının hocalığını yaptığı bu okulda 12 yıl kaldı ve bu süre içinde Arap aleminin en ünlüleri arasında olan üç ud sanatkarı yetiştirdi (Musullu Hıristiyan kıbtisi Cemil ve Münir Beşir kardeşlerle, Süleymaniyeli bir Kürt olan Selman Şükür). 48'de İstanbul'a dönünce, H. S. Arel'den boşalan İstanbul Konservatuarı İlmi Kurul başkanlığına getirildi; ancak Arel'in 5 yıl dayandığı bu görevde sadece iki yıl çalışabildi. 1950'de (58 yaşında) ünlü ses sanatkarı Safiye Ayla ile evlendi ve ona eşlik etmek üzere 1953'te Türkiye'de ikinci ve son defa

olarak Saray Sinemasında sahneye çıktı. 1967'de (75 yaşında) vefatına kadar geçen 14 yılda -muhtemelen sağlık sebebiyle- başka konser vermedi. 1962'de Etiler'deki evinde kendisine kapı komşusu merhum kemanı Sadi Işılay tarafından tanıştırılmış, Sadi beyin arzusu üzerine udumu dinletmiş, ikinci ziyaretimde ise musiki ve özellikle taksim üzerine yaptığımız sohbeti kaleme almıştım (bu sohbet sonradan Hayat Tarih Mecmuasında yayımlanmıştır).

Şerif Muhiddin Targan denilince, benim gözümde, aristokratlığı ölçüsünde zarif ve mütevazı bir eski İstanbul beyefendi si canlanır. Bir Rıza Tevfik, bir Abdülhak Hamit Tarhan, bir Sadeddin Arel gibi. Aristokrat demek, Fransızların "creme de la societe" dediği, "toplumun kaymağı" kabul edilen, ekonomik durumu çok iyi, kültür seviyesi oldukça yüksek bir tabakaya mensup demektir. İnsanların şu veya bu ırktan, dinden, aileden doğmak ellerinde olmadığı gibi, aristokrat bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelmiş olmak da suç değildir tabii. Ne var ki, aristokrat aileler çoğunlukla halkın sadece üstünde değil, dışında da yaşayan, kendi dar aile ve dost çevrelerinin oluşturduğu fildişi kulelerine kapalı, toplumdan ve onun kendine özgü özellik ve gerçeklerinden kopuk yaşayan insanlardır. Bu özellik onların konuşma tarzlarına, konuşma ve yazıda seçtikleri kelimelere, giyim ve davranışlarına ve tabii -eğer sanatkar iseler- sanatlarına da yansır. Bu bir. İkincisi, benim "Tanzimat depremi" adını verdiğim (komplo, darbe, emrivaki de denebilir), batının (özellikle İngilizlerin Mustafa Reşit Paşa'ya) dikte ettiği değişiklikler, Türk aydınında bir tür beyin travması meydana getirmiş; kendimize ait ne varsa hepsi ilkel-çirkin-faydasız ve gelişebilmek için mutlaka terkedilmesi gereken şeyler olarak görülmüş; batıdan gelen ne varsa hepsi ileri-güzel-faydalı ve gelişebilmek için mutlaka öğrenilmesi ve benimsenmesi gereken şeyler olarak kabul edilmiştir. Toplumun bütün alt ve üst yapı kurumları gibi, ses sanatımızın da bu kuralın dışında kalması mümkün değildi. Deprem sonrası yeni toplumumuzda saatler, takvimler, yemek ve giyim adetlerimiz "alafranga" olurken, müziğimiz de eski tarz helalarımız gibi "alaturka" sıfatına layık görüldü.

İşte bu ani beyin sarsıntısı ve göz bozukluğu-şuur bulanıklığı ortamında, müzik açısından iki tür aydın tipi belirdi. Biri. çağdaş uygarlığa ayak uydurabilmek ve gelişmiş milletler arasına kabul edilebilmek için, "geleneksel" Türk müziğinin (alaturka) tümüyle yasaklanıp, yerine batı uluslarının "çağdaş" çoksesli müziğinin konması gerektiğini savunanlar; diğeri, yukarıdaki amaca yönelmek için ille de Türk müziğinin terkedilmesi gerektiğini düşünmedikleri halde, ellerindeki Türk müziği aletlerine de, bu aletlerle çalınmak üzere besteledikleri eserlere de yine batı gözlüğü ile bakanlar. Musa Süreyya ve Hasan-Ali Yücel gibilerden başka, Rus Beşlerine özenip kendilerine Türk Beşleri adını veren grup (Erkin, Saygun, Alnar, Akses, Rey) ve bunların ikinci-üçüncü kuşak izleyicileri, sözünü ettiğimiz birinci grubu; Arel ve Targan'la bir ölçüde Alnar da ikinci grubu temsil ederler.

İşte bu sebeple, müziği önce piyano ve viyolonselle tanımış ve batı müziğinde öğrendiklerini uda uygulamaya çalışmış olan Targan'ın müziği, bir bakıma Arel'inki gibi, toplumu topluma rağmen geliştirmeyi amaçlayan, toplumun onlara göre ilkel ve bayağı olan zevk, üslup ve alışkanlıklarına sevgiyle yaklaşmayı gereksiz gören bir müziktir. Müzisyenlerin ve müzikseverlerin, bu besteci ve icracıların müziğini sadece çetrefil değil (ki bu da aşırı batı hayranlığının sonucudur), aynı zamanda soğuk ve sevimsiz bulmuş olmaları bundandır. Benzer ve bazen daha da ileri çetrefillikler taşıyan Tanburi Cemil ve Sadeddin Kaynak müziklerinin, halk ve müzisyenler tarafından bu kadar fazla benimsenmesinin sebebi, halka tepeden bakmayan ve onların zevkini küçümsemeyen bir icra ve bestecilik anlayışının ürünü olmalarıdır. Bu yüzden, Cemil ve Kaynak üslubunu devam ettiren icracı ve besteciler yetişmiş olmasına rağmen,

Arel, Targan ve bir ölçüde Alnar'ın öğrencisiz ve izleyicisiz (zürriyetsiz) kalmış olmalarının bir sebebi de budur.
Targan'ın da -Alnar gibi- icracılık ve bestecilik yönleri bir- birini tamamlar. Şu farkla ki Alnar, gerek beste, gerek icrada ne kadar fazla renkli, bol makamlı ve orijinal üslüplu, Türk musikisinin lezzet açısından da künhüne varmış bir sanatkarsa, Targan o nisbette yeknesak, makam, usül ve formda da yine öyle mahdud (Dügah ve Irak Sazsemaileri dışında batının majör ve minörüne hapsolmuş) bir bestecidir. Yukarıda adlarını verdiğimiz isimli parçaları, biraz ud öğrenmiş batılı bir gitarcı tarafından yazılmış, batı müziğinin minör+majör+minör kompozisyon şeması üzerine kurulu ve gerçek bir ilham mahsülü olmaktan çok, basit akorlu metod etüdleri intibaını verirler. Mehmed Akif ve Ali Rif'at Bey gibi yakın dostlarının, hakkındaki aşırı övgülü yazıları, Tanzımat sarsıntısının "ileri" olarak gösterdiği "virtüozluk" denen teknik canbazlığa dayalı batı saz tekniğini udda ilk defa uygulamış olmasının uyandırdığı hayret ve şaşkınlıktan kaynaklanır.
Aynen ses musikimizdeki gazel gibi, saz musikimizdeki taksim de bir saz sanatkarının değerlendirilmesindeki en önemli kıstaslardandır (Cemil Bey'i ölümsüz yapan usüllü eserlerindeki besteciliği değil, taksimlerindeki besteciliğidir). Bu, eski gazelhan-hafızlar gibi, şöhretinin önemli bir kısmını gazelleriyle yapmış olan Münir N. Selçuk için de böyledir. Ne yazık ki günümüzde gazel formu ortadan kaldırıldığı gibi (Mes 'ud Cemil tarafından), taksim formu da son güzel örneklerini Sadi Işılay, Nubar Tekyay, Niyazi Sayın ve Necdet Yaşar'ın icralarında bulmuş, radyo-TV'mizde maalesef bitmiştir. Konunun Targan'ı ilgilendiren yönü ise, güzel taksim yapma alanında da pek fazla vergili olmadığıdır; taksimleri, bestelerinin usulsüz hale getirilmişi gibi, kuru ve donuktur (hele, mızrabı kafes üzerinden kullanma tekniğini aldığı Udı Nevres Bey'in taksimleriyle kıyaslanınca). Üstad ayrıca udun, Yegah ve Hüseyni-aşiran gibi bir tanini aralığı için iki açık teli ziyan etmek demek olan eski mantıksız akordundan da rahatsız olmamış (Bacanos'un yaptığı mantıklı akort değişikliğine lüzum görmemiş), parçalarını bu akordun verdiği imkanlardan faydalanarak ve ancak o akortla çalınabilecek şekilde yazmış, bu yüzden de sazın anlam ve derinliğini bir misline çıkaran şed (aktarılmış/transpoze) icrayı aklından geçirmemiştir (mesela Buselik perdesi üzerinde Uşşak, Kaba-buselik'de Ferahfeza veya Nimzirgüle'de Hüzzam gibi şedler, udu kuruluktan kurtarıp büyük bir derinlik kazandıran aktarımlardır).
Bütün bunlara rağmen, Arel ve Alnar gibi, Targan da bir başka ses, bir başka nefes, bir başka bakış açısı olma özellikleriyle musiki tarihimizde bir kilometre taşı niteliğini her zaman koruyacaktır. Udu tanıyan bir icracı ve Türk musikisini tanıyan bir besteci olarak, benim, anlamsız övgülerde kaybolmadan, tarih felsefesi ve kültür sosyolojisi açısından üstad Targan hakkında düşünebildiklerim bunlardır.
Sadi Işılay
Klasik musikimizde 20. yüzyılda yetişen en büyük saz sanatkarlarından biri olan Sadi Işılay, 5. 2. 1899'da İstanbul- Laleli ' de doğdu. Keman çalmasını bir Rumeli göçmeni olan babası berber İsmail Efendiden öğrendi. 12 yaşındayken, Sultan Reşad'ın Rumeli gezisine katılan Musiki-i Osmani Cemiyeti ile ilk defa sahneye çıktı. Bu konserde yaptığı keman taksimleriyle ismi daha o yaşlarda duyuldu. Daha sonra Şehzade Ziyaeddin Efendi'nin saraydaki meşklerine katıldı, Beste-nigar Zıya Bey'den fasıllar geçti, Tanburi Cemil'i dinledi. Gülşen-i Maarif Mektebi' nden sonra Vefa İdadisini (lise) bitirdi. Hindistan, İran, Suriye, Irak ve Mısır' da konserler verdi. Piyasada ve Radyoda sürekli olarak çaldı. İstanbul'da Amerikan Haberler Merkezi'nin bulunduğu yerdeki Ambasadör gazinosunun adı bir ara 'Sadi Salonu'na çevrilmişti. Bazı Arap

filmleriyle bir- çok yerli filmi müziklendirmiş olan Işılay, İstanbul Belediye Konservatuarında sanat kurulu, İstanbul Radyosunda repertuar kurulu üyesi oldu. 1960 yılında geçirdiği prostat rahatsızlığı sebebiyle Londra'da ameliyat geçiren ve 1967'de bir ara kısmi felç olan sanatkarla, 1960 yılında, tarihi romanlar yazarı Bekir Büyükarkın'ın yönetim kurulu başkanlığı ve şu anda da İstanbul Radyosunda topluluk şefi olan Feridun Darbaz'ın şefliğinde kurulmuş olan .Musiki Kültür Derneği'nin Tünel-Kumbaracı
Yokuşu başındaki lokalinde tanışmıştım. Çaldığı benim sazım olmamakla beraber, Sadi Işılay'ın kemanına, Nubar Tekyay dışındaki bütün kemanilerden daha fazla hayrandım. Merhum Yesari Asım'la hocam Emin Ongan ve Allah uzun ömür versin İsmail Baha Sürelsan ve Cahid Gözkan gibi onunla da bir gün baba-oğul münasebetinde olacağımızı, beşbuçuk yıl boyunca her hafta sonu evinde yanıbaşında saz çalacağımı, uda ilk başladığım zamanlarda hayal bile edemezdim. Misafir solist olarak katıldığı Musiki Kültür Derneği'nin konserinde yaptığım Bayati-araban makamındaki ara taksimiyle iltifatına mazhar olmuş, önce, kendisinden başka rahmetli Vecihe Daryal ve Vecdi Seyhun'un yanında kemani Y. Özer'le birlikte Recep Birgit'e refakat etmek üzere Beyoğlu-Bekar Sokaktaki Işılay Reklam Bürosuna, sonra da keman talebeleriyle yaptığı derslerde bulunmak üzere Etiler' deki evine davet edilmiştim..
Keman icrasında, maalesef genç vefat eden çağdaşı Nubar Tekyay (1905-1955) gibi bir Cemil Bey ekolü virtüozu olmamakta beraber, bu sazı Türk musikisine uygulamada bugünedek erişilmemiş bir başarı göstermiş, teknik gösterisinden uzak, ama musikimize mahsus makam ve seyir özelliklerini adeta konuşur gibi anlattığı taksimleriyle, Türkiye sınırlarını dahi aşan bir üne kavuşmuştur. 'Bir kır çiçeğinden daha tazesin', 'Yolları gurbete bağlayan dağlar', 'Manada güzel tende güzel, ruhda güzelsin', 'Ruhunda ölen nağmede sevda sesi var mı', 'Bende hicran yarasından da derin bir yara var', 'Gitti o güzel, yadıma . bir handesi kaldı' gibi unutulmaz şarkılardan başka ünlü Muhayyerkürdi Sazsemaisi ile Segah Sazsemaisi gibi 12'si saz,
28'i söz eseri olmak üzere 40 parçanın da bestekarı olan Sadi Işılay, keman icrasında çok önemli olan, yayın tamamını kullanma tekniğini -ciddi bir müzik eğitimi geçirmemiş olmasına rağmen- üstün kabiliyetiyle ilk defa başarıyla uygulamış, hatta aşağı ve yukarı çekişlerde yayın eklenme yerini kaybetmeyi büyük ustalıkla başarması ve icra sırasında yayını hemen hiç
kaldırmaması yüzünden, musiki çevrelerinde 'çenber yayla çalan kemancı' olarak ün yapmıştır. Bu çenber yayın çıkardığı sesler, bir ömür boyu saz arkadaşlığı ettiği Yorgo Bacanos'un mızrabından çıkan sesler gibi son derece güçlü ve pürüzsüz,
parmak baskıları ise o nisbette müzikal ve musikimizin kendine özgü vibratolarına tam anlamıyla h§kimdir. Böyle bir üstadla beşbuçuk yıl süreyle (görevle Ankara'ya gidişime kadar) her Cumartesi 14'ten geç saatlere kadar yanyana saz çalmak ve 'Va'd et bana, artık bu benim son çilem olsun', 'Gel son nefesten evvel, hastana derman getir', 'Hülyamı saran hareli bir çift göze daldım' gibi artık pek az sanatçının bildiği şarkılarını kendisine okumak, ömrüm boyunca nail olduğum en büyük şereflerden biridir. Cemil Bey'le Bacanos'un yanısıra tutkunu olduğum bu sanatkarın yayından çıkan tereddütsüz perdelerle -bazılarınca 'klişe nağme' olarak kabul edilen- asil-zarif-oturaklı cümleler, Cemil Bey'in üslubuyla birleşince, taksim anlayışımı derinden etkilemiş ve şekillendirmiştir. Udu da, Bacanos ve ağabeyi kemençe Aleko ile, o zamanki eşi Denizkızı Eftalya'ya eşlik etmek üzere Paris' e gittiklerinde, sesiyle solo plağı yapacak kadar (hemen bütün kemaniler gibi) iyi çalıyordu. Hele Rahmi Bey'in 'Gel ey saki, şarabı tazelendir' şarkısını çalıp okuduğu plakta, şarkıdan sonra yer kalınca hemen oracıkta

irticalen bestelediği Müste' ar-Aksak aranağmeyi çalıvermesi, saza da, makama da, besteciliğe de ne kadar h§kim olduğunun basit bir örneğidir. Son yıllarında kemanı eline aldığı zaman sol elini göstererek 'Parmaklarımda raşe var, eskisi gibi çalamıyorum' der, arkasından bir taksim yapar, özellikle Şevkefza ve Hicazkar da ; serçe parmağıyla bastığı süzme la-bemoller bizi öldürür, hepimizin gözleri dolardı. 70 yaşındayken, 11 Mart 1969 günü prostat kanserinden vefat ettiğinde, üç yıl öncesinden beri Ankara' da oturuyordum. Cenazesi ne yetişemedim. Sadece 1. ölüm yıldönümünde hakkında bir anma programı yapıp Radyodan yayınlatabildim. Nur içinde yatsın.

Yorgo Bacanos

Yaşı bugün 50 civarında olan Türk musikisi meraklıları, şu türden radyo anonslarını iyi hatırlarlar: "Burası İstanbul Radyosu, sayın dinleyiciler, Mefharet Yıldırım şarkılar programına başlıyor. Kendisine sazlarıyla eşlik edenler: Sadi Işılay, Yorgo Bacanos, İzzettin Ökte, Vecihe Daryal, Vecdi Seyhun". Sporseverlerin "ezeli rakip" olarak adlandırdığı Fenerbahçe-Beşiktaş futbol takımları gibi, İstanbul Radyosunda da yaklaşık 1950-70 yılları arasında aynı derecede değerli, ama elemanları hiç karıştırılmayan iki saz takımı vardı: biri, kemani S. Işılay'ın az önceki anonsta geçen takımı, öbürü kemani Hakkı Derman' ın Şerif İçli, Ercümend Batanay, Ahmet Yatman ve Şükrü Tunar'dan oluşan ekibi. Şimdi bu isimlerin hepsi, müzik hatıralarının en değerli ziyneti olarak meraklıların kaset arşivlerinde yaşıyor.

Çok uzun bir yapım döneminin ardından 1949 Kasımında açılmış olan İstanbul Radyosunun saz sanatçıları arasında kısa boylu, yeşil gözlü, çelebi tipli çok sevimli bir udi vardı. O sıralar 49 yaşında olan bu sanatkar, 30-35 yıldır Türkiye içinde ve dışında büyük şöhret kazanmış olan Yorgo Bacanos'tu. Edirneli Rum çiganı bir aileden, Lavtacı Haralambos Ef.nin oğlu olarak 1900 yılında doğmuş, küçük yaşta ailesiyle İstanbul'a gelmişti. Ağabeyi, bir zamanlar pek ünlü olan "Gel ey denizin nazlı kızı, nuş-i şerab et" ve Atatürk'ün çok sevdiği ("Bakamam gözlerine, çünkü erir gözbebeğim" olan son mısraını da "Bakarım gözlerine, sonra erir gözbebeğim" şeklinde değiştirdiği) "Öyle bir afet-i yektay ı emelsin meleğim" şarkılarının bestecisi kemençeci Aleko, dayısı kemençeci Anastas, amcaoğlu yine kemençeci Sotiri'dir. 5 yaşındayken süpürgeyi kucağına alıp ud niyetine çalar gibi yapan çocuk Yorgo'yu, babası -kendi deyimiyle- "okuyup adam olsun diye" Saint-Benoit'ya vermiş, ama oğlunun müzikten başka hiçbirşeye ilgi duymadığını görünce, lavtasını kucağına alıp "Senin ne olacağın anlaşıldı, geç bakalım karşıma" diyerek ilk dersini vermek zorunda kalmıştı. 3-4 yıl süreyle sadece ıskala (teknik geliştirici temrinler) çalmasına izin verilen Bacanos 10 yaşına gelince, babası tarafından İstanbul'un en iyi sazının çalıştığı Taksim'deki Eptalofos Gazinosuna götürüldü. Gazino sahibi Emin Bey'in hediye ettiği udla önce 5, bir süre sonra da 10 kuruş haftalıkla profesyonel müzisyenliğe başlayan küçük Yorgo, 4-5 yıl içinde şöhret oldu. Bunda 2 yıl süreyle Büyük Sinanyan'dan aldığı Batı tekniğiyle piyano derslerinin de katkısı vardı.

1927'de Büyük Postane'nin üstünde Türk Telsiz Telefon A.Ş.ne bağlı ilk radyo açıldığı zaman, udi Yorgo ile ağabeyi Aleko, Radyo Müdürü Mes'ud Cemil tarafından iki kişilik faslı heyeti yapmaya davet edildiler (bu hesaba göre Bacanos tam 50 yıl radyo sanatçılığı yapmıştır). 1928'de yine ağabeyi Aleko ve kanuni Ahmet Yatman' la birlikte, Hafız Kemal ve Hafız Sadeddin'e (Kaynak) refakat etmek üzere Berlin'e gidip plak doldurdu. Bir yıl sonra ise, kemani Sadi ışılay ve Aleko ile, ışılay'ın eşi Denizkızı Eftalya'ya eşlik etmek üzere Paris'e gitti. Elimizdeki 78 devirli Rast, Hüzzam, Hüseyni ve Nihavend taksim plakları bu döneme aittir. Aynı ekiple Paris'ten Kahire'ye geçen Bacanos, burada, başta Arap musiki aleminin büyük övüncü Ümmü Gülsüm ve onun bestekar udisi Muhammed el- Kasapçi

olmak üzere, Mısırlı müzisyenlerin büyük takdirini kazandı ve "Rabbi'l-ud" (Udun ilahı) iltifatma mazhar oldu. Hocalık yapmak üzere Kahire'de kalma teklifini ise kabul etmeyip Kıbrıs üzerinden (orada da konser verip) İstanbul'a döndü. Bir süre piyasada (Küçük Gülistan vd. gazinolarda) çalıştıktan sonra, 1946'da Münir N. Selçuk yönetimindeki İstanbul Belediye Konservatuarı Türk Musikisi İcra Heyetine katıldı. 1953'ten itibaren Münir N. Selçuk yönetiminde her 15 günde bir Şan Sinemasında klasik Türk müziği konserleri veren bu toplulukta 60' lı yılların ortalarına kadar çaldı. Buradan emekli olduktan sonra da İstanbul Radyosundaki görevine devam eden Bacanos, 24 Şubat 1977'de hayata gözlerini yumdu.

"Sevdası henüz sinede gönlüm gibi sağdı", "H§'la kanayan kalbimi aşk ateşi dağlar" ve "Neş'eyle geçen ömrümü eyvah heder ettin" gibi şarkılarıyla daima anılacak olan Yorgo Bacanos, musiki tarihimizin yetiştirdiği birkaç büyük udıden biridir. Hatta uddan çıkardığı ses (elde ettiği ton) bakımından, bu sesin -elimizde ses belgesi olanlar içinde- kendinden önce de, sonra da kimse tarafından çıkarılmadığı erbabınca kabul edilen bir j gerçektir. Türk musikisinde son 70 yılın iyi sanatkarları kendilerini Tanburı Cemil mucizesinin etkisinden nasıl kurtaramamışlarsa, uda heves edip de en azından belli bir süre Yorgo üslubunun cazibesine kapılmamış olanlar pek azdır, denilebilir. Bu üslubun başlıca özellikleri şunlardır:

1) Mızrap şakırtısına yer vermeyen, örse vurulan çekiçten geliyormuş gibi keskin ve tannan bir ses;
2) Aynı netlikte (açık tel-basılı perde farkını hiçe indiren) kaydırmasız ve yaklaşıklık tanımayan parmak baskıları;
3) Çok sağlam ritm duygusu sonucu hızlı parçalarda "lavta mızrabı" denen teknikle aynı anda hem tempo verip hem ezgi çalma yeteneği;
4) Piyasa kökeninden geldiği halde (sadece udı olarak değil, piyanist olarak da sahnelerin aranan sanatkarıydı), taksimlerinde bayağı ezgilere rağbet etmeyip klasik makam anlayışına sadık kalması;
5) Müzikte varyasyon denen süslü veya alternatifli ezgi yaratma sanatının - Tanburı Cemil' den sonraki- büyük ustası olması (birçok faslı aranağmesi bugün dahi onun varyasyonlarıyla çalınır). Yorgo Bacanos'un bu özelliklerini erişilmez ve tekrarlanmaz yapan farklılığı ise, başlıca şu niteliklerinden kaynaklanır: 1) Müziğe doğuştan yetenek veren ırkı; 2) Müzisyenlerden oluşan bir ailede yetişmiş, 3) Aynı zamanda piyano eğitimi de görmüş ve 4) Tanburi Cemil'den hemen sonraki iyi müzisyenlerle aynı çevrelerde yaşamış olması.

Türk musikisinde son 80 yıldır yoğunlaşan polemiklere konu edilen ve sancısı çekilen ciddi gelişmelerden, ancak "eski" nin çok iyi öğrenilmesinden sonra söz edilebileceği, artık tartışılmaması gereken bir gerçektir. Büyük saz üstadlarının taksim ve saz eseri icralarının TRT tarafından (şu ana kadar silinmemişse) kasetler halinde yayımlanması, söz musikisiyle eşdeğer düzeyde olan Türk saz musikisinin gelecek kuşaklarca doğru tanınıp değerlendirilmesi için çok ciddi bir hizmet olacaktır. Ve bu üstadlardan biri de şüphesiz Yorgo Bacanos' tur.

Bibliyografya:

Hilmi Rit, Yorgo Bacanos, Ses dergisi, İst. Ocak 1963, S. ,s. 14;
Vural Sözer, Müzik ve Müzisyenler Ansiklopedisi, İst. 1964, s. 31;
Yılmaz Öztuna, Türk Musikisi Ansiklopedisi, İst. 1968, C.1, s. 94;
Tarafımızdan yapılmış 19.3.1962 tarihli özel mülakat.

Alaeddin Yavaşca

Üstad bestekar ve hoca Alaeddin Yavaşça, musikimizde 20. yüzyılın -bizce- en büyük ses sanatkarıdır. Yazıya başlar başlamaz ortaya koyduğumuz bu kesin hükme katılmayacaklar veya mübalağalı bulacaklar olabilir (başta üstadın kendisi olmak üzere). Ama biz, düşündüğünü açıkça söylemekten

çekinmeyen ve hükümlerini gerekçesiz serdetmeyenlerdeniz. İşte kanaatimizin mesnedleri:
1. Doğduğu yer (Kilis), ülkemizin en güzel sesli sanat- karlarının yetiştiği güney-doğu Anadolu bölgemizdedir. Burası şu anda Gaziantep ilimizin bir ilçesi olmakla beraber, Osmanlı asırlarında sayısız cami, çeşme, hamamları ve mevlevihanesiyle, Antep'ten çok daha ileri bir kültür merkezi olup, irfanımızın temel taşlarından Divan-ı Lugati't Türk, Dede Korkud Kitabı ve İbni Mühenna Lugati ile Mevlana'nın oğlu Sultan Veled'in Divan-ı Türki. Sadi'nin Gülistan ve Bostan adlı eserlerini Türkçeye kazandıran Muallim Rifat Bilge gibi bir şahsiyeti yetiştirmiş olan mübarek bir beldedir.
2. Üstad Yavaşça işte böyle bir kültür ikliminde doğmuş, şair dede, hacı ama aynı zamanda musiki meraklısı baba, abla ve dayıdan oluşan bir aile çevresinde büyümüştür. Babasının İstanbul'dan getirttiği klasik Türk musikisi ve bu arada musikimizin layemut abidesi Tanburi Cemil Bey'in plakları, 8 yaşında başladığı keman derslerinden önceki ilk hocaları olmuştur.
3. 17 yaşında bir genç olarak geldiği İstanbul'da önce İstanbul Erkek Lisesini, sonra da Tıp Fakültesini bitirmiş; buna paralel olarak, kültür başkentimize adımını attığı andan itibaren İbnül'emin Mahmud Kemal İnal, Kanuni Artaki, Zeki Arif Ataergin, Sadeddin Kaynak, Mes'ud Cemil, Münir N. Selçuk, N. Halil Poyraz ve Tanburi Dr. Salahaddin Tanur gibi 'yaşayan en büyük'lerin feyiz çevresine dahil olmuştur.
4. 20. yüzyılın şüphesiz ve tartışmasız en büyük Türk musikisi bestekarı Üstad Sadeddin Kaynak, Yavaşca'ya imzaladığı bir eserinde 'istikbalin büyük sanatkarına' ibaresini kullanmıştır. Kaynak'ın büyüklüğünü takdir ve tasdik edebilecek kadar Türk musikisinden anlayanlar, bu iltifatın değerini de anlayabilirler.
5. Kadın-doğum ihtisasını yanında yapmak talihine mazhar olduğu Ord. Prof. Tevfik R. Kazancıgil tarafından, her hekimin yapabileceği hastane nöbetlerini tutmak yerine, İbnül'emin Bey'in bir tür 'edeb-irfan akademisi' olan musiki toplantılarına gönderilmesi, gelecekte nasıl bir sanatkar olacağının daha talebeliğinde hocası tarafından isabetle teşhis edildiğini gösterir. Bu davranışıyla, klasik Osmanlı eğitim sisteminin küçük bir örneğini de göstermiş olan Kazancıgil hocaya Allahtan rahmet ve hayrülhalefinden hoşnud olmasını diliyoruz.
6. Üstad bestekar, hoca, virtüoz, otorite, musikimizin yıldızı-ayı-güneşi gibi tavsifler çağımızda pekçok sanatkar için cömertçe kullanılmıştır. Ancak bu sanatkarların hiçbiri, Yavaşca seviyesinde bir kültür birikimine sahip değildir. Onun ağzı okumaz, dili konuşmaz, eli yazmaz; beyni okur, beyni konuşur, beyni yazar; yüksek bir zevk ve duygu dünyasının penceresinden. .,
7. Kristal berraklığındaki benzersiz sesiyle, özenti şan tekniği soğukluğunun yerine eski gazelhan üslubunun sıcaklığını getiren asil tavrı, Türk musikisinden hiç anlamayanları dahi derhal cezbetmiş, hoşlanmayanlara ise hürmet ve ciddiyet telkin etmiştir. Ayrıca ses sanatından biraz anlayan herkesin kıblesi olmuş, taklidi dahi şöhret olunmasına yetmiştir.
8. Klasikçiliği asla. yobazlık olarak anlamamış, kimsenin duymadığı eserlerden oluşan programlar yapıp arşivinin zenginliğiyle gösteriş yapmayı tercih etmemiş, klasiklerin yanında çağdaş bestecilerin eserlerini de -dinleyicisinin klasiklere ulaşabilmesi için bir yem veya basamak olarak- bolca değerlendirmiştir.
9. Değişik tür ve anlayışlarda bestelediği 300'ü aşkın eserinde, önce kullandığı güftelerdeki edebi değer ve incelikler, sonra da melodilerindeki orijinal motif ve geçkilerle hem şahsiyetini ortaya koymuş, hem de feyz aldığı hocalarına, kendisindeki haklarını helal ettirmiştir. Şarkıları arasında, 20. yüzyıl Türk musikisinin klasikleri

olarak milyonlara malolmuş ve pekçok hevesliye dolayı bestekarlık dersi vermiş birçok eseri vardır.
10. Dayanılması çok güç olan maddi tekliflerin hiçbirine yüz vermeyip 'sanat halkın zevkine inen değil, o zevki yükseltendir' diyerek, en büyüklerin dahi cazibesinden kurtulamadıkları 'gazino şarkıcılığını sanatına asla. bulaştırmamıştır. Kendisini neon yıldızlarına rakip yapmaya ve böylece daha fazla para kazanmaya heveslenen gazino patronlarına sadece gülmüştür.
11. Geçmişte de, günümüzde de hep mevcud olmuş pekçok 'üstad'ın tersine, ne bilgisini kimseden esirgemiş, ne de arşivini kimseden saklamıştır. Halis İstanbul Türkçesiyle gazete ve dergilere çok kıymetli yazılar yazmış, isteyen herkese özel arşiv notalarını vermiş, gençlerin yetişmesi için hiçbir fedakarlıktan kaçınmamış, kabiliyetleri kıskanmak ve engellemek şöyle dursun, şaşılacak bir tevazu ve samimiyetle daima desteklemiştir.
12. Ve nihayet, şu ana kadarki yarım asrı aşkın sanat hayatını aile ve meslek hayatıyla büyük bir uyum ve paralellik içinde götürmüş, ne hekimliği için sanat misyonunu, ne de sanat misyonu için hekimliğini ihmal veya istismar etmiştir. Aynı zamanda bir tabiat ve toprak aşıkı olan sanatkar, hiçbir tür suiistimale yer vermeye hayatını ve hizmetlerini sağlık ve huzur için- de daha çok uzun yıllar devam ettirecektir.
İşte -mahdud bilgimizin ve aciz takdirimizin değerlendirebildiği kadar- Dr. Alaeddin Yavaşça budur. Bir benzerinin, kültür ve sanat hayatımıza yeniden ne zaman doğacağı belli olmayan bu sanatkarın, herbiri ayrı bir ders, hatta. başlıbaşına okul olan radyo programlarının (1950'lerden bu yana) compact disc'ler halinde yayınlanarak hocaların, öğrencilerin ve halkın istifadesine sunulması, Türk ses sanatına yapılabilecek en büyük hizmetlerden biri olurdu. Ama nerede o TRT, nerede o Konservatuar, nerede o Kültür Bakanlığı, nerede o devlet?. 150 yıldır, değerlerimize sahip çıkıp yeni değerler yaratmak için değil, aksine bütün değerlerimizi yıkıp ülkeyi üzerinde ot bitmeyen bir çöle veya bataklığa çevirmek için halkedilmişiz
sanki,...
Bekir Sıtkı Sezgin * (Hakkında hazırlanmakta olan bir kitap için, oğlu Kudsi Sezgin'in isteği üzerine yazılmıştır.)
Bekir Sıtkı Sezgin, Kadiri şeyhi Hafız Hüseyin Efendi ile musikişinas bir annenin çocuğu olarak, 1936 yılında Manisa'da dünyaya geldi. Küçük yaşta babasının yönetiminde Kur'an hıfzını tamamladı, annesinden de ilk klasik eserleri öğrendi. Sonra İstanbul'a gelerek Belediye Konservatuarında Münir N. Selçuk'un öğrencisi oldu. Hafız Mecid Sesigür'le de bir ara mevlid çalıştı. Askerden dönüşte İzmir Radyosunun ses sınavını kazandı; bir süre stajyer olarak çalıştıktan sonra ses sanatkarı kadrosuna yükseldi. Bunda, M. N. Selçuk'unkine benzeyen sesi kadar, M. N. Selçuk-Alaeddin Yavaşca karışımı olan üslubunun, ayrıca küçük yaşta aldığı hafızlık eğitiminin de tesiri oldu. İzmir Radyosunda geçirdiği en parlak döneminde Yavaşça üslubunun o kadar etkisindeydi ki, yaptığı programların baş anansonu kaçırmış olanlar, piyasaya tavizi olmayan klasik repertuarı ve bastığı perdelerin olağanüstü güzelliği sebebiyle, eserlerde kullandığı gider (ritm) zaman zaman abartılı derecede , ağır olmasına rağmen, onu rahatlıkla Yavaşca ile karıştırabiliyorlardı. Bugün yaşları 50'nin üstünde olan klasik Türk 'musikisi sanatçı ve meraklıları, o zamanki B. Sıtkı'ya büyük bir aşkla bağlıydılar. İzmir Radyosunun halini bilenler için, o şartlar ve o sazlarla Sezgin'in başardığı gerçek bir mucizeydi. 70'li yılların sonlarına doğru bir İstanbul ziyareti sırasında, yakın dostu ve hayranı olan Neyzen Niyazi Sayın'la Tanburı Necdet Yaşar tarafından Radyo Müdürü Mes'ud Cemil'le tanıştırıldı ve onun da viyolonseliyle gözleri dolarak refakat ettiği bir program yaptı.

Birkaç yıl sonra Sezgin artık İstanbul Radyosunun solistiydi. Ancak, bir yandan maddi ve ailevi sıkıntılar, öte yandan günde iki pakete kadar çıkan sigara alışkanlığı, sesinin rengini gitgide matlaştırıp akordunu (Sipürde'den Kızneyi'ne) pestleştirirken, gerek sanatçı, gerek dostlar çevresinden gördüğü ilgi azlığı hep daha üzgün ve karamsar hale gelmesine sebep oluyordu. Bunda zaman zaman yürüme, hatta doğrulma güçlüğüne yol açan bel ağrısının da etkisi vardı. B. Sıtkı Sezgin İstanbul'da - İzmir'deki durumunun aksine- mevlidhan olarak fazla çalışamadı; alan çok önce yerleşmişlerce parsellenmişti. Radyodan ayrıldıktan sonra hoca olarak görev aldığı Türk Musikisi Devlet Konservatuarındaki dersleri ile, "sanat kurulları baş danışmanı" olarak yayımını yürüttüğü KÖK dergisindeki sorumluluğu, sonradan pek sözünü etmek istemediği 45 devirli birkaç gazel plağı dışında, yoğun bir konser ve kaset faaliyetine girmesine de engel oldu. Bir ara, N. Yaşar ve S. Özçimi refakatinde yaptığı konser turnesi, İstanbul'da bir
ev sahibi olmasına yardımcı olduysa da, bu konserler kasete dönüştürülüp halkın istifadesine sunulamadı. Ancak daha önce, yine 70'li yılların sonlarına doğru, rahmetli neyzenbaşı Akagündüz Kutbay'ın organize ettiği güçlü bir saz grubu eşliğinde,
Z. Arif Ataergin, Sadeddin Kaynak ve Avni Anıl'ın şarkılarını okuduğu ilk LP'si çıkmıştı. Yapı-Kredi Bankasınca çıkarılan, kendisinin okuduğu veya yönettiğe kasetlerle TV'de yaptığı mevlid ve ilahı programları ise, Sezgin'in artık iyice yorgun ve bezgin olduğu son döneminin ürünleridir.
10 Eylül 1996 günü kaybettiğimiz, gerek klasik formlarda, gerekse şarkı formunda çok asıl ve zarif eserlerin bestekarı olan B. Sıtkı Sezgin, ses sanatkarlığının yanısıra hocalık, yöneticilik ve yayıncılık gibi idealist hizmetleri de yürütmüş olmasına rağmen; klasik değerlere karşı uzun süredenberi çölleşmiş olan bir ülkede, layık olduğu (veya kendisinin arzu ettiği) ölçüde değeri bilinmemiş, bilinememiş, bu yüzden de 60 yıllık ömrünün büyük kısmını hüzün ve küskünlük içinde geçirmiş, çok kıymetli bir sanatkarımızdı. Üslubunu ve hareketlerini taklid etmekle isimlerini duyuran öğrencilerinin, hocalarına bari vefatından sonra sahip çıkıp, onu eserleri kadar hayat felsefesiyle de yaşatmaları temenni olunur. Bir benzerinin daha yetişmesi imkansız denecek kadar güç olan bu aziz sanatkara Allah'tan rahmet ve mağfiretler diliyorum. Mekanı cennet olsun.
Hangi Zeki Müren?
26 Eylül sabahı Mudanya- Yenikapı seferini yapan deniz otobüsündeyim. Yenikapı'ya yaklaştığımız sırada bir şilebin adı dikkatimi çekti: BESTEKAR FİKRET AMİROF, BAKU. İrkildim, şaşırdım, dertlendim ve düşüncelere daldım.. Koskoca
80 milyonluk Türkiye Cumhuriyetinin, bir bestecisinin adı verilmiş bir şilep veya yolcu gemisini siz hatırlıyor musunuz acaba? Fikret Amirof Azerbaycanlı bir besteci (Türk tabii); 1922- 1984 yılları arasında yaşamış olduğuna göre de bizim meşhur Beşler'in çağdaşı. Bırakın transatlantiklerine QUEEN ELIZABETH adını veren İngilizleri, LEONARDO da VINCI diyen İtalyanları, SIBELIUS diyen Finlandiyalıları.. Biz kültürde meğer Azerbaycan kadar bile değilmişiz!.. (Azerbaycan Devlet Konservatuarı da, "Çırpınırdın Karadeniz" adlı ünlü şarkının bestecisi Üzeyir Hacıbeyli'nin adını taşır.) Bizim bir gün bir transatlantiğimiz olsa (hani, hayal bu ya), acaba adını M. Celaleddin Rumi, veya Ali Kuşçu, Fatih Sultan Mehmet, Kanunı Sultan Süleyman, Evliya Çelebi veya Buhurızade Itrı koymayı mı düşünürdük, yoksa Truva, Efes, Aspendos veya Kapadokya demeyi mi uygun görürdük?!.. Milletler, Metro, Carrefour, Printemps ve Galleria'ları, turistik otel ve kumarhaneleri, lüks otomobilleri, yatları ve cep telefonlularıyla değil, tanıyıp-benimseyip-övünüp yücelttikleri tarih ve kültür değerleriyle millet olurlar.
Bekir Sıtkı Sezgin, bu ülkenin bir daha herhalde yetiştiremeyeceği çapta bir klasik musiki yorumcusuydu. 10 Eylül günü

vefat etti. Haberiniz oldu mu? Veya olduysa nasıl oldu? Hangi gazetede, hangi TV'de (STV'den başka)? (25 Eylül akşamı
22.15'te beni Bursa'da Gönlüferah Otelinde bulup, Sezgin için yayınladıkları canlı programda onun hakkındaki görüşlerimi almak kadirşinaslığını göstermiş olan Gaziantep mahalli radyosu yetkililerinden Allah razı olsun.) 24 Eylül günü ise Zeki Müren vefat etti. Ben "güneşi sönen" medyaya bakınca, herhalde meclis tatil edilir, milli yas ilan olunur, bayraklar yarıya iner, okullar kapanır, TRT "ağırlaştırılmış yayın"a geçer (biz de böylece TRT'nin gözünde matem müziği olan Ruşen Kam yönetimindeki klasik korolarla senfonik müzik dinleme imkanını bulabiliriz) diye bekledim. Şimdi, sakın benim bu hicivli sözlerimden merhum Müren' i beğenmediğim veya -bazı klasikçiler gibi- değerini küçümsediğim sonucunu çıkarmayın lütfen. Aksine, inanılması güç de olsa, Refik Fersan, Hakkı Derman, Sadi Işılay vd. merhum büyüklerimiz gibi fakir de Zeki Müren'in sanat ve müzik felsefesinin takdirkarlarındanım. İlk dönemdeki radyo icralarınınsa gerçekten hayranıyım. Elimde 1957' de Ankara Radyosunda merhum Selahattin İnal (keman), Ferid Sıdal (tanbur) ve Nevzat Sümer (kanun) (evet, sadece üç saz) eşliğinde okuduğu, Dilkeşhaveran, Bayatiaraban, Saba. ve Hicaz makamlarından dört ayrı programının bandı var. Bu programlardaki gerek ses, gerek saz icrası her türlü takdirin üstünde, doyumsuz bir zevk, üslüp ve şarkı söyleme dersi. Ne kadar klasikçi olursanız olun, kalbin derinliklerinden gelen bu sımsıcak ses ve maximum anlaşılmayı sağlamak için alfabenin her harfi üzerinde ayrı bir titizlikle çalışılmış okuma üslübu karşısında gözleri dolmayan kişi -hele bir de müzisyense- bizce mahlüktur ama insandan sayılmaz. Ancak bu söylediklerim, önce o yıllarda ve o yaşlarda, sonra o sazların (Hakkı Derman, Şerif İçli, Şükrü Tunar, Yorgo Bacanos, Ahmet Yatman vdl.) eşliğindeki, sesi bülbül yumuşaklığında ve sıcaklığında -ama haykırmasız, diksiyonu gayet net ve tane tane -ama abartmasız, duygusu romantik ve heyecanlı -ama dengeli, sanat ciddiyet ve disiplinini herşeyin üstünde tutan bir Zeki Müren için söz konusudur. 60 ortalarından sonraki Müren, artık sinema, sahne showu, allı-pullu kıyafetler, radyo reklam programları ve dedikodular gibi, müzik kadar müzik dışı (paramüzikal) faktörlerin de gündemde tuttuğu bir "star"dır. Buna, akla gelebilecek her türlü fizik suiistimal ve kural tanımazlık da eklenince, üslup ve sağlık dejenerasyonları kaçınılmaz hale gelmiştir. TRT'nin maalesef yayınlamak gafletinde bulunduğu meşhur Bodrum konseri, sözünü ettiğim çöküşün -bir müzisyen için- en tiksindirici belgesidir. Bu konserin yayınlanması sadece müzikseverlere değil, sanatçının kendisine de ihanet olmuştur, ama TRT böyle konular- da ne özerktir, ne de eğitim misyonunun şuurunda haysiyetli bir devlet müessesesi; sadece cebine giren paraya bakan bir esnaf, bir gazinocu gibidir.

İnsanımızın, müzik dinleme ihtiyacını kendi radyosundan değil, Kahire, Tahran ve Yeni Delhi radyolarından karşılamaya başlaması; 1934 Kasımında Atatürk'ün meclisi açış konuş- masında milli musikinin icra tarzını ağır bir dille eleştirmesi ve i direktifler vermesi üzerine, zamanın İçişleri Bakanı Şükrü Kaya tarafından radyodan Türk musikisi yayınlarının kaldırılmasından hemen sonradır. Abdülvehhab'ın Mısır, Raj Kapoor'un Hint filmleri (mesela "Avaramu"), o ülkelerin müzik zevkinin, bizim yasaklamalarla açtığımız boşluğu doldurmasına sebep oldu (arabeskin gerçek doğuş sebebi budur). 1948'de ilk defa bir Amerikan zırhlısının (Missouri) İstanbul'u ziyaret etmesinden sonra ise, Amerikan müzikallerindeki "show"lar, daha önce kanto tecrübesini yaşamış olan Türk seyircisini o yıllardan itibaren cezbetmeye başladı. Abdülvehhab'a özenen Münir N. Selçuk'un çevirdiği şarkılı filmlerden yıllar sonra Zeki Müren de bu tür filmler çevirecek ve bu popülist-medyatik yol daha sonra Orhan Gencebay, Ahmet Özhan vd. ünlü sanatçılar tarafından da kullanılacaktı.

İnsanda cinsi anomaliler, tarih boyunca ne kadar kınanmış olursa olsun, daima ilgi çekici bulunmuştur. Hele bunlar, zaten olağandışı kabul edilen sanatçıda ortaya çıkmışsa, kınanmak şöyle dursun, gayet tabii karşılanmış, hatta. hayranlık duyulup taklit dahi edilmiştir (cinsiyet değiştirme ameliyatıyla gündemde kalma arzusu böyle bir özenti ve rekabetin sonucudur). Ayrıca, erkek üstünlüklü toplum yapısına, erkekte kadınlığın gözlenmesi, kadında erkekliğin gözlenmesinden çok daha cazip gelmiştir. Müren'in çok yönlü sanatında, yalancı erdişilik veya araeşeylilik (hermafroditlik) denen bu tür bir anomalinin sebep olduğu, diksiyonda-gırtlak nağmelerinde-duygu ifadelerinde yüz ve ellerin teatral mimiklerindeki aşırılık, normaldışılığına , rağmen değil, asıl normaldışı olması sayesinde tutulmuş, her sınıftan halkın hoşuna gitmiştir (nitekim kendisinin her cins, 1 her seviye, her yaş ve baştan müşterisi ve hayranı vardı). Sanat ve lakapsever Türk halkının gönlünde Ayhan Işık "kral"lığa, Türkan hanım "sultan"lığa, Müren de "paşa"lığa layık görüldü. Dikkat edilirse her üç sıfat da maddi zenginlikleriyle her istediklerini yapabilecek güçte insanları niteler. İşin nazik tarafı ise, sahip olmayanlarca "sonsuz" görülen bu gücün, kendisine
ve başkalarına hayır getirebilmesi için "nasıl kullanılacağı"dır.
Her ne olursa olsun, Türk müzik sahnesinde Zeki Müren bir "olay"dır. Kendisinden önceki soğuk şöhretleri, aşkının (veya bedbahtlığının) içini kavuran ateşinde eriterek silmiş, genel olarak Türk musikisi hayranları için bir vaha görevi yapmış,
getirdiği yeniliklerle sinema ve eğlence yerleri müziğinin kolay kolay aşılamayacak en büyük ismi olmuş; konuşması, şarkı söylemesi, giyim, makyaj ve manikürü ile bütün gizli/açık eşcinsel şarkıcıların idolü (putu) haline gelmiştir. İşin başındaki en büyük kozu olan diksiyon ve nefes tekniğinin özellikleri, ne yazık ki ciddi bir araştırmanın konusu yapılmamıştır; oysa perde baskılarında ve kullandığı tekniklerde gençler için yararlanılacak çokşey vardır. Münir Nureddin, Alaeddin Yavaşca ve B. Sıtkı Sezgin gibi, onun da bir benzerinin yetişmesi mümkün değildir; zira artık o dönüşsüz sular akıp gitmiş, Kaynak'lar, Derman'lar, İçli'ler, Tunar'lar ve Bacanos'lar, rahmi alınmış bir kültür vasatından zürriyetsiz olarak göçmüşlerdir.
Arabesk Yeşilçam kültürünün özelliği olan "En son ben gördüm", "En çok beni severdi", "İlk şusunu ben yaptım" vıcıklığı bir yana, 1950 sonrası Türk toplumunun bir tür Liberace'si, Sinatra'sı, hatta Michael Jackson'ı olan Zeki Müren için yapılan ve yapılacak hiçbirşey fazla değildir (caddelere adının verilmesi, büstünün dikilmesi, adına ülke çapında ses yarışmaları düzenlenmesi vs.). Ama B. Sıtkı Sezgin gibi bir sanatkarın kaybı karşısında TRT'nin taş yürekliliğini ve laübaliliğini görünce, bu kurumun yaptığı hiçbirşeyin ciddiyetine ve şuurluluğuna inanmak mümkün olmuyor. İşte isbatı: Zeki Müren mikrofona ilk defa Ankara'da değil, İstanbul Radyosunda çıkmıştır (canlı yayınına yetişemeyen Perihan Sözeri'nin yerine Refik Fersan'ın tavsiyesiyle; spikeri de Tarık Gürcan'dı). Bu bir. Son gününde kendisine ödül diye verilense, Ankara Radyosunun, solistlere verilen ayaklı türden değil, spikerlere verilen türden alelade bir masa mikrofonudur. İşte, yürümesi dahi zor olan hasta bir insanı 10 dakika ayakta diken TV Daire Başkanının yaptığı hareket, TRT'nin halkı nasıl aptal yerine koyduğunu bir kere daha göstermiştir. Bu oyunları oynamaya kendilerini niye mecbur hisseder bu insancıklar, akıl sır ermez! Ayrıca, Zeki Müren gibi bir sanatçıya ille de bir mikrofon hediye edilmek isteniyorsa, kalp ve şeker hastası olduğu ve yürüyemediği biline biline, Bodrum'dan İzmir'e minibüs yolculuğu yaptırılır mı, a ileri zekalılar? Alır sunucunu kameramanını evine gidersin. Hadi onu yapamadın (niye, bilemem), sanat güneşiniz olan bir "paşa" için, içinde doktor olan bir helikopter : bulamaz mıydınız?. Ama sizler bir sanatçıya program veya ödül verip "lütuf bahşettiğiniz" zaman, onun sanatçı zaaf

ve , fedakarlığından yararlanmakla tatmin olursunuz. Bu yüzden TV Daire Başkanınız, kameralara arkasını dönmek için dahi olsa, Zeki Müren'in evine gitmeye lüzum görmemiştir.
İki benzersiz sanatkarın ardarda vefatına yazdığım şu naçiz yazı münasebetiyle, TRT Program Dairesi eski başkanı, tiyatro yazarı Turgut Özakman'ın, 1969 tarihli "Radyo Notları"nda kurumunu savunma amacıyla söylediği sözleri hatırladım: "Radyo mektep değildir, toplumun aynasıdır; bir toplumun hangi kültür seviyesinde olduğunu anlamak istiyorsanız, Radyo TV'sine bakın, yeter", Öğretmeni "mesela örneğin" diye konuşan, genel müdürü "ilgi ve alakanıza teşekkür" eden, bakanı "saygı ve hürmetlerini" sunan bir toplumun, Radyo TV'siyle programcılarının başka türlü olmasını mı bekliyordunuz yoksa?
Aksiyon. Ekim 1996, S. 96. ss. 16-17
Akagündüz Kutbay
İlahi takdirin pek büyük bir lutfu olarak, Neyzen Akagündüz Kutbay'ı en yakından tanıyanlardan biri olmama rağmen, onun daha iyi tanınmasına yardımcı olabilecek veya sadece ruhunu tazize yarayacak bir yazı yazma gücünü kendimde bulamıyorum, Bu -belki- maddi yokluğuna kendimi henüz iyice alıştıramamış olmamdandır; belki de, 45 yıllık bir ömür içinde, musikisini tek başına bütün dünyaya tanıtmış olan bir insanı, benim daha fazla nasıl ve kime tanıtabileceğim hususundaki endişemden...
Akagündüz Kutbay, veya sadece Aka, Aka Ağabey, Aka Dede, Akam, Akacığım. Sevgisi, azmi, iradesi ile kendi-kendine pek çok şeyi öğretmiş 1 ama bir tek şeyi öğrenme kabiliyetinden yoksun yaratılmış bir sanatkar: musikiden yorulmak ve bıkmak! Evet, hemen hepimizde mevcut olan bu ortak haslet (!), onda benim görebildiğim tek noksandı: musikiden bıkmak! İşte bunu bir türlü öğrenememişti.
Hangi ölçüde, ne büyüklükte bir sevgi bu ki, onu 30 yıl boyunca, gücünü elektrik enerjisinden alan bir makine gibi, bıkıp
usanmadan, durup dinlenmeden, yemeden ve uyumadan, saatler ve saatlerce - burnundan, çenesinden damlayan tere de aldırmadan- üflemiş, üfletmişti. Radyoda, gazino sahnesinde, mıtrıbda, plak sütüdyosunda herkesin saygı ve hayranlığını kazanmış olan o üstünlük, böyle bir sevgiden, yorulmak bilmeyen böyle bir enerjiden başka ne ile sağlanabilirdi?.
Radyo stüdyosunda, ruhu şeker hastası 2vücudundan çıktığı gün, Kanuni arkadaşının" Aka, akordum nasıl?" diye sorup, ondan "İyi!" cevabını alması, saz sanatçıları arasında her zaman geçebilecek normal ve basit bir konuşmadan çok ötede, onun büyüklüğünü en manalı şekilde belgelendiren bir olaydır.
Türk musikisi sazlarını az-çok tanıyanlar bilirler ki Kanun, hava şartlarından en az etkilenen sazımız olduğu için, musikimizin diyapazonu (yani sabit perdeli akort sazı) olarak kabul edilmiştir. Ney, dudak pozisyonuna tabi olarak bir sesin değişik şekillerde üflenebildiği bir nefes sazıdır
Kanun sazını çalan bir sanatçının bir neye akort sorması, işte bu bakımdan önem taşır ve Aka'nın, sadece kulağına duyulan güvenin değil, akort konusuna verdiği önemin de belgesini teşkil eder. Gerçekten, Aka'nın büyüklüğünün -bence- dört mümeyyiz vasfından biri, musikide akorda verdiği önemdir. Ne yazık ki arkadaşlarının kendisine duyduğu güven, arkadaşı olamamış olanların hasedine sebep olmuş, akort konusuna verdiği önem de çevresince yeteri kadar benimsenememiştir. Yurt dışına yaptığı musiki seyahatlarından birinde aldığı ufak, ama pek marifetli bir akort aleti, bütün pratikliğine rağmen, hassas akordun sağlanması için, alışık olduğumuzun dışında biraz daha emek ve özeni gerektirdiğinden, sanatçılar arasında istihza konusu dahi yapılmıştı. 4
Akagündüz'ün büyüklüğünün ikinci mümeyyiz vasfı, musikide ritme ve ritm aletine verdiği önemdir. Bu noktada akla, "ritmsiz musiki zaten olmaz ki" diye bir düşünce gelebilir. Doğrudur. Ama bir hususu göz önünde

bulundurmak gerekir ki o da, musikimize Tanzimatla idhal olunmuş alafranga kavramlardan "yorum" ve "nüans" merakının, bazı koro şefleri eliyle -her kopyada olduğu gibi- ifrad ve ibtizale götürülerek, musiki eserinin taşıyıcı sistemini teşkil eden ritmin -çalgısı ile birlikte- yokedilmiş olduğu gerçeğidir. Musikimizin, Batınınkilerden çok daha zengin ve girift olan ritmlerinin -yine çok çeşitli olan- çalgıları ile birlikte musiki icrasından kaldırılmış olması, akortsuzluğa ilave olarak, halkımızın dolmuş musikisini benimsemesinin ikinci amilidir. İnkarı mümkün değildir ki, bizim akortsuz, ritmsiz, muğlak ve bezdirici bir tımtım ve mıymıydan ibaret radyo musikimizin yanında, halkımızın çokluğunun severek dinlediği Polis Radyosu musikisi,. kıyaslanmayacak ölçüde zengin, ritmli, akortlu ve -özellikle saz icrası bakımından- ciddidir. Akagündüz, 1978 yılında, o zamanın TRT yöneticilerinin kendisine vermiş oldukları koro şefliği görevini bu açıdan da en iyi şekilde ira ederek, uzun bir çalışma sonunda meydana getirebildiği tek programında topluluğunda görevlendirdiği çeşitli ritm çalgıları ile konusuna verdiği önemi dile getirmişti 5.

Akagündüz'ün büyüklüğünün üçüncü mümeyyiz vasfı, musikide akortsuzluğun ve ritmsizliğin dışında hiçbir yasak ve tabu tanımamış olmasıdır. O, hep bildiği dolabın etrafında dönmekten başlan dönmesin diye gözleri bağlanmış müzisyenlerden değildi. Dünyada ne kadar musiki türü varsa hepsini öğrenmek, anlamak, çalmak için -zaman zaman kültür ve müktesebatını da aşan- bir cehd gösterir; klasik doğu ve batı müziklerinden jazz'a, arabesk oyun havalarından ayin ve zikir musikisine, Arel ikilemelerinden dansöz eşliği ne kadar musiki namına akla gelebilecek ne varsa hepsini -hem de en büyük hakimiyet ve ciddiyetle- icra ederdi. 25 yıllık sanat arkadaşlağımız, onun çeşitli hususiyetlerinin yüzlerce hatırası ile dolu. Şu anda aklıma geliveren sadece iki tanesini anlatsam, acaba çok mu olur?

Bir gün, gecenin hayli geç bir saatinde, elimizde sazlarımız, Sütlüce'den kayıkla Kağıthane'ye geçmiş, Bahariye Mevlevihanesinde, merhum Kanuni Vecihe Daryarın ilk hocası Kanuni Şeref Hanımı (o da rahmetli) ziyarete gitmiştik. Saatin çok geç olmasına rağmen çorbalar içilmiş, sonra, Tekke şeyhinin bembeyaz saçlı, nur yüzlü refikası Şeref Hanım -sazlarımızı görünce- Kanununu alıp yanımıza oturuvermişti. Aka, Segah taksim etmiş, arkasından da bilmediğim, ama çok hoşlandığım bir peşreve girmişlerdi. Aka ertesi günü o peşrevin notasını getirerek, "Buna, Kutbünnayi Osman Dede'nin Kabak Devri derler, al öğren" demişti. Çok yıllar sonra bir gün de, klasik musikiden fazla anlamayan dostlara eğlence müziği çalarken, birden Haydar'ın bir oyunhavasına girmiş, yaya kaldığı mı görünce beni "Sen ne biçim müzisyensin?" diye paylayıvermişti. Rahmetli Kemani Haydar Tatlıyay'la J. S. Bach'ı birarada düşünmek hayli zordur ama, Aka Ney'i ile ikisini de çalardı. Ve bunu -çoğunluğun zannettiği veya hoşlandığı yorumla- "Adam, Bach bile çalıyor!" dedirtmek için değil (çünkü buna ihtiyacı yoktu), elindeki o ilkel görünüşlü sazın, dünyanın az veya çok gelişmiş her türlü musikisine ait eseri alabileceğini -belki biraz, merhum Targan'n kaprisli iddiasına benzer şekilde isbat için yapmıştı; Yunus Emre Oratoryosunda Ney'i ilkel bulup Flüt'e Saba taksim yaptıranlara çarpar gibi.. Olağanüstü deşifre ve ajilite kabiliyetine sahip, ayrıca dem seslerine ve Ney'de problem olan Irak, Büselik, Nimhisar gibi perdelere -çok az Neyzende işitebildiğim- yüksek volüm ve netlik seviyesinde hakim olduğu
halde, sazını flütleştirmeğe -gerekmedikçe- özenmemiş, hele bazılarının pek meraklı olduğu kromatiklere, geniş entervallere vb. akrobatik gösterilere -ciddi icralarında- hiç itibar etmemiştir. Kısacası, Batının budala bir hayranı ve taklitçisi değil, şuurlu bir güzel düşkünü idi: dünyanın ünlü müzik ustalarının Türkiye'ye gelir-gelmez onu aramaları bundandı.

Akagündüz'ün büyüklüğünün dördüncü ve -belki- en önemli özelliği ise, en başta söylediğim yorulmazlık ve bıkmazlık hasletidir. Konuştuğu ve uyuduğu saatleri dahi boşa harcanmış sayacak kadar musikiye aç doğmuş olan bu insanın, doyamadan öldüğü tek şeyin -bazılarının sandığı gibi yemek yemek değil- musiki olduğunu söyleyebilirim. Şu anda, "gemiler geçmeyen" o ummanda hiç durmamacasına çalmakta olduğu musikinin ise tasavvuruna bile cür'et edemiyorum.
Sanatının her türü ile uğraşmış, profesyonelliği en az sevimli sahnelerine kadar yaşamış olmasına rağmen, ilk amatörlük yıllarının heyecanını son "neva"sına kadar duymuş olan bir sanatkarın, şöyle bir müzik ortamında nasıl yetişebilmiş olduğuna şaşmamak mümkün değildir. 28 dakika süreli bir eseri -bilgi ve kabiliyetten heves ve meraka kadar- herşeyi değişik oranda olan bir topluluğa 20 defa okuttuktan sonra yine boynunu büküp "hadi son bir defa daha okuyalım" diyebilmek için, bu dünyaya ne büyüklükte bir aşk ve idealizmle gelmiş olmak gerekir? Sadece ilk amatörlük yıllarında değil, dünyanın tanıdığı bir Akagündüz olduktan sonra dahi, arkadaşının bir telefonu üzerine sazlarını alıp -hiçbir maddi karşılık sormadan- Ankara'ya, Eskişehir'e ve nereye olursa gelip çalabilecek yürekte ve gönülde, çevrenizde kaç tane sanatkar görebiliyorsunuz?.
Akagündüz Kutbay'ın ayrılışı, Türk musikisine -eskiden sahip olduğu- sanat haysiyetini yeniden kazandırma savaşını, kazanılabilme şansını hayli zayıflatmıştır. Bakalım yüce takdir, musikimizin yüreğine düşen bu ateşi ne zaman söndürecek; ölümleri, değerlerinin anlaşılma şartı olan Beethoven ve Cemil Bey gibi bir başka Akagündüz'ü yeniden ne zaman yaratacaktır?. Sevgili Aka'm, kadrin, seng-i musallada bile bilinmemişse ne çıkar? Sen şimdi şah neyini huzur-ı Kibriya'da üflüyorsundur mutlaka..
Neyzen Akagündüz Kutbay'ın aziz ruhuna...
DİNLE NEY'DEN
Dünden bugüne bir hikaye sıygasıdır sürer hayat:
Bir sabah idi.. Bir öğle idi.. Bir akşam idi...

Gitti gider, yitirdik, bir altın çağmış o çağ!
Sevmek sevilmek helal, sevmemek haram idi...

Mikdar ne imiş, bir günler bütün dolular natemam
İçinde bir gül aksi nim peymane temam idi...

Gerekmezdi bilmemiz, zaman zaman içimizde
Bir meltem hangi uzak sevdadan selam idi...

Üflenir gibi olurdu şol ney bizm-i gamden kah,
Her nağmesi süzinak kahice hüzzam idi...

Zannım, Akagündüz de bezm-i ney'de, Mevlana,
İtri, Dede ruhuna bir esrik devam idi...

Bakardık ki kendinden geçmiş, kesmiş nefesin,
Sanki başparedeki o değil, ilham idi...

Bilinmez hangi rıza. eğerdi başın öyle,
Bilinmez içtiği ne idi, hangi cam idi...

En içli şarkısını ölürken söylermiş bülbül,
O da öyle idi Konya'da.. O da bir zaman idi!..
Zeki Ömer Defne

Not: Şairin, C. Tanrıkorur'a gönderdiği 12.11.1979 tarihli taziye! mektubuna eklenmiş olan bu şiir, kendilerince lütuf buyrulan izinle ilk defa yayımlanmaktadır.
Musiki Mecmuası, Kasım 1979, S. 361, ss. 4-7.
Dip not
1-1950'li yılların bir sonbahar akşamı, Halıcıoğlu'ndaki kunduracı dükkanından çıkıp Galatasaray'da şarapçı Pano'ya geldiğimizde cebinden bir kitap çıkarmış, "Al bunu, oku!" demişti. Kitap Jean-Jacques Rousseau'nun İlimler ve Sanatlar Hakkında Nutuk'uydu.
2-Çok yiyip çabuk acıkması ve çok su içmesi bundandı.
3-Birlikte çaldığımız ilk yıllarda bir gün kendisinden bir karar sesi üflemesini istediğim zaman, ondan şu ihtarı almıştım: "Benden akort alınmaz, ben ne duyarsam onu üflerim.. Sen benden daha sabitsin, evvela, sen iyi bir akort yap!"
4-Nasıl yapılmasın ki, kendilerini yıllar yılı "çok iyi akort olmasa da" müzik yapılabileceğine inandırmış bir sanatçı topluluğunun karşısına bir akort illeti ile çıkmak, yıllarca bozuk akortla çaldıklarını onların yüzüne vurmak demek olur. Bunun göreceği tepki de, aczin en açık semptomu olan istihzadır. O kara yüzlü, siren gibi düz ruhsuz sesli aleti karşıma koyup da -borç istermişcesine bir çekingenlik içinde- "Akort yapalım mı?" dediği zaman, bir yandan akordumun önceden iyi olmayışı, öte yandan onun, benim yüzlerce tımtım'ımı sonsuz bir sabırla dinleyişinin verdiği çifte mahcubiyetle üzüle-sıkıla akordumu yapar, aletin ibresi tam çizgiye gelip durduğu zaman da, ondan -hafifçe kırık tatlı R'siyle, zaman zaman masum bir özentiyle şakacıktan kullandığı İngilizce "mükemmel" anlamındaki- "Perfect!" onayım aldığım an, içten içe nasıl sevinirdim!..
5- Ne yazık ki açıklamasız olarak yayınlanıveren bu radyo programında, şimdiye kadar hiçbir koro şefinin meşke cür'et edemediği. 17. yy. bestekarlarından Hatibzade Osman Ef.nin 15 makam ve usuldeki 28 dakika süreli Rast Kar-ı Natık'ı icra edilmişti.