GRAMOFONLU KAHVEHANE

Memleketin Şarkısı Türküsü Üstüne Yazılar

TAHİR ABACI



İKAROS yayınları

İKAROS YAYINLARI 29
Deneme/ İnceleme : 10

Gramofonlu Kahvehane
Tahir Abacı

Genel Yayın Yönetmeni: Özcan Erdoğan
Editör: Cenk Gündoğdu
Kapak Tasarımı: Murat Akkan
Mizanpaj: Rukiye Selçuk
Copyright © İkaros Yayınları

ISBN - 978-605-5717-35-3

Baskı: Şubat 2013

İKAROS YAYINLARI
Silahtarağa Cad. Kurtuluş Apt. No.215 Kat: 2/2
Eyüp/İstanbul

Tel.: 0212 427 27 68 pbx,
0532 520 37 68

E-Posta
ikarosyayinlari@gmail.com
ikarosyayinlari@yahoo.com
www.ikarosyayinlari.com
www.ikaros.com.tr

Baskı: Engin Matbaacılık, Topkapı/İstanbul
Tel./Faks: 0212 612 05 53

GRAMOFONLU KAHVEHANE

Memleketin Şarkısı Türküsü Üstüne Yazılar

TAHİR ABACI

Tahir Abacı, 1951 yılında İstanbul'da (nüfus kaydına göre Malatya'da) doğdu. Malatya Tecde İlkokulunu bitirdi. Malatya Lisesi orta bölümünü bitirdikten sonra Turan Emeksiz Lisesi adını alan lise bölümüne geçti. Arada Elazığ Lisesi'nde de okuduktan sonra Malatya Özel Fırat Koleji'nde orta öğrenimini tamamladı. Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi'nde başladığı yüksek öğrenimini İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi'nde sürdürdü, arada İ.Ü. Gazetecilik Enstitüsü'nü de bitirdi. İ.Ü. İktisat Fakültesi'nde Siyaset Bilimi dalında "Türk Şiirinde Siyasallaşma" teziyle master yaptı. İstanbul'da serbest avukat olarak çalıştı. İlk ürünleri Malatya dergi ve gazetelerinde çıktı. Orada on sayılık *Çağ* dergisini çıkardı. 1969'dan başlayarak *Papirüs, Yeni Dergi, Dost, Soyut, Yarına Doğru, Yeni Adımlar, Türkiye Yazıları, Birikim, Somut, Yazko Edebiyat, Varlık, Sanat Olayı, Adam Sanat, Defter, Kuram, Yeni Biçem, Adam Öykü, Ludingirra, E, Milliyet Sanat, Cumhuriyet Kitap, Yasakmeyve, Güldiken, Gezi, Yemek ve Kültür, Sözcükler, Akatalpa* vd. gibi çok sayıda dergide şiir, hikâye, eleştiri ve inceleme yayınladı. İstanbul'da on sekiz sayı çıkan *Yarına Doğru* dergisini yönetti. 1998 - 2001 yılları arasında Radikal gazetesinin pazar eki *Radikal İki*'de haftalık, 2001 - 2010 yılları arasında *Milliyet Sanat* dergisinde aylık yazıları yayımlandı. Edebiyat çalışmalarının yanı sıra müzik ile ilgili çok sayıda yazısı da yayımlanmış olan Tahir Abacı, Kalan Müzik'in arşiv serisi için *"Erzincanlı Hafız Şerif"* ve *"Enver Demirbağ"* albümlerini hazırladı.

Yayımlanmış kitapları:

Şiir: *Odaları Utandıran Dağlar* (1976) *Basit Şeyler* (1980) *Sıcak Hayat* (1994) *Sevdavî* (2002) *Zamanın Yüreğindeki Gece* (Seçme şiirler, 2005) *Hüznengiz* (2007)
Hikâye: *Gelin Ömrümüz* (1976)
Roman: *Ağır Akan Su* (1990) *Aynada Bir Yüz* (1995) *İkinci Adım* (1999) *Adı Senfoni Kalsın* (2005)
Deneme-İnceleme: *Bir Zamanlar Anadolu'da* (1999), *Harput - Elazığ Türküleri* (2000) *Yahya Kemal ve Ahmet Hamdi Tanpınar'da Müzik* (2000). *Gramofonlu Kahvehane - Memleketin Şarkısı Türküsü Üstüne Yazılar* (2013) *Türk Müziğinde Bestelenmiş Şiirler* - İnceleme / Antoloji (2013)
Çocuk kitabı: *Nasrettin Hoca* (1980)

İÇİNDEKİLER:

Sunuş: Gramofonlu Kahveden Yükselen Ses 7
Klasik Türk Müziği ile Halk Müziği 13
Şarkı ve Türkü: İki Kardeş 20
Şarkıların Evreni 26
Klasiğin Klasikleri 31
Unutulmaz Türküler 36
Türkülere ve Türkücülere Dair 41
Eve Dönen Ezgi 47
Ezgiler Kimindir? 53
Türküler Nerelidir? 58
Halk Müziği ve Halk Edebiyatı 64
Ezgi ile Şiir: Mutlu Beraberlik 70
Şarkı ve Türküde Söz 74
Şiir Söyleten Ezgiler 79
Vukuat ve Ezgi 83
Folklor Oynanır mı? 87
Sesler ve Ezgiler 92
Plakta Üç Devir 96
Kırk Beş Devir Türkü 101
Yeşilçam Şarkıları: Şehrin İç Çekişi 107
Müziğin Kadınları 111
Atatürk ve Müzik 121
Ey Bezm-i Mey 126
Vatan Sevdiren Mızrap: Tanburî Cemil Bey 130
Mağrur Tını: Udî Nevres Bey 136
Gramofon Anadolu'da 141
Dicle Fırat Müzik Havzası 148
Urfa Müzik Geleneği 154
Harput: Yok Şehirde Cümbüş 160
Ölümsüz Ses: Celal Güzelses 167
Kaynağına Dönen Ses: Erzincanlı Hafız Şerif 174

Malatyalı Fahri: Çılgın Mızrap.....180
Uzun Hava Okuyan İstanbullu: Neriman Altındağ Tüfekçi....186
Saklı Anadolu Efsanesi: Enver Demirbağ.....191
İbo: İçeri mi, Dışarı mı?.....197
Ahmet Kaya: Gurbette Ölmek.....202
Dibe Vuran Ses.....206
Popüler Kültür ve Müzik.....210
Bir Müzik Macerası.....214
Nâzım Hikmet Konserde.....219
Türk Müziği Kitapları.....224

Sunuş:

Gramofonlu Kahvehaneden Yükselen Sesler

Eskiden sesli medya aygıtları şimdiki gibi yaygın değildi. Cumhuriyetin ilk yıllarından başlayarak ülkemize yaygın biçimde giren ve 'taş plak' denilen diskleri çalabilen gramofonlar da öyle her yerde bulunmazdı. İşte o yıllarda kahvehanelerde gramofon bulundurmak ve taş plak seansları düzenlemek moda olmuştu. Tahmin edileceği üzere, 'çalgılı gazino'ların bulunduğu, "canlı" icranın izlenebildiği büyük şehirlerden çok, Anadolu şehirlerinde rağbet görmüştü bu "gramofonlu kahvehane"ler. Hemen her şehirde bu tür kahvehaneler bilinir, sükse yapardı. Bu tür kahvehanelerde müzik ile kurulan ilişkinin tek yönlü olduğu da sanılmamalı, teknolojik

aygıtla sağlanan icra, kısa sürede "özenme"ye dönüşür, aynı kahvehanelerde yöre sanatçılarının "canlı" icrasını da ateşlerdi. Kimi yöre sanatçılarının plak doldurma hayallerinin de bu gramofonlu kahvehanelerde filizlendiğini kestirmek mümkün. Sözgelimi, Mahmut Karındaş'ın yerel sesleri canlandıran "Diyarbakır Satıcıları" adlı taş plağı kahvehanelerde dinlenilince şehir halkında alay edildikleri duygusu uyandırmış, Celal Güzelses'in el birliğiyle İstanbul'a gönderilmesine ve ölümsüz ezgileri plaklarda seslendirmesine "vesile" olmuştur. Urfa'nın "Çardaklı Kahve"si de, 1940'larda müzisyenlerin sanatlarını icra ettikleri bir yer olarak ün kazanmıştı. Hatta yörenin unutulmaz seslerinden Hamza Şenses (Kel Hamza) içkili olan bu kahvehanede bir tartışma sonucu yüksekten düşerek ölmüştür. Elazığ'da da, müzisyenlerin ve müzisyen arayanların buluştuğu, ün kazanmış kahvehaneler vardı. Bu kahvehaneler bazen "tiyatro" işlevi de görmüştür. Harput – Elazığ müziğinde adına yakılmış türküler bulunan ünlü Hayriye Hanım da, meşrutiyet yıllarında Elazığ'da böyle bir kahvehanede, belki de sahneye çıkan ilk Türk-Müslüman kadın olarak ünlü Afife Jale'den önce, "Tuluat Tiyatrosu" sanatçısı olarak görev yapmıştı. "Sohbet mekânı" olarak ünlü Erzurum kahvehanelerinin aynı zamanda müziğin de hem konuşulduğu, hem icra edildiği, hem gramofondan dinlenildiği mekânlar olduğunu anımsamak gerek.

Bu nedenle, geleneksel müziğimizin her iki dalı üzerine, başka deyişle memleketin şarkısı türküsü üstüne yazılmış denemelerden oluşan bu kitaba "Gramofonlu Kahvehane" adını uygun buldum. Yazıların bir bölümü de *Kaçak Yayın* dergisinde bu başlık altında yayımlanmıştı. Hemen belirtmeliyim: Ben müzisyen, müzikolog ya da müzik araştırmacısı değilim. Öte yandan, biraz coğrafyanın etkisi, biraz ruh halimin gereği, ilk gençlik dönemimden bu yana, ezgilerle - kuşkusuz tüketici olarak - haşır neşir oldum. Çocukluğumun ve ilk gençliğimin geçtiği Fırat – Dicle havzasının ezgilerine özel bir ilgi duydum, erişebildiğim oranda daha çok o bölgeye ait kayıtları topladım. Tabii bunu bir gün bu konuda yazılar ve ki-

taplar yazacağımı düşünerek yapmadım, başlangıçta öyle bir şey aklımın ucundan bile geçmedi, çünkü asıl olarak edebiyatı "iş" bellemiştim ve müzik benim için bir ruhsal - duygusal bir beslenme aracıydı. Şiirlerimde, hikâyelerimde ve romanlarımda da müziğin ve müzisyenlerin hep özel bir yeri olmuştur.

Tabii, özel ilgiler yerlerinde durmuyorlar. 1981 yılında "Türkülere ve Türkücülere Dair" başlıklı yazı, neredeyse kendiliğinden kalemimden dökülüverdi. Kimi bölümlerini genişleterek ayrı yazılar halinde, bir bölümünü de olduğu gibi bu kitaba da aldığım yazı *Sanat Olayı* dergisinde yayınlanınca, beklemediğim bir ilgiyle karşılandı. 12 Eylül ertesinde, politik müziğin bastırıldığı ve bir bakıma yorulduğu, buna karşılık Güney Doğulu ve Doğulu türkücülerin patlama yaptığı günlerdi. Aslında miras yeterince bilinmiyor ve küçümseniyordu. Belki bir refleksti bana o yazıyı yazdıran; hem aydınlardaki ilgisizliğe ve bilgisizliğe karşı, hem bazılarının o mirası çarçur etmesine ve hak etmedikleri halde temsilin figürü olmalarına karşı.

Bilindiği gibi, ülkemizde müzik cemaatleri birbirinden ayrıdır. Batı müziği sevenler ayrı, halk müziği sevenler ayrı, Divan geleneğini sürdüren müziği sevenler ayrı yerde kümeleşirler. Ben ise, eğitimin ve çevrenin de etkisiyle, hiç biriyle arama sınır koymadım. Senfonilerle, konçertolarla sıkça kanatlanıp uçtuğum gibi, hüseynilerle, muhayyerlerle de sıkça ezgi sarhoşu oldum, mayalarla ve hoyratlarla da çok düşüp kalktım. Serde gençlik varken, Tom Jones'u da, Necdet Tokatlıoğlu'nu da, Ruhi Su'yu da aynı ilgiyle dinledim. Ezgi peşinde Elazığ'a, Diyarbakır'a, Unkapanı'na yolculuklar yaptığım oldu. Neyse, sözü dağıtmayalım, plak kayıtlarını toplamaya başlamam da aynı dönemde oldu. Küçümseyen aydınlara ve çarçur eden cahil sanatçılara itirazımın temelinde, işte o yakın ilgi yatıyordu. Müzik cemaatlerinin kesin ve keskin sınırlarına aldırmayan bir benzerimi çok sonra keşfettim: Ahmet Hamdi Tanpınar. Tanpınar da beni alıp ustasına, Yahya Kemal'e geri götürdü. Onların müzikle ilgisini, 2000'de Pan Yayınları arasında yayımlanan *Yahya*

Kemal ve Ahmet Hamdi Tanpınar'da Müzik adlı kitabımda irdelemeye çalıştım.

Klasik Türk Müziği adıyla anılan tarz ile halk müziğinin birbirinden ayrı tutulması da, öteden beri kafamı kurcalayan bir konuydu. Beni etkileyen coğrafyanın müziği, böyle bir ayrımı fiilen ortadan kaldırmış, sentezi ortaya koyan ezgiler üretmişti. Özellikle Harput - Elazığ yöresi, bu konuda özgün bir ada oluşturuyordu. Yine 2000'de Pan Yayınları arasında yayımlanan *Harput - Elazığ Türküleri* adlı kitabım, bu yörenin türkülerini inceleyen bir çalışmadır. Aslında Klasik Türk Müziği ile halk müziği arasındaki ilişkileri ele alan bir yazım, 1987'de *Adam Sanat* dergisinde çıkmıştı. 1998 yılında, *Radikal* gazetesinin hafta sonu eki *Radikal İki*'de yazmaya başlayıncaya kadar müzikle ilgili denemelerim, andığım bu iki dergi yazısıyla sınırlı kaldı. *Radikal İki*'de süreci başlatan da yine müzikle ilgili bir denemem oldu: "Gramofon Anadolu'da" *Radikal İki*'de edebiyat, siyaset, hukuk, etnoğrafya ile ilgili yazılarımın yanı sıra, müzikle ilgili denemelerim de yayınlandı. Daha sonra 2006 - 2007 yıllarında *Kaçak Yayın* dergisinde "Gramofonlu Kahvehane" başlığı altında daha çok icracıları konu alan bir dizi yazım yayınlandı. Ayrıca *Milliyet Sanat* dergisinde dokuz yıl boyunca sürekli yayımlanan yazılarımda müziği de sıksık yokladım. Bu kitap, bütün bu yazılardan yapılmış seçmelerden oluşuyor. Bu yazılardan altı tanesi, 1999 yılında İletişim Yayınları arasında çıkan *Bir Zamanlar Anadolu'da* adlı kitabımda da yer almıştı. "Ey Bezm-i Mey" başlıklı yazı ise, gazetede yayınlandıktan sonra, *Yahya Kemal ve Ahmet Hamdi Tanpınar'da Müzik* adlı kitabımın bir bölümü oldu. Yinelemeleri sevmem, ancak bu yedi yazının kitabın organik bütünlüğüyle doğrudan ilintili oluşlarının, onları bu kitaba da aktarmamı mazur göstereceğini umuyorum. Kitap bağımsız olarak yayımlanmış yazıları topladığı için, kimi bölümler de genişleyerek başka yazılar doğurduğu için, birkaç yazıda kaçınılmaz yinelemeler de oluştu. Yazıların bütünlüğü bozulmasın diye bunları da olduğu gibi bıraktım.

Kitaptaki yazıların geleneksel Türk Müziğinin bütün tarzlarıyla kesişmeleri var. Ancak ağırlıklı yeri "Anadolu şehir müziği" tutuyor. Bu alanda genellikle belli bir şehri konu alan çalışmalar yapıldı ama konuya daha genel, daha bütüncül bakan çalışma yok gibi. Konuyu sistematik bir açıdan ele alabilmek için elimde bol kaynak ve kayıt olmasına rağmen yazıların "araştırma" söylemi dışında, bir "deneme" üslubuyla yazılmalarının doğrudan "tercih" ile ilgili olduğunu anımsatmalıyım, çünkü bu konuları "sohbet eder gibi" anlatmayı seviyorum. Bu kitapta toplanan yazılar, müziği odağa almakla birlikte, daha çok müziğin "edebiyat"ını yapan, "hikâye tarafı"nı anlatan ve kısmen de sosyolojisini yapan yazılar. Yani bir edebiyatçının müziğe bakışını anlatan yazılar. Dışardan bakışın da kendine göre yararları var, ama ötesi, müzik sanatının gerçek temsilcilerine düşüyor kuşkusuz. Sınır ihlalleri yaptıysam, en çok onlardan bağışlanmak diliyorum.

Tahir Abacı

Klasik Türk Müziği ve Halk Müziği Üzerine

Türkiye'de en çok kargaşa yaşanan sanat dalı, müzik. Bu alandaki değerlendirme farklılıklarını diğer sanat alanlarının hiç birinde görmek mümkün değil. Edebiyat, resim, tiyatro, sinema gibi alanlarda hiç değilse sanatçılar ve aydınlar arasında az çok bir beğeni düzeyi ve ortaklığı oluşmuştur. Oysa müzikte durum çok farklı. Bunda, Türkiye'de tüketilen müziğin çeşitliliği de rol oynuyor.

Türkiye'deki geleneksel müzik, klasik müzik ve halk müziği olmak üzere, iki dala ayrılıyor. Artık eski boyutlarda yeniden üretilmeyen, daha çok icra düzeyinde yaşayan bu iki müzik tarzının değerlendirilmesi konusunda bile aydınlar arasında bir uzlaşma yok. Batı müziği kültürüyle yetişmiş olanlar ve çok sesliliği savunanlar, genellikle her ikisini de bir alt tür olarak görürken, birini yeğleyip ötekini dışlayanlar da çok. Değişik alanlardan yazarların yaklaşımları arasında rast gele bir gezinti, ilginç sonuçlar veriyor. Sözgelimi, gazeteci Yalçın Pekşen, *Cumhuriyet* gazetesinde besteci - şarkıcı Yıldırım Gürses ile yaptığı söyleşinin başında, Klasik Türk Müziği eserlerini dillerinin eskiliği nedeniyle anlayamadığından ve bu nedenle yabancı müzik dinlemek zorunda kaldığından yakınıyordu! Filiz Ali, kendisine Theodorakis'in bir plağının tek yüzünü bile dinletmenin mümkün olmadığını yazdı, ancak Ruhi Su ekolünden Hüseyin Başaran için bir övgü yazısı da ondan geldi. Bedri Rahmi Eyüboğlu'na göre, Münir Nurettin Selçuk "Üstad Sinir Zulmettin"dir ve "Hacıyağına bulanmış sesiyle esner" ("İstanbul Destanı" şiiri), kendisi ise "Şiirin gerçeğini ana sütü gibi temiz köy türkülerimizde bulmuştur." ("Türküler Dolusu" şiiri). Oysa Attilâ İlhan için Klasik Türk Müziği vazgeçilmezdir. Murat Belge de yazılarında bu müziğe yakınlığını ortaya koyar. Sadık Özben ise, *Yeni Gündem* dergisindeki yazısında türküleri "Yağ koydum tencereye / Yar geldi pencereye" esprisi içinde değerlendirdi. Buna karşılık, Cemal Süreya bir türkü-severdir ve bu sevgi şiirlerine de yansır. Demirtaş Ceyhun, *Yazko Edebiyat* dergisinde çıkan ve folklor çerçevesindeki tartışmaları yeniden başlatan yazısında, temel alınması gereken müziğin folklorik müzik değil, Klasik Türk Müziği olduğunu öne sürdü. Beride Ruhi Su, yaptığı albümlerde Klasik Türk Müziğine hiç ilgi göstermedi. Bu arada "Arabesk" adı verilen müzik, aydınlar tarafından lanetlene dursun, ona olumlu yaklaşanlar da çıktı. Karikatürist Ergin Ergönültaş, *Mikrop* dergisinde bu müziği savundu. Refik Durbaş da bu müzikten etkilenen ve esinle-

nen şiirler yazdı.

Hem Klasik Türk Müziğine, hem halk müziğine olumlu yaklaşan kültür insanlarının sayısı ise oldukça az. Bunlardan birisi Ahmet Hamdi Tanpınar. Klasik Türk Müziğinin onun eserlerinde belirleyici önem taşıdığını okuyan herkes fark etmiştir. Onun halk müziğinden de bilinçli bir zevk aldığını romanlarının kimi bölümlerinden, özellikle de *Beş Şehir*'in Erzurum ve Konya bölümlerinden öğreniyoruz. Tanpınar'ın Erzurum'un şehir kökenli türkülerini "Orta sınıf klasiği" olarak nitelemesi de ilginç.

Müzik ve Politika

Müzikteki savruluşların ardında yatan, ne tek başına müzik sanatına ilişkin teorik temellendirmeler, ne de tek başına "müzik zevki" Kuşkusuz beğeninin, eğitimin, toplumsal kökenin de payı var, ama özellikle Klasik Türk Müziği ile halk müziği arasındaki tavır alışlarda daha çok belirleyici olan, düpedüz politika! Tarafların genellikle politik terimlerle tartıştıklarını görüyoruz. Örneğin çok sesli müziği savunanlar, bu iki müzikten uzak durmayı "Batılaşma"nın gereği sayıyorlar. Hatta, tek sesli müziğin teokratik sistemin ürünü ve pekiştiricisi olduğunu, çok sesli müzik dinlemenin ise demokrasiyi geliştirdiğini savunanlar dahi görüldü! "Halkın yaşantısını ve başkaldırıyı yansıttığı" için halk müziğinden yana çıkanlar, Klasik Türk Müziğini "Osmanlı egemen sınıflarının beğenisinin ürünü, halktan kopuk, içeriksiz" olarak niteliyorlar. Halk müziğini ilkel ve kaba bulanlar, bu müziği sevmeyi "popülizm" olarak görüyorlar. Hangi tarzın ulusal müziği temsil ettiği tartışmasının ise sonu gelmiyor. Kimilerine göre, klasik müziğin kökeninde Arap, İran, Bizans müziği var, oysa halk müziği Anadolu'nun öz çocuğu; kimilerine göre, Klasik Türk Müziği katıksız ulusal müzik.

Her toplumsal dönüşümün ardından, sadece iktidarı yitiren

toplumsal sınıfların ve kesimlerin siyasal hegemonyasına değil, o dönemde etkili olmuş üst yapı kurumlarına karşı da bir tavır alış gözlemlenir. Cumhuriyeti kuran ideoloji de, dönüşümün getirdiği sıcak coşkuyla, özerkliklerini gözetmeden, geçmişin bütün kültürel değerlerini de dışlamak yoluna gitti, aynı zamanda bir "kültür devrimi" boyutu sergiledi. Aslında etkisi toplumsal olan, süreklilik ve bütünsellik içinde oluşan kültürel öğeler, güncel ölçülerle sözde karşıtlar olarak konuldu. Divan şiiri, aruz, Klasik Türk Müziği neredeyse vatan haini ilan edilirken; halk şiiri, hece vezni, halk müziği ulusal kahraman sayıldı. Oysa, kısa bir süre sonra, Divan şiiri ve müziğinin de, halk şiiri ve müziğinin de var olan durumlarıyla yeniden üretilme şanslarının kalmadığı, ulusal sanatın çok başka bir yerde ve başka bir düzeyde kurulacağı anlaşıldı

Aslında her iki tarzın da toplumsal yapı içinde organik kökleri vardı. Yeni düzen, açık bir tercih yaptı; çok sesli müzik ile birlikte halk müziğini kolladı. Klasik Türk Müziği ise epeyce hırpalandı; konservatuardan ve radyolardan Türk Müziğini kaldırmak gibi yollara baş vuruldu. Dönemin müzik kitaplarına baktığımız zaman, halk ezgilerinin pentatonik yapısı tezi üstünde durulduğunu görüyoruz. Halk müziğinin, geleneksel müziğin öteki dalından farklılığını ve "ulusal" bir kökene dayandığını ortaya koymak isteyen dönem müzikçileri, halk müziğinin tam sesten küçük sesleri, yani klasik müzikteki "koma" ve "bakiyye"leri içermeyen ve kökeni Orta Asya'ya dayanan pentatonik dizilere uygunluğunu kanıtlamaya çalışıyorlardı. Buradan gidilerek, halk müziği ile eşit aralıklı sisteme dayanan Batı müziği arasındaki ilişkiler kolaylaştırılmak istendi. Çok sesli batı müziğini izleyen Türk besteciler de genellikle halk müziğini temel aldılar, ondan esinlendiler. Ferit Alnar dışında Klasik Türk Müziğine pek yaklaşan olmadı. Kuşkusuz bu eğilimlerin ortaya çıkışında sadece imparatorluğun kültürel değerlerine politik tavır alışın tek başına belirleyici olduğu söylenemez. Folklora ve ulusal kaynaklara yöneliş, sadece bizde değil, 20. yüzyılın başında Batı müziğinde de moda olmuştu. Bu moda da bizi etkile-

di, ama batıda Klasik Türk Müziği gibi bir kaynağın, daha doğrusu tarzlar arasında bizdeki gibi bir yarılmanın bulunmadığı unutuldu. Böylece moda ile politik tavır eklemlenmiş oldu. Halk müziğinin önem kazanmasındaki bir diğer etken de, kırsal kesimdeki yapısal değişim ve çözülmedir kuşkusuz.

Klasik Türk Müziği ile halk müziği arasında oluşturulmak istenen zorlama kutupsallık, somut olgularla uyuşmadı. Örneğin, halk müziğinin ezgisel yapı bakımından Klasik Türk Müziği ezgilerinin yapısından farklı olduğu, temelinin Asya'nın pentatonik ezgilerine dayandığı kanıtlanamadı. Yapılan derlemeler sonucunda, başta Urfa, Kerkük, Harput (Elazığ), Diyarbakır gibi Klasik Türk Müziği aralıklarına ve makam düzenine sahip yörelerin müziği olmak üzere, Anadolu halk ezgileri, pentatonizm teorisini boşa çıkardı. Bu konudaki tartışmalar, o dönemle birlikte kapanmış görünüyor. Öte yandan, Klasik Türk Müziği üzerindeki baskılar da etkili olamadı, bu müzik tarzı da toplum katmanlarındaki etkisini sürdürdü. Ulusal müziği hangi müzik tarzının temsil ettiği tartışması da boşlukta kaldı. Gerçekte, uluslaşma süreci başladığında, her iki tarz da altın çağlarını kapatmışlardı. Olağan değişim ve dönüşüm süreci içinde ulusal kültüre ve modern hayata eklemlenme şansları eşitti.

Benzerlikler ve Ayrılıklar

Her iki tarzı, kökenleri, içerikleri, temaları ve ezgisel yapıları bakımından karşılaştırdığımızda, birbirlerinden pek farklı olmadıklarını görüyoruz. Her iki müziğin sözlü örneklerinde içerik geniş ölçüde birbirinin benzeridir ve lirik özellikler gösterir. Hatta Klasik Türk Müziğinin popüler örneklerinde dinî öğelerle lâdinî (din dışı) öğeler arasındaki ayrım çizgisinin daha kesin olduğunu, bu müziğin daha laik bir karakter gösterdiğini söyleyebiliriz. Nitekim bu müziğe Hıristiyan ve Musevî müzisyenlerin katkıları da büyük olmuştur. Halk müziğinde ise benzer katkı örtük kalmış, asimile

edilmiş, ayrıca dini öğeler (nefesler, semahlar, ilahiler, vd.) daha az ayrışmıştır. Halk müziğinin sanıldığı gibi "saf" bir içeriği yansıtmadığı, farklı sınıfsal içerikler taşıdığı da çeşitli araştırmalarda ortaya konulmuştur. Cumhuriyet aydınlarının önem bahşettiği, yerleşik düzene tepki niteliğindeki göçebe motiflerinin başkaldırı özelliği de tartışma konusudur. Ancak, halk müziğini de folklorculuğun ve popülizmin ötesinde, genel sanat pratiği içinde değerlendirmek gerekir. Halk müziği, bu yönüyle sanatsal olmayan folklor öğelerinden (ata sözleri, deyimler, boş inançlar, gündelik pratikler, vb) ayrılır. Bütün ülkelerin müziğinde işlevsel bir konumu olan halk müziğinin sanatsal yönü özerktir, öteki folklor öğelerine kıyasla modern hayata eklemlenmeye bir bakıma daha yatkın, bir bakıma daha dirençlidir.

Gerek Klasik Türk Müziği, gerek halk müziği, 20. yüzyılın başlarından bu yana pek yeni ürün veremiyorlar, daha çok stokları kullanıyorlar. Halk müziğinin yeni örnekleri ancak derleme yoluyla ya da eski ezgi kalıpları kullanılarak ortaya çıkıyor. Klasik Türk Müziğinin mirasını sürdüren çizgi ise, o kadar başkalaşmıştır ki hak bilir (!) bir davranışla adını "Türk Sanat Müziği" olarak değiştirmiştir. Öte yandan her iki müzik tarzının ağır formları giderek unutulmuş ya da az icra edilir olmuş, biri "şarkı"ya, öteki "türkü"ye indirgenmiştir.

Meşk geleneğinden, "Edvar"lardan süzülüp gelen Klasik Türk Müziği, ancak yakın yüzyıllarda, Dimitri Kantemir, Suphi Ziya Özbekkan, Hüseyin Sadeddin Arel, vd. gibi müzik adamlarının olağan üstü çabalarıyla belli bir oranda sistemleştirildi, notaya alındı, olabildiği ölçüde derlenebildi. Anadolu halk müziği ise, ayrıştırma güçlüklerinin ve bölgeselliğin de etkisiyle ne tam olarak derlenebildi, ne de sistemleştirilebildi. Halk müziğinin sadece usullü (kırık hava) ve usulsüz (uzun hava) biçiminde ayrıştırılmasının yetersiz olduğu açık. Bu müziğin de makam sistemine uygun olduğu, ama daha çok hüseyni, uşşak, muhayyer gibi eski ve temel makamlar

içinde seslendirildiği saptanmıştır. Kuşkusuz geleneksel müziğin bu iki tarzı arasındaki etkiler karşılıklıdır. Özellikle İstanbul dışındaki merkezlerde her iki tarzı birleştiren, peşrevli, gazelli, divanlı, şarkılı, türkülü fasıllarda, çalgı ayrımı gözetilmeksizin bir sentez oluşmuştur. Radyo programlarının başlamasından sonra, klasik fasıllarda türkülerin de icra edilmesi yadırganmamıştır. Sadeddin Kaynak örneği, halk müziğinin klasik müziğin izini sürenleri taklite varan oranda etkileyebildiğini göstermiştir. Kuşkusuz bunlar, halk müziği ile klasik müziğin kutupsal olmadığını ortaya koyuyor, aynılığını değil. Yoksa arada bir takım önemli farklılıklar da var:

Klasik Türk Müziğinde bireysel üretim daha fazla öne çıkar. Üslup sahibi bestecisi ve çoğu kez güfte şairi bellidir. Halk müziği ise anonimdir, bestecisi de, çoğu kez güfte şairi de bilinmez.

- Aynı tarihî dönemlerin ürünü olmalarına rağmen, Klasik Türk Müziği örnekleri bölgeler üstüdür, daha evrensel temalar üstüne kurulur, yöresel ve etnik öğeler içermez. Halk müziği ise bölgeseldir, "ağız" denilen yöresel üslupla icra edilir.

-Yöresellik nedeniyle toplamda halk müziğinde bir form çeşitliliği vardır. Bu müzik "uzun hava-kırık hava" gibi dar tanımlara sığmaz ve yöresel adlar almış sayısız formlar (maya, hoyrat, mani, divan, müstezad, tatyan, tecnis, elagözlü, bozlak, kesik kerem, barak, kalenderî, vd.) halinde icra edilir. Klasik Türk Müziğinde ise formlar (şarkı, kâr, kârçe, kârı natık, semâi, beste, gazel, taksim, peşrev, saz eseri) belli sayıdadır ve kurallarla belirlenmiştir.

Klasik Türk Müziği şehirli bir müziktir. Halk müziği ise, kısmen şehir, kısmen kırsal kesim ortamında üretilmiştir ve doğal kırsal motiflere yaygın biçimde yer verir.

Klasik Türk Müziği daha homojen ve tutarlıdır. Halk müziği ise mekâna, ortama, yöreye, kişiye göre her bakımdan farklılıklar gösterir.

Klasik Türk Müziğinde lirizm ana temadır. Halk müziğinde

ise lirizmin yanı sıra epik ve dramatik öğelere de rastlanır.

Klasik Türk Müziğinde güfteler genellikle Divan şiiri örnekleridir, aruz vezniyle yazılmıştır. Halk müziğinde ise çoğunlukla hece vezniyle yazılmış halk şiiri temel alınır.

- Klasik Türk Müziği daha disiplinli bir biçimde icra edilir, notaya bağlı icraya daha elverişlidir. Halk müziği ise daha serbest tavırla icra edilir, doğaçlamaya daha fazla yer verir, notaya bağlı icrası serbest icranın yerini tutmaz.

Her iki müzik farklı çalgılarla icra edilir. Klasik Türk Müziğinin çalgıları daha sabittir. Halk müziğinde ise çalgılar yöreden yöreye değişiklik gösterir.

Kuşkusuz bu farklılıkların çoğu mutlak değil, istisnalar var. Örneğin güftesinde aruz vezni kullanılmış ya da düpedüz Divan şiiri örneklerini güfte yapan halk müziği örnekleri bulunuyor. Yine, radyo türkücülüğü egemen olmadan önce, taş plak dönemi türkücülerinin klasik sazlar eşliğinde okudukları görülüyor.

Klasik Türk Müziği de, halk müziği de, önyargısız yaklaşımlar bekleyen zengin birer miras. Klasik Türk Müziği, kendine özgü gelişkin yapısıyla, halk müziği el değmemiş yabanıl güzelliğiyle çağdaş müzik için yapı taşı olacak önemdedir.

Şarkı ile Türkü:
İki Kardeş

Şarkı ile türkü nerede kesişir, nerede ayrılır? Günümüzdeki görünüşe bakılırsa, aralarında dağlar değilse bile kimi engebeler var. Zaten her biri ayrı müzik tarzlarının ürünleri olarak niteleniyorlar. Sazları ve icracıları da çoğu kez farklı. Aslında ne klasik müziğimiz şarkıdan ibaret, ne halk müziğimiz türküden ibaret. Bunlar sadece dallarının en popüler iki formu. Klasik müzikte şarkı dışında gazel, kâr, kârı natık, beste, semâi, peşrev, saz semâisi, taksim, köçekçe

gibi formlar, halk müziğinde maya, hoyrat, müstezad, tatyan, divan, tecnis gibi başka formlar da var. Çoğu kez bu ayrıma dikkat etmeden, özellikle sözlü örneklere şarkı ya da türkü deyip geçiyoruz.

Şarkı ile türkünün birbirlerinden o kadar ayrı tarzlar olmadığı biçimindeki bir saptamaya ise her iki cepheden itirazlar olacağı kuşkusuz. Kimileri klasik müzik gibi incelmiş bir müziğin kaba saba halk müziğiyle nasıl bağdaşacağını soracaktır. Kimileri halkımızın öz müziğinin Osmanlı saray müziğiyle asla bir araya gelemeyeceğini söyleyecektir. Bunları şimdilik geçelim. Ama bazı önemli farklılıklar yok değil. Klasik müzik, bireysel yaratı işidir, bestecisi, çoğu kez güftecisi bellidir, divan şiiri ve aruz vezni temellidir, bölgeler üstüdür, şehirlidir, liriktir, homojendir, disiplinlidir. Halk müziği ise genelde anonimdir, çoğu kez bestecisi ve güftecisi bilinmez, halk şiirinin hece kalıbını esas alır, bölgesel ve yöreseldir, kırsaldır, dramatiktir, değişkendir. Tabii bu sıralananlar mutlak bir kural değil, sözgelimi halk müziğinde şairi belli divan şiiri örneklerini temel alan divan, müstezat, tecnis, tatyan gibi örnekler var, ancak çoğunlukta değil. Bütün bunlar, şarkı ile türkünün, klasik müzik ile halk müziğinin aralarında neden derin ayrılıklar bulunduğunu, sözgelimi her iki tarzın neden ayrı çalgılarla icra edilmesi gerektiğini tam olarak açıklamıyor.

Taş plak dönemi türkücüleri, parçalarını klasik müzik sazları eşliğinde okuyorlardı. Daha sonra klasik müzikçiler de solo olarak ve fasıllarda türkülere yer vermeye başladılar. Özellikle Hüseyni, Uşşak, Bayati, Rast, Muhayyer, Tahir vb. gibi makamlarda pek çok anonim türkü klasik şarkılar arasında okundu, söylendi, popüler de oldu. Bu durum, yukarda sıralanan kimi farklara rağmen, şarkı ile türkünün birbirinden o kadar da uzak olmadıklarını göstermektedir. Halk müziği ürünleri, yapı olarak genelde klasik müziğin ürünlerinin yapısına yakın ve yatkındır. Onlarda da makam düzenine uygunluk belirgin bir biçimde görülmektedir. Klasik sazlarla icra edilmeleri, türkülerdeki melodik zenginliği açığa çıkarmaktadır. Pentatonik seyir izleyen diziler için bile geçerlidir bu.

Elli Yıl Önceki Bir Tartışma

Türk Musikisi Dergisi'nin 1 Ekim 1949 tarihli 24. sayısında "Doğu Anadoluda Halk Musikisi" başlıklı yazısında Celil Berkman, oldukça keyfi ayrımlar yaparak ülkemizdeki müziği milli musiki (İstanbul müziği), folklor müziği (halk müziği), pastoral müzik (çobanların kaval müziği) olarak üçe ayırıyor, vb. Daha sonra şöyle sürdürüyor: "Anadolumuzda halk musikisinin en yüksek ve kudretli mevcudiyetini iki merkezde görebiliriz. Bunlar da Elazığ ve Diyarbakır'dır. Bu vilayetlerden maada Erzurum ve Urfa vilayetlerinde de halk musikisi vardır. İşte milli musiki, merkezi olan İstanbul'dan diğer vilayetlere intişar etmiş olduğunagöre, halk musikisi de en ziyade bu vilayetlerde kaynak göstermiş ve kendi muhitlerine buralardan yayılmıştır" Yazar, halk müziğinden kastının bozlak, Eğin ağzı gibi halk türküleri ve halk şarkıları olmadığını belirttikten sonra sürdürüyor: "Halk musikisi, doğrudan doğruya, İstanbul musikisindeki fasıllar ve makamlar gibi kendine mahsus fasılları ve makamları ihtiva eden ve ayni fasıl ve makamlardan şarkıları bulunan ve çok kuvvetli hususiyet gösteren musikidir. (...) Elazığ ve Diyarbakır'da da öyle ruhnüvaz makamlar, öyle orijinal fasıllar vardır ki, bu fasılların kendi hududu, çerçevesi dahilinde, kendine mahsus, müteaddit ve muhtelif şarkıları da vardır" Yazar daha sonra Elazığ, Diyarbakır ve Erzurum'da rastlanan makamları da sayıyor. Burada da bir dizi yanlış yapıyor, örneğin Maya, Tecnis, Hoyrat, Kesik Hoyrat, Tatyan, Mersiye gibi ezgi türlerini makam adları olarak, makamlarla bir arada anıyor. Yine buralarda rastlanan "taksim peşrevi" (!) gibi bir ezgiden söz ediyor. Bütün bu yanlışları bir yana bırakırsak, yazarın yanlış ayrımlar yapsa da, Elazığ, Diyarbakır, Erzurum, Urfa merkezli özgün müziği farketmiş olduğunu söyleyebiliriz. Gelgelelim bir süre sonra rakip dergi *Musiki Mecmuası*'ndan Celil Berkman'a öfkeli bir tepki geliyor. Laika Karabey, derginin 1 ocak 1950 tarihli 23. sayısında "İşitilmemiş Bir İddia" başlıklı yazısında, Berkman'ın ayrıştırma yanlışlarına da

değinmekle birlikte, asıl olarak onun bu bölge müziğinde bir farklılık görmesine yükleniyor, bunları "işitilmemiş bir iddia" olarak niteliyor. Bu konuda da "Harput ve Diyarbakır'da oturmuş, halk ile sıkı sıkı temaslarda bulunmuş" bir müzikçi dostuna danıştığını, dostunun bu bölgelerdeki müziğin de bilinen halk müziğinden farklı olmadığını söylediğini, kanıt olarak aktarıyor. Karabey, sonraki sayıdaki bir yazısında ise Nurettin Şazi Kösemihal'le polemiğe tutuşuyor, bu kez onun halk müziği ile Klasik Türk Müziğini birbirinden ayrı tutmasını eleştiriyor, tek bir Türk Musikisinden söz etmek gerektiğini vurguluyor, halk müziğinde belli bazı makamlara rastlandığını yazıyor.

Öteki Cephe

Peki, öteki cephe bu işe ne diyor? *Türk Musikisi Dergisi*'nin Berkman'ın yazısının yer aldığı sayısında Halil Nadaroğlu'nun, halk müziğine büyük emeği geçmiş olan Muzaffer Sarısözen ile yapmış olduğu bir konuşma da yer alıyor. Şöyle diyor Sarısözen: "Tamamen ayrı ayrı duyuş ve görüşlerin ifadesi olan klasik musiki ile halk musikisini ayırmanın zamanı gelip de geçmiştir bile. Klâsik musiki tavır ve kaideleriyle halk türkülerini okuyup muvaffak olmağa imkan yoktur. Musikiye intisap edenler kendi kabiliyetlerine göre bu iki sahadan birisini seçip münhasıran orada çalışmalıdırlar" Sarısözen, klâsik musiğin melodi ve ritim itibarile daha zengin olduğu yönündeki tezi kabul edemeyeceğini de söylüyor, melodi konusunda bir ölçüt bulunmadığı gibi, ritim yönünden de halk müziğinin daha zengin olduğunu öne sürüyor. Sarısözen'in bu katı tutumu, aslında dönemin ideolojik bir göstergesi olarak yaygın bir eğilimdi. Günümüzün sosyalist müzikçilerini bile etkilemiştir.

Türk Musikisi Dergisi, 1950 yılına ait İstanbul Radyosu aylık fasıl programlarını da yayınlamış. Fasıllarda halk türkülerinin de yer aldığını görüyoruz. Örneğin 17 Nisan 1950'de yayınlanacak olan

hüseyni faslında okunacak parçalar arasında bir Elazığ türküsüne rastlıyoruz: "Kevengin yollarında" Aynı Muzaffer Sarısözen, radyolarda başlattığı "Yurttan Sesler" programlarında başlangıçta Klasik Türk Müziği'ne de yer vermiş, hatta bu dalda çalışan sanatçılara halk türküleri öğretmiştir. Örneğin, Armağan Coşkun Elçi'nin Neriman Altındağ Tüfekçi ve Nida Tüfekçi'den aktardığına göre, 1940'larda Perihan Sözeri "Bizim elin koyunları kuzular" "Turnalar" "Dağlar Ağardı Kardan" gibi uzun havalar okumuş, olumlu tepkiler almıştır. Çok sayıda İstanbul türküsünün yanısıra tam da Berkman'ın andığı bölgelere ait "Ay doğdu batmadı mı" "Esmer bugün ağlamış" "Fırat kenarının ince dumanı" "Sigaramın dumanı" (aslı Harput'tan kalma "Meteris Türküsü"dür), "Söğüdün dalları narindir narin (Zeynep)" "Haticem saçlarını dalga dalga taramış" vb. çok sayıda türkünün ya da türkü tarzındaki bestenin özellikle Rast, Bayati, Hüseyni, Uşşak, İsfahan makamlarındaki fasıllara eklenmesi de aynı yıllarda olmuştur. Yine aynı yıllarda hemen her Klasik Türk Müziği okuyucusunun, klasik sazlar eşliğinde bir kaç da türkü plağı doldurduğu görülüyor. Ünlü Eğin havası "Yeşil Kurbağalar"ın en güzel yorumlarından biri, Hafız Burhan'a aittir. İbrahim Tatlıses'in rezil ettiği "Yoğurt Koydum Dolaba" türküsünü Udi Nevres Bey'in sesinden dinlemek ise bir keyiftir. Safiye Ayla'nın, Münir Nurettin'in bir çok parçası anonim türkülerdir. Öte yandan çok sayıda klasik bestecinin, sözgelimi Dede Efendi'nin, Mustafa Çavuş'un, Şakir Ağa'nın vb, yeni dönemden H. Sadettin Arel'in, Sadettin Kaynak'ın vb. 'şarkı' olarak nitelenen kimi parçaları, gerçekte türkü formundadır.

Günümüzün 'Türk Sanat Müziği' okuyucularının ise, körün tuttuğunu bellemesi örneği, 1940'lı yıllarda fasıllara eklenmiş türkülerle yetindikleri, bir kaç küçük örnek dışında başka türkülere yaklaşmak konusunda cesur davranamadıkları görülüyor. Oysa sözgelimi Muazzez Abacı'nın yaptığı bir kaç deneme, hem türkülere, hem kendisine ayrı bir ufuk getirmiştir. Onun "Huma Kuşu" yorumuna pek bir şey diyemem ama "Mevlam Bir Çok Dert Vermiş"

sözleriyle başlayan türküyü en iyi yorumlayan okuyucu olduğu rahatlıkla söylenebilir. "Gramofon Anadolu'da" başlıklı yazımda Doğu Anadolu'da bir halk müziği klasik müzik ikileminin pek bulunmadığını, ikisinin bir arada, bir sentez içinde icra edildiğini yazmıştım. Yıllar önce Elazığ'dan aldığım bir kaset var. Oradaki yerel müzik derneğinde doldurulmuş. Klasik Türk Müziği sazlarıyla ve usulüyle, bir fasıl düzeninde türküler okunuyor. Peşrevle başlıyor, sonra "Kar mı yağmış Harput'un başına" "Mezire'den çıktım" gibi türküler geliyor, arada solo olarak Lokman Tasalı bir hoyrat okuyor, "Bu dere baştan başa" vb. türkülerle sürüp gidiyor. Öyle sanıyorum ki o türkülerdeki incelikler de asıl bu tarz bir icrayla ortaya çıkıyor.

Cumhuriyet'ten sonra 'yüksek irade' şarkıyı değil, türküyü işaret etti. Bütün dillerin Türkçe'den türediğini öne süren 'güneş dil teorisi'ne paralel bir tez vardı o yıllarda: 'pentatonik' ezgilerin tümü Türk Müziği kökenliydi! Halil Bedii Yönetken, Ferruh Arsunar, Sadi Yaver Ataman, Mahmut Ragıp Gazimihal, Muzaffer Sarısözen vd. araştırmacılar, Anadolu'da pentatonik Türk Müziğinin peşine düştüler, ama tam tersine pentatonik olmayan dizilerle karşılaştılar. Gayrimilli, oradan buradan derlenmiş bir müzik sayılan Klasik Türk Müziğinin 'Osmanlı' sayılıp kötülenmesi, hatta yasaklanır gibi olması da aynı dönemdedir. Müzik bu, H.Sadettin Arel'in deyişiyle 'deli gömleği'ne en az tahammülü olan tür. Derlenen, toparlanan, arşivlenen, çalgısıyla ve icrasıyla zapt ü rapt altına alınan halk müziği bile sığmadı sokulduğu kalıplara. Şarkı ile türkü, aynı dalda yeşermiş iki yaprak gibi kardeş kardeş akıp geldiler günümüze.

Şarkıların Evreni

2000'lerde türküler tekrar "moda" oldu. Türkü söylendi, türkü konuşuldu. Söylendi ve konuşuldu da ne oldu? Bu tür durumlarda olan yinelendi, bir dizi fırsatçı asıl kaynakları ve nitelikli çabaları gölgelemek üzere furyadan yararlanmaya koştu. Buradan başka bir önemli soruya geçelim, peki şarkılar neden moda olmadı? Bu, ikizlerden birini üstünkörü hatırlayıp, ötekini ise tamamen unutmaya benzedi. Huyumuzdur, şarkı ve türküyü hem söyler, hem küçümseriz. Çünkü onlar elimizin altındadır, "bizim kız, bizim oğlan"dır. Ayrıca türkü dinliyorsanız "köylü" "taşralı", şarkı dinliyorsanız "Osmanlı" "geri kafalı" vb. sayılmanız da mümkün. Dahası, nedense müzik tarzlarının cemaatleri ayrıdır; türkü sevenler ayrı, şarkı

sevenler ayrı yerde dururlar. Bilirsiniz, Sabahattin Eyüboğlu "şarkı verir, türkü alır", Bedri Rahmi Eyüboğlu'na göre "Üstad Sinir Zulmettin hacı yağına batırılmış sesiyle esner" Çok sesli müzik yanlıları ise türküye biraz yukardan bakar, şarkıya büsbütün burun kıvırırlar. Bu üç tarz, aralarında alışveriş olan tarzlar üstelik, öteki tarzlar arasındaki ilişkiler daha da kanlı bıçaklı.

Türkiye'deki demokrasi ve cumhuriyet denemesinin en özgül yanlarından biri, geçmişin siyasal yapılarından kopuşa başka ülkelerde rastlanmayacak ölçüde bir kültürel kopuş ekleme çabasıydı. Avrupa'nın pek çok ülkesinde burjuvazi feodal aristokrasinin siyasal düzenini yıkarken, onun kültürünü özümseyerek sürdürmeyi ise neredeyse aynı devrim sürecinin bir gereği saymıştı. Tabii hiçbir kültürel kopuş, siyasal kopuş kadar kolay değil, hatta tam anlamıyla mümkün de değil. Kendisini Cumhuriyeti kuran ideolojinin doğal bir türevi olarak gören çok sesli müzik cemaati bile, resmi ideolojinin halk müziğine yönelten etkisine, hatta baskısına rağmen, Klasik Türk Müziği'nden de organik olarak etkilendi. Sadece kökeni gereği daha cesur davranan Ferit Alnar'ın denemelerinde değil, öteki bestecilerde de bu tarz etkiler görüldü. (Bunların bir listesi Önder Kütahyalı'nın *Çağdaş Müzik Tarihi* adlı çalışmasında yer alıyor). Klasik Türk Müziği ile halk müziği ise zaten kökenden aşina bir ilişki içinde süregeldiler. Itrî'de, Dede Efendi'de, Tab'ı Mustafa Efendi'de bile rastladığımız bu özelliğin, Mustafa Çavuş gibi bir bestecide "harmanlama" düzeyine çıktığını görüyoruz. Cumhuriyet döneminde benzer bir eğilimi Sadettin Kaynak temsil etmişti. Halk müziğinin de Klasik Türk Müziği'nden her zaman etkilendiği sayısız örnekle gösterilebilir. Hatta bu hamle, zaman zaman Mustafa Keser gibi facialara bile yol açabiliyor. Neresinden bakarsanız bakın, Klasik Türk Müziği, kuşatıcı özellikleri ve birikimiyle göz ardı edilemeyecek bir ufku içinde barındırıyor. Türkülere yeni bir açılım kazandırabilecek imkânları da, çok sesli müziğe katışım öğeleri sağlayacak motifleri de, Çinuçen Tanrıkorur, Yalçın Tura, Gönül Paçacı, hatta Yıldırım Gürses, hatta Ergüder Yoldaş vd. gibi birbirinden çok farklı deneyimlere bakarsak, ana çizgisi çerçevesindeki

yenilikleri ve çeşitlenmeleri de besleyebildiğini görüyoruz. Şiir, her zaman bu müziğin kaynaşmış bir öğesi oldu. Tura'nın Oktay Rifat, Paçacı'nın Hilmi Yavuz, Yoldaş'ın Attilâ İlhan esinlerinden yola çıkmaları, modern şiirin de aynı imkânları sağlayabildiğini gösteren ilginç örneklerdi.

Buluşma

Klasik Türk Müziği, bir "hanende musikisi" sayılsa da, bu durum onun ekip müziği olduğu gerçeğini ortadan kaldırmıyor. Tek sazla bile icra edilebilen halk müziğine göre tam anlamıyla icrasının daha fazla insanın katılımını zorunlu kılması (meydan - küme - fasıllarında katılımcı sayısının yüze yaklaştığını anımsatalım), dahası belli bir yaşama düzeyini öngerektirmesi, onu uzunca bir tarihi dönem boyunca egemen sınıfların mekânlarına ve imkânlarına bağımlı kıldı. Ayrıca kimi padişahların genetik olarak müziğe yatkınlığı gibi özel bir durum da sözkonusuydu. Bütün bunlar, bir miktar Avrupa'da klasik müziğin gelişimini de andırıyor. Avrupa çok sesliliğe yönelirken, Türk Müziğinin tek sesli bir doğrultuda gelişim göstermesinin nedenleri ise çok tartışıldı. Sosyo-ekonomik nedenlerden, Doğu'nun duygusal içdünyasının "melodi"yi öne çıkarmasına kadar çeşitli gerekçeler öne sürüldü. Bunların hepsi de geçerli olabilir. George Thomson, Avrupa'da burjuvazinin yükselmesiyle senfoni ve romanın (aynı dönemde ama farklı yer ve aşamalarda) gelişimi arasında bir paralellik buluyor. Bizde üçü de kendiliğinden uç vermedi ya da geç uç verdi. Gelgelelim, Türk Müziğinin 17. yüzyıldan sonraki atılımlarına, enstrümanlardaki gelişmelere, yeni makamlara vb. bakarak, onun da kendi içinde bir tür pozitif gelişme gösterdiğini söyleyebiliyoruz. Bazı sonuçları da batıdaki gibi oldu: sözgelimi müziğin zamanla toplumsal piramitten aşağılara doğru yayılması gibi.

Çok seslilik, vokal düzeyde doğmuş olsa da, asıl niteliğine enstrümantal düzeyde kavuştu. Türkiye'de çok sesliliğin gelişmesinde

dolaylı engellerden biri de enstrüman üzerindeki dini kısıtlamalar olsa gerek. Söze, sese, hafızlık geleneğine dayalı müziğin farklı seslerin armonisini yakalama şansı, enstrüman ağırlıklı bir müziğe göre daha az. Yine de fazla abartılmaması gereken bir durum bu. H. Sadeddin Arel'in, *Türk Musikisi Kimindir?* adlı kitabında yazdığı gibi: "Bir millette, din bakımından musikinin haram addedilmesine ve musikinaşların da şehadetleri kabul edilmemek derecesinde, adeta medeni haklardan sakıt görülmelerine rağmen yine bir tek devirden, ismi ve eseri unutulanların gayri, bu kadar çok bestekârların hatırası kalmış bulunursa, o millette musiki terbiyesinin yokluğundan değil, musiki ibtilâsının çokluğundan şikayet edilmelidir" Tabii bu durumun aşılmasında Osmanlı tebası ama başka din ve ulustan müzisyenlerin yaptığı katkıları da unutmamak gerek.

Yahya Kemal de Parnas'ı Türkiye'ye uyarlarken, yine din gereği büsbütün ötelenmiş olan resim sanatının yerine müziği koyuyor. Işığı ondan alan Ahmet Hamdi Tanpınar, bu "ikâme"yi "Huzur"da şöyle vurguluyor: "(Mümtaz) Elli altmış seneden beri modern adı verilen resim cereyanlarının bin dört yüzle bin beş yüz arasında yetişmiş eski ustalarda bulduğu şeyi, asıl sanat ve duygu yeniliğini, o, bu bestelerde, semai ve şarkılarda, bu ağır ve yıldızlı, renkli oymalı tavanlara , mücevherlere gark olmuş sekiz çifteli kayıklardan seyredilen Boğaz manzaralarına benzeyen kârlarda bulurdu" (Beste, semai ve kâr, Klasik Türk Müziği'nin şarkı dışı formlarıdır)

Tanpınar'ın romanlarında müzikle kurduğu yoğun ilişki biçiminin benzerine sanırım dünya edebiyatında pek rastlanmaz. Ne Gide'in *Pastoral Senfoni*'si, ne Tolstoy'un *Kroyçer Sonat*'ı yarışabilir bu konuda onun romanlarıyla. Tanpınar'a müzikle yoğun ilişkiyi esinleyen bir diğer kaynak olan Marcel Proust'ta bile müzik, etkisi dostlar sofrasıyla sınırlı bir detaydır. Oysa Tanpınar'ın romanlarında şarkılar, ayinler, semailer, besteler, türküler, mayalar cirit atar. Olumlu kişileri hep müzikle yakın ilişkide olanlardır, müzikten ırak olanlara ise alay ve küçümseme okları yağdırır. "Mahur Beste", sadece aynı adı taşıyan romanda değil, *Huzur* ve *Sahnenin Dışındakiler*'de de tam bir roman kahramanı edasıyla gezinir du-

rur. Mahur Beste, mahur makamında yapılmış en ünlü beste olan ve Mesut Cemil yönetimindeki fasılca taş plağa okunan Eyyubî Bekir Ağa'nın "Bir âfet-i mehpeyker ile nüktelerim var" sözleriyle başlayan bestesi değil, Tanpınar'ın kurmaca kişisi Talat Bey'in karısının kendisini terk etmesi üzerine Neşatî'nin bir gazelinden yaptığı bir beste olarak sunulur. Romanını Bekir Ağa'ya adamış olması, Tanpınar'ın aslında gerçek besteden etkilendiğini ve esinlendiğini gösteriyor. Tanpınar'ın "güzel, derin ve imkânsız" müzikle kıyaslamaya razı geldiği olgular, sadece İstanbul (Boğaziçi) ve aşktan ibaret.

Yalçın Tura'nın *Türk Musikisinin Meseleleri* adlı kitabında vurguladığı gibi, Klasik Türk Müziği'nin bir tarihi bile yazılmış değil. Dağınık ve yoğun bilgilerle dolu *Türk Musikisi Dergisi, Musiki Mecmuası* gibi koleksiyonlar, Yılmaz Öztuna'nın, müzikçilerin soyuna - sopuna ve hangi görevden kaç altın aldıklarına kadar gereksiz bilgilerle şişirilmiş *Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi*, çok sayıda özensiz güfte derlemesi, profesyonellere yönelik nota dergileri, kimi "nazariyat" kitapları ve kimi tarih denemeleri (Nazmi Özalp, vd). eldeki başlıca kaynaklar. Öte yandan işin teorisi ile icrası arasında çeşitli kopukluklar bulunduğu gibi, teori alanında da tam bir uzlaşma görülmüyor. Tura'nın anılan kitabında genel bir kabul gören Arel – Ezgi sistemini "batı esaslı" bularak yönelttiği eleştiriler, Öztuna'nın ansiklopedideki "Ekrem Karadeniz" maddesinde Karadeniz'in *Türk Musikisi Nazariyye ve Esasları*'na yönelttiği hakarete varan tepkiler, bunu gösteriyor. Özellikle 1980 sonrasında tutucu cephe dışından Klasik Türk Müziği'ne ilginç yaklaşımlar da oldu. Kimileri onu yeniden keşfederken, kimileri hep var olan sempatilerini beyan ettiler. Kimi araştırmacılar da (Cem Behar, Bülent Aksoy, vd.) dikkate değer çalışmalar yayınladılar. Bu yaklaşımlar, aydınlardaki belli önyargıları kıran daha sağlıklı değerlendirmeler getirdi. Resmi ideolojinin müziğe bakışı da çeşitli açılardan sorgulandı.

Şarkılar, Çamlıca'nın ve Ada sahillerinin çok ötesinde bir evrene çağırıyor bizi.

Klasiğin Klasikleri

Löbon Pastanesinde oturdukları bir gün, Yahya Kemal, Ahmet Hamdi Tanpınar'a "Haydi kalk! Konservatuara gidelim" der. Yürüyerek, Tepebaşı'ndaki konservatuara giderler ve arşiv kayıtlarından Itrî'nin "Nevakâr"ını dinlerler. Konservatuarı ve görevlileri bile olağanüstü bir dille betimleyen Tanpınar, şöyle sürdürüyor: "Eser çalındığı müddetçe Yahya Kemal genişçe bir koltukta, sol eli her zaman olduğu gibi kalın bastonuna dayanmış ve bütün vücuduyla çok büyük bir ağacın önünde akan suya eğilmiş gibi musikîye ve onu bize acayip cüssesinden gönderen gramofona eğilmiş, sessiz sedasız dinledi. Arasıra cigarası bitince dikkatinin kendisine biçtiği bu du-

ruş değişiyor, sonra düşüncelerimizin devamlı arkadaşı vazifesine başlar başlamaz eski vaziyetini alıyordu. 'Eser bitince bir daha çal Selahattin Bey!' dedi. Ve tekrar aynı dikkatle dinledi. Odayı Itrî'nin musikisi ve onun dikkati beraberce doldurmuş gibiydi." Tanpınar, ezginin kendi üzerindeki etkisini ise şöyle anlatıyor: "Eser içimde bir yaz öğlesinde denize yerleşen güneş gibi yerleşti."

Tanpınar, "Yahya Kemal ve Türk Musikisi" konulu radyo konuşmasında şunları da söylüyor: "Türk musikisi üç büyük eser etrafında gelişmesini yapar. Abdülkadir-i Merâgi'nin artık hiç dinleyemediğimiz Segâhkâr'ı, Itrî'nin Nevakâr'ı (isterseniz buna Mevlânâ için yazdığı Na't'ı da ilave edersiniz; yalnız birinden birini tercih edersiniz) ve Dede Efendi'nin Ferah-fezâ ayini. Bu üç eser yumuşak çizgiler medeniyetinin sade üç ayrı çehresini vermezler, bütün bir tarihi de verirler." Tanpınar, *Huzur* romanında "Ferahfezâ Ayin"in icrasını da tam on sayfada hikâye eder. Özetlenmesi bile imkânsız bir "vecd" metnidir bu. "Musiki duaya benzer" cümlesini kullandığı "Musiki Hülyaları" adlı yazısında ise üç gözde ezgisini daha aynı kutsallık mertebesinde anlatıyor: Dede Efendi'nin "Mahur Beste"si, Eyyübi Bekir Ağa'nın "Mahur Beste"si ve yine aynı bestecinin "Nühüft Beste"si.

Ağır Ezgilerden Şarkıya...

Klasik Türk Müziği'nin "klasik"lerini saptamak için işin biraz kolayına kaçtık ve o müziğin en hakiki, hatta Yahya Kemal'den bile daha tutkulu bir âşığına başvurduk. Gelgelelim, adı bile "klasik" olan bu müzikten en gözde parçaları bulup seçmek, sanıldığı kadar kolay değil. Örneğin, pek çok kimse, Tanpınar'ın aksine, Itrî'nin "Bayram Tekbiri"ni, "Nevakâr"dan da, "Nât"dan da daha önemli, hatta Türk Müziğinin en seçkin eseri sayar. Ayrıca, her şeyden önce, bu müziğin de kendi içinde devreleri ve evreleri var. Bu evrelerde sadece üslup, icra tarzı değil, ezgisel biçimler de değişmiş. Günü-

müzde, "Klasik Türk Müziği" denilince, akla daha çok 1850'lerde Hacı Arif Bey'in elinde olgun biçimini bulan "şarkı reformu" dönemi eserleri geliyor. Şarkı, icra kolaylığı sayesinde, pek çok "sazende" ve "hanende" katılımını zorunlu kılan ve saraylarda, konaklarda sergilenme şansı bulabilen büyük ve ağır formların aksine, öteki toplumsal katmanlar, en çok da şehirli orta sınıflar arasında yayıldı. Hacı Arif Bey'in düzenlediği "kürdilihicazkâr" da en çok şarkı bestelenen makam oldu.

Müziğin üretim şartlarındaki değişmeler konusunda en çok kafa yormuş düşünürlerden biri olan Adorno, önceki yüzyılların "klasik" eserlerinin ve icra biçimlerinin, 20. Yüzyılın "ussallaştırma" şartlarına uymak zorunda kalacaklarını, ama o eski görkemli günlerine bir daha dönemeyeceklerini vurguluyor. Aynı ekolden Walter Benjamin de, "tekniğin imkânlarıyla yeniden üretilebilir" sanatın "aura"sını yitireceği konusunda, sıkça başvurulan bir saptama yapmıştı. Tanpınar, *Huzur*'da "Ferahfezâ Ayin"in bestecisinin denetiminde ilk icrasını da anlatıyor. O gün, İkinci Mahmud, hasta yatağından kalkarak Yenikapı Mevlevihanesine gelir. "Bütün İstanbul en süzme tarafıyle, kibar ecnebi davetlileri, saray adamları ile" oradadır. Bu törensel icra ile, Yahya Kemal ve Tanpınar'ın Konservatuarda disk başındaki iki kişilik ritueli arasındaki fark, alımlama şartlarındaki değişmeleri kestirmeden özetliyor. Klasik Türk Müziği üzerine yazan araştırmacılar, cumhuriyet döneminde bu müzik üzerindeki siyasal baskıdan da yakınırlar. Gelgelelim siyasal baskı olmasa dahi, üretim ve alımlama şartlarındaki değişmelerin bu müziği yine de bir dönüşüme zorlaması kaçınılmazdı.

Dünün Yenisi, Bugünün Klasiği

Bu yazıyı yazmayı tasarlayalıdan bu yana, çevremde Klasik Türk Müziği'ne ilgi duyanlara klasikler arasına en fazla girecek parçaların hangileri olduğunu sordum. Sorum, genellikle en çok sevdikleri

ezgileri sorduğum biçiminde anlaşıldı. Otuzlu ya da kırklı yaşlarda olup da ağır formları yeğleyenler yanında, yeni dönem şarkılarına ağırlık veren daha yaşlı kişiler de oldu. Biz dönemleri ve türleri ne kadar ayırırsak ayıralım, üretim şartlarıyla ilgili ne kadar teori üretirsek üretelim, onlar yine de kardeş kardeş, aynı kulvarda yarışa çıkıyorlar. Burada sorun, eski formların aksine, şarkı formunun "piyasa"ya düşünce edindiği kötü şöhretten kaynaklanıyor. Gelgelelim, nasıl liedler, kantatlar, üvertürler senfonilerin, konçertoların yolunu kesmezse, şarkının iyisi de, bu isterse piyasada yer tutmuş bir eser olsun, insanları eski, klasik formlara taşıyan, bilinç açıcı bir işlev üstlenebilir. Daha çok tersi oluyor, "gelgeç" duygular, ucuz parçalar üretiliyor, o başka. Zaten mirası sürdürenler, hak ve had bilir bir davranışla tarzın adını "Türk Sanat Müziği"ne tebdil etmiş bulunuyorlar.

Bilindiği gibi, Türk Müziği yüzyıllar boyunca notaya, yazıya geçirilmeksizin, "meşk" geleneği içinde, yani ustadan çırağa aktarılarak varlığını sürdürdü. Cem Behar, *Aşk Olmazsa Meşk Olmaz* adlı kitabında (Yapı Kredi Yayınları), meşk geleneğinin evrelerini ayrıntılarıyla anlatır. İşte bu "meşk" geleneği yüzündendir ki, geriye doğru gittikçe bir besteciden kalan ezgi sayısı azalır. Sözgelimi, Itrî'nin, çağdaşı Şeyhülislam Esad Efendi'den tevatür, binden fazla parça bestelediği tekrarlanır durur. Ancak, ondan elde olan parçaların sayısı ise sadece kırk dolayında. Yahya Kemal ise ünlü şiirinde bu sayıyı yirmi olarak bildiriyor: "Kıskanıp gizlemiş kazâ ve kader / Belki binden ziyâde bestesini / Bize mirâsı kaldı yirmi eser". Demek ki, kimi besteciler söz konusu olduğunda seçmek için çaba harcamamıza gerek yok; o işi, bizim yerimize zaman yapmış zaten. Dede Efendi'ye, Hacı Arif Bey'e doğru geldiğimizde, elde kalmış ezgi sayısı artıyor, seçmek de güçleşiyor. Gelgelelim, "zaman" sadece dikey olarak değil, yatay olarak da hükmünü yürütüyor: Dede Efendi, eski büyük formları sürdürmek için de çaba harcamış, ama hiç biri "Yine bir gülnihal aldı bu gönlümü" sözleriyle başlayan ve yeni bir formda, "şarkı" olarak bestelenen ezgisi kadar ünlü değil. Hacı Arif

Bey'de ise şarkı formu artık büsbütün ağır basıyor.

"Şarkı" döneminin Hacı Arif Bey'den sonraki en büyük adı sayılan Şevki Bey, otuz bir yaşında öldü. İlk bakışta, bu kısacık ömre fazla eser sığmamış olduğunu, dolayısıyla ondan unutulmaz birkaç ezgi seçmenin kolay olduğunu düşünebilir insan. Oysa, başka makamlardan şarkıların yanı sıra, sadece uşşak makamından iki yüze yakın şarkı bestelemiş ve bunların yetmişten fazlasının notası günümüze ulaşmış. Pek çok insan, Dede Efendi'nin, Hacı Arif Bey'in, daha işlenmiş, daha "sanatkârane" rastlarını, nihaventlerini, kürdilihicazkârlarını pas geçip, Şevki Bey'in duygu yüklü, lirik uşşaklarında, muhayyerlerinde karar kılar. Onun "Gülzâre nazar kıldım virâne misal olmuş" sözleriyle başlayan uşşak şarkısı da mini anketimde en çok itibar görenlerden biri. (Ben "Yâd ile geçti zamanım"ı daha çok severim).

Dede Efendi ile başlayıp, etkinlikleri cumhuriyet sonrasına sarkan kimi bestecilerle noktalanan ve "son klasik dönem" ve "neoklasik dönem" diye iki bölümde ele alınan dönem, Klasik Türk Müziği'nin "altın çağ"ı sayılıyor. Muazzez Abacı'nın iki kasetten oluşan ve bu dönem bestecilerini seslendirdiği iki kasetlik albümü de "Musikinin Altın Çağı" adını taşıyor. Acaba diyorum, söz konusu kasetlerdeki Dede Efendi'leri, Hacı Arif Bey'leri, Tab'ı Mustafa Efendi'leri, Zekâi Dede'leri, Nikoğos Ağa'ları, Lem'i Atlı'ları ve diğerlerini, "ilk klasik dönem" bestecilerine, Itrî'lere, Hafız Post'lara, Nayi Osman Dede'lere dinletseydik, tepkileri ne olurdu? Bizim onlara verdiğimiz "klasik" değerine ne derlerdi? Bu klasik meselesi karışık, ya günün birinde "Yağdır mevlam su" da klasik sayılırsa ve Emel Sayın'ın gözyaşları bir icra tarzı olarak özlemle anılırsa? Neyse, en iyisi "gül yüzlülerin şevki"ne katılıp "nuş" etmek, yaşadığımız çağ izin verirse...

Unutulmaz Türküler

"Klasik Türk Müziği" tanımı içine giren ezgiler "klasik" de, diğer ezgiler, sözgelimi halk müziği ezgileri klasik değil mi? Klasik Türk Müziği, Türklerin Ön Asya'ya doğru gelerek devletler kurmalarından ve İran'la, Bizans'la ilişkiye geçmelerinden sonra ortaya çıktı. Klasikten "eski"liği anlıyorsak, halk müziği daha eski. Ne var ki, Orta Asya'da çalınıp söylenen ezgilerin günümüze hangi ölçüde süzülüp geldiğini bilemiyoruz. Bu müzik, Orta Asyalı öteki kavimlerin müzikleri gibi pentatonik bir müzik olmalı. Oysa Anadolu halk müziği, Klasik Türk Müziğinin dizilerine, makam özelliklerine yatkın. Dar anlamıyla antik Yunan sanatını, yani bir "dönem"i

anlatan klasik kavramı, zaman içinde genişleyen anlamlar edindi. Klasik denince, artık ya bir dönemde üretilip de tarih içinde süzüle süzüle az sayıda kalan sanat eserleri, ya da dalı ve türü en iyi temsil ettiği yolunda üzerinde belli bir sözbirliği oluşmuş sanat eserleri geliyor akla. Bazen beş on yıl önceki eserler bile klasik olarak nitelenebiliyor. İşin bir başka boyutu daha var: Değerleri konusunda üzerlerinde sözbirliği oluşmuş klasiklere herkes saygısını beyan eder ama yaşantı düzeyinde iş kişiselleşir ve gönlümüz kendi esimince seçimini yapar, hele de müzikte. Sözgelimi rakı içerken, "Yalnız bırakıp gitme bu akşam yine erken" benzeri şarkılar dururken, "kâr"ları, "kârçe"leri, "beste"leri pek de yeğleyen bulunmaz.

KlasikAyrım Dinlemez

Halk müziğinin klasiklerini tespit etmeye giriştiğinizde, ezgilerin yöreselliği ya da kimi ezgilerin din ve inanç kökenli olmaları, başta işi zorlaştıran bir etken olarak görünüyor. Çünkü bir bölgede ya da bir inanç çevresinde önde tutulan bir ezgi, bir başka yörede ya da çevrede salt aidiyet sorunları nedeniyle kabul görmeyebiliyor. Ancak, öyle ezgiler var ki, kendisini farklı bölgeden ya da farklı inançtan insanlara da sevdirebilmiştir. Bunların sağladıkları "konsensus"la en hakiki klasik olduklarını da çekinmeden söyleyebiliriz, çünkü kulaklara yerleşmeyi "her şeye rağmen" başarmışlardır. Sözgelimi, Ön Asyalı eski kavimlerin ayinlerinden Alevi cemlerine uzanan semahlar, farklı inançtan pek çok insanın da ellerini bir sağa, bir sola götürüp getirmiştir. Aynı şekilde, halk müziğinin klasikleri arasına pek çok Bektaşi - Alevi nefeslerini ya da Sünni ilahilerini rahatlıkla yerleştirebiliriz: "Zahit bizi ta'n eyleme" "Şol cennetin ırmakları" "Sordum sarı çiğdeme", vb. Elbette ötesi de var: Anadolu kökenli Kürtçe, Rumca, Ermenice, Süryanice, vb. ezgiler de, o dilleri bilmeyenlere dahi, başka ülkelerin müziklerinden çok

daha fazla şeyler söyler, çünkü tınıları bildiktir, çoğu motifleri de karşılıklı alış verişin ürünüdür.

Aynı durum, yöresellik açısından da geçerli. Sözgelimi "Alişimin Kaşları Kare" "Ormancı", Ruhi Su'nun sesiyle daha bir unutulmazlaşan "Drama Köprüsü" vb. ezgiler, Trakyalı oldukları halde, Anadolu'nun öteki ucunda da etkili olabilmiş türkülerden bir kaçı. Başta "Çökertme" türküsü olmak üzere, pek çok Ege türküsü de, ülkenin tamamında ellere ve ayaklara tempo tutturur. Karadeniz'den ise, uyandırdıkları "bir örneklik" etkisi nedeniyle klasik bir türküyü ayırt etmek epey zor görünüyor, belki de hepsini toptan tek bir türkü gibi düşünmek gerek. Bir başka güçlük daha var: "Hamsi koydum tavaya" "Yali giderim yali" "Derule" gibi ritmik ve ironik ezgileri "ağırbaşlı" ve "oturaklı" bir kavram olan "klasik"e nasıl dahil edebilirsiniz? Gelgelelim, işi böyle sıkı ve ciddi tutunca, bir kısmı ünlü Klasik Türk Müziği bestecilerinin imzasını taşıyan "rast" ya da "mahur" İstanbul türkülerini de kenara koymak gerekir, o zaman da büsbütün itirazlar yükselir. "Katip türküsü"ya da "Kadifeden kesesi" gibi klasik nitelemesini hak etmiş türkülerden kim vazgeçer?

Belli bir ezgiyi klasik olarak ayırt etme güçlüğü, rengi ve çizgisi belli türkü dışı formlar için de geçerli. Sözgelimi, "maya" denilince "Huma kuşu yükseklerden seslenir" sözleriyle başlayan Erzurum mayası biraz öne çıkar, ama aynı kuşaktaki başka yörelerin de kendilerine özgü ve farklı güftelerle okunan mayaları var. Bu nedenle mayanın doğrudan kendisini halk müziğinin klasiği saymak daha doğru olur. Tıpkı hoyratlar gibi. "Kuleden gel kuleden"i mi, "Kesik hoyrat"ı mı, "Diyarbekir dolar bugün"ü mü daha klasik sayabilirsiniz? Sadece Harput ağzında on ayrı çeşit hoyrat var. En iyisi "hoyrat"ı bütün örnekleriyle birlikte, toptan klasiğe dahil etmek.

Ne çok Klasik...

Ancak en yaygın halk müziği formu olan "türkü"de iş değişiyor, onlar kişiselleşiyorlar ve tek tek seçilmek istiyorlar, seçebilirseniz tabii. Bazen "zevk"in ötesine taşan konsensuslar da var elbette. Sözgelimi, yakılması çok eskilere dayanmayan, bilemediniz 85 - 90 yıl önce doğan "Havada bulut yok" türküsünü klasiklerin en başına yazsak, sanırım pek itiraz eden olmaz. Çünkü bu türkü, üzerinde pek çok kimsenin birleşmesini, gerçekten etkili ezgisiyle değil, aynı zamanda dayandığı tarihsel ve toplumsal olay (seferberlik) nedeniyle de sağlamıştır.

Ahmet Hamdi Tanpınar, *Beş Şehir* adlı kitabının Erzurum bölümünde, "mahalli klasik" olarak nitelediği türkülerden, Klasik Türk Müziği'nin büyük bestecilerinin eserlerinde bulduklarımızı istememek gerektiğini ve zaten böyle oldukları için kendilerini yaratanların dünyasını verebildiklerini belirttikten sonra, "Şüphesiz bu eserler klasiklerden daha fazla geleneğe tabidirler. Herhangi bir makamdan bir yörük semai, bestekârdan bestekâra geçtikçe ayrı bir şey olur. Fakat bir maya'nın, bir hoyrat'ın değişmesine imkân yoktur. Asırların hazırladığı bu kadeh, olduğu gibi kalacak, içine dökülen her şeye kendi hususî lezzetini verecektir. Bu itibarla çeşnisi ancak coğrafyaya tâbi olan bir üsluptur, denebilir" diye ekliyor.

Tabii bu arada Dede Efendi, Tab'ı Mustafa Efendi, Mustafa Çavuş gibi bestecilerin imzasını taşıyan türküler olduğunu da unutmamak gerek. Yine Klasik Türk Müziği ezgileri arasında icra edilen büsbütün anonim türküler de var. "Esmer bugün ağlamış" sözleriyle başlayan, "Ağam piyale vaktidir / Paşam piyale vaktidir / Doldur içek bade vaktidir" nakaratıyla bağlanan türkü bunlardan biri. Klasik Türk Müziği icracılarının ilgisi, türkü klasiklerini seçmemizi de kolaylaştırıyor: "Sigaramın dumanı" "Şu dağları delmeli"

"Ay doğdu batmadı mı" "Sarardım ben sarardım" "Haticem saçlarını dalga dalga taratmış" "Zeynep bu güzellik var mı soyunda" "Allı turnam" "Kervanım geçmiyor kardan" "Yine gam yükünün kervanı geldi" "Keklik dağlarda çağlar" "Yüce dağ başında yatmış uyumuş" "Yakına gel yakına" fasıllarda dinlediğimiz anonim türkülerden bazıları.

Pertev Nail Boratav ise, Hafız Burhan'ın bile sesine yansımış olan bir halk klasiği, "Yeşil kurbağalar öter göllerde" sözleriyle başlayan Eğin türküsü üzerinde ve bu türkülerdeki gurbet motifi üzerinde uzun uzun durur. Yeşil hayvan çağrışımı, bizi Erzincan'ın bir başka türkü klasiğine götürüyor: "Yeşil ördek gibi daldım göllere". Erzincan, Erzurum, Sivas, Elazığ, Diyarbakır ve Urfa'nın dillerden düşmeyen, klasikleşmiş ezgileri saymakla bitmez, bir kısmını andık, anamadıklarımızı geçiyorum. Başka yörelerin de klasikleri çok: "Ordu'nun dereleri" (elbette Ordu), "Kırmızı gül demet demet" (Gaziantep) "Mevlam bir çok dert vermiş" (Malatya) "Misket" (Ankara) "Yörük Ali türküsü" (Aydın) "Şu İzmir'in dağlarında" (İzmir) "Konma bülbül konma nergis dalına" (Erciş-Van) "Bahar geldi gül açtı" (Mardin) "Biter şu Kırşehir'in gülleri biter" (Kırşehir) "Gesi bağlarında dolanıyorum" (Konya) ve daha yüzlerce örnek.

Bu kadar klasiğe can mı dayanır? Sizin "istek parçanız" hangisiydi?

Türkülere ve Türkücülere Dair

Çocukluğum ve ilk gençliğim, Malatya'nın, köy statüsünden yeni çıkarılmış ama şehirden de bağımsız, meyve bahçeleri arasındaki bir uzak mahallesinde, Tecde'de geçti. Nüfusun çoğunluğunu bir ayağı şehirde, bir ayağı toprakta olan, yarı-şehirli, yarı kır insanı kişiler oluşturuyordu. Hafta içinde şehirdeki fabrikalarda ve diğer işyerlerinde çalışıp, hafta sonu kendi toprağını işleyen bir çok insan vardı mahallede. Lambalı radyoların, gramofonların ve taş plakların son devri yaşanıyordu. Kır insanlarının dinlediği müzik, seçeneksiz biçimde halk müziğiydi o sıralar. Arabesk modası henüz başlamamıştı. Türkü defterleri tutardık. Radyodan sevdiğim tür-

kücüleri dinlemek için okulu astığım günler bile olmuştu.

Radyo ve gramofon her evde yoktu. Kimi evlerin şehnişinlerine, pencere oyuklarına yerleştirilmiş gramofonlardan ezgiler taşardı. Kendine özgü tambur çalışıyla ve yanık, ezik, içli, aynı zamanda coşkulu sesiyle Malatyalı Fahri, çocukluk yıllarımın unutulmaz sanatçısıydı. Suriye'ye gelin giden Ezo Gelin'in acılı serüvenini, Halep yollarında kaçakta telef olan kardeşleri, güzelliğiyle ünlü Kürdün Gelini'ni, Kore'den ölüm haberi gelince eşi kardeşiyle evlendirilen ama sonra çıkıp gelen gencin dramını, Hozat'ta işlenen bir cinayeti, vb. anlatan türküleri, kır insanlarının efsaneye yatkın bilincinde yankılanır dururdu.

Daha nice sanatçının sesiyle canlanan, dünyalar kuran "türkü"ler, halk şarkıları, o dönem Anadolu'sunda şehirlerde ve şehre yakın kırsal kesimde egemen müzik olarak etkisini duyuruyordu. Şehirlere uzak kırsal kesimlerde ise tek saz (genellikle bağlama) eşliğinde söylenen türküler ve âşıklık geleneği daha yaygındı.

Türküler de Değişir

Uzun yıllar sürmüş seferberlik askerliğinin bir bölümünü Harput'ta yapmış olan dedem ise, evin "kış damı" denilen en büyük odasında soba arkasındaki minderine oturdu mu, "eli kulağa atar", Harput türküleri söylerdi: "Kar mı yağmış şu Harput'un başına" "Bu dere baştan başa ayvalı bağ" "Dağlar dağımdır benim" "Dağlar ağardı kardan", vb. Yıllar sonra Elazığ'a sürgün bir lise öğrencisi olarak gittiğimde, aynı ezgileri o diyonizak "gırnata" eşliğinde ve kaynağında dinleyecek, büsbütün etkilenecektim.

Günün birinde, bizim mahalleden iki kişi, kiraz ağaçlarının altında oturup içki içmişler ve kurmalı gramofondan Celal Güzelses'i dinlemişler. İçkinin etkisi koyulaşınca ve duygular yoğunlaşınca, kalkıp doğruca istasyona yollanmışlar, Malatya'dan Diyarbakır'a

Celal Güzelses'i dinlemeye gitmişler. Bir keresinde de hikâyeci Osman Şahin'e Güzelses'in ezgilerini banttan dinletmiştim. O da, Dicle Köy Enstitüsü'nde okuduğu yıllarda Celal Güzelses'in 'saz heyeti' ile birlikte gelip onlara konser verdiğini, öğrencilere batı müziği ve piyano öğretmeye çabalayan müzik öğretmeninin bu işe fena bozulduğunu ve konseri engellemeye çalıştığını anlatmıştı.

Sonraları başka müzik tarzlarıyla da tanıştım, onlardan da tad almayı öğrendim ama türkülerin hayatımdaki organik yeri hiç eksilmedi. Başka ülkelerin müziğine entelektüel bir merakla ya da tad alarak eğilen; bir caz müziğini, bir İrlanda halk şarkısını, bir Kızılderili müziğini, bir Yunan şarkısını ilgiyle dinleyen bir çok insanın, Anadolu halk müziğine burun kıvırdığını çok gözledim. Bu bir "beğeni" sorunu olsaydı, kuşkusuz saygı duyulurdu. Ancak bu küçümseyişte ülkemizdeki ikili kültür yapısının büyük etkisi var. Dolayısıyla bunun karşı ucunda da, halk müziğinden başka her tür müziği küçümseyen, kötüleyen "popülist" tavır var kuşkusuz.

Türküleri bir görev duygusuyla ya da popülistçe bir yaklaşımla değil, genel anlamda sanatın ve yaşantının organik bir öğesi olarak yaşarken de kimi sorunlar var. Türkülerdeki toplumsal içerik, etnolojik özellikler, genel temalar, vb. her bölgeden insanı ortak bir ilgide buluşturabiliyor. Yine de ben kendi hesabıma başka yörelerin ezgilerine saygıyla şapkamı çıkarsam da, daha çok Dicle – Fırat havzasının türkülerini yeğlerim. Elbette bu bölgenin ezgileri diğer yörelerinkinden daha iyidir ya da önemli olan benim beğenimdir diye bir vurgulama yapmak için söylemiyorum bunları, amacım türkülere yaklaşım konusunda göreli bir ölçüyü ortaya koymak ve türkülerin bir özelliğini saptamak.

Bu bölgesellik sorunu, halk müziğinin kökeninin kapalı ekonomik yapıların yürürlükte olduğu bir döneme dayanmasından ileri geliyor. Tıpkı öteki gelenekler – görenekler gibi, yerel dil ve şiveler gibi. Kapitalizmin gelişmesi, kapalı yapıların açık pazara dönüşmesi, bu bölgesellik özelliğini de yıkıma uğratıyor. Örneğin, giysilerin

bölgelere göre farklılaşmasının ortadan kalkması, tek tip giyim tarzının egemen olması, bunun en açık örneklerinden biri. Kuşkusuz müzikte el ve küçük tezgah dokumasını silip süpüren seri üretim, fabrikasyon söz konusu olmadığından ve doğası gereği ezgilerin üretim tarzı daha farklı olduğundan, onların değişmesi daha geniş bir zamana yayılıyor.

Müzikte seri üretim görevini, cumhuriyet sonrasında bir anlamda radyo yaptı. Radyoda özellikle Muzaffer Sarısözen ve Halil Bedii Yönetken gibi adların öncülük ettiği düzenlemeler, türküleri bölgesel sazlarla icra edilmekten çıkarıp, farklı bölgelerin türkülerinin aynı sazlarla icrasını sağladı, onları ortak bir paydada buluşturdu. Temel sazlar ise, "ulusal" sayılanların yeğlenmesi biçiminde, düpedüz ideolojik ölçülerle belirlendi. Yazının başında adlarını andığım ve taş plak doldurmuş olan sanatçılar, genellikle kendi yörelerinin türkülerini okumaktaydılar ve nereli oldukları, adlarının başında bir sıfat biçiminde özellikle vurgulanıyordu. Oysa radyo türkücülüğünde bu özellik o kadar mutlak değildi ve her türkücü, ülkenin her yöresinden türkü okuyabilmekteydi. Nereli oldukları da artık fazla öne çıkarılmıyordu.

Aslına bakılırsa, halk ezgileri de, giyim özellikleri gibi, gelenekler gibi, şive gibi zaman içinde nitelik değiştiriyor, kapalı yapıların verdiği biçimlerden ve "saf"lıktan kurtuluyor, genelleşiyor, yani bir çeşit organik gelişim sürdürüyor. İlerde çok başkalaşması, hatta yok olması, yerini başka tarzlara bırakması bile beklenebilir. Türkülerin, "saf" "otantik" vb. özellikleriyle yaşayabilmeleri, aslında ne mümkün, ne de o kadar gerekli. Halk sanatlarının yozlaştırılmasına karşı çıkmak anlaşılır şey, ama mutlak saflığı savunmak, daha doğrusu bunun olabileceğini sanmak, anlamsız. Düşünüyorum da, bugünün icralarıyla karşılaştırdığımızda bizde "saf" "otantik" oldukları, "köken"i ve geleneği temsil ettikleri izlenimi uyandıran icralar, örneğin Celal Güzelses'in, Zaralı Halil'in, Cemil Cankat'ın, vd. icraları, kendi dönemlerinde kim bilir nasıl tepki görmüştür.

Çünkü bu sanatçıların, kırsal kökenli bir tarz olan türküleri, şehirleşmenin ve Divan müziğinin etkisiyle halk sazları eşliğinde değil, "ince saz" denilen tambur, keman, kanun, klarnet, ud, cümbüş gibi sazlarla icra ettiklerini görüyoruz. Bize bugün 'otantik' gelen bu icra tarzı da, ilk ortaya çıktığında "saf" icrayı temsil edenlerce eleştirilmiş ve kötülenmiş olmalı. Oysa türküler de değişir.

Yeni Çağın Türküleri

Halk müziğine, bir idealizasyon alanı olarak değil, bir yapı taşı olarak eğilmek gerek. Yarının insanı, elbette yeni duyarlıklara cevap veremeyen, çoğu kez tevekküle açılan türkülerle yetinmeyecek, yeni türküler üretecektir. Dahası, gelişmenin yönü yerellikten evrenselliğe doğru. Halk sanatının yeni durumlara uyarlanması her zaman "yozlaşma" anlamına gelmez. Gelgelelim, son yıllarda TRT televizyonunun da katkısıyla türküler giderek "aranjman"lara, "Türk sanat müziği" örneklerine benzemeye, gazino havasına ve salt eğlenti aracına dönüşmeye başladı. Bunun, Güney Doğulu türkücüler patlamasıyla çakışması ilginç. Kapalı ekonomik yapılar çözülürken, kültürel değerler de karşılıklı akışkanlık kazanıyor. "Hafif müzik" ile türkü buluşuyor, etkileşiyor, birbirine benzemeye başlıyor. Türkülere eski özen ve titizlik de gösterilmiyor artık. Türküleri disiplinsiz biçimde, gırtlağa ağırlık vererek, ama geleneksel - otantik icradan da farklı biçimde okuyan ve bir zamanlar Doğu'da, "pavyon"larda türkü - arabesk kırması tarzda söylerken böylesine yaygınlık kazanmayı akıllarından geçirmeyen bir dizi "ses sanatçısı" Anadolu'da yüzyıllarca icra edilmiş ezgileri kaldırımlara düşürmeye, modalaştırmaya ve tüketmeye yöneldiler. Eskiden severek dinlediğim nice türküyü artık dinleyemez oldum! Örneğin "Ayağında Kundura" Mukim Tahir'in taş plağında duygulu bir feryattır, oysa Tatlıses'in ağzında sulu ve hınzırca bir anlama bürünüyor. Türkülerin saf kalamayacağını ve saf kalmalarının da gerekmedi-

ğini söylerken, bu türden bir değişmeyi anlamamak gerek.

Başta Ruhi Su olmak üzere, türkülere çağdaş bir yorum getirmeyi deneyen ve onları ayağa düşürerek değil ilerleterek dönüştürmeyi amaçlayan sanatçılar, gerçekten değerli çalışmalar yaptılar. Gelgelelim, uzunca bir süre bu yorum tarzına da görevci bir anlayış egemen oldu. Türküler (ve genel olarak müzik, en genel olarak sanat) hayatı bütün boyutlarıyla içerdiği zaman asıl anlamını kazanıyor. İnsanlar, sanattan sadece bilgilendirme ve bilinçlendirme işlevi değil, "tad" ve "eğlence" işlevleri de bekliyorlar. Bu bakımdan, Nâzım Hikmet'in "Halkın her tür ruh haline cevap verebilecek şiirler yazmak gerektiği"ne ilişkin gözlemi, müzik için çok daha fazla geçerli. Sadece "hazır ol" duygusuyla dinlenmiyor türküler, dinlense de öteki işlevlere açık başka müziklere yöneliş kaçınılmaz oluyor. Bu saptama elbette türkülerin yorum tarzı çerçevesiyle sınırlı, türkülerin her tür müziğin, özellikle çok sesli orkestra müziğinin yerine "ikame" edilebileceğini ve edilmesi gerektiğini kast etmiyorum. En lirik, en duygusal türküler bile "hazırol"a çağıran bir yorum tarzıyla icra edildiler ve bu nedenle geniş halk katlarına yayılmaları engellendi gibime geliyor. En azından andığım ikili yönelişin sonuçlarına katlanmaları gerekti. Bu durumun hemen her sanat alanında yaşandığı, bir dönem için belki de zorunlu olduğu da söylenebilir; ayrıca hazırlıksız oluştan ve egemen kültürün merkezî etkisinden de söz edilebilir. Çağdaş müziğin, geleneksel müzikten öğreneceği daha nice şey var...

Eve Dönen Ezgi

19. Yüzyılda Amerika'daki New Orleans şehrinde zenciler bir araya gelir, davul eşliğinde sadece Afrikalı atalarından kalma şarkıları değil, beyaz ırktan göçmenlerden duydukları şarkıları da söyler, dans ederlermiş. Zamanla piyano, trompet, saksafon gibi çalgıların devreye girmesiyle caz müziği doğmuş. Yine aynı yüzyılda Fransa'da artık ortadan kalkmış gezgin "troubadour"ların "chanson"ları, yavaş yavaş şehirli halk arasında yayılmaya başlamış. Yine aynı yüzyılda İspanya, Portekiz, İtalya, İngiltere, Almanya, vd. ülkelerde balad, madrigal, fado, lied, vb. adlar taşıyan halk ezgileri, bir yandan daha modern yorumlara kavuşur ve "pop"

müziğin temelini oluştururken, öte yandan çok sesli müzik yapan bestecilere esin kaynağı olmuşlar.

Aynı yüzyılda Erzurum'da, Harput'ta, Diyarbakır'da, Urfa'da, "kürsübaşı" ya da "sıra" gecelerinde, "mesire"lerde yaygın biçimde "tatyan"lar, "divan"lar, "hoyrat"lar, "maya"lar çalınıp okunurmuş. Öte yandan Türk aşıklar, Ermeni aşuğlar, Kürt dengbejler, ezgileri yöreden yöreye taşımışlar. Eşzamanlı bir süreçte okunup söylenen ve şehir hayatında kabul görmeye başlayan "blues" "chanson" "fado" "balad"lar ile "tatyan" "divan" "hoyrat"lar arasında bir fark olabilir miydi? Genel çizgilerdeki benzerlik bir yana, ayrıntılarda bile kimi ortaklıklardan söz edilebilir. Filiz Ali, *Müzik ve Müziğimizin Sorunları* adlı kitabında caz sanatının doğuşunu anlatırken "blues"larda rastlanan iki özelliğe de dikkat çekiyor: "Riff" bu ezgilerde belirli bir ritmik kalıbın durmadan yinelenmesi olurken, "break" da ezgi yeni bir müzik cümlesine geçerken birkaç enstrümanın kopup bazı fragmanlarda gezinmesi anlamına geliyor. Bunların gerek Klasik Türk Müziği'nde, gerek Anadolu'ya özgü hoyrat, maya, divan ezgilerinde rastlanan nakarat, gezinti ve bazen özgürce icra edilen ara nağmeye denk geldiklerini söylemek, bir zorlama olmasa gerek. Özellikle bir gece ve iş türküsü niteliğindeki hoyratlarda, örneğin Elazığ'da okunan "kesik hoyrat"ta bu nitelikler fazlasıyla belirgin. Yine Enver Demirbağ tarafından 45'lik plağa okunmuş "Geldi Geçti" adlı "kürdi hoyrat" ezgisinde, kanunla ara nağme yapılırken, keman arka planda ve pes perdeden başka bir fragmanda gezinir. Macar - Türk kan bağının kazandırdığı ivmenin de etkisiyle Anadolu yollarına düşen Bela Bartok da, güney illerinde yaptığı araştırma gezisinde köylüler tarafından icra edilen bir ezgideki "iki sesli" özelliği saptadığında duyduğu heyecanı anlatır. Benzer bir heyecanı Muzaffer Sarısözen Pertek'te yaşamış, 1940 ve 1942'de *Güzel Sanatlar* dergisinde çıkan iki yazısında anlatmıştır. Yerel sanatçılar tarafından iki kemane ve bir bağlama eşliğinde okunan "Siyah perçemlerin, gonca yüzlerin" ve "Vardım dostun bahçasına" türküleri "gelenek" gereği değil, irticalen "paralel kent" şeklinde iki

sesli biçimde icra edilir. Sarısözen, bunun "Avrupa müziğindeki çok sesliliğin başlangıcındaki büyük hissemizi elimizle kendi tarihimize yazmış bulunduğumuzu gösterdiğini" coşkuyla belirtir.

Neden Şarkı? Neden Türkü?

Sorsanız kimisi size "caz"ın, "chanson"un bütün gelip geçmişini sayıp döker, ama "tatyan"ı, "hoyrat"ı, "maya"yı bilmez, kimisinin bütün dünyası "türkü"den ibaret. Onlara sorarsanız "Türküz, türkü dinleriz" ya da "türkü, halkımızın öz ve gerçek müziği"dir. Salt yabancı kökenli olduğu için her çeşit kültürel olguya önem bahşeden "Batıcı"nın ufkunda horlanan şarkı ve türkü, bu gibi milliyetçi ya da halkçı ölçülerin kulvarında hem bir ülkeyle sınırlanarak, hem türsel anlamda kendi içine kapatılarak, bir başka çıkmazdadır. Oysa "blues"lerin, "chanson"ların, "fado"ların ülkesinde, "şarkı" ve "türkü" ülkesindeki türden bir keşmekeş yok. Sözgelimi "troubadour"lar çoktan ortadan silinmiştir ama bizim şarkı ve türkülerimize denk düşen "chanson"ları, aynı zamanda hem pop müziğe, hem çok sesli müziğe pay dağıtarak sürüp gitmektedir. Bizde ise hâlâ gezici aşık modeline rastlandığı gibi, popüler sözlü ezgiler "şarkı" "türkü" "pop" "arabesk" "özgün" gibi çok parçalı ve çoğu kez geçirimsizdir. Düşünün, bir Jacques Brell, Fransa'nın hem Ruhi Su'su, hem Aşık Veysel'i, hem Münir Nurettin'i, hem Celal Güzelses'i, hem popçusudur. Aynı nitelemeyi Paul Robeson için de, Theodorakis için de yapabilirsiniz. Oralarda tarz zenginliği değil, yorum zenginliği vardır. İşin tuhaf yanı, ülkemizdeki çok parçalılık, tarzların özgür rekabetinden değil, düpedüz sosyolojik nedenlerden dolayı uç vermiştir ve vermeye devam etmektedir. Batının her çeşit ezgisi hüsnü kabul görürken yerli ezgiye burun kıvırılması da, temel olarak sadece yerli müziğin alınmak istenmesi de, yerli

müziğin kendi içinde birkaç parçalı oluşu da, müzik sanatının soyut ve evrensel diliyle açıklanabilir bir olgu değil, doğrudan doğruya toplumsal dönüşüm sürecinin tamamlanmamış oluşuyla ilgili bir durum. Oysa şarkı ve türkü, her şeyden önce ve en genel anlamıyla "sanat" olduğu için önemlidir, değerlidir.

Böylesi bir süreci aşması gereken müzik sanatçılarında da çeşitli ket vurmalar gözlemleniyor. Sözgelimi Ruhi Su, şu ya da bu nedenle merkezi otoritenin dışına düşmüş her toplumsal grubun müziğine, işte Afşar ve öteki göçer boyların ezgilerine, "Çamşıhı Ağzı"na, Alevi semahlarına ve deyişlere, vb. ilgi duydu, ancak toplumun geniş bir kesimince genel kabul ve ilgi gören şarkı ve türkülere pek az yakınlık gösterdi. Repertuarında Celal Güzelses, Cemil Cankat, Zaralı Halil, Erzincanlı Şerif, Erzincanlı Salih gibi geçmişin büyük ustalarının ezgileri hemen hemen hiç yer almadı. Yine Klasik Türk Müziği'ne hemen hiç yakınlık duymadığını kestirmek mümkün. Neden? Aklımıza bu tür ezgilerde merkezi ideolojinin temsilini gördüğü gibi "siyasal" bir cevaptan başkası gelmiyor. Oysa, bu sonuncu türden ezgilerin bir yandan değişik etnik öğelerle oluştuğunu, dolayısıyla evrensel duyarlığa çok daha fazla yaklaştığını, öte yandan ladini (din dışı) niteliklerinin Su'nun seslendirdiği parçalardan çok daha fazla belirgin olduğunu söyleyebiliriz. Yine göçerliğin, "iskan türküleri"nin, tek enstrümanlı "aşık" geleneğinin hangi üretim biçimine karşılık geldiğini düşünmek, bizi başka ilginç sonuçlara da götürebilecek. Öte yandan, Bela Bartok, ülkemizde yaptığı ezgi derlemelerinde bu tür gezici aşıklara hiç ilgi göstermemiş, onların yerleşik ve karakteristik müziği temsil edemeyecekleri kaygısı taşımıştır. Su'nun izinden gidenlerin ise, onun tarzını çok daha indirgeyici bir biçimde ve asıl aşılması gereken yönleriyle yeniden ürettiğini görüyoruz. Bu tutum, merkezi otoriteye karşı, muhalif bir müzik yaptığını sanırken, bir anlamda Cumhuriyet döneminin egemen ideolojisiyle örtüşmekte, çok zengin müzikal kaynakları da reddetmektedir.

Anadolu Cazı

Harputlu Mustafa Çavuş, klarnetle geçen yüzyılın başlarında askeri bandoda karşılaşmış. Askerliğini bitirip memlekete dönerken, yanında bir de klarnet götürmüş ve bir tepe üstünde kurulu Harput'ta "Kayabaşı" denen semtte, ovaya bakan kayalığın üstünde Harput havalarını üflemeye başlamış. Daha çok Ermeni ustalarca kartal kemiğinden ya da metalden yapılan "çığırtma"nın pabucu o an dama atılmış ve "gırnata" adıyla yerelleşen klarnet çalgı takımlarına yerleşivermiş. "Gırnata"nın, bu batılı çalgının Klasik Türk Müziğiyle eşzamanlı olarak halk müziğine girmesi, oyun havalarında, saz semailerinde, dağ havalarında boy göstermeye başlaması, bir çeşit "Anadolu cazı"nın varlığını ortaya çıkardı. Sözgelimi Eğin yöresine ait, kimi başka çalgıların da eşlik ettiği ve doğal seslerin efekt olarak kullanıldığı kayıtlarda klarnetin çeşitli tonlarda gezinerek yerel bir caz şöleni sunması usuldendir. Buradaki "caz" nitelemesini tuhaf bulanlar olacaktır kuşkusuz, ancak bu nitelemede yerli ezgi örneklerini batıcı kulaklara yaklaştırma çabasından çok, en azından bir eşdeğerliliğin altının çizilmesi söz konusu. Öte yandan, başka ülkelerden gelenlerin bizim burun kıvırıp geçtiğimiz Mustafa Kandıralı'yı bir caz ustası olarak keşfetmeleri hiç de şaşırtıcı değil. Klarnetle cazın en gözde çalgısı olan saksafon arasındaki akrabalık da biliniyor. Nitekim Klasik Türk Müziğinin en ünlü klarnetçisi Şükrü Tunar, aynı zamanda saksafon da çalarmış. Barbaros Erköse de, klarnetiyle seslendirdiği çeşitli ezgileri topladığı kasetini *Caznâme* adıyla çıkardı. Kasette, sadece aynı adlı doğaçlama parça değil, taksim ve oyun havaları da, Mesut Cemil, Yesari Asım Ersoy, Kaptanzade Ali Rıza Bey,Vecdi Seyhun besteleri de aynı caz etkisini duyurabilmişler. Hele Mesut Cemil'in güftesi Nâzım Hikmet'e ait "Kanatları Gümüş Yavru Kuş" adlı ezgisinin

yorumu gerçekten çarpıcı.

Yabancıların ilgisi, sadece kulaklarına yakın gelen caz benzeri ezgilere olmadı. İki Macar'ın, araştırmacı İgnacz Kunos'un ve besteci-etnomüzikolog Bela Bartok'un Anadolu türküleriyle ilgili çalışmaları, gecikerek de olsa Türkçe'ye aktarıldı. Kurt Reinhard, derleme gezilerine katılan, halk müziğini yakından izleyen, bu konuda araştırmalar yayınlayan bir başka araştırmacı. Özellikle Almanya'da ve Amerika'da Türk Müziğiyle ilgili kapsamlı araştırmalar yapıldığı biliniyor. Türkiye aydınlarının biraz kaş göz yararak da olsa, şarkıyı ve türküyü keşfetmeye başlamaları, onların "kendi gerçeklerine döndüklerini" değil, ezginin kendi evinde, evrensel diliyle kavranmaya başlandığını gösteriyor.

Ezgiler Kimindir?

Anadolu'da arazi davaları boldur; birinin adına bir mülkiyet tespiti yapılmaya görsün, daha bir çok insan aynı yerde hak iddia eder. Kimisi haklı, kimisi haksızdır bunların. Anonim halk ezgilerini, kadastrosu yapılmamış arazilerle karıştıranlar var; kimileri "zilyet"liğini (öteden beri elde bulundurma, kullanma hakkını) öne sürüyor, kimileri eski tapu kayıtlarını. Yakıcıları, derleyicileri, yöresel aidiyetleri ve etnik aidiyetleri sürekli çekişme konusu oluyor. Türkülerin yakılması, derlenmesi, yöresel aidiyetleri konusundaki tartışmalar, çoğu kez bireysel ya da yerel düzeylerde sürüyor, ancak sıra etnik aidiyet konusuna gelince, ezgilerin sırtına siyaset, kültür

politikaları, tarih, şovenist eğilimler, asimilasyon vb. gibi kaldıramayacakları kadar ağır yükler biniyor. Oysa ezgiler sadece evrensel bir kamunun malı.

Türk Müziği tarihini araştıran kitaplara göre, müzik teorisi konusunda kitaplar bırakmış olan ve bestekâr oldukları rivayet edilen Farabî, İbni Sina, Safiyüddin Urmevî, Abdülkadir Meragi, "halis muhlis" Türktürler ve tambur da bir Türk icadıdır. Bir de Kürt müziğini araştıran kitaplara göz atın; kuşkunuz mu var, onların hepsi elbette ki Kürt'tür ve tambur da "Kürt udu"ndan başka bir şey değildir! İranlılar'a sorarsanız, adı geçenler, doğu müziğinin kaynağında yaşamışlardır ve tambur dahil, hepsi İran'ın öz malıdır. Sırada Araplar, Ermeniler, Süryaniler, Yezidiler, Gürcüler de var! Kimileri silahlarını başınıza, kimileri beyninize dayıyor; Nasrettin Hoca gibi "Vallahi ben buranın yabancısıyım" deme şansınız yok!

Ezgilerin üreticileri şu ya da bu milletten olunca kulağımızda ne değişecek? 1960'lı yıllarda, özellikle yaz aylarında ve akşam saatlerinde, transistörlü "çanta radyo"muz, İran Kürtlerinin "kısa dalga"dan yaptıkları yayını yakalardı. Kürtçe bilmediğim halde, coşkun bir edayla icra edilen o ezgiler, beni bambaşka ufuklara taşırdı. Hele de Meryem Hani'nin sesi ve "Le berde berde" türküsü. Derken o günlerde Erzurum Radyosu'nda Malatyalı Necati Coşkun'dan bir türkü dinledim: "Elaziz uzun çarşı / Dükkanlar karşı karşı" "Le berde berde" nakaratı da "Uy bende bende"ye dönüşmüştü. Anadolu'da Türkçe icra edilen pek çok ezginin Kürtçe, Ermenice, Rumca, vb. versiyonları da var. Orijinali, aslı hangisi, hangisi uyarlama, bunu kestirmek, Farabi'lere, İbni Sina'lara, Urmevi'lere kan testi ve kafatası ölçümü yapıp milliyetlerini tespit etmek kadar imkânsız ve gereksiz. Çünkü müzik Kürtçe, Ermenice, Arapça ya da Türkçe'nin yanı sıra, bambaşka bir dille daha konuşuyor.

Müziğin Ulusu

Kürt müziği üstüne yazılan yazı ve kitaplarda, bir çok Kürt müzikçiye Türkçe güfte ile söyledikleri için sitemler yağdırılıyor. Ayrıca bunların seslendirdikleri parçaların tamamının Kürtçeden uyarlama olduğuna inanılıyor. İşin tuhafı, bu sitemler de Türkçeyle ifade ediliyor. Aynı sitemler Türkçe yazan Kürt edebiyatçılara da yapıldı. Oysa bu sitemleri yağdıran yazılar hangi nedenle Türkçe yazılıp çiziliyorsa, müzikçiler de aynı nedenle Türkçe söylüyorlar. Tercih ile zorunluluğun karıştığı bir durum. Doğru ve doğal olan, buradaki "zorunluluğun" tamamen ortadan kaldırılması, bir halkın kültürünü icrasının paranoyak değerlendirmelerden arındırılması, çoğu kez kör bir şiddet ile kirlenen ayrılıkçı ya da intikamcı eğilimlerle eşdeğerli ya da o doğrultuda bir ödün sayılmaması.

Öteki cephenin bakışı da ayrı bir alem. Örneğin Kürtler'in Oğuzlar'ın bir kolu olduğu yolundaki malum tezi yineleyen bir yazar, illa Kürt ezgilerinden söz etmek isteyenlerin "Kürt türküsü" dememeleri, "türkü" yerine başka bir şey kullanmaları gerektiğini, çünkü türkünün "Türk"ten türediğini öne sürüyor. Kelimenin aslı "türkî"den türeme, ama ezgi dünyasında daha bir dizi kavim ve boy adı, halkların kardeşliğini müzik alanında gerçekleştirmiş, aynı zamanda ezgilere makam, usul ya da form adı olarak yerleşmiş durumda: Kürdî, Acem, Irak, Bayatî, vd. Bunları "asimile" etmek, "Kürdün Gelini"ni "Köyün Gelini"ne çevirmek kadar kolay değil!

Kürt müziği üstüne yazanlar, ezgilere yüzde doksan beş gibi yüksek bir oranda dansların eşlik etmesini, bu müziğin bir özelliği olarak belirtiyorlar. Müziğin dansa eşlik etmesi, sadece Kürtler'e özgü bir durum değil, ayrımsız bütün kavimlerin gelişim çizgisinde geçilmiş bir konak. George Thomson'un *Tarih Öncesi Ege* adlı kitabında, sadece antik toplum için değil, 20. Yüzyıl İrlanda'sı için aktardığı örnekler de bunu doğruluyor. Kürt müziği üstüne yazan-

lar, bu müziğin geniş ölçüde "folklorik" karakter taşıdığı tespitini yapıyorlar ve bu toplumda anonim olmayan, bestecilere dayalı müziğin, daha çok dışsal nedenlere bağlı olarak gelişmemiş olmasına hayıflanıyorlar. Aslına bakılırsa, saf Türk Müziği de, belki sadece köy türkülerinde, çoban havalarında, göçebe Türkmen ve Yörük boylarında bulunabilir, yani ancak anonim ve folklorik bir müzik olabilir. Temsil biçimlerinin harman olduğu, etnik grupları bağdaştıran bir hukuk içinde örgütlenmiş ve kültürün geçirimlilik kazandığı şehirlerde boy veren, güftenin ve bestenin kişisellik kazandığı sanatsal müziğin, Anadolu'nun özgül yapısı içinde ulus-üstü bir kimlik kazandığını görüyoruz. Hatta şehirlerde doğan ya da kırdan gelip şehirlere yerleşen "halk müziği" tarzı için bile geçerlidir bu. ÖrneğinAğyazar Akyüz'ün (Yeğyazar Garabedenyan) Eğin türküsü, Celal Güzelses'in Diyarbakır türküsü, Fahri Kayahan'ın Malatya türküsü olarak repertuarlara geçmiş besteleri, sanatçıların sırasıyla Ermeni, Kürt ya da Türk olmalarına rağmen, aynı ezgisel temelde buluşurlar.

Yürek, Kulak, Ferman...

Bilindiği gibi, Türkçülüğün teorisini yapan Ziya Gökalp de, Klasik Türk Müziği'ni duraksamadan ulusal müziğin dışına çıkarır. Şöyle yazıyor *Türkçülüğün Esasları*'nda:"Fârâbi tarafından arapçaya naklolunduktan sonra bu hasta musikî, sarayların rağbetiyle, farsçaya ve osmanlıcaya da naklolunmuştu. Diğer taraftan Ortodoks ve Ermeni, Keldâni, Süryani kiliseleriyle Yahudi sinağoğu da bu musikiyi Bizans'tan almışlardı. Osmanlı memleketinde, bütün Osmanlı unsurlarını birleştiren yegâne müessese olduğu için, buna 'Osmanlı ittihâdı anasır musikisi' (Osmanlı milletler topluluğu musikisi) adını vermek de gerçekten çok münasipti" Gökalp'in, "milli musiki" olarak halk müziğini temel alma ve Batı müziğiyle kaynaştırma önerisinin geçirdiği serüven biliniyor.

Malatya / Adıyaman dolaylarına ait olan "Bahçelerde mor meni / Verem ettin sen beni / Gaziantep yolunda / Öldürdün gelin beni" türküsü, aslında "ufak" bir operasyon geçirmiş. Aynı türkünün son iki dizesi bir zamanlar şöyle söyleniyormuş: "Ya ben olayım hırçik / Ya sen ol Ermeni" Yürek bu: Bir Ermeni genci, bir Müslüman kıza vurulmuş, dayanmış bir yol ayrımına. Belki de aynı tarihlerde, komşu yörede, Harput'ta kutuplar ters dönmüş, bu kez Müslüman genç, bir Ermeni kızını, Ahcik'i sevmiş. Gelgelelim, o da aynı yol ayrımına dayanıvermiş: "Ahcik'i yolladım Urum eline / Eser bad-ı saba zülfün teline / Gel seni götürem İslam içine / .../ Vardım kiliseye haç suda döner / Ahcik'i kaybettim yüreğim yanar / Ben dinen dönersem el beni kınar". Anadolu'da farklı etnik gruplardan gençlerin aşklarını anlatan daha bir çok türkü var.

Yürek ferman dinlemiyor, kulak da...

Türküler Nerelidir?

Sunucu, "Şimdi bir Urfa türküsü dinleyeceksiniz" dedi ve radyoda 1950'li yıllarda çok meşhur olmuş bir Malatya / Adıyaman türküsü başladı: "Bir mektup yazdırdım Urfalı kızına" Bu sunuş bana, Yakup Kadri'nin bir yazısında "Hasan Dede" olarak bilinen halk şairi Gazi Aşık Hasan'ın "Eşrefoğlu al haberi / Bahçe biziz gül bizdedir" diye başlayan şiirini "Eşrefoğlu'nun dediği gibi" biçiminde sunmasını hatırlattı. Yakup Kadri'nin de, sunucunun da yanılmış olmalarını bir bakıma anlamak mümkün: Halk şiirinde şair genellikle adını vererek kendisine seslenir. Türküler de, genellikle adını andıkları yöreye ait olurlar: "Çarşamba'yı sel aldı" "Kar mı

yağmış Kütahya'nın dağına" "Elaziz uzun çarşı" "Şu İzmir'in dağlarında"vb. Bazan bir istisna çıkar, Urfa'lı kızından söz ediyor diye, bir türküyü Urfa türküsü sanmak yanılgısı doğurabilir. Şükriye Tutkun'un başarıyla seslendirdiği "Bahçelerde mor meni" türküsü de, içinde "Gaziantep yolunda öldürdün sen beni" sözleri geçmesine rağmen, yine Malatya / Adıyaman dolaylarına ait bir türküdür. "Kardeş gitmem Diyarbakır düzüne" türküsünün bir Diyarbakır türküsü değil, bir Urfa türküsü olması gibi....

Yine de soralım: türkülerin yer aidiyeti bu kadar kesin midir? Dahası, bu kadar önemli midir? Bilindiği gibi bu türden bir sahipleniş, bir "Ham Çökelek Davası" da doğurdu: Silifkeli'ler türkünün beğenmedikleri icrasından dolayı bir ses sanatçısını mahkemeye vermeye kalktılar. Halk müziğinin bölgesel ve yerel özelliklerini belirlemek için "ağız" tanımına başvurulur. Bu tanım dilbilimdeki "şive"den esinlenir ama müzikte biraz farklı bir anlam taşır; yerel deyiş biçimlerinden çok ezgisel üslubu anlatır. Türkiye'de halk müziğinde yirmiyi aşkın ağız saptanmıştır: Ege, Barak, Teke, Camşıhı, Arguvan, Eğin, Harput, Erzurum, Erzincan, Urfa, Sümmani, Kerem, Azeri..vd. Ayrıca ağızlar alt ağızlara da bölünebilir. Tanınmış kaval sanatçısı Burhan Tarlabaşı'nın *Eğin Havaları* adlı kitabında yazdığına bakılırsa, Eğin'in dar alanında bile Apçağa, Sandık ve Venk gibi farklı ağızlar görülmektedir. Bu "ağız" denen ezgisel tavır, sadece ait oldukları yörelerde değil, başka yörelerde de kullanılır. Muzaffer Sarısözen öncülüğünde yapılmış derleme kayıtlarına baktığımızda bu çeşitliliği görebiliyoruz. Sözgelimi Sivas merkezinde sadece oraya ait türküler değil, Tokat ve Elazığ'a ait türküler de derlenebilmiştir. Diğer illerde de aynı durum görülmektedir. Konya'da bile bir çok Urfa türküsü derlenmiştir. Birbirine yakın yöreler arasında ise bu tür alışveriş daha da yoğundur. Elazığ ile Diyarbakır, neredeyse yarıya yakın bir oranda ortak ezgiye sahiptir. Elazığ icrası, diğer sazlara ek olarak klarnet kullanımıyla biraz farklılaşmıştır.

Türküler de Göçer

Konuya daha çok dil ve etnoğrafya açısından yaklaşan Ahmet Caferoğlu'nun *Güneydoğu İllerimiz Ağızlarından Toplamalar* adlı kitabında derlediği ortak halk deyişlerinin geniş bir alanda dolaştığı göze çarpıyor. Ahmet Hamdi Tanpınar ise *Beş Şehir* adlı kitabında Erzurum'da "Erzurum ağzı"nın yanısıra "Harput ağzı" ezgiler de dinlediğinden söz ediyor. Kemal Tahir'in 1940'lı yıllarda yattığı mahpushanelerde doldurduğu ve Bağlam Yayınları'nca "Notlar" üst başlığıyla yayınlanan defterlerin *1950 Öncesi Cezaevi Notları* adlı cildinde yer alan türkü deyişlerinin de aynı yaygınlığı içerdiğini görüyoruz. O nedenle, türkülere belli bir yöreden nüfus kağıdı çıkartmak zorlaştığı gibi, türkülerin otantikliğini korumanın yolunun bir yörenin şivesiyle icra edilmesinden geçtiğini sanmanın da bir yanılgı olduğu ortaya çıkıyor. Türkülerin ilk yakıldıkları günkü biçimleriyle, saf, "otantik" kaldıklarını sanmak ise daha büyük bir yanılgıdır. Bölgeselliğin , "ağız"ın da o kadar mutlak olmadığını, türkülerin yoğun bir akışkanlık yaşadığını, belli ortaklıklar taşıdığını, birbirlerinden ve başka müzik tarzlarından etkilendiğini, yine doğrudan türkülerden öğreniyoruz. 1940'lı yılların taş plak sanatçıları, bunun bilincinde olarak türkülerini İstanbul Türkçesiyle ve ezgisel zenginlik sağlayan saz çeşitliliğiyle okurken, şimdiki türkücülerin kendilerini belli sazlarla sınırlamaları ve şiveye yer vermeleri bir gerilemedir.

Muzaffer Sarısözen, bir çok ezgiyi kendi yöresi Sivas'a mal etmekle suçlanmıştır. Bir yazar, Sarısözen'i zeybek ezgisini bile Sivas'ta da derlenmiş gibi gösterdiği gerekçesiyle eleştirmişti. Oysa zeybek ezgisine sadece Sivas'ta değil, daha doğuda, sözgelimi Elazığ'da bile "Zöbek" adıyla rastlanmaktadır. Türküler, ezgiler, bu yöreci bakış açılarının "kayıkçı döğüşü"ne aldırmadan yüzer gezer

durumdadırlar. Örneğin Bodrum'un ünlü "Çökertme türküsü"yle aynı ezgiyi kullanan ve "İki keklik bir kayada ötüyor" sözleriyle başlayan Balıkesir türküsü, Balıkesir'de unutulduğundan olacak, sazendeler eliyle Elazığ ve Diyarbakır'a göç etmiştir, oraların başta gelen türküsüdür. Sadece ezgiler değil, türkü sözleri de göçebedir, başka bir yöreye taşınıp orada eski ezgisinden boşanarak başka bir ezgiyle evlenebilmektedir! "Varyant" denilen bu olayın üç ayrı biçimi var: ezgi ve güftenin birlikte başka yöreye taşınması, aynı ezginin farklı yörelerde farklı sözlerle icra edilmesi, aynı sözün farklı yörelerde farklı ezgilerle icra edilmesi. Birincinin en klasik örneği, yöreler arasında bir türlü paylaşılamayan, içinde geçen "Muş" (ya da "Huş") kelimesinin bile Yemen'de bir yere ait olduğu öne sürülen, ünlü "Yemen Türküsü"dür. Bu türkü, Anadolu'nun hemen her yöresinde, ayrıca İstanbul'da, hatta Klasik Türk Müziğinde yankı bulmuş ve benimsenmiştir. İlk kez hangi yörede yakıldığını saptamak zorlaştığı gibi, önemini de yitirmiştir.

Erzincanlı Şerif'in "Nasıl methedeyim sevdiğim seni" sözleriyle taş plağa okuduğu türkü, halk müziğinin klasik parçalarından biridir. Aynı türkü Urfalı Cemil Cankat'ın taş plağında "Mezarımın taşı Urfa'ya karşı" sözleriyle icra edilir. Daha da tuhafı, Erzincan'daki yorum bir güzelleme iken, Urfa'dakinin ağıt oluşudur. Bu sözlerin farklı, ezginin aynı olduğu bir "varyant" tipidir. Halk müziğinde böyle örnekler çoktur. Aynı güftenin farklı ezgilerle seslendirilmesi dehayli yaygındır. "Aş yedim dilim yandı" sözleriyle başlayan türkü, Gaziantep'te hareketli bir oyun havasıdır. Aynı sözler Elazığ'da ise ağır, hüzünlü bir ezgiyle icra edilir. Türküler uluslararası yolculuğa da çıkarlar. Doğu Anadolu'nun en güzel ezgi türlerinden biri olan ve Ahmet Hamdi Tanpınar'ı da çok etkilemiş bulunan "maya"nın, Suriye üzerinden Lübnan'a, oradan Endülüs'e ve İspanya'ya, oradan Latin Amerika'ya uzandığı bilinmektedir.

Gökkuşağı Türküler

Türkülerin ortaya çıktığı geçmiş yüzyıllarda kitle iletişim araçları da, toplumsal akışkanlık da şimdiki kadar yaygın değildi. Yine de türkülerin yayılması ve ortak nitelik kazanması için bir çok neden vardı. Sözel ortaklıkların başlıca nedeni, kafiyelerin sınırlı sayıda oluşudur. Çünkü bir dörtlükte birbiriyle kafiyeli en az üç kelimeye gerek vardır. Sonuçta iş gelip yinelemeye dayanmaktadır. Özellikle olay türkülerinde olayın sıcaklığı ve güncelliği acele beste gerektirdiğinden hazır ezgilerin üstüne yeni sözler eklenivermiştir. Sevdiği kadını bir cinayette yitiren Harput'lu Korukoğlu Şevki için düzenlenen "yastan çıkarma" şölenine yetiştirilmek üzere cinayeti anlatan bir türkü gerektiğinde, Diyarbakır'ın "Biner faytona gider seyrana" ezgisinin üstüne "Hafo'mun evi Kayabaşı'nda" sözleri monte edilivermiştir. Belki de süreç tersten işlemiş, ola ki Celal Güzelses, kimi başka türkülerde yaptığı üzere, Harput türküsünü yeni sözlerle dillendirivermiştir. Bunları bilmek, saptamak artık çok zor. Kuşkusuz çok daha önemli bir etken, coğrafyalar farklı da olsa, insanların ortak bir duyarlıkta buluşmalarıdır. İnsanların yer değiştirmesi ve birbirleriyle kültürel alışverişe girmeleri için fazla sayıda neden rol oynuyordu: askerlik, iş gücü dolaşımı, kervanlar, gezici âşıklar, eğitim kurumları, belli yörelerin eğlence merkezi olarak çekim etkisi yaratması, vb. Doğu ve Güneydoğu'da Harput, Diyarbakır, Urfa, Antep gibi merkezlerde müzik sektörü ve "işret alemi" belli bir ağırlık kazandığından, çevre illerden bu yörelere doğru sanatçı ve "müşteri" akışı olmuş, gidenler ezgilerini de yanlarında götürmüşlerdir. Yine eyalet ve il merkezi gibi yönetimsel düzenlemeler, türkülerin, ezgilerin aidiyetinde belirleyici olmuştur.

Ezgilerin yer aidiyeti kadar etnik aidiyetleri de çeşitlilik gösteriyor. Anadolu müziği de İstanbul müziği gibi, değişik etnik kökenden insanların ortak üretimine dayanmaktadır. Eğin'in Armıdan (bugün Armutlu) köyünden Hagop Mıntzuri'nin *Armıdan - Fırat'ın*

Öte Yanı adlı hikâye kitabında yer alan ve yüzyıl başlarında Fırat'ın üstündeki yamaçlarda düzenlenmiş olan bir şöleni anlatan satırlar, bu "cümbüş"ün renkliliğini ortaya koyuyor: "Kısa entarili Gabanlı sazendeler sazlarına vurdular. Tef çalanlar onlara eşlik etti. Şarkı söyleyenler seslerini koyverdi. Ermenice mi dersin, Türkçe mi dersin, Kürtçe mi dersin? Urfa ezgileri, Harput ezgileri, Eğin ezgileri mi dersin?" Aras Yayınları'nca Türkçe olarak yeniden yayınlanan Mıgırdıç Margosyan'ın ve öteki yazarların hikâyelerinde de bu müziği besleyen kültürel atmosferi buluyoruz. Ermeniler özellikle enstrüman alanında ileri düzeyde olduklarından "tehcir" sonrasında Diyarbakır'ın, Harput'un, öteki yörelerin "saz takımları"nın nasıl eksik, öksüz kaldıkları anılarda ve araştırmalarda dile getirilmiştir. Benzer bir boşluk, Kurtuluş Savaşı sonrasında ülkeyi terk etmek zorunda kalan Anadolu Rumlarının ardı sıra yaşanmış, gidenler gittikleri yerde "rebetiko"nun içli ve öksüz ezgilerinde teselli aramışlardır. Anadolu ezgilerinin oluşumunda Kürt, Süryani, Arap, Gürcü, Azeri müziğinin katkıları da büyüktür. Dinin yasaklayıcı hükümlerine rağmen sünni kesimlerde bile müzik büyük bir yaygınlık kazanmıştır. Alevi kültüründe ise ezginin özel bir yeri olmuştur; bu kültür içinde ezgiler dinî bir temelden yola çıkıyormuş gibi görünse de, lirik içeriğiyle aşkın bir insanlık bilincini yansıtmıştır. Ezgileri karşılıklı etkileşim içinde üretenler ve alımlayanlar, yerel renkler içinde ama şoven-baskıcı tutumları, ırkçı taşkınlıkları aşarak evrensel bir dil yaratmışlardır. Türküler, şuralı ya da buralı değil, işte oralıdır.

Halk Müziği ve Halk Edebiyatı

Müzik eserleri, "tek sesli - çok sesli" "evrensel ulusal yerel" "klasik - modern" "halk müziği - seçkin çevre müziği" gibi üst belirleme niteliğinde kimi ayrıştırma düzeylerinden ya da "makam" "usul" gibi kimi teknik ayrıştırma düzeylerinden başka bir de biçimsel / yapısal özellikleriyle ve bir bakıma son kertede bir "tür"e özgülenirler ve bu da "form" kavramıyla ifade edilir: "Senfoni" "konçerto" "şarkı" "türkü" vb. Edebiyatta ise "form" kavramından çok "tür" ya da "tarz" kavramının kullanıldığını görüyoruz. Öte yandan, müzikteki kimi formların adı ve özellikleriyle şiirdeki kimi türlerin adı ve özellikleri arasında örtüşme ilişkileri de var. Bunun

da çok basit bir nedeni var: Kökensel ortaklık. Özellikle geleneksel müzikte bu örtüşme, yazı öncesi dönemde başlayan süreç gereği ezginin sözle, edebiyatla iç içe doğup gelişmesinden kaynaklanmaktadır. Ancak, bunun mutlak bir kural olmadığını, yani müzikal bir formun kendisiyle aynı adı taşımayan şiir türleriyle de buluştuğunu ilerde göreceğiz.

Halk Müziğinin Yapısal / Biçimsel Özellikleri

Divan şiirinde ve halk şiirinde formlar ve türler ele gelir sayıdadır. Divan şiirinde "gazel" "mesnevi" "rubai" "şarkı" "kaside" "terci-i bent" "terkib-i bent" ve daha birkaç tür, halk şiirinde "koşma" "mani" "türkü" "varsağı" "semai" "destan" ve aruz vezniyle yazılmış kimi örnekler sayılabilir. Benzer bir durum, Klasik Türk Müziği için de söz konusu. Orada da "kâr" "kârçe" "beste" "gazel" "şarkı" "ayin" vb. gibi belli sayıda forma rastlanır. Ancak sıra halk müziğine gelince, orada işler karışmaktadır. Anadolu halk müziğinde kullanılan formlar sıklıkla başvurulan "kırık hava" ve "uzun hava" ayrımının kalıbı içine sığmazlar ve bir eşitlilik sergilerler. Bu da halk müziğinin yerelliğinden ileri gelen bir özelliktir.

En yaygın, en bilinen halk müziği formu "türkü"dür. Türkü, aynı zamanda bir şiirsel türdür. Bu özdeşliğin doğal sonucu olarak, gerek halk müziğinde, gerek halk şiirinde türkü, dize sayısı, bent sayısı, uyaklar, nakaratlar açısından tam bir özgürlük ve çeşitlilik gösterir. Türkü, öteki türler gibi katı biçimsel kalıplar içinde tanımlanmaz ama yine de onu türkü yapan özellikler bellidir. Öte yandan, türkü, tıpkı Klasik Türk Müziğindeki "şarkı" gibi hayli yaygınlaşıp genelleşmiş, neredeyse üst türün tüm sözlü örneklerini temsil eder olmuştur. Yani halk müziğinin sözlü örneklerinin tamamına "türkü" demek alışkanlığı oluşmuştur. Oysa, bir radyo ya da televizyon sunucusu "Şimdi türküler dinleyeceksiniz" diye sunuş yaptıktan sonra dinlediğimiz ezgiler sadece türküler değil, türkü dışı form-

lardan biri, sözgelimi "maya" "divan" "müstezat" "hoyrat" vd. de olabilmektedir. Vurguladığımız gibi, halk müziğinde bu "form"lar bir hayli fazladır ve bu formlar çoğu kez "uzun hava" tanımının içine sıkıştırılırlar. Biraz klasik müziğin alışkanlıkları, biraz "bütünsellik" merakı, halk müziğinin formlarının tekilliğini ve çeşitliliğini göz ardı etmekle sonuçlanmaktadır.

Halk müziğinde karışan bir diğer nokta, "form"ların, "ağız" (yerel tavır ve üslup) ve "ayak" (makam) gibi öteki öğelerle iç içe geçmesinin getirdiği sorunlardır. Sözgelimi, Güney Anadolu halk müziğinde yaygın biçimde rastlanan "Barak"lar, hem bir "form", hem bir "ağız", hem bir "ayak" gibi işlem görmektedir. Baraklar, özellikle Yörük - Türkmen geleneği içinde yakılmış koşmaları seslendirirler, yani güfteleri değişkendir; ancak tam da bu durum onu aynı zamanda bir çeşit "form" haline getirir. "Arguvan" ve "Camşıhı" ağızları da "Barak" ile benzer özellikler gösterir. Ülkemizde saptanmış diğer ağızların bir çoğu da aslında belirli bir ezgi kalıbının çeşitlemeleri üstüne kurulmuşlardır yani onlar da bir "form"u işaret ederler. Yaygın biçimde gözlenebilen "Ege" ve "Karadeniz" ağızları bile ritmik özellikleriyle adeta tek bir "form"u çağrıştıran bir yapı gösterirler. Bunda ezgisel yapının yanı sıra tematik ortak paydanın da rolü çok. Bilindiği üzere Ege türküleri ağırlıklı olarak "efe türküsü", Karadeniz türküleri ise "oyun (horon) havası" özelliğindedir. Oysa, yine kimi "ağız"lar, ezgisel tavır ve üsluplarıyla belirgin olmalarının yanı sıra, aynı zamanda form, makam, tema çeşitliliği de gösterirler. Sözgelimi Harput, Urfa, Diyarbakır, Erzurum ağzı ezgileri, bir örnek kalıba, yani tek bir formun ölçülerine indirilemeyecek bir çeşitlilik sergiliyorlar.

Halk Müziği Formları ve Güfte

Halk müziğinde görülen formlar nelerdir? Yukarda değindiğimiz gibi, başta oldukça özgür bir form olan türkü gelir. Oyun

havaları da, sözlü ya da sözsüz örnekleriyle ayrı bir formdur. Bu tür ezgiler yöresine göre "oturak havası" "barana havası" "mengi" "şıkıltım" vb. gibi adlar da alırlar. Bu iki form ile kimi enstrümantal formlar dışında kalan halk müziği formları çoğunlukla "uzun hava" tanımı içinde ele alınırlar. Ancak, kendilerine özgü yapı özellikleriyle "maya" "tecnis" "hoyrat" "divan" "tatyan" "müstezad" "bozlak""destan" gibi türler ötekilerden farklılıklarını da belirgin biçimde ortaya koyarlar. Şu halde "uzun hava"yı bu formların üst belirlenmesi ya da genel adı olarak değil, bu formlarla aynı ayrıştırma düzleminde yer alan, yani türsel belirlenme anlamında onlarla eş değerli, ama onlardan daha az kurallı ve daha yaygın bir form, bir çeşit "resitatif türkü" ya da türkünün ağırlaşmışı olarak düşünmek daha doğru olacaktır. Halk müziğindeki formlar bu kadarla elbette sınırlı değil; "semah" "nefes" "deyiş" "ilahi" "güzelleme" "koçaklama" "yiğitleme" "ağıt" "tekerleme" "ninni" "kalenderi" "karşılama" "yol havası" "zortlama" "boğaz havası" "afşari" "at üstü" vd... gibi daha bir çok form sayabiliriz. Bu formların dar alanlarda (belli bir yerleşim alanında, aşiret yapısı içinde ya da gezici âşık ağzında) yaşayan daha özgül çeşitleri de var. Sözgelimi sadece Eğin (Kemaliye) müziğinde rastladığımız "elagözlü" bunlardan biri. Ancak, kimi araştırmacılarca bağımsız bir "form" olarak anılan kimi örneklerin de bir form olmaktan çok, belli bir formun farklı bir makamdan örneği olduğunu da anımsatmak gerekiyor. Sözgelimi, Harput – Elazığ, Urfa, Diyarbakır müziğinde "elezber" "kesik" "muhalif" "bağrıyanık" gibi adlar alan ezgi kalıpları, aslında hoyrat formunun değişik makamlara yayılan örnekleridir.

Yukarda halk şiiri örneklerinin türsel açıdan sınırlı, ele gelir sayıda olduklarını, buna karşılık ezgisel formların bir çeşitlilik gösterdiğini söyledik. Bu, bir çok formun aynı şiirsel türü kullanması anlamına gelir. Kuşkusuz burada ilişkinin işleyiş yönüne dikkat etmek gerekir. Sözgelimi, hoyratların manileri, mayaların koşmaları güfte olarak kullanması kuraldır ve bu ayırt edici bir özelliktir. Yani güftesi mani olmayan bir ezginin hoyrat formu içine sokulma-

sı, güftesi koşma olmayan bir ezginin maya formu içine sokulması doğru değildir. Bu, araştırmacılar tarafından sıklıkla yapılan bir yanlıştır. Halk müziği gazellerini bile "ritmik hoyrat" olarak tanımlayan araştırmacılar görülmektedir. Oysa gazel gazeldir, onu ayrıca "hoyrat" olarak nitelemek de, hoyratı bir form olmaktan çıkarıp bir üst tür adı yapmak da gereksizdir. Öte yandan, hoyratları manisiz, mayaları koşmasız düşünmek ne kadar yanlışsa, güftesi mani olan her ezgiyi hoyrat, güftesi koşma olan her ezgiyi maya sanmak da yanlış. Çünkü yaygın bir halk şiiri türü olan maniler, sadece hoyratlarda değil, özellikle türkü formu içinde, hatta bazen şarkı formu içinde de güfte olarak kullanılmaktadır. Koşmalar ise sadece mayada değil, daha bir çok ezgide karşımıza çıkmaktadır. Dolayısıyla "uzun hava"ların tümüne "maya" denilmesi de bir başka yanlıştır. Maya; ezgisiyle, müzikal yapısıyla, tematik özellikleriyle, 3+3+5 duraklı koşma tarzına 'prodozodik' uyumuyla ve icra tarzıyla çok belirgin bir formdur ve halk müziğinin en etkili örneklerinden biridir.

Sözden Ezgiye, Şiirden Güfteye

Bu söylediklerimizden, halk şiirinin en çok güfteye dönüşen ya da güfte olarak doğan türlerinin "mani" "koşma" ve haliyle "türkü" olduğu sonucu çıkıyor. Koşmalar, "maya"nın yanı sıra "tecnis" "bozlak" "barak" gibi ezgisel örneklerde mutlak kural olarak ve yine bu formların dışında olup "uzun hava" adı verilen diğer kimi ezgilerin önemli bir bölümünde, ayrıca "deyiş" "nefes" "ilahi" vb. gibi dini - tasavvufi örneklerde sıklıkla güfte olarak karşımıza çıkarlar. Bu tür ezgiler, bazen bağımsız olarak koşma biçiminde yakılmış bir şiiri, bazen de salt ezginin kendisi için ama yine koşma tarzında yazılmış bir şiiri güfte olarak kullanırlar. Dolayısıyla güfteleri bazen adı belli bir halk ozanının ürünü, bazen anonim olma özelliği gösterir.

Halk şiiri sadece hece vezniyle yazılmış örnekler değil, "divan" "selis" "semai" "kalenderi" "satranç" "vezn-i âher" gibi aruz vezniyle yazılmış örnekler de vermiştir. Aynı şekilde, halk müziği de sadece hece vezniyle yazılmış halk şiiri örneklerini değil, gerek aruz vezniyle yazılmış halk şiiri örneklerini, gerek aruz vezniyle yazılmış Divan şiiri örneklerini de güfte olarak kullanmıştır. "Gazel" "divan" gibi adlar alan halk müziği formları gazel olarak yazılmış şiirler üstüne kurulur. Özellikle Doğu - Güney Anadolu şehir müziğinde yaygın biçimde görülen bu formların en çok Fuzuli'nin gazellerine yoğun bir ilgi gösterdiği gözlemlenebilir. Özel bir gazel biçimi olan, uzunlu kısalı dizelerle kurulan "müstezad" da halk müziğinde aynı adı alan ya da "ayaklı gazel" denilen bir türe "söz" olur.

"Destan" adı verilen ve "manzum hikâye" özelliği gösteren halk şiiri türünün müzikle buluşmasıda kendine özgü bir form yaratmıştır. 20. yüzyıl başlarına kadar destanların Anadolu'daki taşıyıcıları, birbirleriyle doğal olarak müzikal ve tematik alışverişleri de olan gezici Yörük - Türkmen âşıklar, Ermeni "aşuğ"lar, Kürt "Dengbej"ler olmuştur. 20. yüzyılda ise destanlar yazılı hâle gelmişler, bu kez genellikle tek yapraklık metinleri ezgili biçimde okuyarak satan satıcılar eliyle dolaşımı sürdürmüşler, ayrıca "menkibe"lerden, yiğitlik hikâyelerinden güncel olaylara açılmışlardır.

Halk edebiyatının şiir dışında kalan öteki türleri de müzikle sıklıkla buluşur. Gölge oyunu, orta oyunu, köy tiyatrosu, meddahlık geleneği, masallar, bilmeceler, eğlence oyunları bazen yukarda anılan müzikal formlar içinde, bazen kendilerine özgü formlar içinde müzikal öğeler de içerirler. Görünen o ki, edebiyat ve müzik en çok halk katındaki ilişkilerinden, beraberliklerinden hoşnut...

Ezgi ile Şiir: Mutlu Beraberlik

Biliriz, beraberlikler mutlu, ayrılıklar acıdır. Ancak, hem beraberliğin, hem ayrılığın hayırlı sonuçlara yol açtığı da görülmez değil. Bir zamanlar sadece müzik ile şiir değil, destan, dans, gösteri, oyun ve dua da bir aradaydı; rahip ya da şamanın dilinde ve hareketlerinde aynı anda dile geliyorlar ve canlanıyorlardı. Hatta heykel ve resim bile oralardaydı, "büyü" amacıyla totem yontan, şekil çizen aynı eldi. Sonra kopuşlar başladı, başını alan gitti. Sanat, kendi içinde çoğalarak ve tiyatroyu, heykeli, resmi, müziği, edebiyatı ayrı yerlerde toplayarak bir yana; tapınma ve yakarı, gelişmiş dinleri doğurmak üzere başka yana savruldu.

Şiir de ötekiler gibi kendi kanatlarıyla uçmayı seçip ak kağıda yerleştiğinde, bazılarının gözünde müzikten kopmuş şiir, şiirden de sayılmıyordu. Oysa şiir ak kağıtta müziksiz kalmamış, kendisine bir "iç müzik" edinmişti. Üstelik zamanla hece sayısına bağlı vezinleri ve kafiyeyi de kovup, sözlü gelenekle bütün bağlarını kestiği halde bu iç müzik olgusunu var oluşunun kopmaz bir öğesi olarak sürdüre geldi... Müzik de şiirsiz kalmaktan yakınmadı; daha doğrusu şiir nasıl kendi iç müziğini kurduysa, salt enstrümantal ezgiler, senfoniler, konçertolar da kendi soyut dilleriyle kendi iç şiirlerini yazmaya başladılar.

Hatta Nietzsche'ye sorarsanız, "Aslında müziği duygularımızı doğrudan doğruya anlatan bir dil olarak tanımlamak ve onu iç dünyamız açısından fazla önemsemek doğru değildir. Şiirle olan çok eski ilişkisinden ötürü bu sanata o kadar çok sembolik madde, ritmik hareketler girmiştir ki, bugün bize müzik içimizden geliyor ve ta içimize sesleniyor gibi gelmektedir" Birbirleri içinde etkilerini sürdürseler de, şiir ile müziğin birbirlerinden kopmaları, genelde hayırlı oldu, müziğin de, şiirin de türsel anlamda ilerlemesini sağladı. Sanat dünyasında "mutlak"lara yer yok; bu kopuşlar da mutlak kopuş anlamına gelmedi. Her şeyden önce, özellikle halk sanatında, şarkı ve türkülerde o geleneksel müzik ve şiir beraberliği sürüp gitti. George Thomson, 20. Yüzyıl İrlanda'sında halktan kimseler arasında şiirin hâlâ doğaçlama ve ezgisel biçimler altında yaşadığına bizzat tanık olduğundan söz ediyor. Hatta kimi sanatlar arasında daha modern biçim almış yeni buluşmalar gözlemlendi. Örneğin müzikle tiyatronun beraberliği görkemli "opera"nın yanı sıra operetlere, düetlere, daha başka biçimlere büründü. Hatta kimi senfonilerde ve konçertolarda yer alan koral bölümler, geçmişin soylu beraberliğini vurgularcasına coşkuyla karşılandı. Ezgi ile şiirin geleneksel beraberliği, giderek şehirli sınıfların beğeni düzeyine seslenecek modern biçimler de doğurdu.

Şair mi, "Söz Yazarı" mı?

Uzaklara gitmeye ne gerek var; hem klasik müziğimiz, hem halk müziğimiz, şiir ile müziğin birbirinin içinde nasıl eridiğini gösteren iki benzersiz örnek. Öyle ki, "şarkı" "türkü" "gazel" "semai" "müstezat" ve daha bir çok örnek, hem şiir türünün, hem ezgi tarzının adıdır. O yüzdendir ki Yahya Kemal, şiir ile besteyi birbirinin yerine koyar: "Üstâd elinde ser-te-ser âhenk olur lisan / Mızrâba ses verir kelimâtiyle tel gibi" Bu nedenle Yahya Kemal'in şiirleri sanki "Gelin beni besteleyin" diye bas bas bağırır. Nitekim, Yılmaz Öztuna'nın *Büyük Türk Musikisi Ansiklopledisi*'nin sonuna eklediği "Güfte Şairleri" listesinde ve güfte kitaplarında onun şiirlerinden yapılmış bestelerin baş sırayı çektiğini görüyoruz. Bugüne kadar yüzden fazla şiiri bestelenmiş, pek çoğu da birden fazla besteye sahip. "Kalbim yine üzgün seni andım da derinden" sözleriyle başlayanı ise tam altı ayrı besteci tarafından notaya dökülmüş. Yahya Kemal'in bir başka özelliği, şiirlerinde tema olarak da müziğe en çok yer veren şair olması. Pek çok şiirinde vurgu doğrudan müzik üzerinedir ve bu açıdan sadece bizim edebiyatımızda değil, Dünya edebiyatında bile benzersiz bir örnek oluşturmaktadır.

Faruk Nafiz Çamlıbel de bestelenmiş kırktan fazla şiiriyle Yahya Kemal ile yarışıyor. Üstelik Çamlıbel'in bir şiiri (hemen hatırlayacaksınız: "Ah eden kimdir bu saat kuytuda"), tam on kez, bir şiiri de sekiz kez bestelenmiş. Recâizade Ekrem Bey, Mehmed Akif, Süleyman Nazif, Behçet Kemal Çağlar, Ömer Bedrettin Uşaklı, Ahmet Muhip Dıranas, Cahit Sıtkı Tarancı ve daha bir çok yakın dönem şairi gözlerimizden sonra kulaklarımıza da konuk olmuş. Divan Edebiyatı ve halk edebiyatı şairlerinin aynı ilgiye daha fazla muhatap olduğunu belirtmeye gerek yok. Bu bestelerin önemli bir bölümü unutulmuş olsa da, başta Nedim, Fuzuli, Nevres, Karacaoğlan, Dertli vd. gibi şairlerden yapılmış besteleri hâlâ çalıp söylüyoruz.

Şiirdeki hecelerle ezgisel seslerin birbirini karşılamasının çeşitli yolları, yani "prozodi" ("ritim / ika / düzüm") sorunları, müzikçiler arasında öteden beri tartışılıyor. Ancak, divan şiirinin ve halk şiirinin hece sayısı standart vezinlere dayanmasının, kafiyenin ve

öteki söz sanatlarının varlığının, beste konusunda büyük kolaylıklar sağladığı da bir gerçek. Halk şiiri, zaten çoğu kez saz eşliğinde doğuyordu. Divan şiiri örnekleri de çoğu kez bestelenecekleri hesaba katılarak yazılıyorlardı. Yukarda anılan şairlerin bestelenmiş ürünlerinde ise metnin önceliği vardı. Ancak, anılan bestelenme kolaylığı onlar için de söz konusuydu, çünkü onlar da aruz ve hece vezniyle yazılmışlardı. Gerçi Cahit Sıtkı, Orhan Veli, Attila İlhan, Hilmi Yavuz, vb. şairlerden denemeler yapılmadı değil, ama şiirimizin serbest vezne geçişiyle birlikte Klasik Türk Müziği'nin ilgisini yitirmeye başladığı, buna karşılık 1960 sonrasında gelişen "pop müzik" "özgün müzik" "protest müzik" gibi tarzların ilgisini daha fazla çekmeye başladığı görülüyor. Yine de bu dönemde bütün tarzlar için başat hale gelen eğilim, geçerli şiirden kopuşun bir göstergesi olarak, "güfte yazarı" ya da "söz yazarı" denilen ayrı bir kategorinin ortaya çıkması oldu.

Eninde sonunda bir şair olan, ama şiir tarihinde adları pek de anılmayan bu kategorinin temsilcileri, şiirinin besteleneceğini hesaba katmaksızın yazan şairden farklı olarak, doğrudan bestelenmesi amacıyla yazmaktadır. İşin ilginç yanı, bunlardan yapılan besteler, belki müzikle daha kolay uyum sağladığından daha fazla seviliyorlar. Tıpkı romanlardan değil özgün senaryolardan üretilen filmlerin daha başarılı olması gibi. Sözgelimi, Sadettin Kaynak'ın coşkuyla dinlenen pek çok şarkısına ait sözlerin altında imzası bulunan Vecdi Bingöl'e edebiyat tarihlerinde rastlamak mümkün görünmüyor. Şimdi dizelerini en çok bildiğimiz şair odur desem inanmazsınız. Ama ya "Leylâ bir özge candır""Çile bülbülüm çile" "Dertliyim, ruhuma hicranımı sardım da yine" "Enginde yavaş yavaş günün minesi soldu" diye saymaya başlarsam? Türk Müziğinin asıl güfte şampiyonu olan Mustafa Nafiz Irmak ise, bir kısmı kendi besteleri için olmak üzere, yüzlerce güfte yazdı. Pop müzikte ise "söz yazarı" yelpazesi daha da genişliyor...

Çoğu kez kestirmek zor: Ezgi midir sözü uçuran, yoksa söz müdür alıp götüren besteyi? Her ikisi bizi tek başlarına da sarhoş edebildiğine göre, buluştukları noktada galiba alkol derecesi biraz daha artıyor.

Şarkı ve Türküde Söz

Nurullah Ataç, Ankara'da bir kıza tutulmuş. Orhan Veli, ona bir ev göstererek kızın orada oturduğunu söylemiş. Ataç, kimi geceler evin çevresinde dolanmaya, kapısını gözlemeye, hatta eşiğine yüz sürmeye başlamış. Ancak, Orhan Veli'nin muziplik olsun diye rast gele bir evi gösterdiği ortaya çıkmış. Ataç, küplere binmiş, bir süre Orhan Veli'yle selamı sabahı kesmiş. Hangimiz "evlerinin önü"nü gözlemedik ki? Aslına bakılırsa gözlediğimiz, aşkımızın nesnesi olan kişinin giremeyeceğimiz özel bir alandan çıkıp paylaşılır bir alana dahil olduğu, "göründüğü an"dır, yani mekân değil zamandır; ne var ki mekânı oluşturan fizikî nesneler, muhayyel zaman için manyetik bir kayıt aracı işlevi görmekle kalmaz, özdeşleştirme

etkisi yaratırlar, yani fetişleşirler.

En çok da türküler açığa vurur bu gizli fotoğrafı. Bakın neler olur "evlerinin önü": "Evlerinin önü paşa makamı" "Evlerinin önü geçilmez bostan" "Evlerinin önü hamama yakın" "Evlerinin önü yonca" "Evlerinin önü marul" "Evlerinin önü mersin" "Evlerinin önü kavak" "Evlerinin önü tahta daraba" "Evlerinin önü bakla" "Evlerinin önü üç ağaç incir" "Evlerinin önü susam" "Evlerinin önü nane maydanoz" "Evlerinin önü handır" "Evlerinin önü yeşile çalar" "Evlerinin önü bir sürü koyun" "Evlerinin önü üzüm asması" vb. Cahit Öztelli, türküler derlemesine *Evlerinin Önü* adını vermekte ne kadar da haklı, değil mi?

Amanı Bol Olsun

Divan şiirinde olsun, halk şiirinde olsun bir dörtlüğü ya da kafiyeleri öyle ya da böyle bütünlemek gerektiğinden, özellikle giriş bölümünde konuyla doğrudan ilgisi olmayan dizelere de yer verilir. Gelgelelim, dikkatini asıl meramı olan lirik öğeye yönelten şairin bilinçaltından daha denetimsiz biçimde çıktıklarından, ortama ve çevreye dair nesnel bilgileri de en çok bu dizeler verir. Örneğin Harput türkülerinde yörenin çeşitli etnoğrafik özelliklerini doldurma dizelerde bulabiliyoruz: "Harput'tan aldım bakır / Yosmam gözlerin çakır / O güzel gözlerine / Kurban olsun bu fakir" "Şahnişine yaptım kapı / Kırıldı keserin sapı / Git bak o yar ne yapı" Harput'tan alınan bakırın ya da "şahnişin"e yapılan kapının asıl meramla ilgisi yok ama biz çevreyi bu dizelerle tanıyoruz.

Dahası, şiirsellik düzeyi de bu tür doldurma dizelerde daha fazladır. Şu mahpushane türküsüne bakalım: "Gider gelir parmaklıklardan bakarım / Gömlek seni ateşlere yakarım / Ben de bu mahpustan çıkarsam / Gör ki nice canları yakarım" Bu dörtlük-

te, "Gömlek seni ateşlere yakarım" dizesi, kuşkusuz doldurma bir dize. Zorlarsanız, mahpusun hırslanışıyla ilgili bir anlam yakıştırabilirsiniz. Öte yandan, bu dize, en modern şairleri bile kıskandıracak kadar çarpıcı bir şiirsellik içeriyor. Şarkı ve türkülerde, her bölümden sonra yinelenen nakaratlar da aslında konuyla doğrudan bağlantısı olmayan doldurma dizelerdir. Onlar da bazen şiirsel düzeyleriyle dikkati çekiyorlar. Yine bir mahpushane türküsü olan ve "Yaylalar içinde Erzurum yayla / Şehirler içinde Konya'dır Konya" sözleriyle başlayan türkünün etkileyici nakaratı gibi: "Düştüm bir ormana iz belli değil yol belli değil / Urfa mahpushanesinde gün belli değil yıl belli değil"

Ezgilerde görülen ve "terennüm" denilen sözel katmaların kimileri, örneğin "te nen ni" "terelelli" "yâ lelli" vb. gibi eklentiler hiçbir anlam içermiyor. "Yâr" "dost" "aman" "dâd ey" "canım" "dahîlek" "serv-i revan" "cânâ" "cânânım" "tende cânım" "nev-civânım" vb. gibi anlam içeren ama asıl şiirle doğrudan bağlantısı olmayan söz katmalarının da ezgiyle kopmaz bağları var. Terennüm konusunda en tipik örneklerden birisi, Tab'î Mustafa Efendi'nin "Gül yüzlülerin şevkîne gel nuş edelim" sözleriyle başlayan Bayatî yörük semâisi. Dost sofralarında sıkça seslendirilen bu ritmik ezgi, anlamlı sözlerle "mey aman aman" "hey aman aman" "Düm de re lâ dir na te ne dir te ne dir ney aman aman" gibi terennüm niteliğindeki sesleri harman eder. Klasik Türk Müziğinde özellikle "semai" ve "kâr" formlarında bu tür terennümler yoğundur. Gazellerin arasında çekilen "Allah" "meded" türü terennümler ise daha az ritmiktir. Halk müziğinde de terennüm örnekleri var. Sözgelimi Celal Güzelses'in Kürtçe'den uyarlayarak taş plağa okuduğu "Hele yâr yâr yâr / Zalim yâr / Kafir yâr / Ne hayınsın yâr" sözleriyle başlayan türkü, baştan sona terennüm sözleriyle ilerler. Ruhi Su'nun konserlerde korosuna okuttuğu "Geydim Çarıklarımı" adlı Bayburt türküsünde de nakarat bölümü anlamsız bir terennümden oluşur: "Ağam ta ni na ni nay

nam / Paşam ta ni na ni nay nam"

"Çek bir pilav, fasulyesi bol olsun"dan bozma bir espri var: "Çek bir uzun hava, amanı bol olsun" "Aman aman" yinelemesi de türkülerde en sık rastlanan söz katmasıdır. Yine mayaların "Yavri yavri" ya da "Oğul oğul", hoyratların "Ah hele zalim" "Ah ağam yar" katma sözleriyle başlaması, araya "Gülüm eyleme eyleme" "Yavrum" "Kibarım" gibi sözlerin sokulması usuldendir. Bu ekler, gereksiz ya da anlamsız değildir, tam tersine ezgiye bir sıcaklık, bir içtenlik katarlar. Öyle ki, Enver Gökçe de bundan etkilenip bir şiirine "yavri yavri" diye başlar. Özellikle Harput'ta maya ve hoyratların sonunda da ana ezginin sözleriyle ve ritmiyle ilgisi olmayan, ama oldukça çarpıcı kısa "kuple"ler okunur. Örneğin "Felek eyleme / Kara bağlama / Aksi söyleme / Aaah dil verdim gönül verdim / Kadir kıymet bilmeze" ya da "Oğul Harput'u almış kar ile boran / Sevdalıyım ayrılamam aman aman" gibi. Öte yandan halk müziğinin "Tatyan" "Kalenderi" "Tecnis" "Müstezat" gibi klasik müzikle kesişen örneklerinde de "terennüm" tanımına giren söz katmalarına rastlanır.

Roman Gibi Ezgiler

Kayseri yöresine ait "Hacılar köyü türküsü"nü hiç dinlemedim. Tütün kaçakçısı bir gencin kolcular tarafından vurulmasını anlatan türkünün sözlerine Cahit Öztelli'nin kitabında rastladım ve şu dizesi dikkatimi çekti: "Sebebin tütünü bassınlar yarana" Ahmet Hamdi Tanpınar, hem *Huzur*'da, hem *Yahya Kemal* adlı incelemesinde Yahya Kemal'in "Bizim romanlarımız şarkılarımızdır" sözünü aktarır. Bu türkü sözünde de, sadece çarpıcı bir dize karşısında değil, neredeyse başlı başına bir roman karşısındayız. Zaten Hacılar köyü türküsünün de dahil olduğu ezgi türü, yani ağıtlar, baştan

sonra dramatize örneklerdir.

Yahya Kemal, kısacık şarkı ile oylumlu roman arasında bir özdeşlik değil, bir tema benzerliği buluyordu kuşkusuz. Oysa Doğu Anadolu'da Kürt dengbejlerin okuduğu ve saatler süren kimi ezgili örnekler, düpedüz romandır; aşklar, çarpışmalar, pusular, kaçağa düşmeler, ölümler, göçler, kısmen doğaçlama biçimde, yani o an uydurulan öğeler eklenerek içli bir sesle dile getirilir. Yıllar önce, Malatya'da bir mesire yerinde böyle bir adam görmüştüm;başka birinin karşısında çömelmiş, gözleri sabit bir noktada, kendinden geçmiş, ağzının iki yanında tükürükler birikmiş, içinde özel adların ve yer adlarının sıralandığı bir ezgiyi saatlerdir söylüyor ve elini konunun derinliğini vurgularcasına sallayıp duruyordu. Kim bilir, belki hâlâ sürdürüyordur türküsünü...

Şiir Söyleten Ezgiler

Bir şiirden esinlenerek beste yapan müzikçiler ile bir ezgiden etkilenerek şiir yazan şairler arasındaki orantıyı bilme şansımız yok; bilebildiğimiz, ilişkinin iki taraflı işlediği. Şiir ile müzik ilişkisi, sanat dalları arasında görülebilecek belki de en sıkı muhabbet biçimi. Aralarındaki kökensel birliği anımsarsak, bu ilişki daha çok boşandıktan sonra da birbirlerinden vazgeçemeyen, zaman zaman bir araya gelen eşlerin durumuna benziyor.

Eskiden bir ezgiden etkilenen şairlerin kestirme bir çözümü vardı: O ezgiye yeni bir güfte yazıvermek. Özellikle halk müziğindeki "varyant" türkülerin kökeni, bu tür işgüzarlıklara dayanır. Şiirini

sevdiği ezgiyle sarmalayıvermesi kimi şairler açısından keyifli bir iş olsa gerek, ancak modern şiirde buna yer yok. Modern şiir, belli bir ezgiyle kurduğu gönül bağını bazen açık tematik vurgular yaparak duyurur. Bizim edebiyatımızda bunun en tipik örneği Yahya Kemal ile Itri'nin "Nevâ-Kâr"ı arasındaki ilişkidir. Klasik Türk Müziğinin bu önemli eseri, Yahya Kemal'in şiirlerinde sıkça yâd edilir, ışık metaforuyla giydirilerek "kendi gök kubbemiz"in (yani büyük "cemaat"in) en asli öğelerinden biri olur.

Bazen bir şiirde bir ezginin etkisi kendisini bire bir duyurur. Sözgelimi müzikle bağları oldu bitti sıcak olan Attilâ İlhan'ın bir şiiri, İkinci Dünya Savaşı yıllarında dilden dile yayılan bir şarkıyla aynı adı taşır: "Lili Marlen". Adını ya belli bir ezgiden ya bir müzik türünden ya da formundan alan ne çok şiir vardır. Bir çok şair, şiirlerine bazen başına sıfatlar ekleyerek "türkü" "şarkı" "füg" "prelüt" "balat" "noktürn" "requiem" hatta "konçerto" "senfoni" gibi adlar vermişlerdir. Bu gibi şiirler, bazen adını aldığı müzik formunun şiir kalıplarına uyar, sanki o formda bestelenmek için yazılmışlardır, ama özellikle modern şiirde böyle adlar taşıyan şiirlerin pek çoğu o formla ilgisiz, serbest şiir biçimleri kullanırlar. Ancak, her iki durum da, bize şairlerin en çok müziğe özendiklerini, onun soyut dilini yakalamak aşkıyla yanıp tutuştuklarını ortaya koyar.

Modern şiirde belli bir ezgiyle kurulan gönül bağları çoğu kez de büsbütün örtük kalır. Doğaldır, çünkü bu etkilenme, tam olarak sözel bir etkilenme, bir aktarma, metinler arası bir ilişki biçimi değil, öteki hayat olgularının, diyelim güzel bir görünümün, bir aşkın, özel bir anın getirdiği türden bir esinlenmedir. Halk müziğine gerek icracı, gerek araştırmacı, gerek program yapımcı / sunucu olarak önemli katkılar yapmış olan Mehmet Özbek'in sunduğu bir televizyon programında Mardinli bir 'ince saz' ekibinden olağan üstü güzellikte bir ezgi dinledim: "Reyhani". Karşılıklı söyleşen sazlar, adeta bir 'roman' yapıyordu. (Tanpınar, ezgilerin roman yazdığını değil, roman yaptığını söyler.) Pencerem, bitişikteki metruk evin

bakımsız bahçesine bakıyordu. Daha ezgi bitmeden "Müzik şehri kurdu yeniden / Tam ben küçük bahçeden geçerken" dizeleri dilimin ucuna geliverdi ve bu dizeler sonradan *Sevdavî* adlı kitabımda yer alan "Küçük Bahçe" şiirine dönüştü. Oysa şiirde söz konusu ezgiye açık bir gönderme yok. "Reyhani" genelde tek kişi tarafından oynanan bir halk dansı. Beni etkileyen bir başka oyun ezgisi, Elazığ yöresine ait "Ağır Halay" olmuştu. Başka halk oyunlarına oranla daha yavaş bir tempoyla çalınan ve oynanan bu halayın 1970'li yıllarda 45'lik bir plağını bulmuştum. O sıralar Erol Çankaya ile Şehremini'de bir öğrenci evinde kalıyorduk. Ezgi, halk müziğine o kadar düşkün olmayan Erol'u da etkiledi ve ona *Cehennem Biziz* kitabındaki "Ağır Halay" şiirini yazdırdı. Roman müziğinde de "Ağır Roman" bir ezgi ve oyunun adıdır. O da şiire değil, bir romana ad olacaktı.

Ezgi bazen şiirden aldığını tekrar şiire geri verir. Sözgelimi, Divan şiirinde en sık geçen kelimelerden biri, "bezm"dir. Bezm, geçmiş zamanların içkili müzikli toplantıları ve haliyle şairlerimiz bu tür meclislerin gediklileri arasında. Burada icra edilen müziklerin güftesi çoğu kez gazeller olduğuna göre, müzik – şiir ilişkisinin bu meclislerde "sarmal" bir biçim aldığını, yani karşılıklı etkileşimler içinde sürüp gittiğini kestirmek zor değil. Bir çok yeni gazelin, dahası eski gazellerden yola çıkan "nazire"lerin bu tür toplantılarda mayalandığını rahatlıkla söyleyebiliriz. Sözgelimi hem şair, hem müzisyen olan Nâzîm'in pek çok şiiri ve ezgisi böyle toplantılarda dile gelmiştir. Ahmed Rasim de, bu tür toplantılarda 'irticalen' hem şiir söylemiş, hem beste yapmıştır. Dizelerin daha çok akılda kaldığı, anlık bestelerin ise çoğunlukla havaya uçup gittiği kestirilebilir.

Günümüzde de şiirlerden müziğe yapılan uyarlamalar başka şairlerin kanını ayaklandırır. Beni en çok kıskandıran uyarlamalar, Yüksekkaldırım'daki bir plakçıda bulup aldığım, bizde pek bilinmeyen Mamangakis'in bir Lorca ve bir Ritsos uyarlaması olmuştu. Özellikle Lorca'nın "Kurtuba" şiirinden yapılan beste, bana ve din-

lettiğim başka şair arkadaşlara dizeler yazdırmıştır.

"Nevâ-Kâr"ın etki alanı Yahya Kemal'den günümüzün genç şairlerine kadar uzandı. Daha bir çok şairde onun tınıları duyulur. Şiirlerinde özellikle klasik Türk müziğinden sık sık esintiler geçen Faize Özdemirciler'in *Her Aşk Doğduğu Yere Benzer* kitabında yer alan bir şiirde de bu kâr ile karşılaşırız. Özdemirciler'in bir diğer kitabının adı da, *Hüzzam Bozuldu*. Türk Müziğiyle kesişen bir başka örnek, Hüseyin Peker'in *Ses Salkımları* adlı ve bir bölümünün tematik bütünlüğünü tümüyle müzikle oluşturan şiir kitabı. Elbette çerçeve bu kadar değil; Tanpınar'dan Çamlıbel'e, Gülten Akın'dan Can Yücel'e, Metin Altıok'tan Enis Batur'a, şiirlerinde senfonilerin diline özenen, caz ezgileriyle doğaçlama yarışına çıkan, hatta "rock" takılan, türkülerle başı dönen şairler de var. Orhan Kahyaoğlu gibi, aynı zamanda müzik alanında dikkate değer çalışmaları olan bir şairimiz bile var. Her şiir, sanki bir büyük, bitmemiş senfoninin parçası...

Vukuat ve Ezgi

Elazığ'da "tahrirat kalemi"nde küçük bir memur, yani katip olan Mehmet adında biri, Harput'ta Sara adlı kadının çalıştırdığı genelevde çalışan Zinnete adlı kadını "dost" tutmuş. Beraber oldukları bir gün, Zinnete geceyi yanında geçirmesini istiyor. Ancak kadınla ilişkisi olan Fikri adlı genç de, arkadaşlarıyla birlikte oraya gelince olay çıkıyor, Mehmet bıçaklanarak öldürülüyor. Bir gazete haberi olabilecek bir "vukuat" Ama biz olup biteni, ne gazeteden, ne mahkeme dosyasından öğreniyoruz. Hepsi, Harput'un "Mezire'den çıktım yıldız ışılar" türküsünde anlatılıyor.

Hele hakkında yakılmış iki türkü bulunan bir Hayriye var ki, ha-

yatı el atacak romancıyı bekliyor. Hani tiyatro sahnesine çıkmış ilk Türk ve Müslüman kadının Afife Jale olduğu söylenir, Tanpınar da *Sahnenin Dışındakiler*'de roman kişisi Sabiha'yı bu role layık görür ya; aslında bu konudaki ilki başlatan belki de bu Hayriye'dir, ancak namı Harput'u aşamadığı için kayıtlara geçememiştir. Hayriye, her biri aynı zamanda birer türkü kaynağı olan Harputlu ünlü yosmalardan biri. Çocuk yaşta evlendirilmiş, genç yaşta eşinden ayrılmış ve Harput'un kenarında, türkülerde "Hayriyemin alçak damı / Aleme vermiştir şanı" diye anlatılan bir eve yerleşmiş, hepsini kurnazca idare ettiği "dost"larını kabule başlamış. Daha sonra, Elazığ'da "Topuz'un kahvesinde" temsiller veren bir "tuluat kumpanyası"nın yöneticisi ve artisti Nuri ile evlenmiş, tiyatroda önemli roller oynamış. Sonra bundan da sıkılarak tekrar tek başına ev tutmuş. Ünlü "Köğangin (Kevengin) yollarında" türküsü de Hayriye'nin karıştığı bir başka olayı anlatır.

Vukuatın Ezgisi: Ağıtlar

Yaşar Kemal'in ilk kitabı, ne bir hikâye kitabı, ne bir romandır, "vukuat" ile ezginin en kestirme buluşma noktası olan ağıtları derleyen bir çalışmadır. Ağıtlar, gazetelerin önemli bir olay üstüne yaptıkları özel baskılara benzerler: Yakıldıkları sırada cansız gövde henüz ilk düştüğü yerdedir. Ağıt ezgileri çoğunlukla birbirini andırır; türküler kadar, hatta "uzun hava"lar kadar bile ritmik değildirler. Bir başka özellikleri de, acı sürdüğü sürece yinelenecekleri için, hayli uzun olmalarıdır. Ağıtlar, "irticali" oluşmuş bir ezgi formu olmakla birlikte, bazen ritmik türküler de içerikleri yönünden ağıt özelliği gösterebilirler.

Ağıt yakıcısı, genellikle ölenin bir yakınıdır. Yaşar Kemal'in kitabına göre, siparişle yakılan ağıtlar da var. Hatta, ölmeden önce kendi ağıdını yakanlar bile görülmüş. Ancak, ölümlerin ardındaki olaylar herkesin ilgisini çeker. "Destancılar"ı çoğumuz hatırlarız; çok değil, televizyon devrinin hemen öncesinde, tek yaprağa kötü bir baskıyla basılmış, tepesine klişe bir fotoğraf iliştirilmiş

"Kocası tarafından beş yerinden bıçaklanarak öldürülen, üç çocuğunu öksüz bırakan filanca biçarenin acıklı destanı" türünden "destan"larını ezgiyle okuyarak sokak sokak satarlardı.

Anadolu ezgilerinin hikâyesini anlatıp bahtına ağıt yaktıkları kişilerin başında,kimliği belirsiz bir "bebek" de var. Filmlere de konu olmuş bu hikâye, bebeğinin bir kuş tarafından kaçırıldığını gören, ama töre gereği kimseyle konuşamadığı için olayı haber veremeyen bir annenin ağzından anlatılır. Türkünün versiyonlarının Yörüklerden Kürtlere uzanan geniş bir alana yayılmış olması, ortak bir bilinçaltı buluşmasını sezdiriyor. Türkülerin bahtına en çok yandığı bir diğer kişi olan "Ezo Gelin" ise, adıyla sanıyla ve yeriyle yurduyla bilinen bir kişi. 1940'lı yıllarda Antep'te yaşamış, evlenerek gittiği Suriye'de ölmüş. Tepelere çıkıp bu tarafa bakarken memleket özlemiyle dertli iç çekişi, pek çok kişiye dokunmuş, ardından türküler yakılmış. Bunlardan biri de Fahri Kayahan'ın taş plağında yer alıyor. TRT yapımcılarından Saffet Uysal, konuyla ilgili olarak Ezo Gelin'in ilk eşinin ağzından yapılan kayıtları radyo TRT 1'in "Müzikli Edebiyat" programlarından birinde dinletmişti. Ezo Gelin'in cenazesinin, bir çeşit "devlet töreni"yle köyüne geri getirildiğini de o programda öğrenmiştik.

Muammer Ketencoğlu ile Açık Radyo'daki bir programında buluşmuş, Harput-Elazığ müziğini konuşmuştuk. Ketencoğlu, programdan sonra henüz o gün çıkmış diskini de sıcağı sıcağına armağan etti bana. "Karanfilin Moruna" başlıklı bu derleme (Kalan Müzik), vukuat ile ezgi buluşmasının en tipik örneklerinden biri olan zeybek havalarını bir araya getiriyor. Zeybek havalarının bir bölümü, doğrudan konuya girerler, olup biteni sayıp dökerler, vuruşmaları çarpışmaları hikâye ederler. Ancak, zeybek de eninde sonunda bir insandır ve bu havaların bir bölümü onların eğlenmelerini, aşklarını, doğaya bakışlarını anlatarak vukuat anlatımı olmaktan sıyrılırlar.

Ezgiler tanık

"Vukuat" anlatan ezgiler denilince asıl olarak Doğu'ya gitmek gerekir. Gelin, 1 Haziran 1948 tarihli *Musiki Mecmuası*'nda "Hasani Melle" başlıklı yazıyı yazan Emin Karabey'in ardına takılalım. Karabey, o yıllarda bir Kürt köyüne gitmiş. Derken oraya Hasani Melle (Molla) adında, sarıklı bir adam da gelmiş. Köylüler, adama büyük bir saygı gösteriyorlarmış. Havasını bulan adam, ilkin bir "kıssadan hisse" anlatmış, sonra da "Erzurumlu Tahir Bey ile Şemdinanlı Hasan Ağanın cengi"ni manzum ve ezgili biçimde okumuş. Karabey, "Arada bir göze çarpan kafiyeden ve bazı satırlardaki vezinden aslının kıymetli bir Kürt şairinin eseri olduğu ve böyle cahil dillerde dolaşa dolaşa kafasının gözünün yarılmış olduğu anlaşılan" destandan aklında kalan bir bölümü de aktarıyor: "Vıje vıje tüfengâne / Şıke şıke kılıncâne / Güme güme topâne / Haye haye soytarıyâne" Muhsin Kızılkaya'nın *Kayıp Divan* adlı kitabında (İletişim Yayınları) bize dünyalarını tanıttığıdengbejlerin yaydığı destanların çoğu, bu tip "cenk hikâyeleri"dir.

Aslında, ezgilerin tarih öncesi de vukuatlara dayanıyor. Ama öyle ufak tefek vukuatlara değil; tanrıların birbirleriyle dalaşmalarına, kıskançlıklara, rakibine kızıp onu başka şey yapmalara, sürgüne göndermelere. Eski çağların tapınma amaçlı ezgilerinde ve şiirlerinde "imge" bu nedenle pek görülmez; anlatımcı bir hava ağır basar. Peki, şiir yani söz müzikten ayrıldıktan sonra "enstrümantal" müzikler artık "vukuat" anlatmaz mı olmuştur? George Thomson'un roman ile senfoni arasında, gerek dönem, gerek köken açısından özdeşlikler kurduğunu anımsayalım. Kürt dengbejin "güme güme topâne" diye anlattığı top sesleri Beethoven'in senfonilerinde de duyulur. Feodaller arası cenkler, Borodin'in, Rimsky-Korsakoff'un eserlerinde de görülür. Ancak müzik sanatının bu büyük eserleri, daha çok ruhun iç gezilerini andırırlar. Vukuatlar, vukuatsız günlere özlemi getirmiştir. O yüzden ezgilerin ağırlıklı bir bölümü liriktir. Biz de öyle dileyelim: Vukuatlar olmasın ama ezgiler sürsün.

Folklor Oynanır mı?

Folklor elbette oynanmaz, çünkü o sadece halk danslarından oluşmuyor. Folklora bazen "halk bilim", bazen "halk bilgisi" de diyorlar ve bunlar oynanır şeyler değil. Belli ki folklora karşılık bu kelimeleri önerenlerde de bir kararsızlık var; haklılar da, bilim desen bilim değil, bilgi desen bilgi değil. Folklor, aynı zamanda ideoloji olamayan bir ideolojiyi, "popülizm"i de besliyor. Türkiye aydınları, yüzyıl başında başlayan, Cumhuriyet'ten sonra yoğunlaşan bir ilgiyle, folklorla yatıp, folklorla kalkıyorlar. Türkiye'de en çok "uzman"ı bulunan alan da folklor.

Folklor, Türkiye'de, her toplumsal kesimden ve sınıftan insanın yüreğinin yağını eriten, üstelik her iki cinsi bir araya getiren, fazladan "turistik" görevler üstlenen bir başka "spor" olarak, hep futbolla yarıştı. Milliyetçi ve gelenekçi kesim folkloru "milli kültür"ün neredeyse biricik içeriği olarak yüceltirken, Kemalist-ilerici kesim, onda halkçı bir içerik gördü. Folklor, o coşkuyla öğelerinden birine, halk danslarına indirgeniyor ve "folklor oynamak" diye bir kategori yaratılıyor. Oysa, folklor ile anlatılan toplamın içine; davranış biçimleri, inançlar, mitoslar, çeşitli maddi pratikler kadar, başta müzik olmak üzere çeşitli sanatlar da giriyor. Folklorun modern hayata yansıma biçimleri ise, ülkelerin toplumsal gelişme düzeylerine göre değişiyor ve özellikle sanat üzerindeki etkileri bir sorunsal haline de gelebiliyor.

Halay Başı Kim Çeker?

1970'li yıllarda, bir gençlik derneğinin düzenlediği kültür şenliğindeki panelde, sinemacı Mutlu Parkan, Brecht'in halk danslarının modern toplumla birlikte ortadan kalkacağına dair sözlerine atıfta bulununca, salonu bir anda homurtu kaplayıvermişti. Olur muydu efendim, halkımızın kültürü ortadan kalkar mıydı hiç? Aradan çeyrek yüzyıl geçti, hâlâ "folklor oynuyor", turist kafilelerine karşı kılıç-kalkan ekibiyle "hayda bre" çekiyor ve halk dansları ekiplerimizle Avrupa'yı fethetmeyi sürdürüyoruz. Avrupa'daki halk dansı yarışmalarına bizimkilerin katılması pek istenmiyor, çünkü hep birinci oluyorlar, şükür biz de bir alanda "dominant" (baskın) konumdayız.

Boğaziçi Üniversitesi, Türkiye'de dönem dönem Marx'ların, Engels'lerin ya da Foucault'ların, Eco'ların, Derrida'ların en çok okunduğu okul oldu. Boğaziçililer, yıllardır aynı zamanda "folklor oynuyorlar". Ancak onlar hem oynuyorlar, hem "yahu nedir şu işin aslı astarı" dercesine işin teorisini de araştırıyorlar. Folklor konu-

sunda Dünya'da ve Türkiye'de yapılmış en ciddi analizleri, Folklor Kulübü'nün yıllardır çıkardığı, üst başlığı "Dans Müzik Kültür" olan ve çok seyrek aralıklarla yayınlanmakla birlikte, giderek oturmuş bir hacme kavuşan *Folklora Doğru* dergisinde bulabilirsiniz. Üniversitenin müzik kulübü de hayli etkin. Onlar da dikkate değer yazılar içeren *Musikişinas* dergisini çıkarıyorlar.

Arzu Öztürkmen de, BÜFK geleneğinden gelen, yıllarca "folklor oynamış", aynı üniversitede öğretim üyesi olan, bir araştırmacı. *Türkiye'de Folklor ve Milliyetçilik* adlı kitabında (İletişim Yayınları), "şehirlerde ortaya çıkmış yeni bir kültürel form" olarak nitelediği "folklor oynamak" kavramını ve folklor konusuna çeşitli yaklaşımları, tarihî çerçevesi içinde kapsamlı bir sorgulamadan geçiriyor. Konuyu idealize etmeden ya da mistikleştirmeden irdeleyen, özlenen, hatta geç kalmış bir çaba. Cumhuriyetin ilk döneminde folklorun iki "yuva"sını inceleyen, yine İletişim Yayınları'nca yayınlanmış iki çalışmayı da analım: *Türk Ocakları 1912 - 1931, İmparatorluktan Ulus Devlete*" (Füsun Üstel) *Halkevleri: İdeoloji ve Mimarlık* (Neşe G. Yeşilkaya).

Türkiye'de folklorcu eğilimler, sadece kırsal kökenli aydınların "nostalji"si olarak doğmadı, devletin Osmanlı'ya karşı alternatif halk kültürü politikasının asli öğelerinden birisi olarak, şehirli aydınların bir bölümünün özentisi olarak da gelişti. Ayrıca, milliyetçi, dinci, sosyalist akımlar da farklı gerekçelerle folklora yatkın oldular. Modernist eğilimler ise, karakteri itibariyle, folklordan sadece motifler alıp, onu daha çok bir "alt kültür" olarak değerlendirdi. Sözgelimi Cemal Süreya, folklorik motiflere en fazla yer veren modernist şairlerden birisiydi, ancak "Folklor şiire düşman" saptamasıyla o konuda en karşıt tavrı da o gösterdi. Konuya daha genel bir açıdan bakanlar ise (ki bunlardan birisi, ilk şiir kitabında folklora da açılmış olan Attila İlhan'dı) folklorun kapitalizm öncesi üretim ilişkilerinin ürünü olduğunu, sanatta folklora sarılmanın sanıldığı gibi ilerici ya da sosyalistçe bir yaklaşım olmadığını vurguladılar.

Ancak, son yıllarda yaklaşım tarzlarını etkileyen başka gelişmeler de oldu. Sözgelimi, kültürler arasında hiçbir hiyerarşik fark görmeyen, dolayısıyla folkloru da "alt kültür" saymayıp eş değerli bir olgu olarak gören yapısalcı antropolojinin metinleriyle tanışıldı. Yine etnomüzikoloji akımı, çoğu kez folklor düzeyinde yaşayan lokal müziklere bir ilgiyi başlattı. Ayrıca "postmodern durum" ile birlikte, modernizmin genel temalarına aykırı düştükleri için sesini duyuramayan inanç temelli sanatlar ve özellikle müzik ürünleri seslerini yükseltir oldu. Öte yandan, "gelişmiş" ülkelerle makas kapandıkça, öz güvenleri avdet eden "azgelişmiş" ülke aydınları kendi coğrafyalarında boy vermiş sanat ürünlerini eskisi kadar hor görmemeye başladılar, vb.

Folklor ve Müzik

Aslına bakılırsa, Dünyada folklorla modernizmi başarıyla eklemleyen sanat örnekleri görüldü. Sözgelimi, folklordan çıkış yapan Rus, Macar ve İskandinav bestecilerin eserlerini bizler de çok sevdik. Folklor, başka bir düzeyde "pop müzik" tarzının da kaynağı oldu. Edebiyatta en fazla Latin Amerikalı şair ve yazarlar folkloru modernizmle buluşturan başarılı örnekler verdiler. Türkiye'de ise folklorik sanata modern aşı yapma denemeleri, resim sanatı dışında pek tutmadı: Çok seslendirilmiş halk türküleri kimseye yaranamadı, folklor esintili çok sesli eserler ilgi görmedi, folklorik tarzda pop müziği bir moda olarak geldi geçti, vb. Edebiyatta da gerek destan diliyle yazılan romanlar, gerek roman diliyle restore edilen destanlar, kimi tiyatro oyunları ve filmler, folklora bulaşmamış modern eserler kadar yankı uyandıramadı. "Otantik"liği savunan saf folklorcu eğilimler neredeyse haklı çıktı, özellikle folklorik müzik, ona özenen örneklerden daha etkili oldu.

Acaba neden öyle oldu? Bence bunun nedenini çözebilmek için, folklorik sanatı, özellikle müziği, Husserl'in "fenomenolojik

indirgeme"sine benzer bir biçimde sanat dışı bütün kabuklarından soymak, "halkımızın öz malı" "Türküz türkü dinleriz" "Ana sütü gibi ak türküler" gibi duygusal - hamasi öğelerden arındırmak, yani bu gibi öğeleri "paranteze almak", onu en genel anlamda sanat kulvarında değerlendirmek gerekir. Vladimir Propp, "Manzum ürünler ve müzik, her zaman folklorla bağlantılı olsa da, müzik folkloru, folklor alanı içinde özerk bir disiplin oluşturur" diye yazıyor. (*Folklora Doğru*, sayı: 59, çeviri: Necdet Hasgül). Bu noktada, halk ezgileriyle halk danslarını dahi ayırmak gerekir, çünkü olanca iç içeliklerine rağmen ayrı değerlere tekabül ediyorlar. Halk dansları ve onlar oynanırken giyilen kıyafetler, temsil ettikleri eski rituellerle, etnoğrafya gelenekleriyle vb. daha çok antropolojiyi ve öteki bilimleri ilgilendiriyorlar. Doğrusu, halk dansları da, bütün "kareografik" katkılara rağmen, modern hayat içinde yeniden üretilebilir bir kıvraklığı gösteremiyorlar. Buna karşılık, onlara eşlik eden müzik, modern hayatın her anı içinde yeniden tüketilebilir, yeni yaşama tarzlarına eklemlenebilir bir nitelik taşıyor. Son yıllarda çıkan çeşitli albümler, danstan kopmuş müziğin doğaçlamalarla, geçişlerle, çeşitlemelerlebir çeşit "Anadolu cazı" oluşturabildiğini ve bu yolla modern müziğe yatkın kulaklara da seslenebildiklerini gösterdi.

Öte yandan, genel sanat kulvarında eşdeğerli bir konumu olsa da, salt halk ezgileri ve türküler üstüne bir müzik dünyası kurmak, Klasik Türk Müziği'ne, çoksesli müziğe ve öteki müziklere kapıları kapamak da, zaten yeterince "dünyanın taşrası haline gelmiş" (kavram Murat Belge'ye ait) Türkiye'yi büsbütün taşralaştırmak ve ayrıca "kültürel ikililiği" sürdürmek demek. Ne yazık ki, pek çok insan müziği sadece bu düzeyde yaşıyor. Eğer, başka ülkelerin her çeşit müziğini bilip, bu toprakların müziğine "light" bir müzik gözüyle bakmak bir "yabancılaşma" haliyse, bu durum da, olanca "yerliliğine" rağmen, yabancılaşmanın bir başka hali...

Sesler ve Ezgiler

Geleneksel müziğimiz ağırlıklı olarak insan sesine dayalı bir müzik. Bunun getirdiği şartlanma nedeniyle farklı ezgilerde de "vokal"i ister istemez önemsiyor ve tartıya vuruyoruz. "Geleneksel" ya da "çağdaş" olsun, "yerli" ya da "yabancı" olsun, bazen bir ses bir ezgiye öylesine 'oturur' ki, büsbütün büyülü bir durum ortaya çıkar. Aynı durum 'enstrümantal' parçalar için de geçerli; bazen tek bir sazın, bazen sazlar topluluğunun yorumu öne çıkabiliyor. Uyumu sağlayanın sadece ezgi ile sesin buluşması olduğunu sanıp asıl "üretici"yi, yani besteciyi unutacak değiliz kuşkusuz: "Beste"nin bestecinin "eşref saati"ne denk gelmesi belki de daha belirleyici.

Ama her bestenin icracısını beklediğini de unutmamak gerek. Aslına bakılırsa bir ses sanatçısı ve eşlik eden saz sanatçıları için "ustalık" denen olgu, seslendirilen her parça için geçerli. Bu nedenle söz konusu "büyülü" durumda sadece ustalık rol oynamıyor, ama sadece bir 'rastlantı'dan da söz edemeyiz. Rastlantıda 'bir kereye mahsus' bir durum vardır. Sözü edilen durum ise bir "denk düşme", bir "uyum" halidir, dolayısıyla en azından o parça bazında yinelenebilir, bir kereyle sınırlı kalmaması beklenir. Bazen bir kereyle sınırlı kaldığı da olur, o başka.

Sözgelimi Edith Piaf çoğu insan için "Milord"dur, Tom Jones "Delilah"tır, Theodorakis "Z"dir, Hâfız Burhan "Makber"dir, Safiye Ayla "Çile bülbülüm"dür, Aşık Veysel "Uzun ince bir yol"dur, Erzincanlı Hafız Şerif "Keklik gibi kanadımı süzmedim"dir, Zeki Müren "Bir muhabbet kuşu"dur, Mükerrem Kemertaş "Huma Kuşu"dur, Tanju Okan "Kadınım"dır, Barış Manço "Dağlar dağlar"dır. Oysa anılan sanatçılar tek parçada kalmamış, diğer ezgileri de başarıyla seslendirmiş adlar. Ancak, anılan ezgiler ile bu sanatçıların sesleri ve yorumları arasında öne çıkan bir 'oturuşma' söz konusudur. Söz konusu durum, kimi sanatçıların da kapanıp içinden çıkamadıkları bir tür "koza"sı olmuştur. Sözgelimi Nur Yoldaş (ve Ergüder Yoldaş) hep "Sultanıyegâh"ta kalmış gibidirler. Berkant'ın "Samanyolu"nda, Ayten Alpman'ın "Memleketim"de kalması gibi.

Bazen "öngörülmez" bir durumdur bir yorumun başını alıp gitmesi. Anımsanacağı üzere kırk beşlik plaklar tanrı Janus gibi çift yüzlü olurlardı. Gerçi bu yüzler 'zıt kardeşler' değildi, pratik kullanım açısından da aralarında eşitlik vardı, ama yine de bir yüz önceliği alır, "A" yüzü sayılırdı, öteki parça "B" yüzü olurdu. "A" yüzündeki parça genellikle "hit adayı" parça sayılırken, "B" yüzündeki ise 'boşluk doldurmak' için seçilmiş gibi dururdu. İskender Doğan da, 1970'lerde böyle bir kırk beşlik çıkarmıştı. A yüzüne "Hepsi bizim" adlı "esas" parça konmuş, arka yüze "öylesine" bir parça eklenmişti. Kısa sürede İskender Doğan'ın adı o arka yüzdeki parçayla, yani

"Kan ve gül" ile özdeşleşecekti. Benzer durum başka plaklarla da yaşanmıştır. Sözgelimi, Amerikan politik popunun kurucu adlarından ve Paul Robeson'un yol arkadaşı olan Pete Seeger'in kurduğu Weavers grubunun çıkardığı plakta "ön" yüzdeki bir İsrail asker şarkısı değil, "arka" yüzdeki "Good Night İrene" dillere daha çok düşmüş, "hit" olmuştur.

Yorumun Gücü

Bazen bir yorumun "bir kereye mahsus" olduğunu hissederiz, ama ilk kez dinlerken değil, sonradan aynı sanatçıdan ya da aynı orkestradan yeni bir yorumunu dinlerken. Bu durum aslında en çok çoksesli orkestra müziklerinde yaşanır, çünkü aynı orkestranın yeni bir yorumu bile yeni bir denklemin örgütlenmesi gibidir. Solo ezgilerde ise, ya ilk yoruma şartlandığımız için kulağımız oyun bozanlık eder ya da sanatçının gerçekten 'eşref saati' değildir, bir türlü o bildik mayayı tutturamaz. Gel gelelim, kırk küsur yıl, aynı ezgiyi karbon kopya gibi aynı ustalıkla defalarca seslendiren sanatçılar da çok. Sözgelimi, Ahmet Hamdi Tanpınar'dan Fethi Naci'ye, edebiyatçılarımız arasında da "fan kulüp"ü olan bir ezgi var: "Huma kuşu." Bu Erzurum mayasını ilk seslendirenler Faruk Kaleli, Hulusi Seven gibi yerel sanatçılar ama onu TRT'nin "1966 kuşağı" olarak ünlü kuşağından Mükerrem Kemertaş'ın sesinden bir başka sevdik. Bende otuz yıla yayılan on ayrı kaydı var, hepsinde aynı ustalık ve o benzersiz 'oturuşma' söz konusu.

Bir ezginin icrasının aradan sıyrılıvermesi çoğu kez bir çok kişinin o konuda söz birliği etmiş olmasına ("konsensus"a) dayanır. Hatta bazen söz konusu yorumun eşsizliğini ezgiyi dinlemeden önce, başkalarından duyar, biz de edinmek, dinlemek isteriz. "Konsensus"u oluşturan da her zaman tek başına müzik sanatının içsel ölçüleri, beğeniler değildir. Bir çok ezgi, gördüğü ilgiyi oyunlarda ya da sinema filmlerinde oynadığı 'başrol'e borçlu. Sözgeli-

mi, Theodorakis denince aklımıza en çok "Z"nin gelmesi, öncesini oluşturan Vasili Vasilikos'un "Ölümsüz" adlı romanı ve Kosta Gavras'ın romandan çektiği filmle yakından ilgili. Dahası da var: Bilindiği üzere, roman ve film gerçek bir olaya, muhalif milletvekili Lambrakis'in Selanik'te öldürülmesine dayanmaktadır ve Theodorakis'in güncel politik mücadele içinde Lambrakis'ten boşalan simgesel yeri almış olmasının bilinmesi de "bağıntı"ya dahildir. Özellikle 1950'den sonra yükselişe geçen "politik pop"un dillere düşürdüğü pek çok ezgide "yorum"un gücüyle politik etken arasındaki oranı belirlemek hayli güç.

Bir ezginin bir yorumuna verdiğimiz önem bazen de fazlasıyla kişisel ve özeldir. Bazen yaşantımızdaki bir anla dahi ilgili olabilir. Hatta kişisel olarak yakınlık duymadığımız bir sanatçının tek bir ezgideki yorumu da bizi çekebilir. Neyse ki o büyülü 'an'ı durduran, kayıt altına alan teknoloji var, yüz yıl önce o sesler boşluğa uçup giderdi...

Plakta Üç Devir

1960'lı yıllarda Anadolu'da şehirlerarası otobüslerden birinin, hatta mahalle ve köylere çalışan dolmuş minibüslerden birinin "şöför mahalli"ni kaptınız mıydı plak albümünü kucağınıza almak, seçtiğiniz plağı pikaba yerleştirmek de sizin hakkınız olurdu. "Müzik seti" sonranın işi, o yıllarda "kaptı kaçtı" pick-upların yani kamyonetlerin yanı sıra, gramofonun yerini alan plak-çalarlara da "pikap" deniyordu. Bilinen, kollu pikaplardan farklı, ortasındaki yarıktan plağı ittiğinizde kendi kendisine çalmaya başlayan, yaylı sistemi sayesinde sarsıntıdan etkilenmeyen pikaplardı bu şoför mahallindekiler. Halkımızın müzik zevki o sıralar "Klasik Türk

Musikisi"nden "Türk Sanat Musikisi"ne dönüşümünü tamamlamış türü de, elbette halk müziğini de, kabuğunu kırmaya başlamış yerli pop müziği de aynı şevkle kucaklıyordu. Sonraları melez türler de doğdu, hatta dolmuşların bu amortisörlü pikapları "arabesk"in döllendiği rahim oldu. Tabii arabalara kurulmak ayrıcalığı, ne 78 devirlik taş plaklara, ne de 33 devirlik longplaylere aitti, sadece ve sadece o kuş gibi hafif 45'liklere aitti.

Sanılmasın ki o yılların Anadolu'su bir türkü ülkesiydi. Konforlu sinemaları, her çeşit dergi ve kitabın satıldığı kitapçıları, düzgün 'restaurant', pastahane ve gazinoları, bulvarları ve parkları, büyük mağazaları ve pasajlarıyla her biri modernizmin kaleleri olan Anadolu şehirlerinde her çeşit müzik yankı bulabiliyordu. Sözgelimi bizim Malatya Turan Emeksiz Lisesinin kızları - ki çoğunun babası işçi ya da memurdu - Tom Jones'larla, Dalida'larla, bilmem kimlerle yatıp kalkarlardı da biz bu "yoz, emperyalist" müzikle ister istemez ilgilenmek zorunda kalırdık. Yine bizim lisede bir pop müzik orkestrası kurulmuş, oldukça sükse yapmıştı. Milliyet gazetesinin değişik şehirlerde düzenlediği liselerarası müzik yarışmalarında şarkın esmer gençleri sadece türkülerde değil, aynı zamanda "pop müzik"te de döktürürlerdi. Selçuk Alagöz, Rana Alagöz, Çetin Alp, Zerrin Özer, Tülay Özer, Füsun Önal, Alpay, Selçuk Ural gibi arslan hemşehrilerim de bunun kanıtıdır.

Plağın tuhafiyecilerden, incik boncuk satıcılarından kurtuluşu da o yıllardadır. İlk kez ortaya çıkan plakçı dükkanları, iplere dizili 45'lik plaklarla çevrelenmiş vitrinleriyle dikkati çekerlerdi. Makara bant kullanan teypler, kayıt zorluklarından dolayı hiçbir zaman 45'liklere rakip olamadı. Kaset bantlar da stüdyo kaydı bant üretimi başlayıncaya kadar 45'likleri zorlayamadılar, hatta 45'liklere hizmet ettiler. Bir dönemden sonra plakçı dükkanları ucuz bir ücretle 45'likleri ve LP'leri kaset bantlara aktaran kayıt stüdyolarına dönüşmüşlerdi. "Korsan"lık tarihi de böyle başlar ya zaten.

45'lik Ezgiler

45'liklerin yeri bir başkaydı. Neydi bu başkalık? Çevirip çevirip dinlemek kolaylığından dem vurmak işi ucuzlatmak olur. Her şeyden önce belli bir parçaya tekilliğini, özgüllüğünü yaşatıyordu bu plaklar. Taş plaklarda bu kişilik biraz daha ağır başlıydı belki, ama o oranda da erişilmez ve uzaktı. Bir çeşit törendi onları çalıp dinlemek. Her kullanımda iğne değiştirmek zorunluğu da cabası. Makara bant, kaset bant, longplay, CD, MP3 gibi sonraki formatlarda düpedüz kalabalıkta boğulan, gürültüye giden, yurdunu yitiren ezgi, 45'liklerde kendi evindeydi. Arka yüzdeki parça ise zaten pek "hit" olmaz, yardımcı, "çanak tutucu" bir konumda kalırdı. Tabii bu tekillik, bir başınalık bazen de fazla gelirdi; 1970'lerde Adana'ya yaptığım bir otobüs yolculuğunda şoför Orhan Gencebay'ın o sıralar yeni çıkmış "Nerde bir boynu bükük garip görsen" sözleriyle başlayan mazohizm şaheseri 45'liğini gece boyunca belki otuz kere döndürmüştü ve ben Adana'ya epey boynu bükük inmiştim!

Öte yandan, sanatçılar radyolardan yapılan canlı yayınlar dışında gerçek seslerine yakın bir sesi de ilk kez bu plaklarla duyurabildiler. Taş plaklar, 78 gibi hızlı bir devirle döndüklerinden, sesi tizleştiriyor, çocuk sesine yaklaştırıyorlardı. Hafız Burhan'ın, öteki taş plak şarkıcı ve türkücülerinin gerçek seslerini hep merak etmişimdir. Pikabın ve teybin voltaj gerilimini azaltarak düşük devirle dinlemek gibi cin fikirlerim de pek olumlu sonuç vermedi. Oysa 45'liklerde ses doğala daha yakındı.

Kayıt formatlarındaki değişiklikler, ezgilerin icra tarzını da etkilemiş midir? İcra tarzları zaten bağımsız olarak zaman içinde geliştiğine, olgunlaştığına göre, bunda medyalarının, kayıt ortamlarının payını kestirmek zor. Kayıt ortamları sabit kalsaydı bile ezgilerin icra tarzı yine de değişmiş, daha doğrusu gelişmiş olacaktı. Taş plaktan 45'liğe, kasetten diske, radyodan televizyona değişim,

icra tarzları üzerinde ayrıca etkili oldu kuşkusuz. Frankfurt Okulu kuramcılarından Adorno, müzikte yeniden üretim şartlarının, çoğaltma teknolojisindeki gelişmelerin, üretici-icracı-alımlayıcı ilişkilerini değiştirdiğini (birebir ilişkinin aradan çıkması, metalaşma, vb), bunun da sadece icra tarzları üzerinde değil, eserin doğrudan kendisi üzerinde de sonuçlar doğurduğunu özellikle belirtiyor. Ayrıca ezgi türlerinin ve icra tarzlarının da kayıt ve sunuş ortamlarını etkilemesi kaçınılmaz. Senfoniler, konçertolar olmasaydı "stereo" sistemi, rock müzik olmasaydı bas sesli, "surround"lu müzik setleri geliştirilmezdi sanırım.

Bu Devir Başka Devir

Ortaya çıkışı toplumun kabuklarını çatlattığı bir döneme denk düşen 45'lik plakların asıl önemi, plak üretmenin ve plak-çalar edinmenin kolaylaşmasıyla birlikte, merkezî kültür tekelinin kırılmasında oynadığı roldedir. Taş plakların son döneminde ve 45'liklerin ilk döneminde "radyo icrası" öndeydi: türkülere mutlaka bağlama eşlik ederdi, şarkılar belli bir disiplin içinde okunurdu, pop müzik dahil, hepsi denetime tabiydi, vb. Zaten plak doldurabilenlerin çoğu radyoların kadrolu sanatçılarıydı. Gelgelelim 45'likler yaygınlaşırken, farklı renkler de girdi işin içine. Çünkü artık kadrosuzlar, "radyo giriş sınavı"ndan çakanlar, denetime takılanlar, fanteziye açık olanlar, köyünde kasabasında kendi halinde yaşayanlar da plak doldurmaya başladı. Eskiden sadece zengin evlerinde ve kahvehanelerde yer bulabilen gramofonun aksine, maliyetindeki ucuzluk nedeniyle pikap her yere ve işte "şoför mahalli"ne kadar girebildi.

Longplay, namı diğer uzunçalar, ayrı bir format olarak değil, bir 45'lik azmanı olarak belirdi. "Albüm" kavramı onunla doğmuş değildir ama onunla oturdu. Eskiden, özellikle Klasik Batı Müziği parçalarında birkaç taş plak ya da 45'lik plaktan oluşan albümler,

LP ile tek plağa indi. LP'ler bizde özellikle "Türk Sanat Müziği"nde tutundu, bu tarzda okuyan sanatçıların statü kaynağı oldu. Pop müzikte fazla ilgi görmedi, çünkü bu tarz müzikte, "hit" adayı ve modalaşıp sonra da sönen tekil parçalar öne çıkıyordu. Popçular, sonraları, deyim yerindeyse klasikleştikçe LP'ler yaptılar. LP'ler ve o yıllarda gelişen stereo plak-çalarlar ise asıl olarak Klasik Batı Müziği'ne hizmet ettiler. O yıllarda her entelektüelin tutkusu bir müzik setinden çok, stereo ve özellikle de "Dual" marka bir pikap edinmekti. Avrupa'dan ve Sovyetler Birliği'nden birbirinden güzel klasik müzik kayıtları geliyordu.

LP'ler, kaset bantlar, CD'ler, tahayyül sınırlarımızı genişletti, çok sayıda ezgiye kolayca erişebilen, istenen parçayı derhal çalmaya başlayan aygıtların ufukta olduğunu düşünmeye başladık. 45'likleri de peşpeşe çalan mekanik düzenekler geliştirilmiş, bunların "müzik dolabı" adını almış büyük ölçeklileri kahvelere bile girmişti: parayı atıyor, istediğin parçanın karşısındaki düğmeye basıyordun. Bu işin bir gün bilgisayarın içine gireceği ise aklımıza bile gelmezdi. Şimdiki devir, ne 78, ne 45, ne 33 devri, şimdiki devir fareyle tıklama devri. MP3'ler ve ses dosyaları arasında dolaşma keyfi elbette bir başka, yine de kendi hesabıma emektar Dual'in ayarını 45'e getirip artık hepsi "takılmaya" başlamış "Aranjuez Mon Amour"u, "Acropolis Adioeu"yu, "Yeşil Kurbağalar"ı, "Drama Köprüsü"nü, "Huma Kuşu"nu, "Ağır Halay"ı baştan kara ettiğim efkâr geceleri olmuyor değil.

Kırk Beş Devir Türkü

Ruhi Su, bir halk şairini ya da belli bir temayı temel alan, "albüm" niteliğinde "Karacaoğlan" "Pir Sultan Abdal" "Yunus Emre" "Seferberlik Türküleri" "El Kapıları" "Semahlar" "Zeybekler" "Çocuklar, Kuşlar, Balıklar" vd. gibi LP'leri çıkarmaya başlamadan önce bir dizi de 45'lik plak yapmıştı. Albümlerinden farklı olarak, her biri alıp başını bir yana giden, değişik bölgelerden derlenmiş, kimisi sözlü oyun havası, kimisi iş türküsü, kimisi nefes olan bir dizi halk türküsüydü bunlar. Aralarında zamanında dillerden düşmeyen "Drama Köprüsü", "Zahit bizi ta'n eyleme" "Kalktı Göç Eyledi Avşar Elleri" "Köroğlu Yiğitlemesi" "Heyamol" gibi unutul-

maz yorumlar da vardı. Su, 45'liklerindeki ezgilerin bir bölümünü sonradan konu bütünlüğü olan albümlerine de aldı, ama anonim türküler ya da özgün besteler içeren albümlerinin yanında 45'likler ayrı bir çeşni olarak yer edinmişti. Hatta 45'liklerdeki ezgilerin albümlerdeki patetik havadan daha uzak olduğu bile söylenebilirdi.

İcranın Resmisi

1940'larda hem Klasik Türk Müziğinde, hem halk müziğinde yerel ve farklı icralara daha açık olan taş plaklar, 1950'lerden sonra yoğun biçimde radyo icrasının egemenliğine girmeye başladı. Muzaffer Sarısözen, halk müziğinin sadece halk müziği sazlarıyla icra edilebileceğine inanıyor, bu müzikte klasik sazların kullanılmasına kesinlikle karşı çıkıyordu. O nedenle "Yurttan Sesler" ekolünün daha çok bağlamanın asıl yurdu olan Sivas – Erzincan – Erzurum hattını izlediğini; ud, tambur, keman, klarnet gibi sazlar kullanan ve Klasik Türk Müziği ile kesişen Elazığ – Diyarbakır – Urfa hattına daha seyrek uğradığını söyleyebiliriz. Klasik Türk Müziği de, bir yandan modernizmin etkilerine ve gazino icrasına açılmasına rağmen, radyo icrasıyla belli bir çizgiye oturtulmuştu.

45'lik plak üretimi, hem halk müziğinde, hem klasik müzikte, hem de pop müzikte bu çizginin egemenliği altında başladı. Denetim süreçlerinden geçen ezgi önce radyoda ünleniyor, ardından 45'liği çıkıyordu. Yorum ve icra tarzı, radyodakinin aynısıydı. Zaten plak dolduranların önemli bir bölümü, radyoların kadrolu sanatçılarıydı. Dahası, yerel sanatçılar da bu yazılı olmayan kurallara uygun davranıyorlardı. Sözgelimi, 1960'lı yıllarda Harput-Elazığ türkülerinin tanınmış bir yorumcusu olan Enver Demirbağ, çıkardığı 45'lik plakların bir bölümünde, ezgileri, yöre müziğinde yoğun biçimde kullanılan klarnet, tambur, ud, keman yerine, nüans-

ları açığa çıkarmakta yetersiz kalan bağlama eşliğinde okumuştu. Bu icra yerel tavra uymadığı gibi, tam radyo icrası da değildi, ikisini de okşayan, ortalamacı bir tutumdu. Oysa aynı türkücü, kimi başka 45'liklerinde ve Elazığ'da hazırlanan kasetlerinde tamamen Harput tarzı okuyordu.

Aynı yıllarda TRT'ye bağlı olarak Erzurum, Diyarbakır, Çukurova gibi bölgesel radyolar açılmış, bu radyolarda o bölgeden çok sayıda sanatçı kadrolu yapılmıştı. Bunlar da tabii radyo icrasıyla uyumlu çalıp söylüyorlardı. Farklılaşmaları, daha çok kişisel özellikleriyle oluyordu. Ayrıca "saz takımı" eşliğinde değil, kendi çalıp kendi söyleyen, buna karşılık türkü yakıcı "âşık"lardan farklı olarak daha çok anonim ezgileri seslendiren sanatçılar da bir başka çizgiyi oluşturuyordu. Çok sayıda 45'likleri bulunan Neşet Ertaş, Hacı Taşan, Zekeriya Bozdağ, Mahmut Erdal, Ali Ekber Çiçek, etkinliklerini günümüzde de sürdüren Arif Sağ, Musa Eroğlu gibi sanatçılar, ekol olan bağlama tarzları, özgün sesleri ve yorumlarıyla hemen anımsanırlar. Taş plak döneminde plak doldurmaya başlayan ve 45'liklerle sürdüren Neriman Altındağ Tüfekçi, klasikleşmiş pek çok türküyü kusursuz ve "resmi" yorumuyla kayıtlara geçirdi. Muzaffer Akgün, Ali Can, Turhan Karabulut, Muazzez Türünk, Nurettin Çamlıdağ, Sabahat Karakulak, Mustafa Geceyatmaz, Nezahat Bayram, Aliye Akkılıç, Saniye Can, Nurettin Dadaloğlu, Selahattin Erorhan, Ahmet Sezgin, Nevin Akol, Yıldız Ayhan, Necla Erol, Aziz Şenses, Turan Engin, Mükerrem Kemertaş, Mehmet Özbek, Nurten İnnap, Şakir Öner Günhan, Ramazan Şenses, Bedia Akartürk, Yüksel Alpdoğan, Soner Özbilen, Recep Kaymak, Ümit Tokcan... ve sonraki kuşaklardan niceleri, radyolarda ünlenip 45'likler dolduran sanatçılar olarak anılabilir.

Sivilleşen Türkü

Gramofonun sınırlı sayıda bulunması nedeniyle pek yaygınlaşamayan taş plakların aksine, 45'likler hızla çoğalarak resmi icra tarzının dışına taşmaya başladılar. Resmi icranın şiddetle reddettiği melez tarzlar da 45'liklerle ortaya çıktı. Ayrıca kabul gören tarzlarda bile aykırı icralar belirdi. Sözgelimi türküde aykırı seslerden biri, 1960'larda çok ünlenen, bir dizi film de çeviren, Nuri Sesigüzel'di. Genellikle anonim türküler okuyordu ama Sesigüzel'in tarzı, ne radyo icrasına benziyordu, ne taş plak türkücülerinin yerel ama klasik müzikten etkilenen şehirli tarzına, ne de halk müziğinin geleneksel tarzına... Sanki hissediş eksikliğiyle malul, deyim yerindeyse türküyü magazinleştiren bir edası vardı. Gelgelelim, bir türkü delisi olan Cemal Süreya'nın da yazdığı gibi, zamanında hiç tahammül edilmez bulunan Sesigüzel, gün geldi, Tatlıses'ler, öteki televizyon kuşağı türkücüleri yanında sineye çekilir bir konuma dahi yükseldi.

1960'ların ikinci yarısında, ucuzlayan plak çalarlar sayesinde iyice yaygınlaşan 45'likler, kırdan şehre doğru çözülen toplumun farklı, merkez dışı eğilimlerini daha da fazla yansıtır oldular. Rahmi Saltuk ve Zülfü Livaneli 45'likten çok LP'leriyle bilinseler de, kaynağına yönelmiş bir tarzın izinde belirdiler. Sadık Gürbüz ise ilk çıkışını 45'liklerle yapmıştı. Bir yandan köken gereği, öte yandan sistemin halkçı ideolojisi gereği alt yapısı hep var olan "halk ozanı" geleneği de, 1960 ve 70'lerde asıl yayılmasını ve etkinliğini 45'lik plaklarla sağladı. Feyzullah Çınar, Muhlis Akarsu, Mahzuni Şerif, Nesimi Çimen gibi insancıl bir halk felsefesini ve lirik öğeleri daha çok öne çıkaran ozanların yanı sıra, Aşık İhsani ve diğer bazı ozanlar, bu müziğe "protest" bir kimlik de kazandırdılar. Onlar da elbette müziğimizde bir renk, bir boyut olarak yer tuttular, günde-

lik politikadaki işlevleri de inkâr edilemez, ama ilerici çevrelerde tek müziğin bu tarz olduğu yönünde bir akıl tutulmasına da yol açtılar. Günümüzde de türküye biriciklik konumu vererek Klasik Türk Müziği'ne ve dahası çok sesli müziğe burun kıvıranlar, benzer bir mantığı yansıtıyorlar. Yine aynı tarzda müzik yapan, yani "çalıp söyleyen" ama onları genelleştirecek bir kanala tutunamayan, yerel kalan, belki de bu nedenle daha doğal bir tad veren sanatçılar da oldu. Aklıma hemen Hekimhan'lı Kemal Keskin'in çok sayıdaki 45'liği geliyor. Onun kendisine özgü saz çalışında ve özgün sesinde, çok dar bir bölgeye özgü, ama son derece canlı motifler ve antropolojik öğeler bulabiliyoruz. Bir seferberlik ağıtı olan ve pek bilinmeyen "Mihrali Bey" türküsü de onun bir 45'liğinde yer alıyor. Anadolu'nun hemen her bölgesinden pek çok sanatçılar böyle ilginç plaklar doldurdular.

Efsane Türküler

1970'lerde efsaneleşmiş 45'lik türkü plakları vardı. Sözgelimi o yıllarda cezaevlerinde, öğrenci yurtlarında "Enternasyonal"lerin, "Aranjuez"lerin, Ruhi Su, Rahmi Saltuk, Zülfü Livaneli, İhsani, Mahzuni plaklarının yanı sıra, kimi türküler de huşu içinde dinlenirdi. Bunlardan biri, derleme kayıtlarında Hulusi Seven'in sesiyle tespit edilmiş olan meşhur Erzurum mayası, yani "Huma Kuşu"ydu ve Mükerrem Kemertaş tarafından, "elektrosaz" garabetine rağmen unutulmaz bir yorumla, bir 45'likte seslendirilmişti. Özellikle Erzurum bölgesi türkülerinin bu önemli yorumcusunun çok sayıdaki 45'liklerinden bir başkasında ise, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Beş Şehir adlı kitabının Erzurum bölümünde "Bu türkünün canlandırma kudretine daima hayran oldum" diye söz ettiği "Erzurum Çarşı Pazar" (Sarı Gelin) türküsü yer alıyor. O yıllarda çok sevilen

bir başka "uzun havayı"da hem Ali Ekber Çiçek, hem Turan Engin, birer 45'liğe başarıyla okumuşlardı. Türkünün sözleri ise şairleri kıskandıracak kadar güzeldi: "Şu yüce dağları duman kaplamış / Yine mi gurbetten kara haber var / Seher vakti bu yerde kimler ağlamış / Çimenler üstünde göz yaşları var" "Uzun Hava"da usta bir başka yorumcu da yine pek çok 45'liği bulunan Selahattin Erorhan'dı. Onun okuduğu ve "Kalkın turnalar da Van'dan çekilin / Erciş'in gölüne birden dökülün" sözleriyle başlayan uzun hava, insana o vahşi Aladağ'lar, Nemrut'lar üstünden uçtuğu duygusunu verir. Yine ne zaman dinlesem ürperdiğim, "Beni görüp yüzün öte döndürme" sözleriyle başlayan ayrılık türküsünün en başarılı yorumlarından biri, Erorhan'ın bir 45'liğindedir. Ülkemizde basılan ilk Kürtçe plaklar da sanırım 45'likler döneminde oldu. Doğu Anadolu'da başka versiyonları da bulunan ve Kürtçe bilmediğim halde beni çok etkileyen "Le Berde Berde" türküsünün etkili bir yorumuna da Urfa'lı Mustafa Yetkinses'in bir 45'liğinde rastlamıştım. Ayrıca 45'liklerde halay, dağ havası, divan ayağı, çoban havası gibi çok sayıda çarpıcı enstrümantal ezgi kayıtlıdır.

O plaklar bir yerlerde yankılanıyor hâlâ...

Yeşilçam Şarkıları: Şehrin İç Çekişi

Kalan Müzik'in bir 'arkeoloji' çalışmasıyla ortaya çıkardığı Belkıs Özener'li Türk filmi müziği albümleri yaygın bir ilgi gördü. Dönen Yeşilçam mı, şarkılar mı, yani sinema mı, müzik mi? Bir çok insan ikisini özdeşleyip 'siyah-beyaz' günleri anımsadılar. Hatta o şarkılar varlıklarını o filmlere borçluymuş gibi bir hava da esti. Oysa bu ilişki, eşitler arası bir ilişki olmadığı gibi, asıl ağırlığı olan da sanılanın aksine Yeşilçam değil. Sinema dünkü çocuk, Türk sineması ise o dünkü çocuğun karikatürü gibi bir şey. Aslında Yeşilçam televizyon kanallarıyla çoktan döndü; bakıp gülüyoruz. Oysa o şarkılar, yüzlerce yıllık bir birikimin ve üst düzeye erişmiş ustalıkların mirasından besleniyorlar. Tam olarak o mirasın ürünü

olduklarını söylemek zor; elbette o filmlerdeki 'düzey'e uyarlanmışlar, indirgenmişler, ama o büyük mirastan da izler taşıyorlar. O yılları yaşamış olanlar, o müziklerin boşlukları nasıl doldurduklarını, o filmleri nasıl kurtardıklarını bilirler. Yine, 'sahneye çıkma' modasına kapılan en ünlü sinema sanatçılarının bile 'bir ustadan ders almak' gereği duydukları ve o ustaların adlarının özenle anıldığı, hatta bunun bir 'reklam gücü' taşıdığı da anımsanır. Ne yazık, icralarıyla o ezgilere emek verenler saklı kalırken, o ezgilere kırıtarak gövdelerini ödünç verenler fazlasıyla biliniyor. O nedenle bu dönüş, anlamlı bir dönüş oldu. Söz konusu şarkıların bunca ilgi görmesinde birinci etken bu, yani 'sanatsallık' düzlemlerinin eşlik ettikleri filmlerden üstün olması.

İkinci bir etken, bu müziğin olanca indirgenmişliğine, uçuculuğuna ve 'romantik'liğine rağmen toplumun belli bir kesiminin 'ruh hali' üzerindeki işlevsel ve organik etkisi. Albümlerdeki icracıların tümünün kadın sanatçılar olmasının tek nedeni, o filmlerin izleyicilerinin büyük bir bölümünün kadınlar oluşu değil elbette, bu durum aynı zamanda farklı nedenlerle erkeklerin de tercihini yansıtmakta. Sinemadaki 'star' düzeninin müzikte de 'assolist' düzenini doğurduğu yıllar. "Assoliste çiçek gönderme" ve "şampanya (sonraları viski) açtırma" rituelleri dönem magazin basınının nezdinde en "hasso" erk göstergelerinden biriydi. Kadınların bu ritüele katılacak halleri yoktu; onlar o yıllarda "aile babası" tipi erkekleri kutsadıkları için, sinemada o tipe uygun erkekleri ikonlaştırsalar da, müzikte aşkınlık hallerini kışkırtan kadın "assolist"lerle özdeşleşiyorlardı.

Duygu Teli

O yılların film müzikleri bana en çok Fransız "chanson"larının yine filmlerden aşina olduğumuz 'izlerçevre'sini anımsatır. Bu müzikleri icra edenler, aslında bizim Edith Piaf'larımız, Mireille

Mathieu'lerimiz. Başka deyişle, onlar Piaf'ların, Mathieu'lerin insanlara yaşattıklarının aynısını Türkiye'de yaşatabilmiş olanlar. Gel gelelim biz onlara değil, Piaf'lara, Mathieu'lere, dahası 'rock'lara, cazlara daha bir önem bahşettik. Yanlış okunmasın; bunların dinlenmiş, bilinmiş, tat alınmış olması ayrı bir şey, daha bir önem bahşedilmesi ayrı bir şey. Duygusal etkileşim, salt ulusal değil, evrensel ölçüler içinde de 'organik' etkiler doğurur ama işin içine 'özenti' girdi mi işin rengi değişir. Özenti duygusal ihtiyacı doyuramadı ve ülkemizde müzik hep bir arayışın sarmalları içinde yol aldı. Serüven, batının 'küçük form' özelliğindeki ezgilerine özenme, onları 'aranje etme', Anadolu ezgileriyle kaynaştırma, bu karışımı alıp 'rock'la evlendirme, 'caz'la buluşturma ve benzeri süreçlerden geçerek, ritmi öne alan bir çeşit dans müziğinin çiğnenip atılır sakıza dönüşmesiyle sonuçlandı. Arabesk ve protest müzik gibi ara çözümler, 'otantik' ezgilere dönüş gibi geçici çözümler adı üstünde ara ya da geçici çözüm olmaktan yani 'moda' olmaktan kurtulamadı. Bir yanımız hep boşta kaldı. Belkıs Özener'in ve ötekilerin filmlerde seslendirdiği ezgiler o boşluğu doldurabilir mi? Sanmıyorum. Boşluğu 'geçmiş' değil, sentezler doldurur. Hemen ekleyeyim, taşrada ilk gençliğimi yaşarken o ezgileri bir yandan küçümseyip bir yandan göz (kulak) ucuyla dinleyenlerdendim ama bizim küçümsememiz 'batıcı' değil, 'toplumsalcı' bir yönelimden ötürüydü. Aynı yönelimden şimdi bakınca, o şarkıların taşıdıkları duygu yoğunluğunu "değişim değeri"nin değil, "kullanım değeri"nin geçerli olduğu yılların bir anısı olmalarına borçlu olduklarını düşünüyorum. "Kullanım değeri" günümüzün geçerli "kullanma ilişkileri" gibi okunmasın: Kişinin kendi kullanımı için ürettiği ürünlerin 'doğal'lığını vurguluyor.

Üçüncü bir etken, kopuşların ufuk açıcı tadı. O yıllarda radyo ve televizyon yayıncılığı devlet tekeli altındaydı, dolayısıyla müziğin üretimi ve dağıtımı 'tek tip giyim'e tabi gibiydi. Gramofonlar ve taş plaklar yaygın olamadığı için bu yapıyı kıramıyordu. Filmler ve sonraları ucuzlayıp hızla yaygınlaşan 45'lik plaklar ve plakçalarlar

'aykırı' sesleri de bize taşıdı. 'Tahayyül gücü'nün önü açıldı ama bu kez 'muhayyile gücü çapı' sorunu ortaya çıktı ve günümüzün özel televizyon kanallarındaki müzik, dizi ve magazin programlarına varıldı. Bu ikilem elbette biraz da 'belediye otobüsü' ile 'halk otobüsü' ikilemine benziyor. Ne 'resmiyet', ne de 'keyfilik' sentez çabalarıyla bağdaşabiliyor. Dikkat edilirse, sentezler üretmiş ve üretebilecek müzik insanları devlet kanallarında da, özel kanallarda da fazla yer bulamıyorlar, çoğu köşelerinde küskün oturuyorlar. Sonra da geçmişten bir tını gelip bir yerlerimizi kanatıveriyor...

Müziğin Kadınları

Kadınlar ile müzik arasında en genel bakışla kurulabilecek ilişki, kadınların özellikle "küçük form" niteliğindeki sözlü müzik eserlerine bir 'konu' nesnesi olarak yansımaları olsa gerek. Bu tür ezgileri yakanların cinsiyeti çoğunlukla erkek, bu tür ezgilerin içeriği çoğunlukla 'aşk' olunca kadınlar da bu tür müzikal formlara edilgin anlamda en çok konuk olan kişilikler oluyorlar. Bundan şikayetçi oldukları söylenemez; bu durum ile yetindikleri de: Çünkü tarihin ilk çağlarından beri kadınlar müziğin hemen her üretim aşamasında da söz sahibi olmaya davranmışlardır.

Türk Müziğini sistemleştirme yolunda yoğun bir çaba harcamış

bir müzisyen, besteci (aynı zamanda hukukçu) olan Hüseyin Sadeddin Arel, *Türk Musikisi Kimindir?* adlı kitabında, dinî engellere rağmen Türklerin onca müzisyen yetiştirmelerinin müzik tutkularının bir göstergesi olduğunu yazıyor. Benzeri bir durum kadınlar için de söz konusu; onların da bütün engellere rağmen müzik alanında başarılar göstermeleri, müziğe yatkınlıklarının derecesini ortaya koymaktadır.

Erkek bakışı, kadınların müzikle ilişkisinin 'sanatsal' boyutundan çok eğlenceye ve cinselliğe dönük yüzüyle daha çok ilgili gibidir. Gösteri amaçlı tekil ya da toplu danslarda kadın vücudu, önemli bir 'meta' ola gelmiştir. Eski çağlarda kadınların müziğe eşlik biçimleri dansın yanı sıra koroda söylemek, sazlardan herhangi birini çalmak, giderek solo söylemek biçimlerinde beliriyordu ve ilk dönemlerde eğlenceden çok 'tapınma' ağırlıklıydı. Eski çağlarda ataerkil toplumların yanı sıra, anaerkil toplumların da görülmesi, kadınların her tür sanatsal etkinlikte erkeklerle eşdeğer, bazen de onlardan daha fazla temsil edilmeleri anlamına geliyordu.

Mitolojiden Hayata

Mitolojide erkek tanrılar kadar Kibele (Kubaba), Demeter, Venüs, Afrodit gibi kadın tanrıçalar da betimlenmiştir ve bunlar doğum, üretim, hasat, emzirme, güzellik, kıskançlık gibi 'kadınlık halleri'ni temsil ederler. Müzik sanatına adına veren 'müz'ler de ('musa'lar) kadındı ve Zeus'un kızları olduklarına inanılıyordu. Müzler, Helikon dağında oturur, Olimpos dağında tanrı sofralarında şarkı söylerlerdi. Antik çağların şairi Heisodos, onların sayısını dokuz olarak bildirir. Sonradan her birine ayrı görevler verildi. **Kleio**, epos (destan) ve tarih, **Euterpe** flüt ve şiir, **Thalia** komedya, **Melpomene** tragedya, **Terpsikhore** kithara, raks, dans, **Erato** aşk meşk, **Polymnia** şölen ve tören şarkıları, **Urania** astronomi, **Kalliope** ağıt işlerine bakmaktaydılar! Hemen anımsatalım, sanal kutsal varlıklar arasındaki bu iş bölümü, insanlar arasındaki toplumsal iş

bölümünün gelişimine paralel yürümüştür.

Sonraları 'onuncu müz' olarak nitelenen bir kadın daha vardı ki, o tanrı kızı değil, düpedüz insan kızıydı ve capcanlıydı: Sappho. Lesbos (Midilli) adasında yaşayıp bir 'kızlar okulu' işleten eski çağların bu tanınmış şairi, evli ve bir kız anası olmasına rağmen hemcinslerine dönük ilgisiyle belki daha çok anılır. Sappho, lir eşliğinde söylenen (lirik) türkü geleneğini sürdürüyordu. Müzik sanatı, Sappho'nun okulunda kızlara verilen eğitimin de bir parçasıydı.

Eski çağların pek çok 'tanrı'sı kadın olduğu gibi, kimi erkek tanrıların müritleri arasında da kadınlar ağır basmaktaydı. Sözgelimi, asma ve üzüm tanrısı Dionysos'un "Bakkhos" adı verilen müritleri kadındı. Bunlar bir 'ayin' niteliğindeki Dionysos korosuna çalgılar çalarak ve ses vererek katıldıkları gibi, ayrıca dağ taş gezerler, geceleri ateş başlarında ayinler ve şenlikler düzenlerlerdi. Bu ayinlerin ilk dönemleri, hayvan ve insan parçalamaya, kurban kanı içmeye varan taşkınlıklar da içermekteydi.

Orta Asya'dan Anadolu'ya

Kadın ve müzik ilişkisi, sadece antik Ege ve Akdeniz uygarlıklarında değil, ilkel çağların bütün kavimlerinde göze çarpar. Arap dansçılarından Japon "Geyşa"larına, kadınlar hep müziğin yakınlarında bulunmuşlardır. Vücutlarının dansa ve raksa, parmak uçlarının çalgı çalmaya, seslerinin soloya ve koroya erkeklerden daha yatkın olması, kadınların müzikle ilişkisini üretken kılmıştır denebilir. Buna karşılık, bir yandan aile içi iş bölümünün gereği olarak, sonraları dini kuralların bir gereği olarak kadınların eve kapanması, 'kaç göç' devirlerinin başlaması, müzik meclislerinin giderek erkek ağırlıklı olmasıyla ya da erkek meclisleriyle kadın meclislerinin ayrılmasıyla sonuçlanmıştır.

Orta Asyalı Türk kavimlerinin göçebelik şartları içinde, erkekler ve kadınlar üretim sürecinin her aşamasında iş bölümü içinde

bir arada çalışmaktaydılar. Dönemin görece ilkel müziği, üretim şenlikleri, kutlama törenleri, düğünler içinde ortaklaşa üretim ve alımlama içinde icra edilebilmekteydi. Türkler göç yollarına düşüp Ön Asya'da ve daha sonra Anadolu'da yurtlandıklarında buraların eski kavimleriyle inanç, kültür ve sanat alışverişine de girdiler. Gerek müzik konusunda, gerek kadın erkek beraberliği konusunda katı ve yasaklayıcı kurallar getiren İslamiyet'in kabulünden sonra da bu etkiler sürüp gitti.

Osmanlı imparatorluğunda müzik eğitimi veren kurumlar, sözgelimi Mehterhane ve Enderun, katı kurallar gereği sadece erkeklere açıktır. Buna karşılık, gerek padişahın ve ileri gelenlerin haremlerine dahil kadınların, gerekse orta sınıftan şehirli kadınların müziğe aşinalıkları özellikle aranmış ve sağlanmıştır. İstanbul'da bunun okulu 'harem'di. Müziğe yatkınlığı ve yeteneği olan 'cariye'ler özel olarak seçilir, haremde hocalardan ders almaları sağlanırdı. Bu hocalar arasında dışardan gelenler, haliyle erkek olanlar da vardı. Çoğu da dönemlerinin ünlü musikişinasları ve bestecileriydiler. Sözgelimi, Hacı Arif Bey'in ders verdiği cariyelerle aşk ilişkileri ve onlarla evlilikleri 'müzik tarihi'nin ayrıntıları arasında anımsanır.

Harem Orkestrası

İmparatorluk devrinde ileri gelen ailelerin küçük kızlarını 'görgü' ve sanat eğitiminden geçmek üzere 'harem'e göndermeleri usuldendi. Sözgelimi 19. yüzyılın hem tanınmış bir şairi, hem tanınmış bir bestecisi olan, 'vezir – paşa' kızı Leylâ Saz (1850-1936) daha dört yaşındayken I. Abdülmecid'in dördüncü kızı Münire Sultan'ın yanına 'nedime' olarak verilmişti. Sultanlarla öğrenim gördü, batılı hocalardan piyano dersi aldı, Avrupa müziğini öğrendi. Leyla Hanım, yetişkinlik döneminde ise Medeni Aziz Efendi ve Nikoğos Ağa gibi dönemin ünlü bestecilerinden Türk Müziği dersleri aldı ve iki

yüze yakın beste yaptı. *Solmuş Çiçekler* adlı şiir kitabını ise 1928'de yayımladı. Leyla Saz'ın, 1920'lerin başında yayımladığı anıları, Birinci Abdülhamid, İkinci Mahmud, Abdülmecid gibi padişahların döneminde sarayda müzik eğitimi, müzikte kadınların konumu, Batılı etkiler konusunda hayli ilginç gözlemler aktarmaktadır:

"Çırağan ve Dolmabahçe saraylarında, Mâbeyn'e yakın dairenin zemin katı meşkhâneydi. Ders verenler erkeklerdi. Musikişinas kalfalar her günlük kıyafetleriyle buraya geliyorlardı; yalnız başlarının üstüne bir yaşmak atıp bunu arkadan topluyor ve saçlarına iğneliyorlardı. Uçları da omuzlarının üstüne veya arkalarına düşüyordu. Dansözler büsbütün açık geliyorlardı. Göründüğüne göre, halayıkların, başı açık erkeklere görünmelerine müsâade vardı. Ustaları ve muzikacı ve dansöz kızlarla beraber giden, hizmetçi kızları götüren harem ağaları dersde daima hazır ve nazır bulunurlardı. İşaret edelim ki, padişah hareminde olduğu gibi, sultanların nezdindeki bütün musikici ve dansöz kızlar da diğer kızlar gibi başka vazifelerle mükellef idiler; şu hâlde saray kızlarından musikiye en fazla istidadı olanlar seçilerek, bunlar umumî hizmetlerinden kalan gün ve saatlerde musiki dersine gönderiliyor demekdi; iyice yetiştikleri zaman da sultan haremi veya başka sultanların orkestralarından birinde yer alarak fırsat düşdükçe çalıyor, hem de diğer işlerini görüyorlardı."

Leyla Saz'ın anılarından sarayda sadece kadınlardan oluşan saz takımları ve orkestralar da kurulduğunu, bunların çeşitli gereklerle düzenlenen dinletilerde çaldıklarını, konserler verdiklerini öğreniyoruz. Çaldıkları parçalar arasında opera bölümleri de vardır. Yine özel giyimli seksen kızdan oluşan bir "harem bandosu" kurulmuş ve çeşitli gösterilerde görev almıştır. Hatta 'Saray Ustası' denilen yaşlı bir kadın, bando üyelerini erkek sanarak padişah huzuruna çıkmak istememiş, dahası kısa fistanlı dansözleri görünce "Sarayın içini şeytanlar basmış!" diye bağırmış, padişahın kahkahalarla gül-

mesine yol açmıştır.

Osmanlı padişahları arasında müziğe yatkın olanlar, beste yapanlar olduğu gibi, aynı yeteneği gösteren padişah kızları (sultanlar) da çıkmıştır. Adile Sultan, Ayşe Sultan, Esma Sultan, Fatma Sultan, Kadriye Sultan, Ulviye Sultan, Hatice Sultan, Rukiye Sultan eserleri günümüze ulaşabilmiş 'hanedan' kızlarından bazıları. Bunlar arasında Avrupa tarzı besteler yapanlar ya da marş besteleyenler de var. Klasik Türk Müziği bestecileri arasında bir dizi de 'kalfa' (hanedan dışından olup da sarayda yetişmiş kadın) vardır: Dilhayat Kalfa, Dürr-i Nigâr Kalfa, Gülfer Kalfa, Menekşe Kalfa, Reftar Kalfa, Tarab-Sâz Kalfa, vd. Çoğunun kimlik bilgileri bile belirsizleşmiş bu kadınlar arasında çok sayıda hiç bilinmeyen bestecilerin ve musikişinasların da bulunduğu kestirilebilir. Öte yandan, Tanzimat sonrası Osmanlı modernleşmesi ile göreli özgürlükler edinebilen kadınların kültür sanat dünyasına katılımda da gecikmedikleri söylenebilir. Bunda da genetik etkiler kadar 'ortam' da rol oynamıştır. Sözgelimi, müzikle de ülfeti olan Ahmet Mithat Efendi'nin kızı ve yine müzikle de ülfeti olan Muallim Naci'nin eşi olan Mediha Hanım (?-1925), yaptığı birkaç şarkı, peşrev, semai bestesiyle bunun örneklerinden biri. Kızları Fatma Nigâr Hanım da aynı genetik etkiyi sürdürecek, bir çok beste yapacaktır. Hem şair, hem besteci olan İhsan Raif Hanım (1877-1926) bıraktığı eserlerle anımsanan bir başka ad. 1900 yılında doğan ve asıl etkinliğini cumhuriyet döneminde sergilemiş olan, ünlü besteci Muhlis Sabahattin Beyin de kız kardeşi olan Neveser Kökdeş, çok sayıdaki bestesiyle bir bakıma bu geleneğin geç ama en parlak, öte yandan yaptığı bestelerin yenilikçi boyutu nedeniyle de yadırganmış temsilcilerinden biridir.

Sarayda müzik eğitiminden geçerek ya da ailenin müziğe ilgisinden etkilenerek yetişen ve daha sonra şehzadelerle ya da mülkiye, ilmiye, askeriye sınıfından ileri gelenlerle evlendirilen kadınların özellikle Osmanlı 'yüksek zümre'si üzerindeki konumları, bu kesimin toplumsal hayatındaki rolleri bir çok edebiyat eserinin, özel-

likle de romanların konusu olmuştur. Bu kadınlar, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın romanlarında sıklıkla yer alırlar. Sözgelimi *Mahur Beste*'nin Atiye'si, *Huzur*'un Nuran'ı bu türden kadınlara örnektir. *Sahnenin Dışındakiler*'in Sabiha'sı ise, müzikten çok tiyatroya eğilim göstermekle birlikte, yirminci yüzyıl başlarında kadınların sanat hayatına girmeye başlamalarının tipik bir örneği olur. Tanpınar'ın Sabiha figürünü sahneye çıkan ilk Türk kadını olmak ünvanını taşıyan Afife Jale'den esinlendiği açıktır.

Anadolu Kadını ve Müzik

Anadolu kültürü, bu topraklarda boy sürmüş pek çok uygarlığın izlerini harman ederek ortaya çıkmıştır. Anadolu'nun her köşesinde bu geleneğin izinde sanatsal üretimde bulunan, bu arada müziğe değişik düzeylerde katkılar yapan kadınlar görülür. Anadolu'da bir çok etnik toplulukların geleneğinde, sözgelimi Aleviler - Bektaşiler arasında, göçebe Yörük, Türkmen, Kürt oymakları arasında, Romanlar arasında ya da köy düzeninde, kırsal kesim şartlarında erkek ve kadınların birlikte ama belli kurallar içinde müzik icra edebilmeleri ya da ortak müziğe ve dansa katılabilmeleri mümkün olabilmiştir. Anılan toplulukların müziğe özel yatkınlıkları, söz konusu kökenlerden gelen bir çok kadının müzikle yakından ilgili olmalarına da yol açmıştır.

Kadınların müziğe katılmaları toplumsal konumlara göre farklı sonuçlar doğurmuştur. Sözgelimi bugünkü Elazığ şehrinin öncesini oluşturan Harput'ta yosma kadınlar, Japon 'geyşa'ları gibi aynı zamanda bir müzik kültürüne de sahiptiler. Bir kültür ve bilim merkezi oluşunun yanı sıra, bir eğlence merkezi olarak da ünlü Harput'ta kadınlar hem sesleriyle, hem tefle ritim tutarak müzikli meclislere ya da düğünlere katılmışlardır. Harput'un bugün dillerde dolaşan bir çok türküsü, özellikle acıklı olaylar üstüne çıkarılan türkü ve ağıtlar, bu kadınlar tarafından yakılmıştır. Bu kadınların en ünlülerinden biri olan ve kendisi için "Kevengin yollarında" ve

"Hayriye'min alçak damı" gibi türküler yakılan Hayriye, Meşrutiyet yıllarında Elazığ'daki tuluat tiyatrolarında da çalışmıştır ve belki de sahneye çıkan ilk Türk kadını odur. Elazığ'da 1938 yılında yapılan derlemeler sırasında Harputlu Sündüs adlı çok yaşlı bir kadının okuduğu ezgiler ve ninniler de kayıt altına alınmıştır.

Anadolu halk müziğinde dile getirilen ezgilerin yarıya yakın bir bölümünün de kadınlar tarafından yakıldığı kestirilebilir. Özellikle kına, nişan ve düğün türküleri, ninniler, salon oyunu ezgileri, ezgili bilmeceler, kimi seyirlik oyun ezgileri kadınlar tarafından yakılmıştır. Yine Alevi cemlerinde dönülen semah ezgilerinde kadınların katkısı belirgindir. Yün eğirme, su çekme, yiyecek hazırlama pratikleri sırasında dile gelen ezgiler de kadın ağırlıklı 'iş türküleri'nden bazılarıdır. Öte yandan, acıklı olaylar, özellikle de ölüm olayları ardından yakılan ağıtların önemli bir bölümü de kadın kökenlidir. Ezgilere kadın katkısı, bazen 'söylem' düzleminde de yansımaktadır. Bir çok türkü, hem erkekler tarafından, hem kadınlar tarafından yakılsalar bile 'kadın ağzı'ndan konuşmaktadır. Sözgelimi, Eğin'in (Kemaliye) 'gurbet' motifli bir çok türküsü ve 'elagözlü' denilen sözlü ezgileri gurbete gitmiş erkeğe kadın ağzından sesleniş özelliğindedir. Sadece 'elagözlü'lerde değil, diğer türkülerin bir çoğunda da "Ela gözlerini sevdiğim ağam" seslenişi bir 'leit-motif' olarak sürekli yinelenir. 1930'lu yıllardan başlayarak düzenlenen Anadolu halk müziğini derleme gezilerinde ezgilerin önemli bir bölümünün kadın seslerinden saptanarak derlenmiş olduğunu da anımsatalım.

Yirminci Yüzyılda Kadın ve Müzik

Tanzimat, meşrutiyet ve cumhuriyetle gelen özgürlük ortamında kadınların da 'gösteri' ortamlarına dahil olmaları, ilkin Gayri-Müslim kadınlarla başlayıp daha sonra Müslüman kadınların da göründüğü tiyatro ve gazino ortamlarının ortaya çıkması, yirminci yüz yıl başlarından itibaren ses kayıt ortamlarının gelişme-

si ve ticarileşmesi, daha sonra radyonun, 1970'lerde televizyonun yaygınlaşması, kadınların da müzik alanının hemen her kesitinde yer almalarını sağladı. Dönemin bir diğer özelliği, müzik alanında 'tarz'ların çeşitlenmesi ve bu tarzların kadın müzik sanatçılarını büsbütün öne çıkartması, onlardan 'assolist'ler, 'popyıldız'lar üretmesi oldu. Cumhuriyetle gelen çok sesli müziğe açılma eğilimi de beste alanında değilse bile icracılık alanında Dünya çapında kadın sanatçıların yetişmesine yol açtı.

Her şey belki de kantolarla başladı. On dokuzuncu yüzyıl sonlarında Avrupa şarkı geleneğiyle Türkçeyi buluşturan ve kendine özgü bir tarz üreten 'kanto' modası özellikle İstanbul'da ve İzmir'de etkili oldu. Peruz, Eftalya, Şamram, Amelya, Eleni, Virjin, Violet, Kamelya, Despina... gibi kantocu kadınlar kışkırtıcılık ve oynaşma çağrısı içerikli kantolarıyla şehirli orta sınıf erkeklerini fazlasıyla etkilediler. Bu şarkıcılardan bazıları, sözgelimi Deniz Kızı Eftalya, klasik tarzdaki şarkılarla ve taş plaklarla da ünlendiler. Cumhuriyetle birlikte kadınların da müzik eğitimine katılır olmaları ve daha başka etkenler, bu alanda Gayri-Müslim sanatçılardan Müslüman kökenli sanatçılara doğru bir geçiş sağladı. Neveser Kökdeş, Faize Ergin, Fahire Fersan, Laika Karabey, Vecihe Daryal, Safiye Ayla, Mualla Gökçay, Safiye Tokay, Süheyla Bedriye Uslu, Suzan Yakar, Müzeyyen Senar, Hamiyet Yüceses, Perihan Altındağ Sözeri, vd. beste, saz icrası, ses icrası gibi alanlarda adlarını duyurmuş ilk ve öncü sanatçılardan bazıları.

Dönemin bir diğer özelliği, icrası da üretilişi gibi 'anonim' ve saklı kalan halk müziğinin de artık ilgi ve itibar görmeye başlaması, gazinolarda, plaklarda, radyolarda kendine yer bulması. Bu dönemde okumuş, eğitim görmüş kimi kadınların köken gereği değil, dönemin eğilimleri gereği halk müziğine yönelmeleri de hayli ilginçtir. Sözgelimi, Muzaffer Sarısözen'in radyoda başlattığı "Yurttan Sesler" ekolu içinde yetişen Neriman Altındağ Tüfekçi, Muzaffer Akgün, Sabahat Karakulak, Yıldız Ayhan, vd. gibi sanatçılar, büyük şehir kökenli olmalarına rağmen, Anadolu halk havalarını başarıyla seslendirmişlerdir. Bu dönemde daha pek çok kadın halk müziği

sanatçısı yetişti: Zehra Bilir, Hacer Buluş, Muazzez Türünk, Seha Okuş, Nezahat Bayram, Aliye Akkılıç, Saniye Can, Nevin Akol, Necla Erol, Bedia Akartürk, Yüksel Alpdoğan, vd.

Çok sesli müzik eğitiminin başlamasından sonra ortaya çıkan besteciler kuşağının, sözgelimi "Türk Beşleri"nin ve onları izleyenlerin tümünün erkek olduğu görülür. Ancak diğer ülkelerde, hatta bu müziğin doğup geliştiği ülkelerde de durum o kadar farklı değil: Kadın besteci sayısı 'tek tük' denebilecek durumda. Buna karşılık, icracı sanatçılar arasında azımsanmayacak sayıda kadın sanatçı bulunuyor. Çok sesli Türk Müziği alanında Ferhunde Erkin, İdil Biret, Suna Kan, Ayşegül Sarıca, Mehveş Emeç gibi sanatçıların ünü ise ülke sınırlarının ötesine geçti. Yine Türkiye'nin erken tanıdığı bir tür olan opera alanında da Mari Luiz Karakaş, Nimet Vahit Kerman, Semiha Berksoy vd. gibi öncü sanatçıları sonraları pek çok kadın yetenek izledi. Müzikle yakından ilintili bale alanında da kadınların özellikle öne çıkması doğal bir durum.

Öte yandan, Türk Müziği söz konusu olunca, kadın bestecilerin sayısının hiç de az olmadığı görülüyor. Turhan Taşan'ın *Kadın Besteciler* adlı kitabında (Pan Yayıncılık, 2000, notalı) imparatorluktan günümüze tam yüz seksen dört kadın bestecinin hayat ve eser dökümü var. Bu bestecilerin önemli bir bölümü, aynı zamanda icracı. Kayıt ortamlarının var olmadığı yirminci yüz yıl öncesine ait daha bir çok yitik kadın bestecinin bulunduğu da düşünülebilir.

1960'lı yıllarda başlayan ve müziği görsellik, gösteri gibi öğelerle daha fazla buluşturan 'aranjman' 'hafif müzik' 'pop' 'Anadolu pop' 'rock' 'arabesk' 'özgün müzik' 'fantezi müzik' gibi akımlar içinde ise kadın sanatçıların sayısı artık erkek sanatçılar kadar çok. Hatta, bu alanların bazılarında kadın sanatçılar daha fazla öne çıkar oldular.

Sözün kısası, 'koro'da artık kadınlar da var. Sık sık 'solo' da yapıyorlar. Bazen onlar da avaz avaz...

Atatürk ve Müzik

Atatürk'ün kişisel müzik beğenisi, yetişme döneminin Osmanlı aydınlarının müzik beğenisinden de, hatta bugünün ortalama Türkiyeli aydınının beğenisinden de farklı değil. Trakya halk türkülerini seviyor, zeybek, misket, bar oynuyor. Klasik Türk Müziğinin kimi parçalarına özel bir yakınlığı var. Öğrencilik ve subaylık yıllarında Klasik Batı Müziği konserlerini, operetleri izliyor, senfoniler, konçertolar dinliyor. Ölümüne kadar değiştirmiyor tercihlerini. Cumhurbaşkanlığı bünyesinde oluşturulmuş bir fasıl topluluğu bile var. Ayrıca ülkede ne kadar müzisyen varsa hepsini adeta kaset bant gibi kullanıyor; canı çektikçe "huzur"a getirtiyor onları; karakollar ayağa kalkıyor, kapılara polis dayanıyor, sanatçılar pür telaş koştu-

ruyor. Hatta geçmişinde bir cinayet suçlaması olan Malatyalı Fahri, gece Dolmabahçe sarayında kurulmuş fasıla götürülmek üzere kapısına ketum davranışlı polisin dayanmasıyla büyük bir korku geçirir. Böyle bir taleple karşılaşıp da, "Ben Deniz Kızı Eftelya değilim" diye gitmeyi reddeden tek kişinin Nâzım Hikmet olduğu rivayet edilir. Cumhurbaşkanlığı fasıl heyetinden ney sanatçısı Burhanettin Ökte'nin 1947'de *Türk Musikisi Dergisi*'nde tefrika edilen anıları, daha bir çok müzisyenin anıları böyle hikâyelerle dolu.

Sanatçıların anıları, onların Atatürk'ün müziğe dair söylediklerine "hikmet" değeri verdiklerini de gösteriyor. Burada işin başka bir boyutu çıkıyor ortaya: Cumhuriyetin önderi, cumhura kendi müzik beğenisinin de ötesinde bir müzik programı ön görüyor. Bu program, genel "inkılâp" programının bir parçası. Hatta, bir bakıma en zor kısmı: "En zor inkılâp, musiki inkilâbıdır" diye bizzat kendisi söylüyor. Peygamberlerin, uyarıcıların ve önderlerin sözleri kutsal sabitlikler olarak sunulur hep. Oysa, "öyle demedi şöyle dedi" biçiminde en çok onların sözleri eğilip bükülür, konu giderek içinden çıkılmaz hale gelir, mezhepler, fırkalar doğurur. Gerçekte o sözler, gündelik hayattaki gelişmelere göre yön değiştirebilen, "yaşayan" bir mantığın ürünüdür. Ayrımsız her konuda öndere bakarak hiza belirlemeye çalışmanın bir başka kaçınılmaz sonucu, tutmayan ölçülerin "yakıştırma" ile çözümlenmesidir. Katı kutsayıcılığın "içerden yapı-bozma"ya dönüşmesi halidir bu.

Kültür ve süreklilik

Atatürk'ün müziğe dair sözleri de çok tartışıldı, öyle değil de böyle söylediği çok yazıldı çizildi. Her konuda olduğu gibi, müzikte de işaret edilen "çağdaş uygarlık düzeyi" "model" ülkelerden esinlendi. Gelgelelim, öteki konularda olduğu gibi, müzikte yapılıp edilenler de, model seçilen uygarlıkların uygulamalarından farklı oldu. Gerçi o ülkelerde de, Aydınlanma dönemi, ortaçağ inançla-

rına ve kültürüne bir tepki başlattı, hatta oralarda da ilk çağların doğacı eğilimlerine dönüş oldu, antik Yunan toplumu keşfedildi, vb. ama oralarda bunlar kültürel süreklilik korunarak yapıldı. Türk aydınlanması ise, konuyu bir tarih boşluğunun üstüne kurmak eğilimine girdi.

Önder, model aldığı Batı'ya baktı ve onun "vur" dediğini "öldür" olarak anladı. Öndere bakarak hiza belirleyenler de aynı mantığı uygulayınca, "vur deyince öldür" büsbütün katmerlendi. "Sultanı yegâh"ın "milli yegâh", "hünkâr beğendi"nin "millet beğendi" olduğu günler. 1941'de bile benzer tutumun sürdüğünü, Asaf Halet Çelebi'nin bir konser dolayısıyla yazdığı yazıdaki öfkesinden anlıyoruz. Önder, ihtisas alanının dışında bir çok konuda olduğu gibi, müzikte de çeşitli empozelere açık olmak durumundaydı. Ancak bu empozeyi yapanlar da, kendi ihtisas alanlarının gereğini yapmaktan çok, onu toplumsal dönüşümün şevkine göre germekle meşguldüler. Bu konuda önderin bile gün gelip isyan ettiği rivayet edilir. Sözgelimi Vasfi Rıza Zobu, bir gün standart yöntemle köşke çağırılır ve "huzur"da Dellalzâde İsmail Efendiye ait ve bir oyunda uvertür müziği olarak kullandıkları isfahan besteyi icra etmesi istenir. Atatürk, "Ne yazık ki benim sözlerimi yanlış anladılar, şu okunan ne güzel bir eser, ben zevkle dinledim. Ama bir Avrupalıya bu eseri böyle okuyup da bir zevk vermeğe imkân var mı? Ben demek istedim ki, Türk bestelerini onlara da dinletmek çaresi bulunsun, onların tekniği, onların ilmi ile, onların sazları, onların orkestraları ile, çaresi hal ne ise. Türkün nağmelerini kaldırıp atalım, sadece garp milletlerinin musikisini alıp kendimize mal edelim, yalnız onları dinleyelim demedim, yanlış anladılar sözümü, ortalığı öyle bir velveleye verdiler ki, ben de bir daha lafını edemez oldum."

Oysa, önderin "işaret"ine rağmen, toplumdaki organik gelişmelerin dip dalgası biçiminde kendi olağan seyrini izlemesi de kaçınılmazdı. Elbette o organik akış da değişmez değildi, o da kendi olağan akışı içinde ayrı bir değişim sürecinden geçecekti. Kemalizm'in

Klasik Türk Müziğine siyasal müdahaleleri bir olgudur, ancak bu müdahaleler olmasaydı da, yeni hayat tarzı ve müziğin kendi iç gelişmeleri, o müziğin üretim ve alımlama şartlarını etkileyecekti.

"İdeal" ile "yaşanan" arasındaki çelişkiyi bizzat önderin kendi yaşantısı ortaya koyuyordu. Türk Müziğinin sadece halk müziği temelinde çok sesli müziğe açılabileceğini savunanlar, önderin "ideal"e dair sözleri ve uygulamaları çevresinde, geleneksel müzik mirasını korumak isteyenler ise önderin kişisel tercihleri çevresinde saf tutarak, iki farklı Atatürk tanımlıyorlar. Birinciler, Atatürk'ün Osmanlı'ya ve İslam kültürüne yaklaşımında kesin bir kopuş görüyorlar. İkinci kesim ise, Atatürk'ün geleneksel müzik konusundaki radikal tavırlarının, yanıltılmalara, empozelere, etkisi kısa sürmüş arayışlara dayalı olduğunu, asıl tercihini gündelik hayatının gösterdiğini savunuyorlar ya da ima ediyorlar. Bu kesimdekiler, sözgelimi radyodaki yasaklamayı da, Atatürk'ün Sarayburnu Park gazinosunda kılığı bozuk bir fasıl topluluğunun kötü icrasına öfkelenerek "Bu musiki bizim heyecanımızı ifade edemez" demesine bağlıyorlar.

Söylenen ve Yaşanan

Darülelhan'dan (Ezgiler evi, konservatuar) Türk Müziği bölümünün kaldırılması 1924, radyolardan Türk Müziğinin kaldırılmasının tarihi 1934'tür ve bu yasak 1936'ya kadar sürmüştür. Yani radikal tavrın anlık olmayıp, yıllara yayılan bir dönemi kapsadığı görülüyor. Zaten cumhuriyetle başlayan kültürel tavır alış, asıl 1930'lı yıllarda "Güneş Dil Teorisi"yle, pentatonik halk müziği arayışıyla, Tarih ve Dil Kurumlarıyla, halkevleriyle, dergilerle daha teorik ve daha katı uygulamalarla pekiştirilmiştir. Radyoda Türk Müziğinin yasaklandığı günlerde Yunus Nadi, bir Dolmabahçe akşamında Atatürk'ten ricada bulunuyor: "Paşam, alaturka şarkılardan, türkülerden bizi mahrum etmesinler; zevkimize, duyguları-

mıza müdahale edildiğinde inciniyoruz." Atatürk, cevap veriyor: "Ben de hoşlanıyorum, fakat inkılap yapan bir nesil, mahrumiyet ve fedakârlıklara katlanmak mecburiyetindedir. Ancak, millî kültürümüze de kıymet verilmelidir." Öyle bir cevap ki, tuttuğunuz safa göre, katı ve kesin de sayabilirsiniz, bir açık kapı bıraktığını da düşünebilirsiniz, ama daha çok kaygan bir zemini anlatıyor.

Önderin kendisinin aynı fedakârlığa katlanmadığını aktarmıştık. Bir başka akşam, cumhurbaşkanlığı saz heyetinin "Manastırın ortasında var bir havuz" türküsünü çalmasını istiyor. Çocukluk ve gençlik arkadaşı Nuri Conker, "İmam verir talkımı, kendi yutar salkımı. Radyodan alaturkayı kaldırdın, kendin de çaldırma bakalım" diyor. Atatürk, cevap veriyor: "Burada rakı içiyoruz diye devletin her köyde meyhane açması caiz midir? Biz fena yetiştirilme ve ihmaller neticesi buna alışmışız, kendimizi kurtaramayabiliriz, fakat gelecek kuşaklara bu kötü alışkanlıkları aşılamaya hakkımız yok. Nasıl halk alışmıştır diye esrar tekkeleri açamazsak, devlet radyolarında da ağlayan inleyen nağmeler yayamayız."

Gelgelelim, önderin bunları buyurmasından kırk küsur yıl sonra da devletin radyolarında "İnleyen nağmeler ruhumu sardı" şarkıları çalınıyordu. Dahası, bir kısım ezgilerden akan göz yaşları artık sellere dönmüştü! Sel sularının özelliğidir; bentleri yıkarlar, kendi yataklarını kendileri bulurlar...

Ey Bezm-i Mey

Yahya Kemal, şiirlerinde müzik, şiir ve şarabın has çocukları Dionysos ile Cemşid'e hep yakın durdu. Bu günahkâr Müslüman, "bezm" alemlerinde doğa dinine, panteizme dönüş yapmaktan geri kalmadı. Ahmet Hamdi Tanpınar, onun kimi gazellerinde alkolün bir kaçış, bazen de "aşk-ı ilahi" temasıyla dünyasının birliğini kurma aracı olduğunu, kimi gazellerinde ise alkolün bireysel hayatın dışına taştığını, eski şiirin dünyasını Vahdet-i vücud düşüncesiyle birlikte verdiğini belirterek ekliyor. "Bu iki grup bize rind masalı altında gizlenen ikinci bir masalı, Cemşid veya Dionysos'u verirler ve onunla beraber de Yahya Kemal'de şarkılar da dahil, o kadar sık

geçen 'bezm' kelimesi gelir. (..) 'Bezm' kelimesi, Cemşîd'le rind arasında bir ittisal (bitişme) noktası gibidir" Tanpınar, hocasının içki düşkünlüğünü de bakın nasıl mazur görüyor: "Ben pek az şairde ferdî bir düşkünlüğün bu kadar derinden yenildiğini ve âlemşümule yükseldiğini gördüm." Gerçekten, Yahya Kemal'in şiirlerindeki "bezm" kelimesi, "müzik ve içki meclisi"nin ötesine geçmekte, eski diyonizak ayinlerle buluşmaktadır: "Bu bezm-i ehl-i keder sürsün inşirâha kadar / Piyâle ortada devreylesin sabâha kadar / Şerîatin ne mübârek nizâmdır ey Cem / Haram olan meyi tecvîz eder mübâha kadar" (İnşirah Gazeli)

"Vatan"a Açılan Kapı

Yahya Kemal, Klasik Türk Müziği'nin büyük bestecilerine tutkundur ama onların müziğini telleri ve sesleriyle getiren icracılara da özel bir yakınlık duyar. Sermet Sami Uysal'ın *İşte Gerçek Yahya Kemal* adlı kitabında aktardığına göre, 1912'de Paris'ten döndükten sonra Tanburi Cemil Bey ile tanışmasını "iyi bir talih eseri" sayıyor: "Bu san'atkârın, tanbur, kemençe, rubâb ve lavta ile çaldığı peşrevleri, besteleri, semaileri ve şarkıları dinledim, Itrî'ye, Hafız Post'a, Seyyit Nuh'a, Zaharya'ya, Tanburî İshak'a, Sadullah Ağa'ya, İsmail Dedeye, Şâkir Ağa'ya hayran oldum... Şüphesiz bunda, Tanburî Cemil'in 'çalış'ının kuvvetli bir tesiri vardır." Tanburi Cemil Bey, sadece müziği değil, "vatan"ı da Yahya Kemal'e sevdiren kişidir! Yakınında bulunmuş olanlardan H. Vehbi Eralp'in *Yahya Kemal İçin* adlı kitabında yazdığına bakılırsa, 1912'de Paris'ten sonra İstanbul Yahya Kemal'e köy gibi görünmüş, burada yaşayamayacağı korkusuna kapılmış, ancak bir dostunun Acıbadem'deki köşkünde bir musiki meclisinde Tanburi Cemil Bey'in "her parçayı başka ve başka güzel" çalışını dinledikten sonra, "vatanı başka türlü görmeye ve sevmeye" başlamıştır.

Yahya Kemal'in "Bezm-i Cemşîd'de devran ki kadehlerle döner" dizesiyle başlayan ünlü "Tanburi Cemil'in Ruhuna Gazel"inden bir beyit şöyledir: "Cümle ervâh-ı makaamât açılır arşa kadar / Râst Mâhur ile Uşşaak Muhayyer'le döner" Son dizenin içerdiği bilişsellik aynı zamanda doğru bir temellendirmeye dayanıyor, Klasik Türk Müziği'ni izleyenler Rast makamının Mahur ile, Uşşak makamının Muhayyer ile akrabalığını yani birlikte döndüklerini bilirler. Yine "Üsküdar Vasfında Gazel" deki şu beyitte, bir semt ile ezgisel biçimler (daha geniş olarak düşünürsek onun iki gözdesi İstanbul ile Klasik Türk Müziği) bir özdeşlik içinde erir: "Her lâhzası bir zemzeme-î Suz-i Dilârâ / Her sâati bir fasl-ı Beyâtî Araban'dır"

"İsmail Dede'nin Kâinatı" gazelinde ise onun gözde bestecilerinden birisi, kendi bütünselliğinden hem daha geniş bir ufka, hem daha derin bir anlama taşınır; topu topu on dizede hem "yerlilik" sorunları, hem insan yazgısı, hem hazlar dile gelir. Bütün bu gazellerde Dionysos, panteizm, tasavvuf buluşması yinelenir; bireysel duyarlık, haz eşiği aşılarak bir evren felsefesine açılır.

Milli Ahenk

Yahya Kemal, "Eski Şiirin Rüzgarıyle" adı altında toplanan şiirlerinde, hem müziği doğrudan vurgulayan, hem onu benzeşme öğesi kılan eski şiir tarzı örnekler veriyor. "Mâhurdan Gazel" "Çamlıca Gazeli" "Tanburî Cemil'in Ruhuna Gazel" "Derin Beste" "Hazan Gazeli" "İsmail Dede'nin Kâinatı" gibi şiirler, bunun örnekleri. Ancak bu kitapta daha ötesi de var; "gazel" ve "şarkı" formuna uygun örnekler müzikle bir başka düzeyde de kesişiyor. Şairin en çok bestelenen şiirleri de zaten bu kesimde yer alanlar. Yahya Kemal, "Kendi Gök Kubbemiz" adı altında toplanan şiirlerinde sade Türkçeyle ve modern etkilerle söylerken de müziğe ve musikişinaslara aynı sıklıkla uğruyor.

Yahya Kemal'in yerlilik konusu üzerinde etraflıca düşündüğü, Uysal'a 1955'te söylediklerine de yansıyor. Türk Müziğinin "melodi", Batı müziğinin "armoni" esaslı olduğunu vurguladıktan sonra sürdürüyor: "Kader bizi vaktiyle İslâm medeniyetinin musikisinde bir iş görmeye sevketmiş. O işi de hârikulâde görmüşüz. Demek ki Türk dehası, şark âleminde nasıl bir kudret gösterdiyse, bu günden sonra garp musikisinin tekniği ve metotlarını alarak gene büyük bir iş başarabilir. Ancak bu bir tekâmüle muhtaçtır. Bir hamlede olmasının ihtimali yoktur." Rus bestecilerin 150 yıllık bir öğrencilik döneminin ardından 1850'den sonra yapmış oldukları aşamalara sözü getiren Yahya Kemal, ekliyor: "Biz Itrî'den İsmail Dede'ye kadar olan musikimizi kendi tabiatı içinde aynen muhafaza etmeliyiz. Çünki mimarimiz, şiirimiz, yazı sanatımız gibi fevkalâde bir eserdir ve millîdir. Onu şimdiden sonra da çocuklarımıza öğretmeliyiz, çaldırmalıyız, dinletmeliyiz. Lâkin şimdiden sonra garp musikisinin teknik metotları ile bir Türk musikisi, tıpkı Rus musikisi gibi, vücuda getirmeye bakmalıyız." Adile Ayda, onunla yapmış olduğu söyleşide, "Kar Musikileri" şiirinde, "Slav kederi"nden söz etmiş olmasını anımsattıktan sonra "Garp müziği size hiç bir şey ifade etmez mi?" diye sorduğunda ise şöyle cevap veriyor: "Bilâkis. Yani pek anlamam ama, sevdiğim parçalar, sevdiğim bestekârlar vardır. Meselâ Grieg, meselâ Falla... Sonra Beethoven'ın bazı senfonilerini zevkle dinlemişimdir. Fakat muhakkak ki kendi musikimiz, millî ahenklerimiz daha yakından ruhuma hitap eder."

Yahya Kemal, halk müziğine ilgisini de zaman zaman ortaya koydu. Sözgelimi, "Vezinler" adlı yazısının bir yerinde "Halk seviyeli bir Harputludan memleketinin türkülerini istinsâh ediyordum" diye yazmasından, Türk Müziği içinde özgün bir ada oluşturan bu yörenin ezgilerine ilgi duyduğu anlaşılıyor. "Yol Düşüncesi" şiirinde, "Mezarda, o şafak sökmeyen zindanda" bile Itrî'nin Neva-Kârını dinlemeyi tahayyül eden Yahya Kemal'de müzik, hiçbir zaman "Gaaip bir musiki" olmamıştır...

Tanburî Cemil Bey:
Vatan Sevdiren Mızrap

Yahya Kemal, 1912 yılında sekiz yıl kaldığı Paris'ten Türkiye'ye döner. Gel gelelim İstanbul gözüne 'köy gibi' görünür, artık buralarda yapamayacağını düşünür. Oysa Fransa'da sadece batı kültürüyle değil, klasik Osmanlı kültürüyle de ilgilenmiştir. Derken, Acıbadem'de bir konakta canlı olarak Tanburî Cemil Beyin tanburunu ve kemençesini dinler. Ezgilerin üzerindeki etkisini "O zaman karşımda altından bir kapı açıldı, memleketime bu kapıdan girdim" diye açıklıyor ve bu etkide besteler kadar Cemil Beyin çalış tarzının

da rol oynadığını ekliyor.

"Tanburî Cemil'in Hayatı"nı anlatan oğul Mesud Cemil, bu hikâyeyi Yahya Kemal'den canlı dinlemenin, babasının icralarının etkisiyle eşdeğer bir etkiye sahip olduğunu eklemeden edemez: "Bu hâtırayı, şiirdeki gibi mucizeli konuşma üslubuyla bize birkaç defa öylesine anlatmıştı ki, her seferinde hepimiz konuşamaz, düşünemez, kımıldanamaz olmuştuk. Fakat bu anlatış da Cemil'in taksim halindeki besteleri gibi, yalnız Yahya Kemal tarafından, bir an için, ilk ve son defa mümkündür; üstelik plağa da alınmamıştır." Tanburî Cemil Bey, artık Yahya Kemal'in her 'gurbet'inde sılaya ve İstanbul'a özdeş bir anımsama öğesi olacaktır. 'Kasvetli' bir Varşova gecesinde onun için ünlü gazelini de yazacaktır: "Zihnim bu şehirden, bu devirden çok uzakta / Tanburî Cemil Bey çalıyor eski plakta"

Besteciler ve icracılar, müzik sanatının iki kutbunu oluştururlar, ancak hayat çizgileri biraz farklı işler. Besteciler, icracılar kadar 'popüler' olamazlar, ancak adları, kimlikleri, hikâyeleri zamanları aşar, eserleriyle birlikte kulaktan kulağa aktarılır. Oysa icracılar kozalarını kendi üstlerine ören ipek böcekleri gibidirler, tınıları, sesleri, ustalıkları uzayda dağılıp gider. Cemil Bey, seslerin kayıt edilebildiği döneme ucun ucun yetişir, az sayıda da olsa, bize icrası hakkında fikir veren plaklar bırakır. Daha çok icracı yönüyle bilinen Tanburî Cemil Beyin besteleri de var, ancak onu dinleyenler 'yorum' tarzına ve seslendirdiği ezgilere kattığı zenginliğe bakarak, onun besteci-icracı karışımı bir sanatçı kişiliği olduğunu söylemeden edemezler.

Melankoliden Tele

Tanburî Cemil Bey, 1871 yılında, bir Osmanlı bürokratı olan Mehmed Tevfik Bey ile, Adile Sultan'ın sarayında yetişmiş, müzik

takımlarında lavta çalmış Çerkez cariye Zihniyâr Hanım'ın dördüncü çocuğu olarak doğdu. O üç yaşındayken babası ölünce, amcası Refik Beyin gözetiminde öğrenim gördü. Amcasının konağına gelip giden hocalardan Fransızca ve müzik dersleri aldı, nota öğrendi. Önceleri keman ve kanun çaldı, daha sonra ağabeyine özenerek tanbur çalmayı benimsedi. Klasik tarzı sürdüren tanburcular tarafından yadırganan, kendisine özgü bir tanbur çalış biçimi vardı Ancak, tanışıp birlikte çaldıkları dönemin ünlü tanbur sanatçısı Ali Efendi onun kendisinden daha iyi çaldığını açıklayınca ünü iyice yayılacaktı. On iki yaşında yeteneğini duyurmaya başlayan Cemil Bey, on sekiz yaşına geldiğinde tanburdaki, kemençedeki, lavtadaki, viyolonseldeki ustalığıyla bütün İstanbul'da bilinir olmuştu. Ayrıca tanburu bazen yay ile de çalarak, bir ilki de başlatmıştı.

Tanburî Cemil Bey'in hayatının daha çok İstanbul'da "sur içi" ekseninde, geleneksel ahşap evlerde geçtiğini görüyoruz. 20. yüzyıl başında yaşanan çeşitli olaylarla sislenmiş bu ortamın gözde ama 'melankolik' bir öğesi olarak yaşadı. Geçimini 'Hariciye Nezareti'ndeki 'kâtip'liğinin geliriyle sağlıyordu ama aslında oraya uğradığı yoktu, sanatçılığının hatırına 'idare' ediliyordu. Başka kalıplara da sığmıyordu. Sözgelimi, yüklü bir ücretle 'mâbeyn muzikası'na yani saray orkestrasına çağrıldığında salt 'o süslü' üniformayı giymemek için geri çevirmişti. Bir başka kalıba, 'evlilik' kalıbına uymakta da zorlandı: Otuz bir yaşında, on altı yaşındaki Saide Hanım'la evlendi. İlk yılları mutlu geçmekle birlikte, sonraki yıllarda kendisine aşkla bağlanan eşiyle sanatçı yaşantısından kaynaklanan çelişkiler başlayacaktı. Tek çocukları Mesud Cemil'in doğduğu gün eşi Saide'ye 'ödül' olarak tanbur çalmayı önerir, ancak geri çevrilince melankolisi koyulaşır. Oğul Mesud Cemil, babasının kendisini bir kere bile öptüğünü, dahası yüzünün güldüğünü hiç anımsamadığını yazıyor. Ancak, her 'aksi mizaç'ın öteki uça salındığı 'moment'ler hiç eksik olmaz. Cemil Beyin bu tür kırılma noktaları da sadece sanatını icrasıyla sınırlı değil. Sözgelimi, 'geçim sıkıntısı' çektiği dönemlerde bile ders verdiği öğrencilerinden

para almaz. Yine "Kediseverlik Tarihi"nde onun 'mümtaz' bir yeri var. Mesud Cemil'in anlattığına göre, hastalanınca uykularını yitirip kendisini eski bir koltuğa sürgün ettiği günlerden birinde, üstüne sıçrayıp uykusunu bölerek yer kavgası yapan tam dört kediyi birden göğsünde uygun yerlere yerleştirecek, sonra onlarla birlikte yeniden uykuya dalacaktır. Hatta 'kedi hasleti'ne (kedi doğasına, soysal özelliğine) cins kedilerin değil de, asıl sokak kedilerinin sahip olduğu doğrultusunda bir teorisi de var ki buna pek çok kimse katılacaktır.

Has Sanatın Kaynakları

Cemil Bey, Aksaray'daki evlerinin selamlığındadır. Yanında oğlu Mesud da vardır. Birden sokaktan ezgi okuyarak geçen bir dilencinin sesiyle irkilir. Hemen redingotunu giyerek kapıya yönelir. Oğlu da onu izler. Uzun boylu, yeşil sarıklı, abalı ve kör dilencinin ardı sıra yürümeye başlarlar. Cemil Bey, bir yandan avucunun içindeki tütün paketinin içine gizlice dilencinin seslendirdiği ezginin notalarını yazmakta, bir yandan o güne kadar pek 'laübali' olmadığı oğlunu şaşırtan bir sevinçle "Mesud Efendi, işitiyor musun, ne güzel" demektedir. Mesud Cemil, "Şimdi, bu canlı hatıramdan geriye kalanla, aradan geçen kırk seneye yakın zamanda öğrendiklerimi birleştirerek söylemeye cesaret edebilirim ki, bu, Harput, Diyarbekir yahut Elaziz'den yarı mistik bir halk havasıydı. Ve Cemil'in plaklarındaki taksimlerinden birisinde kırk yıl evvelki tazeliğiyle, tekrar yakalayabilirim." diye yazıyor. Sonra da ekliyor: "Tanburla kürdi taksim, gülizar taksim, yaylı tanburla hüseyni taksim, kemençeyle "Çeçen Kızı", çoban taksimi ve ötekilerdeki halis halk üslubu, Cemil'in alıcı ve yaratıcı ruhuna bu cins kaynaklardan sinmiş, orada şekillenmiştir."

Tanburî Cemil Bey, bir başka gün, arkadaşlarının çağrısı üzerine Yakacık'taki pehlivan güreşlerini izlemeye gider ve orada Ru-

melili iki zurnacıyı dinler. Klasik Türk Müziğinin kayıtlara geçmiş döneminin tartışmasız bu en büyük icracısı birkaç gün sonra zurna ısmarlayacak, Sulukule Romanlarından zurna öğrenecek, sonra arkadaşı Atıf Beyle evinde kapıları pencereleri kapayarak zurna çalacaktır. Zaman zaman Sulukule âlemlerine uğradığı, oralarda istekleri kırmayıp yüksünmeden çaldığı da olmuştur. Bir başka gün, yine arkadaşı Atıf Beyle gecenin bir vakti Langa'daki bir meyhaneye uğrar. Cemil Bey, meyhanecinin üstelemesi üzerine, yanından hiç ayırmadığı kemençesiyle öyle havalar çalar ki, oradaki Adalı lavtacıları büyüler, hatta bazılarını ağlatır. Yine bir gün, bir kahvehanede duvarda bir saz görür. İlkin yaşlı ve kalender kahveci çalar, sonra Cemil Bey. Büyülenen kahveci 'Ben artık bu sazı çalamam" diyerek sazı ona armağan eder.

Bir başka gün, çok farklı bir ortamda, İstinye'de Mısırlı Prens Yusuf Kemalettin'in yalısındayız. Prensin yakınlarından biri Türk Müziğini küçümseyen sözler eder. Cemil Bey saz arkadaşlarıyla sözleşerek 'öç' almakta gecikmez. Öç, nihavent faslıdır. Olayı yaşayan öğrencisi Fahri Kopuz anlatıyor: "Faslın arasında tanburuyla bir taksim yapmaya başladı. Fakat üstaddan hiçbir zaman böyle bir taksim dinlemedim dersem, yalan söylememiş olurum. Taksime öyle bir seyir verdi ki... Baştan aşağı akorlar, kromatiklerle, âdetâ konçerto parçasını andırıyordu." Ok, hedefi vurur, faslın sonunda eleştiriciden Türk Müziğine övgüler yağmaya başlar. Kopuz ekliyor: "Üstad Cemil'in hâlen plaklarda dinlediğimiz sanat güzellikleri, hayatında dinlediklerimin yarısı bile değildir."

Tanburî Cemil Bey, 'halk konseri' olgusunu başlatan ilk icracıdır aynı zamanda. Gel gelelim ilk konser girişimi başarısızlıkla sonuçlanır. Çünkü Cemil Bey, konserden az önce 'heyecanını dağıtmak için' meyhaneye gitmiştir. Onun gittiğini görenler, Cemil Beyin, saz takımında bulunan ve gündelik hayatta geçinemedikleri Udi Nevres Bey'e kızarak gittiğini sanırlar. Cemil Bey döndüğünde iptal edilen konserin dağılan izleyicileriyle karşılaşır. Ancak sonra-

ki aylarda halk konserleri başlayacak ve yaygın ilgi görecektir. Aynı yıllarda Cemil Bey, her biri tek tek doldurulan, yani her seferinde yeni bir icra gerektiren ve kullanım süresi kısıtlı 'kovan'lar doldurmaya başlar. Daha sonra ise taş plak dönemi gelir. Tanburî Cemil Bey'den geriye kalan kayıtlar, kemençe ve tanburla saz eserleri seslendirdiği, bazen de ses sanatçılarına eşlik ettiği yirmi bir plaktaki kırk bir parçadan oluşuyor. Çoğu saz eserlerinden, bir bölümü de şarkılardan oluşan kırk kadar da bestesi bulunuyor.

Kadim dostları melankoli ve içki onu hiç bırakmazlar ve çelimsiz gövdesine bir başka konuk çağırırlar. Öksürükle başlayan hastalığın verem olduğu anlaşılır. İktidardaki İttihat ve Terakki Partisi ileri gelenleri onu İsviçre'ye Alp Dağları'na tedavi için göndermek isterler. Doktoruna, "Orada bir-iki içmeme izin verirler mi? Bir konyak da mı içemem?" diye sorar. Doktor, alkolün olamayacağını söyleyince kestirip atar: "O halde gerek yok. Gitmem!"

Cemil Bey, hastalığı boyunca yatakta yatmaz, tüm günlerini koltuğunda geçirir. 29 Temmuz 1916'da, 46 yaşındayken, verdiği sıkıntılar için eşinden özür diledikten ve oğlunu ona emanet ettikten sonra sabaha karşı ölür. Ardından ağıt yakanlar arasında Yahya Kemal, Fazıl Ahmet Aykaç, Samih Rifat ve çok genç yaşlardaki Nâzım Hikmet de var.

Tanburî Cemil Bey, hâlâ çalıyor eski plakta...

Udî Nevres Bey:
Mağrur Tını

Geçen yüzyılın başlarında, İstanbul'dayız. Radyo ve televizyon yok. Fonoğraf, gramofon, kovan, taş plak gibi aygıtlar yeni bilinir olmuş. Müzik sanatçılarına erişmenin tek yolu, onları 'canlı' izleyebilmek. O yıllarda her müzisyen ayrı bir efsane. İşte Prens Sait Halim Paşa'nın yalısında bir 'fasıl toplantısı'na katılanların bazılarının adları Leon Hancıyan, Kemani Hacı Arif Bey (ünlü besteci değil, keman çalan genç adaşı), Tatyos Efendi, Tanburî Cemil Bey, Hacı Kirami Efendi, Civan Ağa, Kemençeci Vasil, Kaşıyarık Hüsameddin Bey, Asdik Ağa ve diğerleri... Toplantıda üç yüz altın ödüllü

ve günlerce sürecek bir 'sesle taksim' yarışması da yapılacaktır. İşte bu topluluğun arasında, onlardan daha genç, otuzlu yaşlarda birisi de ilk kez yer almaktadır. Udî Nevres Bey, bu toplantıdan sonra dönemin 'virtüöz'leri arasına girecek, onun adı çevresinde de efsaneler oluşacaktır.

Has müzik sanatçılarının çoğunun kişisel özellikleri sıralanırken 'aksi' 'mağrur' 'münzevî' 'sivri dilli' oldukları, her istenende çalıp söylemedikleri, ortamı beğenmezlerse çekip gittikleri, vb. anlatılır. Udî Nevres Bey, işte bu konularda da en uç örneği oluşturmaktadır. Nâzım Hikmet'in gecenin bir vakti kendisini yataktan kaldırıp "Seni Atatürk istiyor" diyen görevlilere "Paşa'ya söyleyin, ben Deniz Kızı Eftelya değilim" dediği anlatılır, ancak olay doğrulanmamıştır. Bu konuda doğrulanan olay ise Udî Nevres Bey'in bir keresinde "Gürültü yapılıyor" gerekçesiyle Atatürk'ün sofrasında çalmayı reddetmesidir. Olayı doğrulayanlar arasında Safiye Ayla da var. Atatürk, cumhuriyetin ilanından sonra Nevres Bey'i ve dönemin müzisyenlerinden Reşat Bey'i de özel kaleminde görevlendirip Ankara'ya götürmüştür. Ancak ikisi de Ankara'da çok sıkılırlar. Nevres Bey, bir gün 'huzur'da, kendi geçmişiyle, babasıyla ilgili olması muhtemel bir fıkra anlatır: Taşralı bir genç, İstanbul'da bir paşanın konağında çalışmaya başlamıştır. Bir gün "Pazardan portohol almaya gidiyorum" der. Paşa, gencin bunca yıl İstanbul'da yaşadığı halde şivesini değiştirmemiş olmasına kızar. Genç, bu kez düzelterek (!) söyler: "Pörtekel almaya gidiyorum." Fıkradaki imâyı anlayan Atatürk, iki müzisyenin İstanbul'a dönmelerine izin verir

Yoksul, Şık ve "Aşk Ehli"

Has sanatçıların işlerini 'para için' yapmadıklarına dair de pek çok örnek bilinir. Udî Nevres Bey bu konuda da en uç kişiliklerden biri. Zor şartlarda yaşamasına rağmen ölçüsü hiçbir zaman para olmamıştır. Sözgelimi, bir paşanın kızına yüklü bir ücret karşılığı ders vermesi istendiğinde reddetmiş, soranlara gerekçesini "O

kız yeteneksiz. Ona ilerde 'Hocan kim?' diye sormazlar mı?' diye açıklamıştır. Nevres Bey, 'dar bütçeli'liğine rağmen, yine,o tip sanatçılara özgü 'temiz ve şık giyinme' özelliğini de hep korumuştur. Sermet Muhtar Alus, *Türk Musikisi Dergisi*'nin 1 Ekim 1948 tarihli 12. sayısında onu şöyle anlatıyor: "Terbiyesi, nezaketi yerinde hakkıyle efendi adamdı. Fesinin arkasından ensesine inen uzun saçları, esmer ve zayıf siması, yeşilimtırak gözleri, incecik boynunda gayet dik (alerötur) yakalığı, pelerinli makferlanı, dapdaracık pantolonu, burunları sipsivri kanarya sarısı iskarpinleri, sapı fil dişinden tazı kafalı bastoniyle zamanının en şıklarındandı. Bu da nazlılardan. Udunu işitebilenler iki elin parmaklariyle sayılacak kadar az." Alus, Nevres Bey karşıdan göründüğünde çevredekilerin fısıltı biçimindeki konuşmalarından örnekler de aktarıyor: "O ahbaplarından gayrı yerde çalmazmış" "Öyle hassas, öyle aşk ehli imiş ki, hem mızrap vurur, hem ağlarmış." "Bazen heyecandan bayginlık geçirip taksimi yarıda bırakırmış." Kanun sanatçısı Laika Karabey de, *Musiki Mecmuası*'nın Mart 1949 tarihli 13. sayısında çıkan "Udî Nevres Merhum" başlıklı yazısında, onun Kurtuluş Savaşı ile ilgili anlatılanları dinlerken hüngür hüngür ağladığına tanık olduğunu belirtiyor.

Udî Nevres Bey, has sanatçılara özgü bir başka kuralı da bozmuyor: Hayatı hakkında bilinenler çok sınırlı. 1873 yılında Malatya Çırmıktı'da (bugün Yeşilyurt ilçesi) doğmuş. Adı bilinmeyen babası, yoksul bir demirciymiş ve Nevres'in doğumundan kısa bir süre sonra, çalışmak üzere İstanbul'a gitmiş. Ancak geride bıraktığı eşi zatürree hastalığından ölünce geri dönüp oğlunu da İstanbul'a götürmüş. Bir süre sonra Nevres'in babası da ölmüş. Nevres, babasının çalıştığı paşanın konağında büyümüş, düzgün bir eğitim görmüş ve Bâb-ı Ali'ye "kâtip" olarak girmiş. Soyadı yasası çıktığında "Orhon" soyadını almış. Kaynaklarda müziğe ilgisinin nasıl geliştiği, ud çalmayı kimlerden öğrendiği konusunda da kesin bilgiler yok. Bilinen, Tanburî Cemil Beyle tanıştıktan ve onun çevresine girdikten sonra tanındığı. Tanburî Cemil Bey ile olan ilişkisi de hayli ilginç. Dönemin bu iki gözde sanatçısı birlikte icra ederken

çok iyi anlaşıyorlar ama gündelik hayatta sivri dilleri birbirlerine karşı da durmuyor. Onunla ilgili tek araştırma kitabını (İnönü Üniversitesi ve Kültür Bakanlığı Yayınları) hazırlamış ve bize değerli bir kaynak sağlamış olan Onur Akdoğu, "Aralarında müzikle ilgili tartışmalar olmuş, sürekli beraber oldukları halde, hiçbir zaman aralarında duygusal bir bağ oluşmamış, yalnızca beraber çaldıkları zamanlarda bir duygu beraberliği içine girebilmişlerdir" diye yazıyor. Akdoğu, Nâzmi Özalp'in ifadesine dayanarak, Mesud Cemil ve Ruşen Ferit Kam'ın da bu durumu doğruladıklarını da ekliyor.

"Kullanılmayan" Telden Taksim

Nevres Bey, dönemin bir başka gözde sanatçısı Kemençeci Vasil'i bile eleştirmiş, bir konserde onun öç yollu davranışına muhatap olmuştur. Konu müzik olduğunda Nevres Bey'in dili alabildiğine keskindir. *Türk Musikisi Dergisi*'nin Şubat 1949 tarihli 16. sayısında besteci aktör Kemal Emin Bara, "İstibdadın koma haline girdiği son senesinde" geçmiş bir anısını anlatıyor. O gün, Nevres Bey ile birlikte rastlantıyla Feneryolu'nda bir eve uğramışlardır. Orada yedi sekiz kişinin çalıp söylediklerini görürler. Nevres Bey, udu eline alır, inceler. Sonra, udun sahibine döner: "Bunun şurada bir teli daha olacaktı." Udun sahibi, Nevres Bey'e küçümseyerek bakar: "O tel kaba dügâhtır, kullanılmaz!" Nevres Bey, cebinden bir kaba dügâh çıkarıp uda takar. Ud sahibi mızrabı uzatır. Ancak kimsenin mızrabını kullanmayan Nevres Bey, yeleğinin cebinden kendi mızrabını çıkarır. Az sonra da kaba dügâh üstünden bir taksim geçer. Bara, "Ben Nevres'i çok dinledim, fakat böyle bir taksimini ilk defa olarak dinledim" diye ekliyor. Taksimden sonra Nevres Bey iki de şarkı okur. Herkes sus pus olmuştur. Yine aynı derginin 14. sayısında Bedriye Hoşgör, Nevres Beyin kendisine udu geliştirmek konusunda akıl vermeye kalkan bir demiryolu mühendisini "Söylediklerin, boyası güneşte atmasın diye lokomotife şemsiye takmaya benziyor!" diye nasıl terslediğini anlatıyor.

Nevres Bey'in, "Yıllarca ben seni aradım"(ferahfeza) "Aşiyan-ı murg-i dil" (ısfahan) "Kalmadı sabra kararım" (ısfahan) "Gün ka-

vuştu, su karardı" (muhayyer) "Gösterirken ruy-i zerdim" (hicaz) "Karşı da karşı yaptıralım hanları" (uşşak) "Var mıdır takrire hacet" (hicaz) sözleriyle başlayan yedi tane şarkısı var. "Hüzzam saz semaisi"ni tek başına, "Muhayyer saz semaisi"ni Tanburî Cemil Bey ile birlikte bestelemiştir. Ayrıca Dede Efendi, Rahmi Bey, Mustafa Çavuş gibi bestecilerin değişik makamlardaki eserleri için aranağmeler bestelemiştir. Ancak plaklarında başka bestecilerin şarkılarını ve derlediği türküleri seslendirdiğini görüyoruz. Seslendirdiği parçaların başında genellikle uduyla taksim de yapmıştır. Ayrıca sadece taksim geçtiği plakları da var. Bazı plaklarda ise Lale, Nerkis, Deniz Kızı Eftalya gibi sanatçılara uduyla eşlik etmiştir. Nevres Bey, Birinci Dünya Savaşı öncesi plak doldurmak üzere gittiği Almanya'da çoksesli müzikle ve 'armoni'yle ilgili araştırmalar da yapmıştır. Nevres Bey, edebiyatı da yakından izlemiş, Ahmet Rasim, Ahmet Haşim gibi edebiyatçılarla dostluk etmiştir.

Nevres Beyin doğduğu yöreyle ilişkileri konusunda kaynaklarda bilgi yok. Ancak, derlediği halk müziği örnekleri arasında "Sinemde bir tutuşmuş yanmış ocağ olaydı" "Yürü dilber yürü" "Çubuğum yok" "Ay doğdu batmadı mı" "Menekşe kokulu yarim" "Haticem" "Dertli Kerem" "Esmer bugün ağlamış (Piyale vakti)" "Yoğurt koydum dolaba" gibi Dicle Fırat havzası ürünlerinin ağır basıyor olması, Fuzulî'nin şiirlerine ilgisi, onun bir biçimde kökeniyle bağlantısını sürdürdüğünü düşündürüyor. Derlediği türkülerden "Yoğurt koydum dolaba"yı plağa okuyuşundaki duygusal yoğunluk, üslup ve ağız da bu düşünceyi pekiştiriyor. Derlemelerde ilgi gösterdiği bir diğer yöre ise Rumeli olmuş, buradan da bir çok türküyü 'repertuar'a taşımış.

Nevres Bey'in ortak duyarlıkları bulunan ama farklılıkları da olan genç hemşehrisiyle, yani Malatyalı Fahri ile tanışıp tanışmadığını da bilemiyoruz. Tanışmamış olmaları daha muhtemel: Nevres Bey, 1937 yılında, soğuk bir kış günü, üç beş kişi eşliğinde Yakacık'ta toprağa verilirken, Malatyalı Fahri'nin İstanbul sürgünlüğü henüz yeni başlıyordu. Belki de bir yerlerde artık birlikte meşk ediyorlardır...

Gramofon Anadolu'da

Mardinkapı'da durdum. Surlardan aşağı baktım. Aşağıda Dicle karpuz bostanları arasından akıp gidiyordu. Daha ötede giden bir trenin eğrilmiş dumanı. Yıl 1971, aylardan mayıs. Vurdum sonra daracık sokaklardan içeri. Bir yerlerden bir plak sesi geliyordu. Celal Güzelses, 'ince saz' eşliğinde bir türkü okuyordu. "Biner faytona gider seyrana" mıydı, "Su içtim yudum yudum" muydu, "Arpa orağa geldi" miydi, "Kara gözler" miydi okuduğu, hatırlamıyorum, ama en uygun mekânda okuyordu doğrusu...

Celal Güzelses, türküsünü, yöre deyimiyle 'ince saz' eşliğinde, yani bir kısım Klasik Türk Müziği çalgıları eşliğinde okuyordu.

Bu, o dönem radyolarındaki halk müziğinin icra tarzından daha farklı bir icra tarzıydı. Cumhuriyetten sonra halk müziği halkevleri ve konservatuarlar kanalıyla derlenmiş, radyo icrasında da belli bir düzene sokulmuştu. Halk müziğinin 'milli musiki' olduğuna inanılıyordu ve bu müziğin kökenleri, Orta Asya'nın 'pentatonik' ezgileriyle Anadolu'nun eski halklarında, Sümer'lerde ve Hitit'lerde aranıyordu. 'Alaturka' olarak adlandırılan Klasik Türk Müziği'ne ise tavır alınıyordu. 'Aşık' denen halk ozanları öne çıkarılırken, radyolarda da türkülere bağlama eşlik ediyordu. Özellikle Muzaffer Sarısözen öncülüğünde yaygınlaşan "Yurttan Sesler" programlarında türkülere belli bir disiplin getirilmişti. Gelgelelim özellikle Doğu ve Güneydoğu Anadolu'nun halk müziğine eğildiklerinde müzikologların kafası karışıyordu; çünkü bu türküler 'pentatonik' diziye uymuyor, Klasik Türk Müziği'nin çeyrek sesten daha küçük 'koma' ve 'bakiyye' aralıklarını barındırıyorlardı.

İşte o tarihlerde, Anadolu'ya, buharlı lokomotiflerin çektiği trenlerle, kamyonlarla, hatta katır sırtında lambalı radyoların yanında bir başka aygıt daha taşınıyordu: Gramofon... Radyodan ajans ve "yurttan sesler" dinleniyordu. Gramofon ise kahvehanelerde, evlerin balkonlarında, cumbalarında, pencere oyuklarında, eyvanlarda, bahçelerde daha aşina ve daha sivil bir sesle tıngırdıyordu.

Taş Plak, "Yurttan Sesler"e Karşı

"Yurttan Sesler" bağlama eşliğinde icra edile dursun, gramofon Anadolu'yu tuttukça yurttan gelen sesler biraz farklı oldu. Gidip İstanbul'da ya da Almanya'da taş plak doldurup tekrar kendi şehrine ya da kasabasına dönen sanatçılar bütün Anadolu'da fırtına gibi esti: Celal Güzelses, Halil Söyler, Salih, Hafız Şerif, Fahri Kayahan, Cemil Cankat, Mukim Tahir, Hamza, Mehmet Şenses... vd. Kimile-

rinin soyadları bilinmiyordu ama adlarının başında nereli oldukları da bir sıfat olarak mutlaka yer alıyordu: Diyarbakırlı, Erzincanlı, Urfalı, Malatyalı, Nizipli... Müzikleri, yerel farklılıklar göstermekle birlikte başta çalgılar olmak üzere, ortak özellikler de taşıyordu. Tanbur, kanun, ud, keman, klarnet, tef, cümbüş vs. eşliğinde okuyorlardı taş plaklarda. Ayrıca türkü aralarında süslemeler, geçkiler, çıkmalar, ara nağmeler yer alıyordu. Hatta kimi türküleri, Klasik Türk Müziği'ne yakın örneklerdi: "Meclisinde nail oldum ben bir kaşı karaya" "Sinemde bir tutuşmuş yanmış ocağ olaydı" "Çıkar yücelerden yumak yuvarlar" vb. gibi. Poturlu aşıklar kadar bile radyoda yer bulup ilgi göremediler. Sesleri yine de Anadolu'yu doldurdu. Resmi radyoya karşı sivil bir araç olarak gramofon onları yaydı. Hafız Burhan'ların, Münir Nurettin'lerin, Safiye Ayla'ların İstanbul'u tuttuğu yıllarda Anadolu onlardan soruldu. Sözgelimi, Celal Güzelses, 1959 yılında öldüğünde dillendirdiği ezgiler eşliğinde kaldırılan cenazesine bütün Diyarbakır katılmıştı.

Halk müziği sanatçılarının en çok yetiştiği bölgeler Güney Doğu ve Doğu Anadolu, ilk üç il ise Urfa, Diyarbakır ve Elazığ'dır. Sahibinin Sesi plak firmasının 1965 yılı katalogunda adlarının başında 'Urfalı' yazılı tam yedi sanatçı var: Bedirhan Kırmızı, Cemil Cankat, Hamza, Urfalı Kardeşler, Mehmet Güçlü, Muhittin, Tahir... Urfalılar daha taş plak döneminde halk müziği piyasasını tutmuşlardır. İçlerinde en çok popüler olanı Cemil Cankat'tır. Cankat, günümüz Urfalı türkücüleri gibi gırtlaktan okumak yerine Klasik Türk Müziği'ne yakın, yumuşak bir okuyuşu yeğlemiştir. Yanık sesiyle çok etkileyici Urfa havaları söylemiştir taş plaklara: "Mezarımın taşı, Urfa'ya karşı" "Kayalar kayalar" "Urfa'nın Bedestanı" "Makarada İpliğim" "Oklavıyam Pazıyam"vb. Bir plağında da çok bilinen bir İstanbul türküsü okuyor: "Kadifeden kesesi" Urfa'da bir ekol sayılan Mukim Tahir ise, en çok "Ayağında Kundura" türküsüyle anılır. Aynı türkü yıllar sonra bir başka Urfalı, İbrahim Tatlıses tarafından yeniden meşhur edildi. Mukim Tahir'in yorumuyla Tatlıses'in yorumu arasındaki fark ise ancak bir tek kelimeyle anlatılabilir: Uçurum!

Lirik Türküler

Zaralı Halil adıyla ünlenen Halil Söyler'in de taş plakları 1960 öncesinde Anadolu'da çok dinlenirdi. Aslında bir ağıt olan "Ezim Ezim Eziliyor Yüreğim" türküsü Halil Söyler'in en popüler türkülerinden birisidir.

Erzincanlı Şerif ve Erzincanlı Salih adlarıyla plak doldurmuş iki ünlü türkücü ise, taş plaklarda kendi yörelerinin türkülerini seslendirmişlerdir. Şerif'in daha lirik ve daha klasik parçalar okuduğu, Salih'in ise biraz 'kırık' havalara ve fanteziye kaçtığı görülüyor. Şerif'in 'ince saz' eşliğinde okuduğu türkülerin çoğu, halk müziğinin en klasik parçaları: "Eşimden ayrıldım yoktur kararım" "Narman kazasında bir gelin gördüm" "Çıkar yücelerden yumak yuvarlar" "Küstürdün barışamam" "Nasıl methedeyim sevdiğim seni" Bunlardan "Çıkar yücelerden yumak yuvarlar" türküsü, Sadettin Kaynak'ın ünlü bir bestesine de esin kaynağı olmuştur. Askerliğini Diyarbakır'da yapmış olan Sadettin Kaynak, yöre türkülerinden epeyce `götürmüştür' aslında. Kimi besteleri yöre türküleri havasında olduğu gibi, kimi anonim türküler de onun bestesi olarak lanse edilmektedir. Erzincanlı Şerif, aynı zamanda 'maya' ve 'hoyrat'ta da usta bir okuyucudur. "Bir gül için bülbül giymiş karalar" diye başlayan Erzincan mayasını, "Dağlar ağardı kardan" diye başlayan ve tüm Doğu Anadolu'da yaygın olan bir hoyratı taş plağa okumuştur. Taş plakların popüler olmuş Erzincanlı yorumcularından bir diğeri olan Salih Dündar da, Doğu Anadolu'nun tümünde yaygın olan bir hoyratla çok tanınmıştı: "Kuleden gel kuleden"

Daha çok gazelleriyle ünlenen ve zaman zaman halk ezgilerini de seslendirmiş olan Hafız Burhan'ın bir taş plağında, halk müziğimizin en klasik parçalarından birine, bir Eğin havasına rastlıyoruz: "Yeşil kurbağalar öter göllerde" Bir başka plağında günümüzde Elazığ'da yaygın biçimde icra edilen "Yüksek eyvanlarda (mina-

rede) kandiller yanar" türküsünü seslendirir. Klasik Türk Müziği alanında ün kazanmış Ermeni sanatçı Ağyazar Efendi de (Ağyazar Akyüz, Yeğyazar Garabedenyan) Eğin kökenlidir ve birkaç Eğin havasını plaklara okumuştur. "Klasik" tarzda okuyan pek çok sanatçı halk müziğine de ilgisiz kalmamış, türkü plakları da doldurmuştur. Deniz Kızı Eftelya'nın, Safiye Ayla'nın, Münir Nurettin Selçuk'un, Perihan Altındağ Sözeri'nin ve daha bir çoklarının bu tarz taş plakları da Anadolu'da döne döne dinlenmiştir.

Fahri Kayahan ya da popüler adıyla Malatyalı Fahri, taş plak sanatçıları arasında ayrı bir 'ekol' sayılabilir. Cemal Süreya'nın bir yazısında "O ses bir dönemin çığlığıydı, sanmam ki bir daha öyle bir ses gelsin" diye söz ettiği Fahri Kayahan, sadece bir halk türkü leri okuyucusu değil, aynı zamanda kendine özgü tanbur çalışıyla ve çok sayıdaki bestesiyle de ünlü.

Popüler taş plak döneminin asıl "kitsch" sanatçısı ise Abdullah Yüce'dir. Müziği, icrası, bütün tarzlardan etkiler taşısa da hiç bir tanıma uymaz. Anadolu'da "gazel" denildi mi akla o gelir, ama "gazel"leri de pek "gazel"e benzemez.. Harput ve Diyarbakır'da yaygın olan gazeller ve divanlar ise – ki en çok Fuzuli'nin güfteleri yeğlenir – daha farklı ve niteliklidir. Doğu Anadolu'da yaygın olan ve hem gazel, hem divan özellikleri taşıyan, yörede "Diyarbakır İbrahimiyesi" olarak bilinen "Silmedin gözyaşını aşkın ile ağlayanın" ezgisi, oldukça dikkate değer bir parça olup, Celal Güzelses tarafından taş plağa okunmuştur.

Lirik öğelerin ve aşk temasının ağır bastığı taş plaklarda, toplumsal temalara da dolaylı olarak rastlanabiliyor. Gurbete düşme, ölüm, cinayet, doğal olaylar, vb. de ezgilerde yankı buluyor. Güncel olaylar için yakılmış türküleri içeren taş plaklar da bulunuyor. Örneğin Erzincan depremi üzerine Malatyalı Fahri'nin ve Zaralı Halil'in birer plakları var. Egemen ideoloji doğrultusunda ya da görev duygusuyla doldurulmuş plaklar da var. Malatyalı Fahri'nin Erzincan depremiyle ilgili plağının kapağında şöyle yazıyor örneğin:

"Milli şef felaket sahasında" Onun bir başka plağı da şu sözlerle başlıyor: "Öyle bir merdim ki düşmana ben / Sazımla sözümle en büyük Yeşilay'cıyım" Zaralı Halil'in bir plağı da şöyle: "Yine yükselecek Türk Hava Kuşu" Taş plak yıllarında aşık tarzı türküler de, "fantezi" tanımına uygun ezgiler de yaygın ilgi gördüler.

Taş Plak Tadında Sesler

Öte yandan Anadolu'nun nice sanatçısı ise sesini plaklarda iz olarak bırakma şansına erişemedi. Sözgelimi Harput-Elazığ havalarının en iyi okuyucuları sayılan Mehmet Akar, Hafız Mustafa Süer, Sıtkı Demirci, bunlardan bir kaçıdır. Onların sesine ancak derleme kayıtlarında ve özel kayıtlarda rastlayabiliyoruz. İshak Sunguroğlu, ülkemizde yayınlanmış yerel tarihçelerin en renklilerinden birisi olan dört ciltlik *Harput Yollarında*'da, Elazığ'da ve eski merkezi Harput'ta yaşanan müzik alemlerini de etraflıca anlatır. Fikret Memişoğlu ise *Harput Ahengi*'nde sadece müzik ağırlıklı bir araştırma yapmıştır. Onların yazdıklarına bakılırsa aynı kuşaktan ve son temsilcilerden Hafız Osman bir kaç taş plak doldurmuş, ama ben rastlayamadım. Ancak bu arada ilginç bir şey oluyor, şimdi ikisi de ölmüş bulunan Sunguroğlu ve Memişoğlu, Elazığ müziğinin yaşayan son temsilcisi saydıkları Hafız Osman Bey'den, bu havaları hiç değilse "tel"e (o tarihlerde kullanılan manyetik kayıt aracı) okumasını istiyorlar. Yetmiş yaşını aşkın olan Hafız Osman, sesinin artık yetersiz kaldığını öne sürerek bir süre bundan kaçınıyor. Sonunda usule uygun okumanın miras olarak bırakılması gerektiği konusunda ikna oluyor ve yörenin ünlü klarnetçisi Osman Canaydın eşliğinde eski havaları sırasıyla seslendiriyor. Yakın yıllarda yaklaşık üç kaset halinde elden ele dolaşan bu kayıtlar da en az taş plaklar kadar ilgi görüyordu. Taş plak dönemini izleyen kırkbeşlik plaklar döneminde Elazığ'ın gözde türkücüleri Paşa Demirbağ ve özellikle kardeşi Enver Demirbağ ile Kemal Yeniceli oldular. Kaset bantlar

döneminde ise Elazığ özel stüdyolarıyla bölgede bir merkez haline geldi. İbrahim Tatlıses bile ünlü olmazdan önce Elazığ kasetleriyle piyasaya girmişti.

Anadolu'da yaşayan pek çok sanatçı ise ne taş plak, ne kırkbeşlik, hatta kaset bile dolduramadan yitip gittiler. Malatya'nın Yeşilyurt ilçesinde yaşamış olan Hakkı Coşkun - Necati Coşkun kardeşler, bunlardan ikisi. Sadece TRT kayıtlarında rastlanan ve Anadolu şehir müziğini temsil eden bu iki yanık ses de, unutulmaz yorumlarıyla kulaklarda iz bırakmışlardı.

Oldu bitti aşık tarzına ve bu tarzın modern yorumcularına daha fazla yakınlık duyan aydınların nedense ilgisini çekemeyen ve taş plaklarda kalan Anadolu havaları, kötü mirasçıların eline düşmüş durumda. Celal Güzelses, ezgileri seslendirirken toplulukta en ufak gürültü istemezmiş ve böyle bir durumda hemen okumayı keser, bir daha da okumazmış. Günümüzün "canlı" medyasında ise bu havalar birer sohbet mezesine dönüşmüş görünüyor. Farkı fark etmek için gramofona bir taş plak koymak gerekiyor.

Dicle – Fırat Müzik Havzası

Bir 'memleket' yönetimsel açıdan il ve ilçelerden oluşur. Oysa asıl ayrışmayı, sayıları illerden daha fazla olan 'havza'lar sağlar. Havzalar, su yatakları tarafından belirlenir, ancak dağlarla ve tepelerle sınırları çizilmiş bu alanlar, aynı zamanda yaşama biçiminde ve kültürde de bir çevrim oluştururlar. Havza bazen bir göl ile iyice kendi içine kapanır, bazen küçük bir derenin kıyılarına sıkışır. Anadolu havzalarının en uzunu ise Dicle – Fırat havzasıdır. Bu havza, her biri ayrıca 'alt havza' olan Kars, Erzurum, Erzincan, Sivas, Malatya, Tunceli, Elazığ, Adıyaman, Urfa, Diyarbakır ve Gaziantep'i, hatta Mardin'i sadece sularında değil ortak bir kültürde de buluşturur. En somut örneği de müzikte gözlemlenir; bu havzanın müziği, çe-

şitlilikte ve derinlikte Klasik Türk Müziği ile yarışır

Bu iki nehrin kuzeyden akıp gelen suları, tarzları ve kaynakları harman ederek, ezgileri de ortak bir müzik iklimine doğru akıtıyor. Fırat ve Dicle havzası, Anadolu'nun kültürel yapılanmasında ana damarlardan birini oluşturacak özellikler gösteriyor. 1965'den bu yana baraj gölleri alanlarındaki arkeolojik kurtarma ve araştırma çalışmalarında, bu bölgenin tarımın başladığı en eski yerleşim birimlerine sahip olduğunu ortaya çıkarıldı. Tarih içinde çeşitli uygarlıklara yurt olan bu bölge, günümüze uzanan süreçte özgün bir kültürün ana kaynağı olarak öne çıkıyor. Bunu en belirgin biçimde yöre müziğinde izleyebiliyoruz.

Bugün Klasik Türk Müziği diye adlandırılan müziğin izlerine, İstanbul'dan sonra en çok bu bölgede rastlıyoruz: Dicle – Fırat havzasının hüseynilerin, muhayyerlerin, kürdilerin, gerdaniyelerin öz yurdu olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz; bu makamlardaki türkülerin çoğu ilk kez bu yörede dillendirilmiştir. İstanbul'da ve imparatorluğun diğer büyük merkezlerinde birbirinden kopuk olan iki müzik tarzı, Fırat ve Dicle havzasındaki şehirlerde özgün bir sentez içinde birleşebildi. Bu şehirlerin her biri zamanında yerel beyliklerin ve güçlerin merkezliğini yapmıştı. İmparatorluk döneminde ise kültürel birer merkez olma şansına sahip oldular. Bu durum, bu şehirlerin kültürel düzeyini oldukça yükseltti.

Lirik Sentez

Fırat ve Dicle havzasının kültürel yapılanmasında bir başka açıdan da bir sentez söz konusudur: çok ulusluluk. Yöre, tarih boyunca Türk, Kürt, Ermeni, Azeri, Süryani, Yahudi, Rum, Gürcü, Arap, Acem boylarının ve bu boylara özgü kültürün karşılaştığı, alışverişte bulunduğu bir köprü başı oldu. Yine özellikle müzikte bu sentez çok belirgin bir biçimde gözlenebilmektedir. Yöreye ait türkülerin pek çoğunun anılan boyların dillerine ait versiyonları var.

Fırat ve Dicle havzası türkülerine baktığımız zaman, onları Anadolu'nun diğer bölgelerinden ayıran ortak özellikler görebiliyoruz. Ancak, bölge şehirleri arasında da, müzik karakterleri bakımından kimi farklılıklar var. Makam düzenine gösterilen titizliğe, "ince saz" kullanımına, Harput'ta olduğu gibi, Diyarbakır ve Urfa'da da rastlıyoruz. Urfa'da, daha güneydeki gibi tiz ses ve gırtlak ağırlık kazanıyor. Kuzeye çıktıkça lirik halk türküleri doğaya daha çok açılmaktadır. Bu bölgelerde güneyde rastlanan tiz ses ve gırtlak, yerini daha dingin okuyuş tarzına bırakmaktadır. Ayrıca bu bölgeler, bağlamanın ana yurdudur. Aradaki Eğin ve Dersim gibi nefesli çalgıların da ağırlık kazanabildiği bölgeleri ayrık tutarsak, Malatya, Sivas, Erzincan, Erzurum hattında genellikle bağlama eşliğinde icra edilen türkülerin öne çıktığı görülüyor. Radyo geleneğinde bu bölgenin daha ağırlıklı olması bir bakıma bundan. Ali Ekber Çiçek, Binali Selman, Turan Engin, Mükerrem Kemertaş gibi ustaların ve izleyen kuşaktan çok sayıda sanatçının bu yörelerden çıkması da rastlantı değil.

Sivas, Erzincan, Erzurum türkülerinde doğa başlıca temadır. Sivas türkülerinde "âşık" yani "halk ozanı" geleneğinin baskın olduğunu, dolayısıyla köy ve kır hayatını işleyen ezgilerin öne çıktığını görüyoruz. Pir Sultan'dan Aşık Veysel'e uzanan bir ekolü izler Sivas türküleri.

Erzurum türkülerinde ise, yörenin çetin doğal şartlarının da etkisiyle, sert bir lirizmin, giderek bir yiğitleme havasının egemen olduğu gözlemlenir. Bu nedenle, özellikle koro düzeninde okunduklarında daha etkilidir Erzurum türküleri. Ayrıca, merkezde gelişen müziğin "şehirli" bir karakter kazanarak makamsal düzeniyle, sazlarıyla, iç yapısıyla, tematik özellikleriyle geleneksel müzikle kesiştiği görülüyor.

Erzincan türkülerinde ise doğaya açılan bir lirizm var. Hele Eğin (Kemaliye) türkülerinde bu lirizm büsbütün duygusallaşır.

Eğin türkülerinde ana tema "gurbet"tir. Bir zamanlar el sanatları sayesinde parlak bir dönem yaşamış olan ve Türk, Kürt, Ermeni topluluklarının bir arada yaşadığı parlak bir dönemden geçen Eğin, yüzyıl başında Avrupa sanayi ürünleri karşısında el sanatlarını gerileten ve etnik toplulukları kanlı bıçaklı eden ekonomik ve toplumsal gelişmeler karşısında şehir olarak önemini yitirmiş, halkı Fırat'ın sırtlarındaki tarıma elverişsiz toprakları bırakarak İstanbul'a ve başka yörelere göç etmeye başlamıştır. O günden beri "gurbetçi"dir Eğinli.

Eğin'in gurbet acısıyla yüklü türküleri ve oyun havaları, halk müziğinin en seçkin örnekleri arasında. Hafız Burhan tarafından taş plağa okunan ezginin nakaratını oluşturan "Tez gel ağam tez gel, eğlenmeyesin" çağrısı, sadece bu türkünün değil, bütün Eğin türkülerinin ve sadece bu yörede rastlanan "elagözlü" ezgisinin değişmez "leitmotif"idir. Eğin türküleri, Pertev Naili Boratav'ın da ilgisini çekmiş, bu türkülerde gurbet temasını 1938'de basılan Folklor ve Edebiyat adlı kitabında etraflıca incelemiştir. Şiirlerinde halk türkülerinden geniş ölçüde yararlanan ve Eğin'in "Çit köyü halkından" olan Enver Gökçe'nin Dil Tarih Coğrafya Fakültesi Türkçe Bölümü'nü bitirme tezi de "Eğin Folkloru ve Türküleri" üzerinedir. 1948 tarihli olan bu tezi 1970'lerde fakülte kitaplığında incelemiştim, ancak sadece inceleme bölümü duruyordu, derlenmiş türküler bölümü ise birileri tarafından alınmıştı. Tez, sonraki yıllarda Eğin Türküleri adıyla kitap olarak da basıldı.

Enver Gökçe'nin incelemesinden edindiğim izlenimlere göre, Eğin ve Harput türküleri arasında ortak motifler ve benzerlikler var. Aynı ortaklıklar, çevredeki başka il ve ilçe merkezlerinde de görülüyor. Sözgelimi "Eğinim Eğinim Yeşil Eğinim" ezgisi, "Malatya Malatya bulunmaz eşin" havasıyla ve Elazığ'ın "Üç ayak" oyunuyla ortak ezgiyi kullanıyor.

Hatta yöreler arasında bu konuda bitip tükenmez bir tartışma da sürüp gidiyor. Oysa çeşitli etkenler nedeniyle bu tür ortaklıklar

kaçınılmaz. Başka yöreler arasında da ortak türkü sözleri ya da ortak besteler görülüyor. Dikkati çeken yön, bu tür ortaklıkların daha çok şehir merkezlerinde görülmesi. Kıyıda köşede kalan, az çok kapalı kesimlerde daha bağımsız müzik örneklerine rastlanıyor. Sözgelimi Aleviler arasında icra edilen dinsel kökenli müzik, bu tür ortaklıklardan daha az etkilenmiş görünüyor. Yine ilçe merkezlerine doğru açıldıkça, köy kültürü öğelerini içeren türkülere daha fazla rastlanıyor. Sözgelimi Malatya merkezinde ve yakın ilçelerde daha "kırma" bir tarz gözlemlenirken, Hekimhan ve Arguvan ilçelerinde daha kendine özgü müzik örnekleri görülüyor. "Hekimhan ağzı"nın en dikkate değer temsilcilerinden birisi, çok sayıda kırk beşlik plak doldurmuş olan Kemal Keskin. Daha belirgin özellikler taşıyan "Arguvan ağzı" ise lirik köy türküsü örnekleriyle öne çıkıyor. Kaset bantlar ve CD'ler sayesinde bu tarz "lokal" ağızlarla okuyan sanatçılar da son yıllarda yaygınlaşmaya başladılar.

Havzanın Öz Çocukları: Maya ve Hoyrat

Maya ve hoyrat, usulsüz okunan ezgiler olarak her ne kadar 'uzun hava' tanımı içinde anılabilirlerse de, söz özellikleri ve okunuş tarzlarıyla yine de onlardan ayrılırlar. Örneğin mayalar. on bir hecelik koşma dörtlüklerini, hoyratlar ise yedi hecelik manileri güfte olarak alırlar. Maya, Lübnan'da bile rastlanan bir ezgi türü olmakla birlikte, Türkiye'de sadece Erzurum, Erzincan, Elazığ, Erciş, Eğin ve Diyarbakır'da yaygın olarak okunur. Her yöreye göre de farklılıklar gösterir. En çok "Huma kuşu yükseklerden seslenir" sözleriyle başlayan ve Faruk Kaleli, Hulusi Seven, Mükerrem Kemertaş ve daha bir çok sanatçı tarafından seslendirilen Erzurum mayası popüler olmuştur. Klasik Türk Müziği parçaları arasında zaman zaman icra edilen kimi parçalar da köken olarak aslında mayadır ya da mayadan esinlenmiş bestelerdir. Sözgelimi bestelerinde klasikleri taklit etmesiyle ün kazanmış Münir Nurettin Selçuk, zaman zaman halk

müziğini de taklit etmekten geri kalmamıştır. Maya esintili, hüseyni makamında "Dumanlı başların göklere ermiş / Yedi renk üstüne hareli dağlar" ezgisi bunlardan birisi. Selçuk'un Yahya Kemal'in şiirinden bestelediği sultanıyegâh gazel "Aheste çek kürekleri mehtab uyanmasın" ezgisi de, perde perde açılımıyla Celal Güzelses'in okuduğu Diyarbakır ibrahimiyesi "Silmedin göz yaşını aşkın ile ağlayanın" ezgisiyle benzeştir. Necdet Tokatlıoğlu da bir "hüseyni maya" bestelemiştir: "Kaç yıl oldu ayrılalı yuvamdan"

Hoyratlara ise sadece Anadolu'da değil, Kuzey Irak'ta ve Kerkük'te de rastlanmaktadır. Hoyrat türleri mayaya oranla daha çoktur. Sözgelimi Elazığ'da ortak özellikleri mani dörtlüklerini güfte almak olan değişik makamlarda hoyratlar okunmaktadır: "Kesik" "Muhalif" "Elezber" "Bağrıyanık" vs. Hoyratlar ve mayalar, daha çok şehirli örnekler olarak bozkır kültürünün tekdüze uzun havalarından farklıdır ve daha işlenmiş bir nitelik taşırlar

Notalar da sular gibi: Akıyorlar, etkileşiyorlar, 'havza' oluşturuyorlar...

Urfa Müzik Geleneği

Anadolu'nun çeşitli şehirlerine uzanıldığında o yörenin müziğinin karakteristik özelliklerini yansıtan, dolayısıyla o yöre müziğinin simgesi olmuş 'prototip' sanatçılara rastlamak mümkün. Hatta yöreleri, şehirleri adlarının başına sıfat bile olur bu tür sanatçıların. Gel gelelim sıra Urfa'ya gelince iş karışıyor. Yokluktan değil, elbette çokluktan. Bir ekol olan Mukim Tahir'i mi anlatmalı, yanık sesli "Kel" Hamza'yı mı, Urfa'nın ilk 'star'larından Cemil Cankat'ı mı, benzersiz ses "Tenekeci" Mahmut Güzelgöz'ü mü? Listeyi kırklara, ellilere uzatmak mümkün. Bu nedenle, Urfa müzik geleneğine genel olarak bakmakla yetinelim, "sıra geceleri"ne şöyle bir uğrayalım.

Urfa, yeryüzünde benzeri olmayan bir müzik şehri. Ne klasik müziğin başkenti Viyana yarışabilir, ne cazın mayalandığı New Orleans, ne sirtakilerin, rebetikoların yurdu Atina; her köşesi bucağıyla koca bir konservatuar olan Urfa ile. Orada kıvamlı bir sentezin ürünü olan 'Anadolu şehir müziği'nin çok özgül biçimlerine rastlıyoruz. Anadolu şehir müziği, bir yandan bir adım ötedeki kırsal kesimden etkiler alırken, öte yandan bir çok şehirli öğe ile,en çok da 'mektep medrese' ile paralel yürümüştür. Bursa, Konya, Erzurum, Antep, Harput, Diyarbakır gibi 'prototip' şehirlerde rastladığımız bu özellik, Urfa'da da değişmiyor. Dönem dönem değişik uluslara, beyliklere başkentlik yapan, mayasında üç dinin mitolojisinden öğeler bulunan Urfa'da, Osmanlı imparatorluğu döneminde köklü bir Divan kültürü de gelişti. Urfa'da en çok sevilen müzik formlarının gazel ve hoyrat olması, rastlantı değil, doğrudan bu sürecin ürünü ve Divan kültürü ile kırsal kültürün aynı potada buluşmasının göstergesi. Urfa gazelleri, tıpkı Harput ve Diyarbakır gazelleri gibi, aslında İstanbul müziğindeki gazellere değil, ağır şarkılara denk düşen örnekler. Urfalılar'ın hemşehrileri Nabi'nin gazellerinden çok Fuzuli'nin gazellerine ilgi gösterdiklerini de görüyoruz.

Sıradaki Geceler

Bilindiği gibi Klasik Türk Müziği fasılları Bursa ve İstanbul gibi şehirlerde saraylarda ve konaklarda kurulurdu; bunlara katılan musikişinaslar da ceplerinde altınlarla evlerine dönerlerdi. Urfalılar da benzer müzik meclisleri kurarlar; ancak onlar bu işe sarayını konağını açacak, altın dağıtacak hali vakti yerinde kişileri nereden bulsunlar; işi "sıra"ya bindirmişler, sanatlarını yüzyıllar boyunca alçak gönüllü evlerde icra ede gelmişler. Bir olgu hemen dikkati çeker: Urfalı sanatçıların adlarının hemen önünde meslekleri de yer alır ve hatta bu durum soyadlarını da silip süpürür: Bekçi Bakır, Tenekeci Mahmut, Terzi Bekir, Kazancı Bedih, Saatçi Yusuf... Çoğu

esnaf ya da zenaatkârdır, sıra gecesine geldiklerinde kulaklarında hâlâ dövdükleri bakırın, kazanın, lehimledikleri tenekenin, vidaladıkları saatin gürültüleri vardır. Bir de hâfızlar ve müezzinler katılır aralarına, yadırganmadan ve yadırgamadan..

Sazlara gelince, onlar 'ince saz'dır kuşkusuz: Ud, kanun, klarnet, keman, tanbur, tef, darbuka. Bağlamaya, kavala da 'sen giremezsin' denilmez elbette, onlar da takımın asli öğeleri arasına yadırganmadan yerleşirler. Bu kadar değişik ses, bu kadar katılım öğesi bir sentezin atkıları-çözgüleri olurlar. Urfa müziği, repertuar konusunda kimi başka yöreler gibi, sözgelimi müzik karakteri yönünden en çok benzerlik taşıdığı Harput müziği gibi 'mazbut' değildir; ezgi alış-verişine daha açıktır. Harput müziği, iki yüz kadar ezginin çevresinde döner, araya - ortak olanlar dışında - başka yörelerden ya da yeni parçalar pek sokulmaz. Oysa Urfa faslında bu o kadar kesin bir kural değildir; her yere gidilir, oraların ezgilerine de Urfalı bir yorum getirilir. Bir başka farklılık, Urfa müziğinin stoklarla yetinmeyip 'beste'ye açık olması. Urfa'da çalıp söyleyenler kadar 'bestekâr'lar da sürece katılırlar, hatta duygu çelen ezgileriyle sık sık 'moda'lar yaratırlar.

Urfa müziği, genel özellikleri açısından Dicle-Fırat havzasına özgü müzikal çevrimin içinde yer alıyor, o bölgeye özgü formları yaygın biçimde kullanıyor. Sentezin bütün bir Ön Asya'dan el aldığını söyleyebiliriz. Kürt müziğinin karakteristik örneklerine de rastlanan Urfa, aynı zamanda Anadolu'nun Arap kültürüne ve müziğine yakın yörelerinden biri. Urfa müzik meclislerinde Türkçe, Arapça ve Kürtçe'nin birbirini izlemesi yadırganmıyor. Urfa müziği de, bütün bir Anadolu müziği gibi 'kayıt - kuyut' işleriyle ancak yirminci yüz yılda tanıştığı için, önceki yüzyıllardan günümüze ustadan çırağa sözlü biçimde aktarılarak, yani 'meşk' yoluyla ve ister istemez bir çeşit beğeni ayıklanması yaşayarak gelebilmiş. Ancak on yedinci yüzyıldan sonra yaşamış kimi önemli müzisyenlerin adları ve özellikleri az çok biliniyor. Urfa müziği ilk kez

Dar'ülelhan (Ezgilerevi - Konservatuar) adına 1926'da derleniyor. O dönemin ilkel teknolojisiyle yapılan kayıtlar bugün elde yok, ama ezgilerin notaları elde. Bilinen bir başka şey, dönemin yetkin müzikçilerinden oluşan derleme ekibinin yöre icracılarını dinleyince hayrete düştükleri. Bunlardan Ekrem Besim Bey, derlemeleri toplayan defterlerin beşincisinin önsözünde şunları yazıyor: "Urfa'da dinlediğimiz zevatın hemen cümlesi müziğe az çok vakıf insanlardı. Terennüm ettikleri parçaların hangi makamdan olduğunu ve o makamın seyrini bilerek okuyorlar. (..) Urfalıların sesleri çok temiz ve tizdir. İlk defa işittiğim vakit erkek sesinin bu kadar yüksek perdelere fennin vesaitinden istifade etmeksizin erişebileceğine hayret ettim." Muzaffer Sarısözen öncülüğünde 1937 yılında bütün Anadolu'da ezgi peşine düşen derleme ekibi de Urfa'ya uğruyor. Mukim Tahir'den, Hafız Hacı Nuri Başaran'dan, Hafız Şükrü'den, Mehmet Gençkol'dan ve dönemin daha bir çok sanatçılarından, günümüze ulaşabilmiş canlı kayıtlar yapılıyor.

Taş Plaklardaki Urfa

Urfalı sanatçılar, 1930'lu yıllardan başlayarak taş plaklar da doldurmaya başlıyorlar. Mukim Tahir (Oturan), Hamza Şenses ("Kel Hamza"), Bakır Yurtsever, Cemil Cankat Urfa'nın ilk plaklı sanatçıları. Tümü de, bir yandan geleneği yaşatırken, bir yandan moderniteye 'entegre' olmasını bilmiş, şehrin şık giyinen, 'edep erkân' bilen, gelişkin müzik bilgisi olan, 'makamşinas' kişilikleri. Mukim Tahir (1900-1945), başlı başına bir ekol. 'Kapıyı çalan kimdir' türküsü onun sesiyle klasikleşiyor. 'Ayağında kundura' türküsü ise yıllar sonra bir başka Urfalı'ya, ama müziğe, geleneğe bakış açısı onlardan çok farklı bir başka Urfalı'ya çıkış sağlamak üzere geri dönecektir.

Dönemin İstanbullu bestecilerinden ve kanun sanatçılarından olan Artaki Candan, aynı zamanda plak kayıt işlerine de 'nezaret'

etmektedir. Bir gün, "asıl işi" şoförlük olan ve yirmi yaşlarındaki bir Urfalı, nota bilgisi olmadan, 'irticalen' yaptığı bir besteyle karşısına dikilir. Candan, "Pencereden kar geliyor" adlı parçayı dinleyince kulaklarına inanamaz. Cemil Cankat, popüler adıyla "Urfalı Cemil" (1913-1976) bu ezgisiyle popüler olur, peş peşe plaklar doldurmaya başlar. Ardından filmlerde rol alır. Urfa'nın ilk 'star'ı odur; sonraları Nuri Sesigüzel'ler, İbrahim Tatlıses'ler onun yolunu izleyecektir. Ancak Cemil Cankat'ın "Urfa'nın bedestanı" "Mezarımın taşı Urfa'ya karşı" "Uzun uzun kamışlar" "Oklavıyam pazıyam" vb. gibi türkülerdeki bağırmayan yorum tarzı, yumuşak ve yanık sesi, son kuşak Urfalı'lardan ne kadar farklıdır. Onu dinleyenler, 'klasik müzik terbiyesi' denen olgunun etkisini hemen fark ederler. O da zaten halk müziği sanatçılarından çok, klasik müzik sanatçılarıyla düşüp kalkmış, hatta o tarzda plaklar da doldurmuştur. Bir İstanbul türküsü olan "Kadifeden kesesi"ni belki de en iyi okuyan sanatçı odur. Oğlu Ahmet Cankat da babasının yolunu izleyecek, taş plaklar dolduracaktır.

1960'lı yıllarda, özellikle makara teyplerin ortaya çıkmasıyla birlikte bütün Urfalılar'ı bir 'kayıt' merakı sarıyor. Seslendirdikleri her ezgiyi, hatta ettikleri her sözü kayda geçiriyorlar. İyi ki de öyle yapıyorlar. Bu kayıt merakı olmasaydı sözgelimi Mahmut Güzelgöz'ün o benzersiz sesiyle okuduğu bir çok ezgi boşluğa uçup gidecekti. Bir keresinde Kalan Müzik'in her şeyi Hasan Saltık, "Götür şunları bir dinle" diye elime koca bir koli tutuşturdu. Koliden tam kırk dört adet CD çıktı. 1969'dan başlayıp 80'lere uzanan süreçte ve Urfa'nın bir çok aşina sesine rastlanan 'müzik meclisi' kayıtlarından sadece güzel ezgiler değil, ilginç bilgiler, açıklamalar da derledim.

Kırsal kesimde genellikle tek kişinin çalıp söylemesi biçiminde icra edilen müzik, şehre yaklaştıkça meclislerde 'elbirliği' ile icra edilebilir bir nitelik kazanır. Şehir müziğindeki 'melodik' zenginlik bu ortaklaşa üretime çok şey borçlu. Urfa müziği, bu konuda özellikle öne çıkar. Orada müzik bir 'takım oyunu'dur. Nitekim şehir-

de etkinlik gösteren ve bazen düğünlere, eğlentilere, bazen yas törenlerine, anmalara duygu yükü taşıyan müzik gruplarına 'takım' denilir ve bunlar başlarındaki kıdemli sanatçının adıyla anılırlar. Urfa müziğinde takım içi iş bölümü, sadece çalanlar – söyleyenler biçiminde olmaz. Yöre müziğinin gelişkin yapısına bağlı olarak özellikle söyleyenler arasında da 'ihtisaslaşma' görülür. En çok da "gazelhan"lar ve "hoyratçı"lar sololarıyla öne çıkarlar. Bunlar da makamlara göre bir kez daha ayrılırlar. Bütün bu ayrımlar, hassas kulağa sahip dinleyici kitlesi tarafından doğal biçimde yapılır. Bir başka ayrım da, yerel müzik yapanlar ile klasik tarza yakın müzik yapanlar arasındadır. Ancak sınır kesin değildir, eşlik çalgıları da fazla değişmez. Hafızlık eğitiminden gelen sanatçılar ise hem bu tarz müzikleri, hem 'dinî' müzikleri icra ederler; bazen tek bir tef eşliğiyle bile ilahîler, mersiyeler, nefesler okurlar. Hafızların hoyratlardan çok gazellere yatkın olmaları da doğal bir durum.

Haydi Urfa'ya, Urfa faslına...

Harput:
Yok-Şehirde Cümbüş

Harput bir yok-şehirdir, ama İtalo Calvino'nun "Varolmayan Şövalye"si gibi dimdik ayaktadır. Şimdi orada bir kaç cami, türbe, çeşme, ev ve sadece bedenleri kalmış bir kale ile taş yığınları vardır. Tarih boyunca nice şehir terkedilmiş, yıkıma uğramıştır. Ancak Harput'unki hepsinden farklıdır. Çünkü tepedeki Harput, kendi içine değil, beş - altı kilometre ötedeki Elazığ'ın, Elazığlıların üstüne yıkılmış gibidir. Bu travma sonu gelmez bir ağıtın başlangıcı olmuş, acısı Saçlı Hoca'dan Fikret Memişoğlu'na, İshak Sunguroğlu'dan

Şemsettin Ünlü'ye, nice şaire, yazara şiirler, romanlar, tarihçeler yazdırmıştır. Benzer bir olayı Harput'tan 60 yıl önce Malatya da yaşamıştır. Ancak Eski Malatya, tıpkı yenisi gibi bir ova şehridir, düzdedir, göze çarpmaz, ağıtı çabuk dinmiştir. Oysa Harput, Elazığ'ın çatısıdır, hep göz önündedir, Elazığlı ne zaman başını kaldırsa onu karşısında bulur. Eski Malatya'ya 'Aşağı Şehir' derler, ne tuhaf, Harput'a da 'Yukarı Şehir' Sonra Evliya Çelebi, Malatya'da mamur ne gördüyse aynısının sayfiyesi Aspuzu Bağları'nda da bulunduğunu yazar, o yüzden Hafız Paşa ordusu 1838'de Malatya'da kışladığında halk Aspuzu'yu kolaylıkla yeni Malatya'ya dönüştürebilmiştir. Oysa Harput görkemli bir şehir iken Elazığ Uluova'da bir garip 'mezire' (mezra) idi. Birleşik kaplar gibi, Harput çökerken, Elazığ yükselmiştir.

Tepeler, kayalıklar üstünde kurulmuş bir kale-şehir olan Harput'ta yerleşim zorunlu olarak bitişik düzendi. Bin bir emekle su getirilmiş, teras bahçeler yetiştirilmiş, merdivenli yollar yapılmıştı. Geçmişi eski kavimlere, Urartu'lara dayanan şehirde Artuklu, Selçuklu, Osmanlı mimarisinden kalma pek çok cami, medrese, han, hamam, konak bulunmaktaydı. Ayrıca Türk, Kürt, Azeri, Ermeni, Süryani gibi öğelerden oluşan çok renkli bir etnik yapısı vardı. 19. yüzyılda Harput'ta Amerikan ve Fransız okulları da açıldı. Özellikle Hıristiyan nüfusa yönelik bu okullar misyon amaçlıydı. Amerikan Fırat Koleji, Amerika'da daha çok Ermeni'lerden oluşan bir Harput'lu kolonisi yaratmıştır. Ayrıca Müslümanlardan da çok sayıda göçen olmuştur. Cevat Fehmi Başkut'un *Harput'ta Bir Amerikalı* adlı oyunu bu serüveni anlatır. Fırat Koleji'nin o görkemli yapıları da çoktan yıkılıp gitmiştir.

19. yüzyıla kadar, Harput'ta özellikle bakırcılık, dericilik, dokumacılık sanatları ve ticaret hayli ileriymiş. Öte yandan şehirde canlı bir fikir hayatı yaşanmış. Harput'tan yetişen çok sayıda 'ulema' arasından Kayseri, İstanbul medreselerinde ders verenler, İstanbul'da 'Huzur Dersleri'ne katılanlar çıkmış. Çok sayıda şair ve

yazar da yetişmiş. Zamanında İstanbul'da Ahmet Rasim, Andelib gibi şair ve yazarlarla aynı çevrelerde bulunan Hacı Hayri Bey, bunlardan biri. Çok sayıda şiiri ve basılmış bir de kitabı bulunan Hayri Bey'in "Sinemde bir tutuşmuş yanmış ocağ olaydı" diye başlayan, Hüseyni makamında bestelenmiş olan şiiri, kendisinden de ünlü. Şiirin Harput'ta okunan ve şairin kendisince bestelenmiş olan Uşşak bir versiyonu da var.

"Çığırtma"dan "Gırnata"ya

Harput, aynı zamanda müzik ve içki alemleri, ünlü okuyucuları, adsız bestecileri, çalgıcıları, Japon 'geyşa'larını andıran işret kadınları, 'çello' denen çapkın erkekleri, bunların sayısız romana konu olacak zenginlikteki vukuatlarıyla tam bir şenlik, tam bir cümbüşmüş ve bu açıdan bölgede merkezmiş. Her olayda adsız besteciler bir türkü yetiştirmişler: "Mezire'den çıktım" "Köğangin Yollarında" "Çatalkaya alınmaz" "Hafo'mun evi" "Meteris'ten ineydim" hep bu vukuatları anlatan türküler, ağıtlardır. 1968'de, tam da mayıs ayında Malatya'dan Elazığ'a sürgün bir lise öğrencisi olarak gittiğimde, geceleri avlulardan, balkonlardan klarnet sesleriyle taşıp gelen bu müzik, dyonizak karakteriyle kanıma işlemişti.

Harput müziği, tarzlar arasında bir sentezdir. Farklı etnik kimliklerin katkısıyla oluşması ayrı bir sentezdir. Klasik Türk Müziği, bir 'üst tabaka' müziği olarak gelişti. Harput'ta ve öteki Anadolu şehirlerinde ise üst tabaka ile halk arasında, şehir ile kırsal kesim arasında kesin bir kopuş bulunmadığından, ortak bir beğeni noktası oluştu. O nedenle, cumhuriyetin ilk yıllarında ulusal müziğin halk müziğine ve Orta Asya'nın pentatonik ezgilerine dayanması gerektiği yönündeki resmi tezi benimsemiş kimi araştırmacıların, örneğin Ferruh Arsunar'ın, Halil Bedii Yönetken'in Elazığ, Diyarbakır, Urfa gibi yörelerde yaptıkları araştırmalar onlar açısından şaşırtıcı oldu. Benzer şaşkınlığı Elazığ'da Hafız Osman Öğe, Mehmet Akar

gibi okuyuculardan "divan" "elezber" gibi parçalar, Diyarbakır'da Celal Güzelses'ten mayalar ve hoyratlar dinleyen Atatürk de yaşamıştır. "Vezinler" başlıklı yazısından anladığımıza göre, Harput müziği, Yahya Kemal'in dahi ilgisini çekmiştir.

Harput müziği, Fırat ve Dicle kıyılarında buluşmuş değişik etnik gruplardan ilmek almıştır. Ermeni ve Süryaniler, özellikle çalgıda öne çıkmışlardır. Bugün bile İstanbul'da ya da Amerika'da toplanıp Harput müziğini icra eden Ermeni ve Süryani'ler vardır. Bunlardan Mıkır'ın ilginç hikâyesini, Sunguroğlu *Harput Yollarında* adlı kitabında anlatmıştır. Yine Harput müziğinde dinleyebildiğimiz kimi parçaların ayrıca Kürtçe, Zazaca, Ermenice, Süryanice versiyonları var. Harput müziğinde Kürt etkisi, kendisini Dersim (Tunceli) ve Diyarbakır hattı üzerinden ve daha çok kır ve doğa motifleriyle hissettirir. Yörede yaygın biçimde icra edilen "Kürdi" makamının da bu etkiyle oluştuğu söylenebilir. Özellikle el sanatlarında ileri olan Ermenilerin ise çalgı yapımında ve icrasında yöre müziğine önemli etkileri olmuştur. Aslında farklı etnik gruplardan kimseler, aynı müzik meclislerinde buluşmuşlar, birlikte çalıp söylemişlerdir. Bu durum, daha çok "ladini" (din dışı) nitelik taşıyan lirik ezgilerde söz konusudur. Dini müzik örnekleri, bu arada Alevi deyişleri ve semahlar ise, daha çok kapalı ortamlarda icra edilmiştir. Azerbaycan ve Kerkük türkülerine ait ezgi çeşitlerine, kimi ortak öğelere, eş sözlere de rastlanıyor. "Şirazdır, şir azdır / İsfahan'dır, Şiraz'dır / Çocuk ağlar süt ister / Meme küçük, şir azdır" "İsfahan'da bir kuyu var / İçinde zemzem suyu var / Her güzelin bir huyu var / El aman Türkmen güzelim / Afât-ı devran güzelim" türünden hoyrat ve ezgiler, her üç bölgede de aynı sözlerle ama ezgisel bakımdan az çok farklılaşmış olarak okunuyor. Kimi ezgilerin ise çok eskiye dayandıkları, Harput'un Artuklu başkenti olduğu zamandan kaldıkları, saray mehterhanesinde icra edilmiş oldukları da söyleniyor. Kimi ağır ezgilerde yöreden yetişmiş divan şairlerinin sözleri güfte olarak kullanılıyor. Dolayısıyla, Harput kültürünü ve müziğini besleyen kaynaklar arasında Osmanlı dönemi medrese kurumla-

rının da payı çok. Öte yandan, İslam dini, çalgı hakkında olumsuz hükümlere sahipti. Bu nedenle yaygın olarak söylendiği gibi "Türk musikisi, bir hanende musikisidir". Aynı özelliği Harput müziğinde de görüyoruz. Ezgilere sesini verenlerin önemli bir bölümünün hafızlık geleneğinden gelmeleri bu açıdan şaşırtıcı değil. Hatta müezzinin biri bir gün minarede ezanın ardından hoyrat, maya okumaya başlamış. Cemaatin öfkesini 'vecd halidir, mazur görelim' diyen imam yatıştırmış. Harput müziğinin en güzel parçalarından biri olan ve Hafız Burhan'ca da yorumlananan "Yüksek minarede kandiller yanar" sözleriyle başlayan parça da bir müezzinin komşu evin kızına sevdasının hikâyesidir.

Harput müziğini besleyen bir diğer önemli kaynak, hem de bir önceki kaynaktan çok farklı, hatta onunla bir anlamda çatışan ve çelişen kaynak, şehirdeki eğlence sanayiinin etkileridir. Harput'ta eğlencelerde oynayan, tef çalan kadınlar aynı zamanda güzel seslidirler ve birer türkü kaynağıdırlar. Bir çok türküyü yakan ve yaygınlaştıran, ayrıca başlarından geçen çeşitli olaylar ve cinayetler nedeniyle türkülere konu olan bu kadınlar, "fahişe" statüsünün ötesinde bir konum edinmişler ve dinî yapının da hayli güçlü olduğu bir şehirde varlıklarını sürdürebilmişlerdir. Yine Harput'ta erkek ses ve saz sanatçılarının önemli bir bölümünün de bu işret ortamı içinde yetişmiş olduklarını görüyoruz. Bunlar, hafızlık geleneğinden gelenlerle birlikte aynı meclislerde çalıp söylemişler ve birbirlerini müzikal yönden etkilemişlerdir.

Harput Faslı

Harput müziği, sentezci yönüyle daha çok bir şehir müziğidir ve Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Erzurum türküleri için yaptığı "orta sınıf klasiği" tanımına uyar. Kırsal kesimin gözde sazları bağlama ve zurna Harput müziğinde kullanılmaz. Harput müziği, bir çeşit flüt olan çığırtma, kemanın küçüğü olup dize iliştirilerek çalınan

kemene, tambur, kanun, keman, klarnet gibi sazlar eşliğinde icra edilir. Kartal kemiğinden ya da metalden yapılan çığırtmaya artık pek rastlanmıyor. Buna karşılık, 19. yüzyıl başında askeri bandolarda çalışanların yöre müziğine soktuğu klarnet, Harput müziğinin baş çalgısıdır. Aynı tarz klarnet, sadece Eğin (Kemaliye) müziğinde kullanılmakta olup, Silifke ve Trakya klarnetlerinden farklıdır. Ortak müzik ikliminde yer alan Diyarbakır, Urfa, Erzincan, Erzurum müziklerinde de klarnete ya rastlanmaz ya da geri plandadır. Harput müziğinde çalgı çok önemlidir, çünkü bütün sözlü parçalar zengin, işlenmiş ara nağmelerle, geçkilerle, girişlerle, dem (ayak) tutmalarla doludur. Örneğin bendeki ilginç bir kayıtta, yörenin ünlü ses sanatçılarından İzzet Yetiş, kürdi hoyrat okurken klarnetçiyle nedense takışmış, çalgısız da parçaya girememiş, sesiyle dem tutuyor.

Harput müziğinde yer alan Beşiri, İbrahimi, Uşşak, Hüseyni, Kürdi, Bayati, Şirvan, Divan, Elezber, Tecnis, Nevruz, Versak, Saba, Muhalif gibi makamların hepsinde "paşa göçtü" de denilen tek bir peşrev çalınır. Peşrevden sonra çoğunlukla Fuzuli'nin ya da Harput'lu şairlerin güftesine dayanan, yöreye özgü gazeller okunur. Ayrıca divan, müstezat, tatvan gibi ağır parçalar da okunur. Tatvan, Erzurum'da 'tatyan' adıyla bilinir. Ancak Erzurum'da halk şiiri örnekleri kullanılırken, Harput'ta divan şiiri parçaları güfte olarak kullanılır. Müstezat ve divan ezgilerinde de divan şiiri kullanılır. Bu parçaları türküler izler. Maya, hoyrat ve tecnis, türkü aralarında "başlama, aşma, çıkma, yıkma" denilen dört ayrı perde üzerinde dolaşan, görece serbest seyir izleyen havalardır. Son olarak "şıkıltım" denen hareketli türküler ve oyun havaları icra edilir.

Harput müziği, kuşkusuz kapalı bir müzik değildir. Çevrede eğlence ve müzik merkezi olarak ünlenişi, pek çok yöreden etki almasına yol açmıştır. Ege'nin kimi türkülerine ve zeybek oyununa dahi burada rastlanabilmektedir. Ayrıca çevre illerle yoğun alışverişi olmuştur. En çok Diyarbakır'la ezgi alışverişinde bulunduğu

söylenebilir ama bütün bir Fırat-Dicle havzasından etki almış, etki vermiştir. Kimi ünlü okuyucularının günümüze sadece efsaneleri ulaşmıştır: Korukoğlu Şevki, Nuri, Kalalı Mustafa vb. ile hafızlık geleneğinden gelen çok sayıda okuyucu. Bir kısmının ise taş plak, mum plak, tel, manyetik bant, 45'lik plak gibi kayıtlarda seslerine rastlanıyor: Hafız Osman, Mehmet Akar (Kore oğlu Mamo), Demirci Sıtkı, Hafız Mustafa, İçıneli Sabri Çavuş, İzzet Yetiş, Refik Özdemir, Ahmet Tasalı, Lokman Tasalı, Paşa Demirbağ, Enver Demirbağ, Kemal Yeniceli gibi. Daha yenilerden Zülküf Altan, Esat Kabaklı, Muzaffer Ertürk, Adile Kurt Karatepe, Hayal Has, Şerife Hatun, ayrıca gerek sesiyle, gerek derlemeleri ve notalı kitaplarıyla Salih Turhan, adlarını anamadığımız daha niceleri Harput havalarını yaşatan adlar olarak anılabilirler.

Bir "Bol-âhenk"tir Harput...

Ölümsüz Ses:
Celal Güzelses

1930'lu yıllarda, Karındaş Mahmut Bey, Diyarbakır ağzıyla taklitlerin yer aldığı 'Diyarbakır satıcıları' başlıklı bir plak çıkarır. Kendileriyle alay edildiği duygusuna kapılan Diyarbakırlılar, Halkevi'nde toplanarak gösterilecek tepkinin biçimini tartışırlar. Sonunda çözüm bulunur: O sıralar otuzlu yaşlarda olan Mehmet Celal Bey, İstanbul'a gidecek, plaklar dolduracaktır. Aynı zamanda Cahit Sıtkı Tarancı'nın dayısı da olan milletvekili Fevzi Bey bu işe öncülük eder, birlikte İstanbul'a giderler. Orada, 'Sahibinin Sesi'

firmasına, Artaki Candan'ın yönetimi altında ilk elde altı parçadan oluşan üç plak doldurulur. Eserlerden biri, "Silmedin göz yaşını aşkın ile ağlıyanın" sözleriyle başlayan Diyarbakır ibrahimiyesi, biri "Kara gözler" hoyratı, diğerleri "Ağlama yar ağlama" "Odasına vardım" gibi türkülerdir. Plaklara sanatçının adı olarak aynen şöyle yazılır: Şark Bülbülü Diyarbekirli Celal.

"Şark bülbülü" sıfatının bir hikâyesi var. Diyarbakır'da ordu komutanı olarak bulunan ve Seman Köşkünde (bugün Gazi Köşkü) kalmakta olan Mustafa Kemal, bir gece delikanlı yaştaki Mehmet Celal'i dinlerken, köşkün penceresine bir bülbül konar, sanatçı ile karşılıklı şakımaya başlar. Mustafa Kemal de bunun üzerine "Senin adın 'Şark Bülbülü' olsun" der. Olayı sanatçı bizzat kendisi yakınlarına anlatmıştır. Hatta, yıllar sonra Dolmabahçe Sarayı'ndaki buluşmalarında Atatürk, o gün okunan gazeli anımsayarak sanatçıyı şaşırtacaktır. Aynı köşk, yıllar sonra bir başka 'Celal Güzelses mucizesi'ne daha tanık olacaktır. 1950'li yıllarda, köşkün taraçasında arkadaşlarıyla otururlarken, Güzelses karşıdaki Kırklar Dağı'ndan gelmekte olan kervanı durdurabileceğini öne sürer. Ardından bir gazele başlar. Dört – beş kilometre ötedeki kervancı, sesi duyunca hemen kervanı durdurur ve yolun kıyısına ilişerek onu dinler. Celal Güzelses, 'Şimdi kervanı yürüteceğim' der ve hareketli bir türküye başlar. Kervan gerçekten de yola koyulur!

Diyarbakır ve Celal Güzelses

Taş plak dönemi sanatçılarının adlarının başında nereli oldukları da genellikle belirtilir. Ancak, 'Diyarbakırlı Celal'in durumu hepsinden özel; çünkü şehriyle onun kadar özdeşleşebilmiş başka sanatçı yok. Sözgelimi Malatyalı Fahri, bir tartışma sonucu genç eşini öldürdüğü için yirmili yaşlarda Malatya'yı terk etmiş, hep İstanbul'da yaşamış ve orada ölmüştür. Gerçi Malatyalı tavır, üslup ve dilini korumuştur ama şehirde doğrudan bir etkinliği olamamış-

tır. Yine Erzincanlı Şerif, şehir merkezinde bir süre bulunmuş olsa da daha çok köylerde, bir süre de İstanbul'da çalışmıştır. Elazığlı ve Urfalı sanatçılar ise, sayıca fazla oldukları için aralarından biri sivrilebilmiş değil. Oysa zaten şehir kültürü içinde yetişmiş olan Celal Güzelses, şehrin 'aydın çevresi' içinde ağırlıklı bir yere sahip olmuş, bir dönem Halkevi müzik kolu başkanlığı yapmış, sonraları Diyarbakır Musiki Cemiyeti'nin kuruluşuna öncülük etmiştir. Diyarbakır türküleri üzerine 1938'de basılmış bir kitapçığı da var. Daha da önemlisi, Celal Güzelses, sesiyle, ezgilerinin içeriğiyle, tavrıyla bir Diyarbakır simgesine dönüşmüştür.

İlişki karşılıklı elbette; Diyarbakır tarih boyunca bir 'merkez' olarak nice kültür değerlerini de biriktirmiş, bir sentez oluşturmuştur. Dolayısıyla, Celal Güzelses, bu sentezin, bu iklimin en 'rafine' örneklerinden biri. Yüzyılın başında, tam 1900'de doğuyor. Bir çok benzeri gibi, sesini öyle konservatuarlarda filan değil, hafızlık eğitimi içinde bilemeye başlıyor. Zaten babası Derviş Halil de hafız. Annesinin adı ise Latife. O da, bir çok hafız gibi sivil seslere de kulak veriyor; 'meşk' geleneği içinde aktarılan bu müzikle de yakından ilgileniyor, yörenin klasik ezgilerini öğreniyor. Sırasında içki de içilebilen müzikli alemlere de katılıyor. Hatta Ulu Cami'deki müezzinlik görevinden bu nedenle ayrılıyor, Diyarbakır Askeri Rüştiyesini bitirdikten ve Lice'de askerliğini yaptıktan sonra Diyarbakır evrak kaleminde ve Özel İdare'de memurluk yapıyor. Emeklilik sonrası, Ulu Cami'de bu kez baş müezzin olarak görev alıyor. Her ezanı ayrı bir makamda okuyarak, 'beynamaz'ların bile ezan sesine kulak vermelerine yol açıyor.

Bu kadar parlak bir sesin memurluklarla yetinmiş olması, akla acaba coğrafyanın uzak bir köşesinde yaşadığı için göze mi çarpmadı sorusunu getirebilir. Oysa gerçek öyle değil. Sözgelimi kadim dostu Safiye Ayla, onu defalarca İstanbul'a çağırmış, o yılların ünlü Küçük Çiftik Parkı'nda gecede 300 lira ücretle çalışmasını önermiştir. O sıralar Celal Güzelses'in aylığı, sadece 30 liradır. Bu tür

önerileri her zaman geri çevirmiş, sadece özel toplantılarda ve dernek toplantılarında söylemiştir. Zaten ölümü de böyle bir toplantıya bağlanır. 1959 yılı başında Ankara'daki Diyarbakırlı üniversite gençlerinin dileğini kıramamış, düzenledikleri geceye katılmış, o yolculukta üşüterek yatağa düşmüştür. 2 Şubat 1959'da, menenjitten ölür. Bir şehir halkının olduğu gibi, topluca katıldığı tek cenaze töreni belki de onunkidir. Dahası, taş plaklardan yükselen, kendi sesinden ezgiler arasında toprağa verilen tek cenaze de belki onunkidir.

Celal Güzelses, tipik bir 'Anadolu efendisi'olarak yaşadı. Kökenden gelen mazbutluğu, modern değerleri benimsemesine engel olmamıştır. Üçü erkek, ikisi kız olan çocukları da, onun kendileriyle 'arkadaş gibi' olduğunu özellikle belirtirler. Sözgelimi, bir gece hepsini yataklarından kaldırıp masa başına çağırmış. Meğer o gün çağrılı olduğu yerde sunulan baklava, onlarsız boğazından geçmemiş, o da eve bir sini baklava ile dönmüş. Kızlarını da 'sık boğaz' etmemiş, eğitim görmelerini sağlamıştır. Sofrasından çevredeki yoksullara sürekli yemek taşınırmış. İkincisi hemen ihtiyacı olan birine gönderildiği için her zaman tek bir takım elbisesi olmuş.

Celal Güzelses'in Anadolu müziğinin bilinebilen en büyük sanatçısı olduğu rahatlıkla söylenebilir. Hatta onun önemini Osmanlı'dan günümüze uzanan bütün müzik geleneği içinde düşünmek gerekir. Güzelses, klasiklere ve geleneğe de hayli 'vakıf' bir sanatçıdır. Divan müziği içinde düşünebilecek bir çok ezgiyi de ustalıkla seslendirmiştir. Sesi, Diyarbakır'ın çok ötelerine taşmış, İstanbul'da bile bilinir olmuştur. Doğal olarak, Dicle-Fırat havzasındaki etkisi daha etkili ve yoğun. Sözgelimi, Malatya'da, bizim mahallede kaysı ağaçları altında demlenen iki kişinin, kafaları iyice dönünce "Haydi gidip Celal Beyi dinleyelim" diye yollara düştükleri, trene binip Diyarbakır'a gittikleri anlatılır. Ancak, Celal Güzelses'i canlı icrasından dinleyebildiklerini pek sanmam, çünkü Güzelses, öyle 'Haydi söyle' denildiğinde hemen 'eli kulağa atan' bir sanatçı değildir. O, ancak ortamını ve havasını bulun-

ca söyler. Söylerken konuşanlar, başka şeylerle ilgilenenler olursa, azarlar ya da kalkar gider. Sesi, Dicle'nin sularına karışarak daha aşağılara, Irak, Suriye ve İran'a da ulaşmıştır. Oralarda da, Güzelses plakları, Türkiye'deki gibi ziynet eşyaları arasında korunmuştur. Güzelses'in Kürtçe plakları olduğuna dair bir rivayet de var. Ayrıca kimisi komşu ülkelerden Kürt sanatçılarla buluştuğu, onlarla meşk ettiği de biliniyor. Kimi ezgileri de Kürtçe'den uyarlama. Sözgelimi "Hele yar zalim yar" sözleriyle başlayan parçasında bu etki özellikle belirgin. Güzelses, Türkçe okuduğu parçalarda ise, şiveye yer vermez. Bütün bunlar, kuşkusuz ezgilerin güfte yönü. Müziğin soyut dili, güftenin çok ötesine geçer bilindiği üzere, Güzelses'in asıl önemini de burada aramak gerek.

Celal Güzelses'in müziğinde daha bir çok kesişmeler görülür. Örneğin, her biri hem ortak özellikler gösteren, hem ayrı karakterlere sahip Urfa ve Harput müzikleriyle de alışverişi olmuştur. Her iki yörenin sanatçılarıyla da buluşup birlikte meşk etmiştir.Kendisi de bu yörelerden etkilenmiş, oralara özgü kimi parçaları kendi özgün tavrı içinde yeniden yorumlamıştır Ayrıca buralarda verdiği özel konserler bugün bile anıları süsler. Celal Güzelses, akranlarını da etkilemiştir. Sözgelimi Zaralı Halil, Erzincanlı Şerif, Urfalı Cemil Cankat gibi sanatçılar üzerindeki etkisi belirgin. Sonraki kuşaklardan Mükerrem Kemertaş, Kemal Yeniceli, Paşa Demirbağ, Enver Demirbağ, Bedri Ayseli, İzzet Altınmeşe, İbrahim Tatlıses, Zülküf Altan, Muzaffer Ertürk, Hayal Has, Kubilay Dökmetaş, Arzu Aldemir, Adile Kurt Karatepe gibi sanatçılar da bu etkiyi belirgin biçimde yaşatırlar.

Kırkıncı Plağın Gizemi

Bilindiği gibi, dakikada yetmiş sekiz devir gibi bir hızla dönen taş plaklar, sanatçıların seslerini tizleştirir, yani doğal seslerini tam aktaramaz. Celal Güzelses'in canlı icrasını dinlemiş kişiler

sesinin plaklarındakinden çok daha etkileyici olduğunu özellikle belirtirler. Celal Güzelses, bilinen otuz dokuz tane taş plak doldurmuştur Aslında, onun kırkıncı bir taş plak daha doldurduğu ve bu plağın sadece ve sadece bir tane basıldığı söylenir. Çünkü bu plak, Güzelses'in işinden evine giderken, bahçelerden geçerek mutlaka ve gizlice yanına uğradığı 'çok özel' birisi için, yani bir sevgili için yapılmıştır. Bu da bir rivayet.

Celal Güzelses'in plaklarını dinlediğimiz zaman bir zenginlik ve bir çeşitlilik görüyoruz. Sesi klasik müziğin, halk müziğinin ve dini müziğin bütün formlarına ve tarzlarına yayılmıştır. Okuduğu parçalar arasında "Derman aramam derdime" "Visalinle bu şeb" "Aldı zihr-i tigine" "Ateşi ruhların" "Buy-i vahdet almışam" gibi klasik parçalar, ibrahimiye ve divan gibi yerel klasikler, hoyratlar, mayalar ve türküler var. Bir de mevlit plağı var. Güzelses'te, aynı formu yorumlarken bile bir yorum genişliği ve çeşitleme inisiyatifi görülür. Sözgelimi, ezgisel kalıbı sabit olan mayayı, üç ayrı plağında "Kar mı yağmış Diyarbakır'ın dağına" "Düş müdür hayal midir bilmedim yar" ve "Delil gönül melul ağlama yar" gibi üç ayrı güfteyle okumuş, her birine ayrı bir güzellik katmıştır. Bu mayalardan ilkini uşşak makamında ve Dertli'nin "İkbale zeval erse ne var, sende kemal var" sözleriyle başlayan bir kalenderîsine bağlaması, "'Deli gönül" mayasını ise, "El ele gidek puruthaneye" sözleriyle başlayan türküyle bitirmesi, Güzelses'in ustalığından gelen buluşmalar olmaktadır.

Celal Güzelses'in sesi, mayanın yanı sıra, "Silmedin gözyaşını" "Ben şehid-i badeyem" gibi ibrahimiye ve divanlarda, "Kara gözler" "Böyle bağlar" "Dağ ayrı duman ayrı" gibi hoyratlarda, "Abdomun mezarı" "Adil Efendi" gibi ağıtlarda, "Bir ceket isterem kolu dar ola" gibi tatyanlarda, "Yaş destanı" gibi destanlarda inişli çıkışlı bir seyirle bütün perdeleri rahatlıkla dolaşabilen bir genişliğe sahip olduğunu göstermiştir. Okuduğu türkülerin çoğu da, bu ağır parçalar gibi lirik içeriklidir. Ayrıca bir çok türküsünde yaşantılarıyla, gele-

nekleriyle, semtleriyle yaşadığı şehri yeniden kurar: "Biner faytona gider seyrana" "Evseli duman almış" "El ele gidek puruthaneye" "Hamaylı boynundayım". Sadece "Bülbülün kanadı sarı" "Fincanın etrafı yeşil" vd. gibi lirik türkülerin hüznünde konaklamaz, "Nare" ile, "Mardin kapı şen olur" ile halaya da çağırır. Elbette komşu illere de uğrar, "Bitlis'in suları"nı söyler, "Karşıda durdun yeter" diye Urfa ağzı hoyrat ya da Urfa sümbülesi söyler, bir çok ortak ezgide Harput'la buluşur...

Celal Güzelses'in sonradan kırk beş devirlik plakları, kasetleri, CD'leri de çıkarıldı; hangisine rastlarsanız kulak verin, duygusallıktan duyarlığa geçişin nasıl bir ustalığa vardığına tanık olacaksınız.

Kaynağına Dönen Ses: Erzincanlı Hafız Şerif

Erzincanlı Şerif.... Ben bu adı ilk kez İstanbul'da Sahaflar Çarşısı'nda bekçilik yapan ve amansız bir taş plak koleksiyoncusu olan "Pala Dayı"dan duymuştum. Anadolu halk müziğine, özellikle de Dicle – Fırat havzasına ait kayıtları topladığım 1970'li yıllardı. Daha sonra, Elazığ'da, yörenin ünlü yorumcularından Paşa Demirbağ da bana söz etmişti "Erzincanlı Şerif"ten. Özellikle "Dağlar ağardı kardan" sözleriyle başlayan kürdi hoyrat dilinden düşmüyordu. O sıralar Celal Güzelses'in ve Malatyalı Fahri'nin kırk beşlik plakları piyasada vardı. Ayrıca taş plaklarından yapılan kasetlere

ulaşmak mümkündü. Ama Erzincanlı Şerif'in kırk beşlik plakları basılmamıştı, taş plakları da, kasetleri de hiçbir yerde yoktu. Çünkü o ötekilerden çok önce, 1948'de ölmüş, ayrıca hep "uç"larda yaşamıştı. Bir gece Pala Dayı ile oturmuş, pikabında çaldığımız taş plakların kayıtlarını almıştım. Bu kez Erzincanlı Şerif'in kayıtlarını almak istediğimi söyledim. Sanırım pikabında bir sorun vardı. Kimseye koleksiyonundan dışarıya plak vermeyen Pala Dayı, elime koca bir albüm tutuşturdu. "Götür, kaydet, geri getir. Ben sana güveniyorum." Bu güvenin, sevgiyi ve heyecanı hissedişten geldiğini eklemeye gerek yok. Benim emektar Dual marka pikabımda yetmiş sekiz devir yoktu. Moda'da komşu olduğumuz şair Tarık Günersel'in annesi Güngör Hanıma gittim, onun pikabını aldım ve plakları banda çektim. Sonra da ezgilerle içmeden sarhoş olduğumu hissettim...

Tek Kare Fotoğraf

Taş plaklarının üstünde adı "Erzincanlı Şerif" olarak yazılan, yörede daha çok "Hafız Şerif" adıyla bilinen Şerif Tanındı, 1930 - 1960 döneminde taş plaklarda soluk alıp veren halk müziğinin ama daha çok Anadolu şehir müziği karakterlerine yakın halk müziğinin en önemli temsilcilerinden biriydi. Tarz, ekol ve hava olarak, hepsi de Fırat Dicle havzasının kültürel ikliminde yetişmiş Zaralı Halil, Celal Güzelses, Malatyalı Fahri, Cemil Cankat gibi adların oluşturduğu çevrim içindedir. Bütün bu sanatçıların ortak yazgısını o da paylaşır. Sözgelimi yolu bazen "gurbet"lere düşmüş olsa da, doğup büyüdüğü topraklardan o da bir türlü kopamaz. Onun da okuduğu eserlerin hangisi anonimdir, hangisi kendi özgün bestesidir, birbirine karışmıştır. Besteleri özgün de olsa, ilk kez seslendiriliyor da olsa, yüzlerce yıllık türkülerden farksızdır ve onlar da hızla dillere düşmüş, anonimleşmiştir.

Bu tür sanatçıların bir başka ortak yazgısı, adları ve sesleri ortada olduğu halde, hayatları ve kimlikleri hakkındaki bilgilerin sınırlı oluşudur. Sözgelimi ansiklopedilerde, hatta belli bir ili ya da yöreyi anlatan ansiklopedilerde bile bu bilgileri bulamazsınız. Şerif Tanındı, ayrıca 1948 yılında ve erken bir yaşta öldüğü için, çocukları hayatta olduğu halde, hakkında süzülüp gelen bilgiler sınırlı. Daha çok köylerde görev yapmış ve imamlık / müezzinlik gibi mazbut bir yaşantı gerektiren mesleği sürdürmüş olması da hayatının ayrıntılarının büsbütün karanlıkta kalmasına yol açıyor. Ondan geriye kalan tek karelik bir fotoğraf olmasa, siması da meçhullere karışacaktı. (Oğlu Kemal Tanındı, çok aramasına rağmen babasının bir ikinci fotoğrafını bulamadı.) Hayatı hakkında bilinen sadece genel çizgiler: 1901 (1320) tarihinde Erzincan'ın Vakıf Bırastik köyünde (şimdiki adı Çatalören) doğuyor. Babasının adı Hafız Ebubekir, annesinin adı Zeliha. Birinci Dünya Savaşı sırasında Erzincan Rus işgali altına girince Şerif'in ailesi de 'muhacir' oluyor. O yıllarda 12 yaşlarında olan Şerif, annesini bu göç sırasında yitiriyor. Babası daha sonra aralıklı olarak üç yeni eş ile evlenecektir.

Küçük Şerif, hafız olan babasının izini sürerek hafızlık alanında yol alıyor ve 14 yaşında gereken sınavı vererek hafızlık belgesine sahip oluyor. Genç yaşında Sümbül Hanımla evlendirilen Şerif Tanındı, Çolhasa (Soğukoluk) köyünde imamlık yaparken, sesinin güzelliğiyle dikkati çekmeye başlıyor. Kısa bir süre sonra Erzincan merkezindeki Ulu Cami'ye müezzin olarak atanıyor. Bu dönemi, yine İstanbul'da müezzinlik dönemi izliyor. Bu arada birisi erkek, üçü kız, dört çocuğu oluyor. Müezzinlik yaptığı dönemde zaman zaman halk gazinolarında türküler söylüyor. Ünü yayılınca taş plaklar doldurmaya başlıyor, "Erzincanlı Şerif" adıyla ünleniyor. 1938'den sonra tekrar Erzincan'a dönüyor. Mığısı, Bırastik, Horan köylerinde imamlık yapıyor. Son görev yeri yine kendi köyü. Orada hastalanıp öldüğünde yıl 1948'dir.

Anadolu şehirlerinin bu şekilde ünlenen ses sanatçıları, hayatla-

rı karanlıkta kalsa da, bazı yönleriyle ve özellikle seslerinin gürlüğü ya da güzelliği çerçevesinde anlatılan rivayetlerle efsaneleştirilirler. Örneğin Celal Güzelses'in sesiyle kervan durduruşu ve bülbülleri ayağına getirişi, Malatyalı Fahri'nin uğruna türküler yaktığı eşini bir tartışma sonucu öldürmesi, ayrıca çoğunun Atatürk ile olan maceraları, vb. dilden dile aktarılır. "Erzincanlı Şerif" için de bunlara benzer rivayetler anlatılır. Bunlardan biri, köyünün minaresinden okuduğu ezanın kilometrelerce ötelerden duyulması ile ilgilidir ve hemşehrileri bunu hâlâ anlatıp dururlar.

Dinden Döndüren Ses

Bir başka rivayet, Erzincan merkezde müezzinlik yaptığı dönemle ilgili. Rivayete göre bir gün Şerif Tanındı'nın kapısını bir subay çalar ve kendisine "Şerif Bey, sen benim aile saadetimi bozuyorsun!" der. Şerif Tanındı şaşırır. Subay şöyle sürdürür: "Şu sabah ezanını öyle yanık okuyorsun ki, bizim hanım ne zaman sesini duysa yataktan kalkıp pencereye koşuyor. Her sabah böyle. Sana istediğin kadar para vereyim, git bu işi başka yerde yap." Aynı hikâye, Şerif Tanındı'nın İstanbul'da müezzinlik yaptığı yıllara da uyarlanır. Buna göre bu kez kapısını çalan İstanbullu bir Rum vatandaştır. O da her ay maaşı kadar bir para ödemeyi teklif eder. Tek şartı, Şerif'in mesleğini gidip başka yerde sürdürmesidir. Gerekçesini de şöyle açıklar: "Şu sabah ezanını okuyuşun yok mu? Beni çok duygulandırıyor. Neredeyse dinimden döndüreceksin!"

Anadolu halk müziğinde Sivas - Erzincan - Erzurum hattı, daha çok bağlamanın ana yurdu olarak bilinir. Hatta Muzaffer Sarısözen 1940'ların sonlarında radyoda "Yurttan Sesler" ekolünü oluştururken, özellikle bu hattın yorum tarzını temel alacaktır. Şerif Tanındı'nın ise, bu yaklaşıma aykırı olarak, ezgilerini tıpkı dönemin diğer sanatçıları Zaralı Halil, Celal Güzelses, Mukim Tahir, Cemil Cankat vd. gibi "ince saz" eşliğinde okuduğunu görüyoruz.

Öte yandan, bu hatta oluşmuş ezgilerin güftelerinde doğaya ilişkin motiflerin ağırlıklı olduğu gözlemlenir. Şerif Tanındı'nın seslendirdiği bir çok türküde de bu özellik var ancak onun ezgilerinde insan ilişkileri ve şehir hayatı.da doğal motifler kadar geniş yer tutar.

"Erzincanlı Şerif"in dillendirdiği ezgilere baktığımız zaman, hemen hemen tümünün lirik türküler olduğunu görüyoruz. Bunlar arasında "Keklik gibi kanadımı süzmedim" "Eşimden ayrıldım yoktur kararın" "Çıkar yücelerden yumak yuvarlar (Leyla)" "Nasıl methedeyim sevdiğim seni" gibi zamanında çok popüler olmuş ezgiler de var. Şerif Tanındı, türküler kadar Anadolu halk müziğinin diğer formlarını da başarıyla seslendirir. Bunların başında da koşma dörtlüklerini esas alan mayalar ve mani dörtlüklerini esas alan hoyratlar gelir. Çoğu kez "uzun hava" tanımına sokulmak istenen, ancak bir çok bakımdan bu tanımdan farklı olan, özel bir dikkat isteyen bu iki form onun sesinde başka bir anlam kazanır. Şerif Tanındı, "Bir gül için bülbül giymiş karalar" sözleriyle başlayan mayayı büyük bir ustalıkla yorumlar. Hoyratların mayalardan bir başka farkı, tek bir makama özgü olmayıp, makamsal çeşitliliğe sahip olmasıdır. "Muhalif hoyrat" "Şirvan hoyratı" "Kesik hoyrat" vb. Şerif Tanındı da, "Dağlar ağardı kardan" sözleriyle başlayan kürdî hoyrata kendine özgü bir yorum getirir. Şerif Tanındı'nın bu yorumu, bir başka Erzincanlı'nın, Salih Dündar'ın "Kuleden gel kuleden"i gibi, Celal Güzelses'in "Kara gözler"i gibi, hoyrat yorumları arasında en popüler olanlardan biridir.

Şerif Tanındı'nın repertuarında, olağan üstü güzellikte yorumladığı, güftesi Anadolu kültürünün bütün değerlerinden, bütün derin anlamlarından el alan bir de güzelleme yer alır: "Nasıl methedeyim sevdiğim seni / İstanbul Bursa'yı değer gözlerin" Türkünün sayıp döktüğü ve sevgilinin gözleriyle kıyasladığı yerler, sadece bu gözde şehirlerle sınırlı değil. Şerif Tanındı'nın taş plakta seslendirdiği ve "Çıkar yücelerden yumak yuvarlar" sözleriyle başlayan ezgi ise, Klasik Türk Müziği parçalarını anımsatır ve onlarla yarışacak

güzelliktedir. Nitekim, Sadettin Kaynak'ın bir şarkı bestesinde (Ağlarım çağlar gibi) bu ezginin etkisi hissedilir. Yine Şerif Tanındı'nın "Mecnunam Leylamı gördüm" sözleriyle başlayan ezgisi de bizi bir kez daha Yakın Doğu'nun sevda masallarına götürür. Türkünün sözleri her ne kadar daha popüler ve âşık tarzı bir türkünün sözleriyle benzer ise de, beste ve yorum çok farklıdır ve bu ezgi de klasik ezgilere yakındır.

Şerif Tanındı'nın okuduğu en popüler parça ise bir lirik ezgi başyapıtı olan "Keklik gibi kanadımı süzmedim" sözleriyle başlayandır. Bu ezgi, yıllar sonra, 1960'lı yıllarda "Yurttan Sesler" programlarında özellikle Muzaffer Akgün tarafından yeniden yorumlanmış ve bir kez daha yaygınlık kazanmıştır. Sanatçının dilinde ayrı bir güzellik kazanan bir diğer lirik başyapıt, "Eşimden ayrıldım yoktur kararım" türküsüdür. Bu ezgi, "Keklik gibi kanadımı süzmedim" türküsünün ikizi gibidir ve en az onun kadar dokunaklı bir parçadır. Sanatçı tarafından seslendirilen "Kaşların ince mince" türküsü ise, lirik özellikleriyle dikkati çeker ve unutulmaz parçalardan biridir.

Hafız Şerif'in dikkat çeken bir başka özelliği, halk müziğinde yenilikçi eğilimleri olmasına rağmen, fantezi türüne de hemen hiç yer vermemiş oluşudur. Ağırlıklı olarak türkü ve türkü formunda beste okumuştur. Yanık ve etkileyici sesinin yanı sıra usule egemenliği de hemen dikkati çekmekte ve bu özelliği onu Anadolu halk müziğinin ana kaynaklarından birisi yapmaktadır.

(Erzincanlı Hafız Şerif'in seslendirdiği taş plaklardan derlediğim CD, Kalan Müzik'in arşiv serisinde yayımlanmıştır. T.A.)

Malatyalı Fahri:
Çılgın Mızrap...

1950'lerin Malatya'sı. Değil gramofon, radyo bile her evde yok. Gezgin destancıların acıklı sesini saymazsak, dolayısıyla gürültü kirliliği de yok. Ama bazen kemerli bir pencereden, bazen bir evin sokağa taşan "çıkma"sından, bazen bir bahçeden, bazen bir kahvehaneden bir feryat yükseliverir. Hikâyeleri olan bir feryat. Vurulan kaçakçının, sınır ötesinde sıla özlemiyle ölen Ezo Gelin'in, Kore savaşından dönünce eşini kardeşiyle evli bulan gencin, "zalim mahpushane havası"ndan yakınan hükümlünün, yavrusunu yitirmiş

kekliğin hikâyelerini anlatan bir feryat. Bazen de, yarin narin endamını sımsıkı saran siyah bir elbisenin, sarı bir kurdelenin ardı sıra lirikleşir, duygusallaşırdı o ses. Çocukluk yıllarımın Malatya'sının öğelerinden biri de o sesti. Modernle kesişen geleneksel yapılar gibi, şehrin bağrında kaynayan sular gibi... Bir ses, bir şehri yeniden kurabilir mi? Hem de nasıl! 1970'lerde onun taş plaktan aktarılan kırk beşlik plaklarını İstanbul'daki öğrenci evimize götürdüğümde, benim ve kardeşlerimin olanca "daüssıla"mızı kanatıvermişti.

O 1950'li yıllarda Fahri Kayahan'ın sesi Malatya'daydı ama kendisi ortalarda yoktu. 1936 yılında, Malatya'nın cephesi göz çelici konaklarından birinde bir gece duyulan bir silah sesinden beri yoktu. Ölen, o sıralar yirmi yaş dolaylarında olan Fahri değil, birkaç yıl önce evlendiği eşi Fahriye'ydi. Fahri cinayetten tutuklandı. Herkes, bu arada birlikte müzik meşk ettikleri kayın babası Hamikoğlu Hacı Ağa bile, kurtulması için çalıştılar. Olaya farklı bir biçim verildi. Ancak Fahri, iki yaşındaki kızını alarak şehirden ayrılmak zorunda kaldı. Bir süre sonra Malatya'ya kendisi değil ama sesi geri döndü: Yerleştiği İstanbul'da 'Malatyalı Fahri' olarak ünlenmişti. Özel yapım, metal ve uzun saplı bir tambur çalıyor, türküler ve şarkılar söylüyor, bazen bu iki tarzın arası, bazen fanteziye kaçan besteler yapıyor, o sıralar moda olmuş Mısır filmlerine Türkçe müzik dublajı yapıyor, filmlerde oynuyor, senaryolar yazıyor ve peş peşe plaklar çıkarıyordu. Bir filminde Müzeyyen Senar ile, bir filminde Suzan Yakar ile karşılıklı döktürmüş, "Bizim Fahri'nin filmi" diyen Malatyalıları o sıralar peş peşe açılmaya başlayan sinemalara koşturmuştu.

Aykırı Ses

Fahri Kayahan, taş plak dönemi sanatçılarının en aykırısıdır. Yaşantısıyla değil, müziğiyle. O hiçbir tanıma uymaz. Kaynağında kuşkusuz halk müziği var. Çocukluk dönemine ait bir fotoğrafta

onu bir grup arkadaşıyla birlikte, ellerinde sazlarla, kemanlarla, plaklarla görüyoruz. Arkalarına ise haşmetli bir gramofon kurulmuş. Babası, Gaffar Ağagillerden Mustafa Bey, Malatya'nın en büyük mağazalarından birinin sahibi olduğu için Fahri'nin bu tür lüksleri olabilmiş. Bir süre bağlama çalmış. Sonra Karaköylü Reşat Dayı'dan tambur çalmayı öğrenmiş. Kayın babası Hacı Ağa'nın konağında ise piyano ve kemanla tanışmış. O yıllarda demiryollarıyla ulaşılır hale gelen Anadolu şehirleri, modernin eşiğinden atlamışlardı. Bulvarlar, sinemalar, tiyatrolar, halk gazinoları, halkevleri, sanayi hareketleri hepsinin yüzünü değiştirir olmuştu. Radyo ve gramofon da aynı yaşantının "lüks" öğeleri olarak çıka gelmiş, hali vakti yerinde olan ailelerin evlerine ve kahvehanelere yerleşmişti. Genç Fahri'nin hem dışardan bu yolla gelen müzikle, hem yerel kaynaklardan gelen müzikle erken yaşta 'hemhal' olduğu kestirilebilir. Sonradan taş plaklarında seslendireceği türkü formundaki kimi parçaların hangisinin kendi bestesi olduğunu, hangisinin bu dönemde zihnine nakşettiği anonim ezgiler olduğunu kestirebilmek ise zor. Bunlara sonraları başka yörelere ait kimi türküler de eklenecektir. "Şu dağları delmeli" "Dert bende kare bende" "Ay doğdu düze düştü" "Dağlara vardım" "Bir oda yaptırdım hurma dalından" "Deryadan gemi gelir" "Kürdün gelini" "Sarı gelin" "Hozat türküsü" "Ela gözlüm ben bu ilden gidersem" "Ormanlardan Aşağı" onun sesinden dinleyebildiğimiz türkü formundaki örneklerden bazıları. Halk müziğinin sadece türkü formuyla yetinmiş, sesini maya ve hoyrat gibi formlarda ise hiç denememiştir.

Öte yandan, "Narin endamını sımsıkı saran siyah elbisenin yerinde olsam" "Nazlı yare fiske ile taş attım" "Derin hülyalara kapıldı gönül" "Tabip açma iyileşmez yaramı" "Ayrılık bitmiyor neden""Ne kapımı çalan var" vd. gibi çok sayıda parça ise kuşkuya yer bırakmayacak biçimde onun özgün besteleri. Bu bestelerde hem halk müziğinin, hem Klasik Türk Müziğinin, hem Arap müziğinin tınılarını duymak mümkün. Yirmi yıl önce çıkan bir yazımda, haykıran, tonlar arasında kopukça gidip gelen, iç çeken, hıçkıran, sesi-

ni genzine kaçıran okuyuş tarzını ve hızlı - kesik mızrap vuruşunu göz önüne alarak, onu "arabesk" müziğinin öncüsü de sayabileceğimizi belirtmiştim. Kalan Müzik'in arşiv serisinde güzel bir albümünü hazırlamış olan Melih Duygulu da benzer bir yaklaşımda bulunmakta. Kuşkusuz bu durum, sadece kimi besteleriyle sınırlı. "Sarı kurdele" "Ayrılık ateşten bir ok" gibi kimi besteleri ise doğrudan Klasik Türk Müziği repertuarına girmiş, hâlâ TRT yayınlarında icra edilen parçalar. Kendisi, kırk beş adet plağa doksan eser okuduğunu, bunlardan altmış iki tanesinin kendi bestesi olduğunu söylemiştir. Plaklarının önemli bir bölümünü savaş öncesi gittiği ve bir yıl kadar kaldığı, konserler verdiği Almanya'da Polydor firmasına doldurmuştur.

Fahri Kayahan, taş plaklarıyla Anadolu'yu fethetmiştir ama yorum tarzıyla dönemin resmi müzik anlayışının dışına düşmüş, dolayısıyla o yıllarda tekel durumdaki devlet radyosundan pek az ilgi görebilmiştir. Sözgelimi, 1940 yılında Malatyalı gençlerin Ankara'da düzenledikleri 'Kaysı Gecesi' dolayısıyla program yapmak için Ankara radyosuna gittiğinde Mesut Cemil'den tamburu dolayısıyla şöyle bir tepki almıştır: "Fahri Bey, nedir o, bir tavaya kulp takmış çalıyorsun!" O ise, "Beni bu tambur meşhur etti" demiş, bildiği yoldan ayrılmamıştır. Onun önemin sanatçılarından farklı olarak 'ince saz' eşliğinde okumadığını, halk müziğindeki âşık tarzını andıran bir yöntemle sadece kendi çalgısıyla yetindiğini de görüyoruz.

Bir Sarı Kurdele

Dönemin bütün müzik sanatçıları gibi onun da Atatürk ile macerası var. Bir gece, saat iki dolaylarında, Cağaloğlu'nda kaldığı pansiyonun kapısına sert tavırlı bir polis dayanır. "Giyinip benimle geleceksin!" der. O, "Nereye gidiyoruz, suçum nedir" diye telaşlanır. "Cinayet işlemişsin" diyen polis onu motosikletin yan sepe-

tine atarak gaza basar. Sanatçı üstüne suç atıldığını düşünerek yol boyu korku çeker. Sonra kendisini Dolmabahçe sarayının önünde bulur. Polis, "Şaka yaptım. Seni Atatürk istemiş" diyerek onu indirir. Fahri Bey, Atatürk'ün meclisine katılır. Nubar Tekyay, Şükrü Tunar, Necati Tokyay, Selahaddin Pınar, Safiye Ayla gibi sazendeler ve okuyucular da oradadır. Atatürk, masadaki çerezleri gösterip: "İşte fındık, işte fıstık, işte badem. Başla bakalım!" der. Fahri Kayahan da nakaratında "Ben esmeri fındık ile, ben esmeri fıstık ile beslerim" sözleri geçen ünlü "Sarı kurdelem" şarkısını okur, istek üzerine tam yedi kez de tekrar eder. O günden sonra da Atatürk'ün İstanbul'daki saz takımına dahil olur. "Sarı Kurdele"nin plağı tam 210.000 adet satar. Bu, o zaman için bir rekordur.

Fahri Kayahan, Atatürk'ten çok daha fazla olarak İsmet İnönü ile yakındır. Sadece o yıllarda Malatya denince akla öncelikle ikisinin adı geldiği için değil. Her ikisi de Malatya'nın ileri gelen ailelerinden oldukları için, aralarında bir çeşit 'eşraf çocuğu yakınlığı' vardır. Nitekim ömrünün bir dönemini İnönüler'in Süleymaniye'deki evlerinde, bir dönemini de Ömer İnönü'nün Tarlabaşı'ndaki evinde kiracı olarak geçirecektir. İsmet İnönü, ezgilerine de girmiştir. Erzincan depreminin ardı sıra çıkan bir plağı "Milli Şef felaket sahasında" adını taşır ve İnönü "milletin babası" olarak nitelenir. Fahri Kayahan, İstanbul'a yerleştikten sonra da Malatya'nın ileri gelen ailelerinden olan gençlik arkadaşlarıyla ilişkilerini sürdürmüştür. Halk müziği sanatçılarından çok Klasik Türk Müziği sanatçılarıyla düşüp kalkmıştır. Halk müziği sanatçıları arasında en çok Urfalı Cemil Cankat ile 'ülfet'i olmuştur. Bazı halk müziği sanatçılarına tamburuyla eşlik de etmiştir. Hayat çizgisine bakılarak onun 'bohem'e yatkın olması gerektiği düşünülebilir: Ancak hiç de öyle değildir. Alkol kullanmaz, sigara kullanmaz. Hatta "Sazımla sözümle en büyük Yeşilaycıyım ben" diye propaganda plağı bile yapmıştır. Şık giyinir, her zaman bakımlıdır. Erken yaşta ölümü de bir trajediye dayanır. Bir gece, bir konukluktan döndüğünde evinin soyulmuş, plaklarının, özel eşyalarının götürülmüş olduğunu gö-

rür, rahatsızlanır. Düştüğü yataktan kalkamaz, 1969 yılında kalp yetersizliğinden ölür.

Fahri Kayahan'ın hayatı konusunda da, benzerlerinde olduğu gibi gerçekler söylentilere karışır, kimi bölümler de karanlıkta kalır. Onun hayatıyla ilgili ayrıntıların çoğunu "Sarı kurdele"nin peşine düşen ve bulgularını *Malatya Eğitim Vakfı* dergisinin Mayıs 1989 tarihli sayısında yayımlayan hikâyeci ve araştırmacı Adnan Işık'ın çabalarına borçluyuz. Aynı sayıda amcası oğlu Yaşar Kayahan'ın, yazar Lütfi Kaleli'nin, arkadaşı Hasan Günay'ın yazıları da var.

Bu dünyadan, iz olarak sesini bırakarak, bir de "Malatyalı Fahri" geçmiştir...

Neriman Altındağ Tüfekçi: Uzun Hava Okuyan İstanbullu

1952 yılında, elli yaşlarında bir adam Cizre'de radyonun başında oturmuş, "Yurttan Sesler" programını dinliyordu. Dönemin ünlü solistlerinden Muzaffer Akgün, bir türkü okumaya başladı: "Oğlan boynuma dolan" Adam sevindi ve içinden "Bir oğlum olmuş" diye geçirdi. Eğer Akgün, "Yenge kızı bir tane" türküsünü söyleseydi, adam kuşkusuz yine sevinecek, ama bu kez "Bir kızım olmuş" diyecekti. Sanırım anladınız ve "Ne alaka" demediniz. Bu kişi, elbette Cizreli biri değildi, Anadolu halk müziği derleyicileri-

nin en ünlüsüydü ve orada da aynı amaçla bulunuyordu. Muzaffer Sarısözen, eşi Neriman Altındağ Sarısözen'i doğum yatağında bırakıp yollara düşmüştü. Dönemin teknolojik imkanları içinde çocuğunun doğumunu sıcağı sıcağına ona telefonla bildirmek kolay değildi ama radyonun saldığı ses dalgaları vardı. Bir Anadolu türküsü, "parola" olmak işlevini başarıyla yerine getirmişti. Çocuğun adı "Memil" konuldu. Sarısözen, bu adı da yine türkü derlerken ilk kez Toroslar'da duymuş, ilerde erkek çocuğu olursa koymayı o zamandan tasarlamıştı.

Cumhuriyetle birlikte radyolarda on yıllık bir yasaklılık süresi geçiren Klasik Türk Müziği, 1940'lı yıllarda radyoya geri dönmüştü. İşin başında da işi iyi bildiği kuşku götürmez bir ad vardı: Mesud Cemil. Yani Tanburi Cemil Beyin biricik oğlu. Oğul Cemil, kurduğu fasıl topluluklarıyla, bu topluluklara doldurttuğu plaklarla, radyoda yaptığı müzik ve söyleşi programlarıyla sözü 'kanun hükmünde' bir otorite olmuş, bir çok genç yeteneğin yolunu açmıştı. Gel gelelim cumhuriyetin el üstünde tuttuğu halk müziği, radyoda hâlâ kendi çaldığı saz eşliğinde söyleyen "âşık"lar tarafından temsil edilmekteydi ve 'öteki dal' karşısında biraz yoksul kalmaktaydı. İşte o zaman, Mesud Cemil'in yaptığı çalışmaya benzer bir çalışmanın halk müziği için de yapılmasına karar verildi. Gel gelelim, bu işe bilen birilerinin öncülük etmesi gerekiyordu. Aranan kişi, Muzaffer Sarısözen'di. Sivaslıydı, ilk halk müziği çalışmalarını müzik öğretmenliği sırasında o yörede yapmıştı. Daha sonra Ahmet Kutsi Tecer'in öncülük ettiği Halk Şairlerini Koruma Derneği'nin kuruluşuna katılmış, çeşitli derleme gezilerinde bulunmuştu. Başına getirildiği "Yurttan Sesler"i beklenenin ötesinde bir başarıyla gerçekleştirdi, ayrıca bu koro ile icra edilen halk müziği ezgilerine getirdiği düzenlemelerle bir dönüm noktası, bir 'ekol' oldu. Halk müziği sazlarına getirdiği sınırlamalar, koyduğu kimi kurallar, halk müziği ezgilerini "kırık hava – uzun hava" ayrımı içine sığdırma çabaları hâlâ tartışılan uygulamaları, ancak "Yurttan Sesler" programıyla halk müziğini ülke çapında popüler kıldığı da bir gerçek.

1941 yılında radyoya ilk kez sınavla altı yeni 'solist' alındı. Muzaffer Akgün, Ali Can, Turhan Karabulut, Nurettin Çamlıdağ, Sabahat Karakulak ve Neriman Altındağ. Genç solist Neriman Altındağ, sonradan Sarısözen'in eşi olmakla kalmayacak, okuduğu halk ezgileriyle de hayli ünlenecekti. Neriman Altındağ, Sarısözen'in ölümünden sonra, ikinci evliliğini halk müziğinin bir başka öncü adıyla, Nida Tüfekçi ile yaptı. Onun icrasında, hayat paylaştığı bu iki adın önemli katkıları bulunduğunu eklemek gereksiz.

"Uzun Hava" Okuyan İstanbullu

Bir çok kişinin gözünde türküler, hele de "uzun hava"lar 'kırsal kesim'in müziğidir. Neriman Altındağ ise bir büyük şehirde, Ankara'da doğmuş ve daha büyük bir şehirde, İstanbul'da yetişmiş. Ancak o, türkülerin ve özellikle uzun havaların en usta yorumcularından biri. Dönemin ve sonrasının kadın sanatçılarının çoğu da büyük şehirlerde yetişme. Sözgelimi Yıldız Ayhan, İstanbullu bir "yalı kızı". Nasıl oluyor da öğrenim görmüş büyük şehir kızları kırsala ait olduğu söylenen bir müziğin en önemli icracılarından biri olabiliyorlar? Şaşırtıcı ama gerçek: Bunun bir nedeni siyasal etkene bağlanabilir. O tarihte halk şiiri ve halk müziği 'sistem' tarafından el üstünde tutuluyordu. Tıpkı Avrupa'da eğitim görmüş, modern edebiyatı su gibi bilen bir çok şairin (bunlardan birisi, halk müziğine de çok katkı sağlamış, Aşık Veysel'i ortaya çıkarmış olan ve yukarda anılan Tecer'di), halk şiiri tarzında şiirler söylemeleri gibi. Bir başka etken, sosyolojik. O tarihte müzik eğitimi almak, müzik icracısı olmak ancak büyük şehirlerde yetişen kızlar için mümkündü. Öte yandan, belki de en önemli etken olarak, bunun sanat içi nedenine bakmak gerek: Türküler de, bir müzikal form olarak bütün diğer sanatsal formlar gibi, kökenleri, çıkış noktaları ne olursa olsun, toplumsal yapının her evresine taşınabilen müzikal bir özerkliğe sahip. Dahası, çok sesli müziğin senfoni, konçerto,

vb. büyük formlarını bir yana bırakırsak, Dünya'da yaygın biçimde icra edilen küçük formların çoğu zaten "türkü" ya da "şarkı" Ülkesine göre "lied" "fado" "chanson" "blues" gibi adlar alan ve önemli bir bölümü kırsal kökenli olan küçük formlardan (türkülerden) türemiş modern ezgiler armonik yapıda olsa bile, o kadarına (birden fazla sesli örneklere) Anadolu halk türkülerinde de rastlanabiliyor. Dolayısıyla, türküler bu sanatsal özerkliğin de katkısıyla büyük şehirlerde yetişmiş kadın sanatçıların sesine taşınabildiler. Nitekim, kardeş alan Klasik Türk Müziğinin kadın sanatçıları da, Deniz Kızı Eftalya'dan Safiye Ayla'ya, Müzeyyen Senar'dan (Neriman Altındağ'ın kardeşi olan) Perihan Altındağ'a (Sözeri), şarkıların yanında türküler de seslendirdiler.

Muzaffer Sarısözen tarafından yapılan ikili ayrım gereği kullanıla gelen "uzun hava" nitelemesi ise, tek bir müzikal formu anlatmaktan uzak. Çünkü bu payda altında toplanılmak istenen hoyrat, maya, tecnis, tatyan, gazel, divan, kalenderi gibi sayıları yüzlere varan örneklerin her biri ötekilerle kimi ortaklıklar taşısa da, belirgin farklılıklara da sahip ezgiler ve her birini ayrı bir "form" olarak düşünmek gerekiyor. Uzun hava tanımı altında toplanan ezgilerin bir diğer özelliği, perde perde yükselen bir seyir izlemeleri ya da en yüksek perdeden okunmaları. Bu perdeler arasında dolaşabilecek sesin ise 'erkek sesi' olduğuna inanılır. Neriman Altındağ'ın bir başka 'aykırı' ya da 'atak' yönü diyelim, Celal Güzelses'lerden, Zaralı Halil'lerden, Erzincanlı Hafız Şerif'lerden, sonraki kuşaktan Enver Demirbağ'lardan, Mükerrem Kemertaş'lardan dinlemeye alışkın olduğumuz hoyratları, mayaları, bozlakları başarıyla seslendirebilmesidir. Hatta onun sesinde bu ezgiler, sanki pürüzsüz bir yapıya kavuşmaktadır. Dönemin kadın sanatçılarının hemen hepsi, radyo programlarında, sahnelerde ve plaklarda 'uzun hava' tanımı içine giren ezgiler de seslendirmişlerdir, ancak Neriman Altındağ bu alanda ender rastlanır "hançere"siyle "kompedan" sayılan en önemli sanatçı olmuş, repertuarında bu tür ezgiler bir hayli ağır basmıştır. Günümüzde de "uzun hava"lar kadın sanatçıların

ilgi alanına sık sık giriyor, ancak "hançere" açısından hâlâ ilk akla gelen, onun adı. Öte yandan, Aysun Gültekin, Arzu Aldemir, Şerife Hatun, Adile Kurt Karatepe, Münevver Özdemir, vd. gibi günümüzün 'uzun hava' okuyan kadın sanatçıları üzerinde belirgin bir etkisinin bulunduğunu gözlemliyoruz.

Neriman Altındağ'ı andığımız yerel icracılardan farklı kılan bir özelliği de vurgulamanın sırası: O bütün "yurdun sesi"dir, dolayısıyla Anadolu'nun her köşesinden ezgiler onun sesinde buluşmuştur. Diyarbakır hoyratı "Diyarbakır dolar şimdi", Sivas uzun havası "Yastadır ey deli gönül yastadır", Kerkük beşirî hoyratı "Oyan yeri", Erzurum mayası "Akşam olur güneş gider ay gelir", Urfa asker havası "Kışlalar doldu bugün", Urfa ağıtı "Kayalar kayalar sarı kayalar", Kelkit mayası, bozlaklar, nefesler onun pürüzsüz sesinde Anadolu'yu yeniden kurar...

Enver Demirbağ:
Saklı Anadolu Efsanesi

Harput – Elazığ yöresi kültürüne dört ciltlik *Harput Yollarında* kitabını armağan bırakmış olan İshak Sunguroğlu, 1961'de basılan üçüncü ciltte gelmiş geçmiş ses sanatçılarını sayıp döktükten sonra ellinci ve sonuncu sıradaki sanatçıyı şöyle tanıtır: "Elazığ'da bu yılın ses kahramanı olarak yetişen bir gençimiz daha vardır ki, sesi cidden çok gür ve gür olduğu kadar da tesirlidir. İsmi Enver olan bu genç, Palulu rahmetli Rüştü beyin oğlu, muhterem dostumuz Ali beyin de yeğenidir. Sesinin güzel olmasıyle beraber, kabiliyetli ve aynı zamanda müziğe çok meraklıdır. Ümit ve temenni ederim

ki, Hafız Osman üstadımızın usullerine nüfuz eder ve lisanını da düzeltirse Harput ve dolaylarının yegâne ses sanatkârı olabilir." Bu satırların yazılmasının üstünden kırk yıldan fazla zaman geçti. Enver Demirbağ'ı yetmişli yaşların içinde geçirdiği rahatsızlık sonucu sanatını artık icra edemez bir durumda iken acı bir ölümle yitirdik. Ancak, elli yıldır 'Harput müziği' denildiğinde ilk akla gelen ad, onun adı. Doldurduğu yirmiyi aşkın kırk beş devirlik plağın kayıtları ve sayısız kaset hâlâ elden ele dolaşıyor, hâlâ ilgiyle dinleniyor.

Harput, kuruluşu Urartu öncesine dayanan, kimi beyliklere merkezlik yapmış, Osmanlı döneminde çok kültürlü yapısıyla öne çıkmış, 20. yüzyıl başlarında önemini yitirerek yerini ovada gelişen Elazığ'a bırakmış bir şehir. Harput ve onun kültürel geleneklerini sürdüren Elazığ, Anadolu'nun ortasında kendisine özgü müzik yapısına ve yaşantısına sahip sayılı merkezlerden biri. Harput müziği, Anadolu halk müziği ile Divan müziğini kaynaştırmış, 'ince saz' kullanımını yeğlemiş bir şehir müziği. Sözlü geleneğe dayandığı ve yeni kuşaklara 'meşk' yoluyla aktarıldığı için, bu müziğin geçmiş çağlarını ne yazık ki bilemiyor, sadece ezgilerin yapısına bakarak, yılların ötesinden süzülüp geldiğini kestirebiliyoruz. Bu müziğin icracılarının adlarını da haliyle ancak basın yayın etkinliklerinin başladığı 19. yüzyıl sonlarından itibaren bilebiliyoruz. Sesleri ve yorumları hakkında bir fikir sahibi olabildiğimiz sanatçılar ise ancak cumhuriyet sonrasında yetişenler. 1937 ve 1944 yılında yapılan derleme gezilerinde Elazığlı sanatçıların icraları da ilk kez kayıt ortamlarına geçirilebilmiştir.

Harput müziği, tarih boyuncu hafızlık geleneğinden gelen sanatçıların yanı sıra, sivil kaynaktan gelen sanatçılarca da yaşatılmıştır. Cumhuriyet döneminde Harput müziğinin son klasik üstadı sayılan ve birkaç tane de taş plağı bulunan Hafız Osman Öğe'nin yanı sıra, Mehmet Akar (Kore oğlu Mamo), Sıtkı Demirci, Mustafa Süer (Kevenkli Hafız) gibi adlar ilk kuşağı oluştururlar. Bu sanatçıların seslerine sadece derleme kayıtlarında ve özel kayıtlarda

rastlayabiliyoruz. Nedendir bilinmez, taş plak döneminde Harput müziğini sürdüren sanatçılar pek etkin olamazlar. Kırk beş devirlik plaklar döneminde ise Enver Demirbağ öne çıkar. Aynı dönemde Paşa Demirbağ ve Kemal Yeniceli de plaklar çıkarırlar. İzzet Yetiş, Lokman Tasalı, Ahmet Tasalı, Faik Buz, Abbas Bakır gibi adlar da bu dönemde adları duyulan diğer sanatçılardır.

Enver Demirbağ'ın Uzun Yolu

Enver Demirbağ, 1935 yılında Palu'da doğar. Gençlik yıllarında ağabeyi Paşa Demirbağ ile birlikte müziğe ilgi gösterirler. Bu ilgide, "Sekratlı Ali Bey" olarak tanınan Ali Beyin konağında kurulan müzik âlemlerinin etkisi büyüktür. Aynı yıllarda 'makara bant' kullanan kayıt cihazları ortaya çıkmış, bu âlemler kayıtlara da geçmeye başlamıştır. Demirbağ kardeşler, daha sonra Elazığ'da Hafız Osman Öğe'nin, Harput müziğine büyük emeği geçen, *Harput Ahengi* kitabının yazarı Avukat Fikret Memişoğlu'nun meclislerine katılırlar. Enver Demirbağ, aynı yıllarda ilk kırk beşlik plaklarını da doldurmaya başlar. Ağırlıklı olarak Harput'a özgü divanlar, mayalar, hoyratlar, türküler okur ama başka yörelere ve tarzlara ait ezgileri seslendirdiği de olur. Bunlar arasında "Makber" ve "Siyah ebrulerin duruben çatma" gibi parçalar da vardır. Ancak, Demirbağ'ın ünü yöresel sınırları pek de aşamaz. Kuşakdaşı Nuri Sesigüzel'lerin, Ahmet Sezgin'lerin, Selahattin Erorhan'ların ün kazandıkları dönemde onu sadece "bilenler bilir", saklı bir Anadolu efsanesi olarak kalır.

Enver Demirbağ'ın ve öteki Harput müziği icracılarının fazla öne çıkamamasının kuşkusuz bir çok nedeni var. Bunların arasında Harput müziğinin bağlama geleneğini öne çıkaran Muzaffer Sarısözen sistematiğinin dışına düşmesinin yanı sıra, gelişkin ve kulak isteyen bir düzeye sahip olmasının etkisi de var. Ayrıca Elazığlı sanatçıların içe dönüklüğü, yerel başarılarla yetinmeleri, ortak et-

kinlikler yapma konusunda isteksiz olmaları, kıskançlık ve rekabet gibi nedenlerin etkisi de olmuştur. Öte yandan, Harput'un eski işret geleneğini sürdüren sanatçıların "Anadolu bohemi" denebilecek bir hayat tarzını seçmiş olmaları, günü birlik hayat içinde savrulmaları da bir başka etken. Enver Demirbağ da yörede el üstünde tutulan bir sanatçı olunca bütün bu etkenlerden ırak kalamamış, müzik eksenli bir hayat sürdürmekle birlikte, zaman zaman Elazığ'da değişik işler denemiş, ayrıca bir dönem Ankara'da kamu görevlisi olarak da çalışmıştır. Benim kendisiyle tanıştığım 1980'li yıllarda Elazığ'da bant kayıt stüdyosu çalıştırınayı deniyordu. O yıllarda Enver Demirbağ'ın özel toplantılarda, âlemlerde kayıtlara geçirilmiş icraları, en kestirme deyişle kapanın elinde kalıyordu. Elazığ, özellikle kaset bantlar döneminde bütün Anadolu'ya dağıtım yapan bir merkez halindeydi. Bu yıllar içinde Enver Demirbağ'ın sayısız kaseti üretilmiştir. Ne yazık ki, telif haklarındaki düzenlemelerin yetersiz olduğu o dönemin şartları gereği, sanatçı bunlardan çoğu kez emeğinin karşılığını alamamıştır. Demirbağ'ın kasetleri, üzerlerine günün modası elektronik sesler ve yeni eşlik çalgıları eklenerek hâlâ çoğaltılmakta. Öyle ki, kendisi de Harput müziği ikliminden gelen Erkan Oğur, dinlettiğim bu tip bir parçada caz motifleri bile saptadı.

Bir yandan Klasik Türk Müziğinin en seçkin örnekleriyle yarışabilecek düzeyde ve nitelikte "divan"lar, "ibrahimiye"ler, "gazel"ler, "müstezad"lar, "tatyan"lar ortaya koyan, öte yandan mayaları, hoyratları ve türküleriyle halk müziğinin seçkin örneklerini veren Harput müziğinin icrası, kestirileceği üzere özel bir ustalık gerektirir. Geçmiş zamanlarda, her makamın, formun ve tarzın ayrı sanatçılar tarafından icra edilebildiği rivayet olarak günümüze ulaşmıştır. Bütün makamları ve formları icra edebilen sanatçı sayısı ise azdır ve Hafız Osman Öğe bunun son örneği olarak gösterilir. Ondan sonra gelen sanatçılar arasında bütün ezgisel formları aynı ustalıkla seslendirebilen başlıca sanatçı ise Enver Demirbağ olmuştur. Harput müziğinde, ses rengi onunkinden belki daha fazla öne çıkan sanatçılar görülmüştür, ancak hiç biri Enver Demirbağ kadar makamla-

ra, formlara ve usule egemen değildir. Enver Demirbağ, bütün bu özellikleri nedeniyle hem halk arasında çok tutulmuş, hem radyo ve televizyonlarda Harput müziği söz konusunda ilk akla gelen sanatçı olmuş, çok sayıda ezgiyi de repertuara kazandırmıştır.

Unutulmaz Yorumlar

Enver Demirbağ'ın kırk beşlik plakları arasında 'divan' formundaki iki parça özellikle dikkati çeker. Birincisi, Rifat Dede'nin "Ben şehid-i badeyem dostlar, demim yâd eyleyin" diye başlayan gazelini, diğeri Rasih'in "Süzme çeşmim gelmesün müjgân müjgân üstüne" sözleriyle başlayan gazelini güfte olarak kullanır. Harput'ta, diğer Dicle-Fırat havzası şehirlerinde olduğu gibi, asıl olarak Fuzuli'nin çok büyük bir etkisi vardır. Enver Demirbağ da, diğer makamlarda okuduğu 'gazel'lerde daha çok onun şiirlerini yeğler. Hatta bu amaçla "Fuzuli Divanı"nı da edinmiştir. Sözgelimi, Fuzuli'nin "Merhem koyup onarma sinemde kanlu dağı" sözleriyle başlayan gazeli, ibrahimiye makamı içinde okunduğu için kısaca 'İbrahimiye' ya da 'Harput ibrahimiyesi' diye anılan formun en çok tercih edilen güftesi olur. İbrahimiyenin bilinen en iyi okuyucusu olan Enver Demirbağ, hüseyni, uşşak, bayati gibi makamlarda okuduğu gazellerde de Fuzuli ağırlıklı güfteler seçer. Formu da 'müstezad' olarak adlandırılan ezgi ise haliyle müstezadları güfte olarak kullanır. Hemen belirtelim, bu gazelleri, İstanbul müziğindeki 'Allah' terennümlü gazellerle karıştırmamak gerekir; bunlar daha çok bestecisi unutulmuş ağır şarkılardır.

Enver Demirbağ, Harput müziğinin klasik ve ağır formlarının yanı sıra, yine onlar gibi dört perde üstünden okunan, güftesi koşma dörtlükleri olan mayaları ve güftesi maniler olan hoyratları da ustalıkla seslendirir. Harput müziğinde mayanın bir de 'cılgalı maya' denilen daha ağır bir türü vardır ve Enver Demirbağ, bu cılgalı mayanın da bilinen en iyi yorumcusudur. Özellikle Urfa – Kerkük – Harput üçgeninde yayılım kazanmış bir form olan hoyratlar

ise makamsal çeşitliliğe daha fazla sahiptir. Harput hoyratlarının sayısı ona yakındır ve Enver Demirbağ bu hoyratların hepsini başarıyla seslendirir. Demirbağ, 'türkü' formundaki bir çok parçada da ustalığını sergiler. Bunlar arasında "Mendilim işle yolla" "Dağlar dağımdır benim" "Dersim dört dağ içinde" "O yanı pembe" "Aş yedim dilim yandı" "Gel benim gelin yarim" "Yüksek minarede kandiller yanar" "Görmedim alemde bir benzerin ey güzel" unutulmaz yorumlarından bir kaçı.

Kalan Müzik'in arşiv serisinde yayımlanmış olan ve iki CD'den oluşan Enver Demirbağ albümünü hazırlarken hayli zorlandım. Seslendirdiği ezgiler arasında tercih yapmakta güçlük çektiğim gibi, seçtiğim ezgilerin hangi icracısını tercih edeceğim konusunda da güçlük çektim. Ezgilerin çoğunun stüdyo ortamında değil, yöre müziğinin doğal icra ortamına uygun biçimde, bazen özel toplantılarda, bazen 'spontane' gelişmiş âlemlerde, bazen düğünlerde, bazen ilkel şartlarla çalışan özel bant kayıt stüdyolarında kayıt altına alınmış olması, işi zorlaştıran bir başka etken oldu. Haliyle elektronik işlemlere uğramamış otantik kayıtları esas aldık ve Enver Demirbağ'ın 1961'den günümüze, kırk beşlik plaklarla başlayıp radyo kayıtlarıyla, özel kaset bantlarla, CD'lerle süren icra serüveninden en karakteristik örneklere yer vermeye çalıştık.

Enver Demirbağ, hayatının son on yılını felçli ve sanatını icra edemez bir halde geçirmek zorunda kaldı. Elazığ'da, yalnız yaşadığı evinde 2009'da elektrik sobasından kaynaklanan bir yangının ardından ölü olarak bulundu, öncesinde kalp krizi geçirmiş olduğu anlaşıldı. Can gitti, ses kaldı yadigâr...

İbo: Dışarı mı, İçeri mi?

Bir şehir: "Elazık" 1970'li yılların ortaları. Plakçı dükkanları, plak satan yerler olmaktan çıkmış, plakları kasetlere çekip satmayı da bırakmış, artık hazır kaset satmaya başlamışlar. Kimileri de işi stüdyoculuğa dökmüş, kendi kasetlerini kendileri doldurup satıyorlar. Bir yolu bulunup Avrupa'dan kayıt cihazları, hızlı devirle çalışan dolum cihazları getirtilmiş. Keban Barajı'nın ardından sayıları çoğalan pavyonların değil solistleri, çalgıcıları bile kıymete binmişler, kapanın elinde kalıyorlar. Diyarbakır ve Urfa pavyonlarının elemanları bile "Elazık" yolunu tutar olmuşlar...

"Ağam, sitero mu, düz mü?". Kaset satın almak isteyenlere Yal-

çın Plak'ta böyle sorarlardı. "Sitero", belli ki stereo, "düz" ise mono oluyordu. Maliyetleri aynı, ama Elazığlı aklı stereoyu biraz daha pahalı satardı. Stereo kayıtlarda solistin sesi ayrı hoparlörden, çalgı sesi ayrı hoparlörden gelirdi: Elazığ stereosu. Ezginin arasına plakçının reklamının girmesi normal sayılırdı. Bildik şarkıların, türkülerin pavyon yorumu değişik olurdu. Keman öne çıkardı. Gıy gıy gıy gıy. Bir de darbuka. Düm tek düm tek. Bir tek konsomatris eksik. Kasetlere solistin adı daktiloyla yazılırdı: Ali Acıburç, Kenan Temiz, Celal Özer, İbrahim Tatlıses, İzzet Altınmeşe... Moda şarkı ve türkülere de uğradıkları olurdu ama daha çok Orhan ve Ferdi abilerinin izindeydiler. Harput'un, Diyarbakır'ın oya gibi işlenmiş ezgilerini usule uygun biçimde seslendirmeye çalışan sanatçılar, onların tozuna bile yetişemezlerdi.

Bu kasetleri dinleyen bir akrabama sormuştum, o da aynen şöyle demişti: "Değişik geliyor". İç göç, köyle şehir arasında sıkışıp kalma, vs. gibi sosyolojik tespitler de geçerli ama bir gerçek daha vardı: İnsanlar TRT'nin üniformalı müziğinden sıkılmışlardı. Gelgelelim bir kaç yıl sonra, koskoca Ruhi Su'ya her daim kapalı olan radyo ve televizyonlar "Ayağında kundura" "Maden dağı dumandır" türünden ve yırtınan gırtlaklardan çıkan ezgilerle dolduğunda şaşırdım kaldım: Yalçın Plak solistlerinden ikisi, İbrahim Tatlıses ve İzzet Altınmeşe çıkagelmişlerdi. Kapağı TRT'ye atmak, o yıllarda tek var oluş yolu gibiydi, onlar da gönüllerinin kaydığı arabeskten şimdilik salt bu nedenle vazgeçmiş, aşinası oldukları halk müziğine dönüvermişlerdi. Yerel stüdyo kaydı kasetleri Doğu ve Güney Doğu Anadolu'da kapış kapış satılan onca sanatçıdan sadece ikisi, bir de Malatya'daki Kernek Halk Gazinosu'nun solisti Selahattin Alpay, bu beceriyi gösterebilmişlerdi. Toplumun her kesiminden gördükleri kabul boyutlandıkça, onlar beni hep şaşırtmayı sürdürdüler. Kimi entelektüellerde başlayan Tatlıses merakı da beni bir kere daha şaşırttı. Ayrıca şaşıran sadece ben değilim; Tatlıses'in bizzat kendisi ta başından beri bu işlere şaşırıp duruyor. Tabii onun şaşkınlığı, her zamanki gibi farklı; tadını çıkaran, zevkten dört köşe olan bir şaşkınlık.

Aslı, Halk Müziği mi?

Yazılarını izleyenler bilir, aynı zamanda değerli bir şair olan Orhan Kahyaoğlu, değişik müzik tarzlarını yakından izleyen, daha önemlisi bu tarzlar arasındaki alış verişlere, etkileşimlere dikkat eden bir müzik yazarı. Gelgelelim, 2000 yılında *Radikal İki*'de yayınlanan, İbrahim Tatlıses'le ilgili emek ürünü yazısındaki bir öneriye şiddetle "HAYIR" diyorum. O da, Tatlıses'in farklı tarzlar arasında gezinmemesi, "aslı"na, halk müziğine dönmesi önerisi. Tatlıses buna uyar mı, uymaz mı bilmiyorum, ATV'deki programa Kahyaoğlu telefon bağlantısıyla katıldığında kafası karıştı gibime geliyor; ama Tatlıses'in aslı halk müziği değildir. Onun aslı bugün yaptığı müziktir. İbrahim Tatlıses, bir türkü katilidir. Okuduğu türküler, türkü olmaktan çıkmakta, arabesk bir parçaya dönmektedir. Onun en iyi seslerden biri olduğu iddiasına gelince, yırtınan gırtlağın bizim halk müziğimizde fazla bir yeri yok. Özellikle Doğu ve Güneydoğu Anadolu müziğinde, Klasik Türk Müziği ile kesişen, o müziğin "meşk" geleneğini sürdüren, yani ustadan çırağa ve ses yoluyla aktarılan bir müzik terbiyesi var. Gırtlağın daha çok öne çıktığı Urfa yöresinde bile Mukim Tahir, Cemil Cankat, Tenekeci Mahmut gibi geleneği sürdüren okuyucular, "çiğ" bir sesle yırtınmazlar, yumuşak ve duygulu, kendinden emin bir sesle icra ederler. Bağıran türkü tarzı, çok sonraları, Seyfettin Sucu, vb. gibi geleneği kavrayamamış "kitsch" sanatçılar tarafından moda haline getirildi.

Bir bakıma kendi beğenisini dile getiren Kahyaoğlu'nu kast etmeden söylüyorum, kimi entelektüeller, bütün geleneğiyle halk müziğine vakıf olamadıkları için, anlamaya ve sevmeye çalışırken bile Batıcı eğitim ve kültürün etkisini sürdürerek onu küçümsüyorlar, halk müziğinde sanatın genel hiyerarşisinin dışında 'vulgar' bir nitelik görüyorlar. Tatlıses'in müziğine önem vermeleri geniş ölçüde bundan kaynaklanıyor. İyi niyetle yaklaşıyorlar ama ancak en uçtan (sadece popüler olandan) tutabiliyorlar. Aynı mantıkla en iyi romancı Kerime Nadir, en iyi şair Ümit Yaşar desem, görün nasıl

kıyamet koparırlar oysa.

Burada soruna klasik "eskiler bir başkaydı, şimdikiler yoz" mantığıyla bakmadığımı özellikle belirtmek istiyorum. Her şeyden önce, günümüzde de halk müziğini hakkını vererek icra eden, gerek usul, gerek ses yönünden İbrahim Tatlıses'lerle, Mahsun Kırmızıgül'lerle kıyas kabul etmeyecek kadar iyi çok sayıda sanatçı var. Öte yandan, gelenekten günümüze uzanırken, üretim ve alımlama şartlarındaki değişiklikleri de göz ardı etmemek gerekiyor. Başlangıçta değişim değeri, kullanım değerinin kimi öğelerini daha fazla içerir; kurgu (fiction) hissedişe daha çok açıktır. Eve yapılan pekmezin bir bölümünün pazara sunulması gibi. Salt pazara yapılma aşamasında kaliteye aynı özen gösterilmez ya da kaliteyi bir başka öğe, rekabet belirlemeye başlar. Ezgi de metalaşınca hissediş payı azalıyor. Bir başka olgu daha; eskiden herkes kendi yurdundaydı. Gider İstanbul'da ya da Almanya'da plağını doldurur, doğduğu topraklara geri dönerdi. Gurbetin fethi, beyaz ceket, papyon, gazino, mafyayla haşır neşir olmak, hep sonranın işi. Bunların da yapılan müzikle neden - sonuç ilişkileri var.

Stardır, Ne Yapsa...

Tatlıses, ATV'deki "Siyaset Meydanı" programında ünlü sanatçıların eleştirilmesine karşı olduğunu belirterek ekledi: "Adam star olmuş, kolay mı oraya gelmek?" Bir yerde haklı, kolay değil elbette eleğin deliğinden düşmeden kalabilmek, kimilerininki oldukça rastlantısal olsa da. Ayrıca oraya gelmenin, dışardan kestiremeyeceğimiz başka zorlukları da var kuşkusuz. Gelgelelim, bir şekilde "star" olmuş, kalabalıklara kendisini kabul ettirmiş birini artık eleştiriden "muaf" tutmak mümkün mü? Kimi entelektüellerin söylediklerinde sanki Tatlıses'in starlarla ilgili söylemini doğrulayan bir yan var; Tatlıses madem bir star, madem kalabalıkları arkasında sürüklüyor, öyleyse o kadar yakınlık duymadığım müziğiyle ilgili değer yargılarımı askıya alabilirim diye düşünüyorlar sanki.

Entelektüel muhaliftir; kimler susturulurken, kimler engellenirken, kimler niteliklinin ardında ömür tüketirken, "star"ın belki bilinçli olarak, belki farkında bile olmadan, hangi boşluklardan sızdığını, hangi kolaylıklara tutunabildiğini, hangi duyguları okşayarak yükseldiğini sorgulaması beklenir. Bu sadece Tatlıses için geçerli değil. Bir başka programda Mahsun Kırmızıgül, Kürt hareketiyle ilgili hakkındaki bir imadan dolayı ağlamaklı bir halde kendisini Reha Muhtar'lara, Fatih Altaylı'lara, Mehmet Gül'lere temizletmeye çalışıyordu. Kolluyorlar, metalaşınca parsasını toplamak üzere Kürtçe de söyleyecekler, ama bunun demokratik yollarının açılmasının çilesinden pay almaya niyetleri yok, o işi başkalarına bırakıyorlar.

Bu "star"lar aslında sempatik kişiler. Bazen oynasalar da çoğu kez yeni keşfettikleri bir deyimle, "natürel"ler. Yükselişlerine kendileri de şaşırıyorlar ve bunu saklamıyorlar. Arada bir şişiniyorlar. Sözgelimi Tatlıses "mayada üstüme yok" diyor. Sorsanız mayayı bildiği kuşkulu. (Örneğin "Huma Kuşu" bir mayadır). Tatlıses'in Yılmaz Güney'i örnek aldığı çok söylendi. Orada da çok büyük bir haksızlık var. Güney, şartları yoktan var etmiş bir estetti, Tatlıses ise sadece sinemada değil, asıl alanı müzikte bile bir hovarda mirasyedi. Güney'in kendi özgün rengi vardı, Tatlıses ise fazlasıyla harcıalem. Güney, doğru ya da yanlış, tüm sanat kariyerini ateşe atıp "siyaset"i seçti, Tatlıses ise "ticaret"i. O aslında bir yol tutturmuş gidiyor, gördüğü ilgiden de hoşnut, müşterisi de var. Bunlar var oldukça da keyfine bakacak, hani zorlarsanız belki "prestij" adına ufak tefek bir şeyler de yapabilir; ötesi ne? Fazlasını zaten aldı, daha fazlasını yakıştırmak bir entelektüel fantazyası olarak kalmaya mahkum.

Zülfü Livaneli'nin konserinde bir kısım seyirci "İbo, dışarı" diye bağırmış. Bence nezakete aykırı bir davranış olmuş. "İbo, içeri" diye bağıranlar gönül almaya mı çalışıyorlar?

Ahmet Kaya:
Gurbette ölmek...

Yazgı benzerliği çarpıcı oldu: Nâzım Hikmet ve Yılmaz Güney'den sonra Ahmet Kaya'yı da gurbette, sürgünde öldürdük. Gerisini de kestirebiliriz: O da öncekiler gibi idolleşecek. Oysa idolleşmek, sanatçının bir bakıma ikinci, bir bakıma gerçek ölümü. Nâzım Hikmet ve Yılmaz Güney, geride irdelenmesi, çözümlenmesi gereken, temel almaya el verişli, belli bir sistematiği olan, ciddi bir estetik bıraktılar. Adları anıldıkça, idol kimliklerine daha çok vurgu yapılıyor, estetiklerini anlamaya dönük çabalar ise çok

az. Sürgünde ölmelerinin burkuculuğu olmasaydı daha mı farklı değerlendirilirlerdi? Cevaplaması zor. Ama ortaklaşa bir duygu, yurtlarında ve taciz edilmeden ölmüş olsalardı, estetiklerinin daha çok öne çıkacağını dipten dibe söylüyor.

Ya Ahmet Kaya? Onun geride temel almaya değer büyük bir estetik bıraktığını söylemek zor. Zaten her sanatçının öncü bir estetik geliştirmesi beklenemez, kimileri genel bir ağıntının içinde sanat yaparak da ustalık katına yükselebilirler. Ama Ahmet Kaya için o tür bir konumdan söz etmek de zor. O, sonuçta, sadece bir idol olarak kalacak gibi görünüyor. Bunu da, bütün bir sanat kariyerinden çok, onu sürgüne götürecek süreci başlatan "fevri" davranışlarına borçlu.

Kimliğini ifade biçimleri baskı altında tutulan toplumsal gruplar, bu tür çıkışlardan hoşlanırlar. Gerçek bir "çıkış"tır bu, birikmiş tepkiler, birikmiş gazlar gibi o deliğe yönelir. O deliği yırtan, şövalye gibi bağırlara basılır. Belki de duygu avcılığı yaptığı, vs. önemsenmez. Sanatçı açısından da sakıncaları olan bir durum: Sanatdışı etkenlerle gelen yoğun ilgi, sanatta var olan düzeyle yetinmeye, dolayısıyla yinelemeye, hatta beğeni düzeyini düşürmeye götürür çoğu kez.

Asi ve Yorgun

Ahmet Kaya, bizden sonraki kuşaktan sayılır; 1968'de on yaşlarında olmalı, ama daha çok bizim kuşağın tiplerini anımsatırdı. En çok iki yönüyle bana aşina gelirdi: Birincisi, "arızi" ve rastlantısal bir durum olarak, Malatya şivesiyle konuşmasıydı, "Allahına gurban" "Evin yıhıla" vb. Ama asıl olarak hem konuşmalarına, hem müziğine yansıyan devrimci jargonu ve "kalın devrimci" tipi fazlasıyla bildikti. Sadece "Ağladıkça" isimli parçasını sevdiğimi hatırlıyorum. Ama bu, müziğini büsbütün itici bulduğum anlamına

gelmesin. Tam tersine, bir doğruyu yakaladığını ama kötü yorumladığını düşünmüşümdür.

O doğru neydi? Onu tanımlamak da zor. Belki önyargısız olarak, toplumumuzda farklı alımlama cemaatleri arasında paylaşılmış bütün müzik tarzlarını kucaklayabilecek bir müzik yapmasıydı. Zülfü Livaneli'nin belki daha rafine (ve daha ihtiyatlı, ayrıca politik anlamda daha kaypak) bir tarzda yaptığını, daha pragmatik, sokağa daha yakın, daha ucuz, daha kural dışı ve üstelik etkileşimli bir tarzda yapmasıydı. Hızlı koşan, enerjisini hesapsız kullanan, çabuk yorulan bir ruh hali. Bir bakıma 1970'lerin o tarih dışı şiirinin uzantısıydı. Fazlası da vardı: 1980 sonrasında artık oynak bir zeminde yaşadığını idrak etmeye başlayan atomize bireyin örgütsüz ama asi duyarlığına sokulabiliyordu. Bu güncel duyarlık, sadece belli bir politik kesime değil, sokaktaki pek çok insana denk düşüyordu. O nedenle Ahmet Kaya'yı politik görüşlerini paylaşmayanlar da sevdi.

Politik görüşleri sistemli ve tutarlı mıydı? Sanmıyorum. "Reyting" nedeniyle kısa süren "talk show" programlarından birinde farklı konumdakilerle diz dize türkü söyleyip, programın sonunda işi organize eden Nihat Akgün'e minnetlerini sunarken ya da siyasallaşmış dinsel söylemi öne çıkaran kesimlerin gecelerinde, polis gecelerinde türkü söylerken, bir doğrultu adamından çok, "müşteri" profiline göre tavır takınan "piyasa" sanatçıları gibiydi.

Magazin gazetecilerinin o malum gecesinde, Kürtçe klip projesini duygu-yoğun ve kışkırtıcı biçimde dile getirişinde ise hem "tribüne oynar", hem "sen yanmasan, ben yanmasam..." bir ruh hali içindeydi. Bazı şeylerin yolunu, akıllı ve ihtiyatlı insanlardan çok, deli dolu insanlar açmıştır. Öte yandan, aynı gecede ona çatal kaşık fırlatanların, daha güvenli bir tribüne oynamış oldukları da bir başka gerçek. Hiç biri, Ahmet Kaya'dan daha yerli, daha bu topraklara ait görünmüyordu, ama içgüdüsel bir bloklaşma içinde bir linç başlattılar. Hoşgörüsüz, yolları tıkayan, karşı tarafı istenmeyen noktaya büsbütün iten bir tavır.

Simge ve estetik

Ahmet Kaya artık bir simge, bir Kürt idolü. Kürt sanatçıların Türkçe söylemesine homurdanan bazı Kürtler, sadece çıkışını değil bütün sanat kariyerini Türkçe ezgiler üstüne kurmuş ve Kürdüyle Türküyle genel olarak "insan"ın hallerini söylemiş bir sanatçıyı, bağışlayarak bağırlarına bastılar. Elbette estetiğinden çok, son çıkışı nedeniyle. Bazı tutkunları da tam tersini yaptılar, kasetlerini rafa kaldırdılar.

Her işin başı özgürlük. Eğer bu ülkenin yurttaşı bazı insanlar, evlerde, avlularda, kısmen sokaklarda konuştukları dili her yerde konuşabilseydiler, ezgilerini özgürce icra edebilseydiler, Ahmet Kaya da sadece kendi estetiği içinde ele alınır, daha nesnel değerlendirmelerin konusu olurdu. Ayrıca müzik sanatını Ahmet Kaya'dan daha iyi icra eden bazı Kürt sanatçılar da daha geniş bir yayılım alanı bulabilirlerdi ve o konudaki temsilin figürleri de değişebilirdi. Baskı, sadece insanların ve toplumların iç dünyasını değil, estetiğin ölçülerini de alt üst ediyor.

Aşinaydı, ellerimizle yâd kıldık. Keşke seçeceği yerde ölebilseydi.

Dibe Vuran Ses

Çok değil, yüz yıl öncesi. İstanbul'da Prens Sait Halim Paşa'nın yalısındayız. Orada bir 'fasıl toplantısı' düzenlenmiş. Dönemin ünlü bestecileri, 'sazende' ve 'hanende'leri (saz ve ses sanatçıları) hazır: Leon Hancıyan, Kemani Hacı Arif Bey, Tatyos Efendi, Tanburî Cemil Bey, Udi Nevres Bey, Hacı Kirami Efendi, Civan Ağa, Kemençeci Vasil, Kaşıyarık Hüsameddin Bey, Asdik Ağa... Ortaya tam üç yüz altın ödüllü bir 'ses ile taksim' yarışması da konulmuştur. Fasıl ve yarışma günlerce sürer. Orada seslerini yarıştıranlar, başka deyişle insan sesinin müzikalitesine bu kadar önem verenler acaba yüz şu kadar yıl sonra aynı coğrafyada Nil'in ya da Latif'in seslerinin dinleyici bulabileceğini bilseler, acaba ne düşünür, ne derlerdi?

Birinin dişi, birinin erkek olması rastlantı ve bir aşk hikâyesi anlatacak değilim. Birbirlerini tanıdıklarını da sanmam; biri, bir reklam sayesinde 'özgür kız'ların prototipi ol(durul)mayı başardı, öteki Adıyaman'ın oralardan bir yerlerden, binlerce benzeri gibi değişik işlerde çalışmak üzere gurbet yolunu adımlarken "Küstüüüüüüm küstüüüüüüm" diye bir motif yakalayınca kendisini stüdyolarda buluverdi. Her akşam onlarlayız. Biri galiba en doğru adı 'hip-hop' olan 'tarz'da ritimle zıplayarak ve resitatif (konuşur gibi) tarza sinirli ritimler ekleyerek bir şeyler sayıp döküyor, öteki halk müziği - fantezi karışımı yırtınıyor. Biri, "büyük şehirli orta halli aile kızı hiper - aktif sesi"ne, öteki "ıssız bozkıra karşı serbestçe salınması mubah korku savma sesi"ne sahip. Sokaktan geçen birini alıp stüdyoya soksanız ne kadar söyleyebilirse onlar da o kadar söylüyorlar. Sesleri iki üç nota arasında dolanıyor. Aslına bakılırsa ikisi de sevimli. Ama birisi 'anasının kuzusu' olarak, öteki 'temiz Anadolu genci' olarak. Ötesini, fazlasını isteme hakları da elbette var; böyle bir talepleri var diye onlara kim ne diyebilir. Ama müzik de müziktir; tanımları, sınırları, ölçüleri bellidir. Dahası, Türk Müziği 'insan sesi' üzerinden gelişmiş bir müziktir. Böylesi bir geleneğin var olduğu ülkede son durağın Nil ile Latif olması insanda ne tür duygular uyandırmalı? Efkâr mı, kızgınlık mı?

Madem Dibe Vurduk...

"İnsan mizacı" bir tuhaf, dalgasız bir seyir izlemiyor. Bazen 'ilerleme' duygusuna kapılıyor, bazen her şeyin kötüye doğru evrildiği duygusuna. Bu kuşkusuz 'toplum' denilen yapılanmaların ortaya çıktığı en eski çağlarda da öyleydi, yani göreli bir durumdu. Yine bireysel olarak insanın kendi kişisel ömrünün duraklarıyla, konaklarıyla da ilgisi var. Itrî'ye sorsanız Hacı Arif Bey'in, Hacı Arif Bey'e sorsanız Osman Nihat Akın'ın yaptığı müzik saç baş yoldurur. Öte yandan yukarda anımsatılan fasılın icra edildiği yüzyılda sadece

o tarz ve halk müziği, biraz biraz da Avrupa müziği bilinmekteydi. Günümüzde ise seçenek bol, bir kalemde on - on beş ayrı müzik tarzı sayabiliriz. Dolayısıyla kimse Nilgillere ya da Latifgiller'e mahkum da değil, tuşa dokunur, aygıtı kapatırsınız olur biter. Ama niye aklımız (en azından benim aklım) bu dibe vurmuşluğa takılıyor? Madem artık dibe vurduk, öyleyse efkârlanmaya da, kızmaya da gerek yok: Bundan ötesi, yani daha kötüsü olmayacak. Elbette en iyisi "iyi kullanılan iyi ses" ya da müzik diliyle söylersek "usule uygun okuyan iyi ses" Ama "usule uygun okuyan yetersiz ses" de kaldırılabilir. Kötü kullanılan iyi sesler de gördük. Adlarını da verelim; Gencebay'ın da, Tayfur'un da, Tatlıses'in de sesleri fena değildir, en azından bir renge sahiptir, onları benim de aralarında bulunduğum belli bir kesim açısından dayanılmaz kılan o sesin kullanılış biçimidir, ezgilerin içeriğidir. Artık kötü kullanılan kötü ses çağındayız. Nil ile Latif bu konuda tek örnekler değil kuşkusuz. Sadece son örnek oldukları için onları 'prototip' olarak aldım.

Teknolojik gelişmelerin müzik üzerindeki etkilerini inceleyen Adorno, "Hiçbir müzik 'saf' biçimiyle kalmaz, tüm tarzlar toplumların 'ussallaştırma' yasalarına uyarlar ve kayıt ortamlarındaki gelişmeler, dolaşım kuralları da müziği etkiler" diye özetlenebilecek bir tez geliştirir. Wolfgang Ruppert tarafından hazırlanan *Bisiklet, Otomobil, Televizyon - Gündelik Eşyaların Kültür Tarihi* adlı derlemede (Çev: Mustafa Tüzel, Kabalcı Yayınları) yer alan yazısında Knut Hickethier, televizyonun ilk çıktığı yıllarda, yakın bir gelecekte ilişkinin karşılıklı olmaya dönüşeceğinin, yani her televizyon alıcısının aynı zamanda bir vericiye dönüşeceğinin umulduğunu, ama beklentilerin boş çıktığını yazıyor. Bu teknolojik dönüşüm günümüzde mümkün hale geldi, ancak henüz ucuzlayıp yaygınlaşamadı. Ama Nil ve Latif, benzer bir inter-aktif ilişkinin öncü ürünleri sayılabilirler. 'Türk işi televizyon' bütün izleyicilerle doğrudan kontak kuramamakla birlikte 'mini stüdyo'lara onların temsilcilerini, vekillerini doldurarak ve etkin katılımlarını sağlayarak, onları Nillerle ve Latiflerle sarmaştırarak kendi tarzını geliştirdi. Plakla,

kasetle, cd ile 'sunulma' önceliği olan, dolayısıyla alımlayıcının ancak sonradan müdahil olabildiği müzik, bu süreçte 'birlikte harman olma'ya dönüştü ve dibe vurmuş ses de bu haraladan güreleden yararlanarak kenara ilişiverdi gibime geliyor.

Bir rivayet, on yıl içinde müzikte insan sesi kullanımı sona erecekmiş, daha doğrusu insan sesi artık bilgisayarlar ile üretilecekmiş. Biraz daha sabır! Müziğin tarih öncesi bitiyor. Peki, bu bilgisayarlar acaba şiir, roman, eleştiri filan da yazacaklar mı?

Popüler Kültür ve Müzik

Seçkin kültür ile popüler kültür arasındaki ayrım, aslında sadece seçkin kültür cephesinden bakılarak yapılan bir ayrım. Popüler kültür cephesinde ise "teori"lerle vakit yitirilmez, ayrımlar da önemsenmez, sadece tüketmeye bakılır. Bu ayrım, daha çok müzik alanındaki tüketim eğilimleri gözlemlenerek yapılmıştır ama yine en çok bu alanda ayrımın sınırlarını belirlemek zor. Sözgelimi, belli bir çevrede sadece çok sesli müziği ve bu müziğin büyük formlarını seçkin kültürden saymak, gerisini popüler kültüre göndermek eğilimi hep olmuştur. Ancak, müzik sanatı gündelik nayatın içinde daha çok küçük formlarla yaşadığı için, seçkin kültür cephesinden

bakanlar da, gündelik hayatlarında yer tutan bu formlara çoğu kez bir estetik değer biçmişlerdir. Özellikle "politik pop"un bu anlamda özel bir yeri ola gelmiştir. Benim kuşağımın aydınları Paul Robeson'un, Yves Montand'ın, Joan Baez'in, Theodorakis'in, Victor Jara'nın plaklarını senfoni plaklarının yanına koymuştur. Ayrıca, yirmi yıl önce küçümsenen pek çok ezgi de bugün "iade-i itibar" ile geri dönüyor: Atilla Dorsay'ın "şeker şurup" şarkılarını anımsayın.

Müzikte popüler kültürün içine tam olarak yerleşemeyeceği, senfoni gibi, konçerto gibi, opera gibi formlar yok değil, ama cazdan elektronik müziğe popüler tarzların çok sesli müziği de etkileyebildiğini gösteren örnekler de çok. Diğer alanlarda ise ayrım müzikteki gibi formlar üstünden işlemiyor, daha içsel bir niteliğe bürünüyor. Yani roman gibi büyük bir formda da, hikâye gibi küçük bir formda da seçkin kültüre ya da popüler kültüre dahil olabilen örnekler görülebiliyor. Sinemada tersine bir durum bile var: Popüler kültür 'uzun metrajlı' filmlerde seçkin kültürden daha fazla yurtlanırken, 'kısa metrajlı'lara hemen hiç itibar etmiyor; bu tür filmler sadece entelektüel çabaların ürünü oluyorlar. Resimde ise, 'kitsch', posterleri daha çok sevmekle birlikte tuvalden de hiç eksik olmaz. Bu alanlardaki nitelik farkları konusunda insanlarla üç aşağı beş yukarı anlaşabilirsiniz, ama sıra ruhumuzun gıdasına gelince iş değişiyor.

Popüler Müzikle Gelen...

Yine de popülerlik, müziğin doğasında var. Kendimden örnek vereyim: Son yıllarda asıl uğraş alanım edebiyat üzerine değil, Makine Mühendisleri Odası'nın Ankara'da düzenlediği "Ölüm yıl dönümlerinde Nâzım Hikmet, Orhan Kemal ve Ahmed Arif'i anma toplantısı" hariç - hep müzik üzerine konuşma çağrıları aldım. Sözgelimi, Mimar Sinan Üniversitesi'nde düzenlenen panelde Orhan Gencebay ve Arif Sağ ile popüler kültürün müzikle ilişkisini tartış-

maya çağırıldım. Roller kendiliğinden oluştu: Lokal bir tarz geliştirmiş olmakla birlikte bazı bakımlardan da popüler kültür kalıplarına oturan Gencebay'ın karşısında Arif Sağ sürekli halk kültürüne göndermelerde bulundu, bana da ister istemez "seçkin kültür"de saf tutmak düştü. İster istemez diyorum, çünkü benim öteden beri benimsediğim anlayış, fazla seçkinci sayılmaz. Konuşmacılar olarak, hangi tür müziğin popüler kültüre girdiği konusunda tam olarak anlaşamadık. Ama oldu bitti seçkin kültürün merkezini oluşturan bu üniversitede en çok tezahüratın Gencebay'a yapılması ve onun müziğini tartışmaya açmak isteyen birkaç arkadaşın çabalarının güme gitmesi söze gerek bırakmayan bir sonuç olarak ortaya çıktı: Ayrıma gerek yoktu, hepimiz kardeştik.

Hemen ardından müziğin başkentlerinden birinden, Elazığ'dan çağrı aldım: Fırat Üniversite'sindeki bahar şenliklerinde iki yıl önce kurulan konservatuarın konuğu oldum. Orada, benim çok hoşuma giden ama başkalarının belki de canını sıkacak bir durumla karşılaştım. Batı müziğinin yanı sıra "şarkı" ve "türkü" de mektepli olmuştu. Hatta, eski türkücülerin hocalık yaptığı bir "Harput müziği" kürsüsü bile kurulmuştu. Gece, Harput havalarında gezinen bir klarnetin sesiyle dışarı uğradım, şenlik alanına gelince de çok şaşırdım: On binlerce genç insanın arasından geçmek neredeyse imkânsızdı. Sonra bir vaveyla koptu, kollar havada sıçrayışlar başladı. Meğer ben gidinceye kadar sahneyi Funda Arar almış. Şenlik öncesi anket yapılmış ve öğrencilere hangi sanatçıları istedikleri sorulmuş. Tahmin edileceği üzere, ağırlık "popçu"lardaymış.

Aslında seçkin kültür ile popüler kültür arasındaki dava bir "yok" dava. Aralarında fark bulunmadığı ya da geçirimli yapılar oldukları için değil: Var oluşları, bazı başka etkenlerle birlikte daha çok 'toplumsal yarılma' olgusuna dayandığı için. Bu olgu ise ezelden ebede geçerli olmayacak, tarihsel bir olgu. Refah ile kültür arasındaki doğru orantı köklü bir dönüşümle toplumun bütün kesimlerine yayıldığında kültürün de bir dönüşüm geçirmesi kaçınılmaz.

Kağıt üzerinde sanki ideal olan seçkin kültürün popülerleşmesi, herkesin uzanacağı ve edineceği bir konuma erişmesi. Ama sorun bu kadar yalınkat değil. Çünkü geniş kitlelerce istenir hale gelmek, seçkin kültürün seçkinci (elitist) niteliğini ortadan kaldıracak, dolayısıyla biçiminde ve dilinde değişiklerle sonuçlanacak bir gelişme. Ne nitelikten, ne de popülerlikten vazgeçmeyen, ikisini bağdaştırmayı sanat anlayışlarının gereği sayan toplumsal yönsemeli sanatçıların emekleri, öncü örnekler olarak ortada duruyor. Özellikle Bertolt Brecht'in tiyatroda, sinemada, müzikte ve edebiyatta girişti-ği deneyimler üzerinde tekrar tekrar düşünmek gerek.

Bir Müzik Macerası

Yıl 2000. Her şey bir telefonla başladı. TRT İzmir Radyosu yapımcılarından Fatma Köyoğlu, o sıralar çıkmış kitaplarımla ilgili olarak aradığında, TRT 1'deki "Müzikli Edebiyat" programlarından birinde Yahya Kemal ve Ahmet Hamdi Tanpınar'da müzik konusunu konuşabileceğimize karar verdik.. Harput – Elazığ türküleri için, özellikle saz sanatçıları bulma sorunu yüzünden, başka bir yerde program yapılabileceğini söyledim. Fatma Hanım, beş dakika sonra tekrar aradı ve Harput-Elazığ'ı başkalarına kaptırmayacağını söyledi. Pazarlık yaptık, bir klarnet sanatçısı ve solist olarak Muzaffer Ertürk'ün katılımının sağlanması konusunda anlaştık. Daha

önce programlarından birine katılmıştım ve kendisinin 1960'lı yıllarda Malatya'da öğretmen örgütlenmesinde etkin görev alan, o zamanki soyadıyla Fatma Layık olduğunu da öğrenmiştim.

Muzaffer Ertürk'ü ise, radyo ve televizyon programlarından biliyordum. Televizyon programlarında, koristlerin arasından öne çıkıp Elazığ ve Eğin türkülerini biraz heyecanlı ama büyük bir ustalıkla yorumlaması dikkatimi çekmişti. Ne var ki, birkaç gün sonra beni aradı ve belirlenmiş olan tarihte yıllık izni ve işleri nedeniyle İzmir'de olamayacağını söyledi. Ben de "Bu iş siz olmadan olmaz" dedim. Sonuçta programın 6 Kasıma ertelenmesine karar verildi. Asıl zorluk ise, klarnet sanatçısı bulmak sorununda ortaya çıkmıştı. Fatma Hanım, bir süre sonra arayarak, Elazığ'dan Mehmet Şerif Çeçen'le bağlantı kurduklarını, programa onun katılacağını bildirdi. Ayrıca, TRT İzmir radyosundan Mustafa Yarıcı'nın da ud çalacağını ekledi. Çeçen'i, Elazığ kayıtlı kaset bantlardan biliyordum, Yarıcı'nın adını ise duymamıştım. Öte yandan, televizyon programlarında, hem klarnet çalan, hem Harput türküleri söyleyen bir sanatçıya rastlamıştım. Ancak, adını bir türlü öğrenememiştim. Bu kişinin Mustafa Yarıcı'nın ta kendisi olduğunu radyoevine ulaşınca öğrendim ve doğrusu çok sevindim.

Az sonra Muzaffer Ertürk de geldi. Bütün has sanatçılar gibi sessiz ve alçak gönüllüydü. Hatta kitabımda adını dalgınlıkla "Nurettin" diye yazmış olmamı bile hoşgörüyle karşıladı. Grip olmasına ve ertesi gün Kazakistan'a uçacak olmasına rağmen, sabah uçağıyla çıkıp gelmişti. Kendisiyle müzik üzerine oldukça yararlandığım sohbetler de ettik. Bu arada Klasik Türk Müziğiyle de ilgilendiğini, hatta Çinuçen Tanrıkorur'un düzenlediği konsere katılıp bazı ezgileri seslendirdiğini, bir başka sefer rastlantıyla karşılaştığı Bekir Sıtkı Sezgin'i bir bestesini okuyarak çok şaşırttığını ve Sezgin'in onun halk müziği sanatçısı olduğunu öğrendiğinde daha da çok şaşırdığını anlattı. Ayrıca, çok ilgimi çeken bir projesinden de söz etti ve Harput ezgilerini sadece Klasik Türk Müziği sazlarıyla yo-

rumlayan bir çalışma tasarladığını anlattı. "Radikal İki" okurları anımsar, ben de yazılarımda bu tezi savunmuştum.

Bu arada klarnet sanatçısı hâlâ ortalarda yoktu. Titizliklerini yakından gözlediğim Fatma Köyoğlu ve yardımcısı, aynı zamanda sanat müziği okuyan Mehtap Dilmaç telaşlandılar. Otogara, sonra da otobüse telefon edilip Çeçen'in gecikebileceği anlaşılınca kaygılar arttı. Sazla prova yapmadan canlı yayına çıkacak olmaları, haliyle Ertürk ve Yarıcı'yı da tedirgin etti. Otobüs şoförü tembihlendi, arabalar ayarlandı ve Çeçen, programın başlamasına birkaç dakika kala stüdyoya girebildi. Derhal klarnetini çıkardı, parçalarını taktı. Ondan sonra onu ve sanatçıları tutabilene aşk olsun; aslında icraların ve konuşmaların birbirini izlemesini kararlaştırmıştık, gelgelelim peşrev "Kar mı yağmış şu Harput'un başına" türküsüne bağlandı, Mustafa Yarıcı o türkünün yapışık kardeşi "Mezire'den çıktım"ı söyledi, Muzaffer Ertürk "Kürdî hoyrat"ı okudu. Ben zevkten dört köşe oldum ama her türkünün bitiminde araya girmeye hazırlanan sempatik spikerimiz Murat Can Canbay bu işe şaşırıp kaldı. Daha sonra ben de lugat paralama fırsatı buldum, ama asıl olarak Muzaffer Ertürk, Harput'un divan şiirini temel alan iki ölümsüz parçasını, "Bir şuh-i sitemkâr" ile "İbrahimiye"yi muhteşem biçimde yorumladı. "İbrahimiye" denilen ve klasik gazellerden çok ağır şarkılara benzeyen ezgiye, Fuzuli'nin "Merhem koyup onarma sinemde kanlu dağı" dizesiyle başlayan gazelini seçmişti.

"Verdim Şoförün Kulağına Gırnatayı..."

Programdan sonra Mehtap Dilmaç bizi arabasıyla Narlıdere, Güzelbahçe kıyılarında gezdirirken Mehmet Şerif Çeçen'in hayli renkli bir kişilik olduğu da ortaya çıktı. "Sabaha doğru baktım otobüs yalpalıyor. Ben şoförün arkasında oturuyorum. Anladım ki adamı uyku bastırdı. Hemen çıkardım klarneti. Verdim kulağına. Çala çala geldik." Klarneti nasıl öğrendiğini sorduğumda ise, en

az klarneti kadar şakıyan sevimli diliyle öyle bir hikâye anlattı ki, gerçek miydi, yoksa şark kültüründe rastladığımız hikâyelerin bir versiyonu muydu, karar veremedik: "O sıralar Fransızlar bir klarnet yapmışlar. Elazığ da klarnet memleketi ya, duvarlara reklam afişleri astılar. Afişte fötr şapkalı bir adam var. Şükrü Tunar'ın ta kendisi. Ben de o sıralar ortaokul öğrencisiyim. Evde yatıyorum. Baktım odaya afişteki adam girdi. Ben doğrulmak istedim. Bana, 'Kalkma evladım, sana klarnet öğretmeye geldim' dedi. Elindeki siyah çantayı açtı, klarneti çıkardı, bir rast taksim geçti. Giderken de, kapıdan dönüp 'Korkarım sen bu işin kıymetini bilmeyeceksin' dedi. Ertesi gün klarnetçilerin yanına gittim, elime klarneti aldım, başladım aynen o rast taksimi çalmaya. Hepsi şaşırıp kaldılar. Klarnete böyle başladım" Çeçen'e bakılırsa, ziyaretine gelenin son sözleri de gerçek olmuş, bir olay nedeniyle hırslanıp başını duvarlara vurmuş, uzun süre klarnet çalamamış, 1982'de sıfırdan başlamış. Eskiden parmakları klarnetin üstünde kendiliğinden dönermiş, şimdikinden çok daha ustaymış o zamanlar.

Muzaffer Ertürk, akşam uçağıyla döndü. Biz Çeçen'le Kordon'daki otelimizde de sohbeti sürdürdük. Anlattığı en çarpıcı olaylardan biri de, Elazığ'da da artık düğünlerde müziğin "Klavye" ile icra edilmesiydi. Elazığ'ın kırk kadar halayından artık sadece dört tanesinin doğru dürüst oynanabildiğini de anlattı. Fatma Köyoğlu ve Mehtap Dilmaç, ertesi gün de bizi ağırlamak için hayli çırpındılar. TRT'nin, onca yolu tepip gelen Mehmet Şerif Çeçen'e "mevzuat gereği" yol ve konaklama giderlerinin yanı sıra çok düşük bir telif ücreti ödemesi bizler kadar onları da üzdü. Akşam, yazı andıran bir İzmir gününü arkamda bırakarak trene bindiğimde, kulağımda hâlâ o ezgiler döneniyordu.

Müzikle başlayan haftam, yine müzikle sona erdi. Bu kez 11 Kasım Cumartesi günü, Taksim Atatürk Kitaplığı'nda "Yahya Kemal ve Ahmet Hamdi Tanpınar'da Müzik" kitabım üzerine konuştum. İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı'nın

düzenlediği programda solistler Ersin Çelik ve Mehmet Kemiksiz ile tanbur sanatçısı Akgün Çöl ve ney sanatçısı Burcu Karadağ, Yahya Kemal ve Ahmet Hamdi Tanpınar'ın eserlerinde adları geçen eserleri sundular. Bilindiği gibi Tanpınar'ın romanlarında, "Mahur Beste", Talat Bey adlı hayali bir kişilik tarafından Neşatî'nin bir gazelinden bestelenmiş olarak anlatılır. Ekibi toparlayan Sayın Fikret Karakaya'nın orada açıkladığına göre, yakınlarda yitirdiğimiz Çinuçen Tanrıkorur, gazeli mahur makamında hakiki bir besteye de kavuşturmuş, besteci adı yerine de kendi adını değil, "Talat Bey" diye yazmış. İcra edilenler arasında bu ezgi de vardı. Gelgelelim, "mevzuat hazretleri" orada da karşımıza çıktı, Fikret Karakaya TRT'den izin alamadığı için ezgilerin icrasına katılamadı, sadece sahnede konuşmalara eşlik etti, değerli açıklamalarda bulundu.

Sözün kısası, yoğun bir müzikli hafta yaşadım ve paylaşmak istedim.

Nâzım Hikmet Konserde

Belgesel çalışmalar yapmak, oturup yazı yazmaktan çok daha zor, daha nankör bir iş. Gönül Paçacı da bestelerinden ve yazılarından fırsat bulup emeğini böyle bir işe ayırmış, İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti kültür projeleri bağlamında "Neşrîyât-i Musikî: Osmanlı Müziğini Okumak" sergisinde sunulan yazılı dokümanları bir araya getiren *Osmanlı Müziğini Okumak (Neşrîyât-i Musikî)* adlı kitabı hazırlamış. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları arasında okura ulaşan kitap, Osmanlı müziğine ait her çeşit yazılı belgeyi (güfte ve nota yayınları, nazariyat-solfej-metod örnekleri, biyografi, anlatı ve tarihçeler, dergiler, kartpostallar, plak eklentile-

ri, talimatnameler, konser duyuruları, müzik yazıları, nota defterleri vb) derliyor. Kitapta edebiyat açısından da bir sürpriz var: Nâzım Hikmet'in bir konsere katılarak şiir okumasını belgeleyen bir afiş.

Konser, 19 Kasım 1920 tarihinde Moda Apollon Tiyatrosu'nda düzenlenmiş. Başlığı şöyle: "Büyük Konser Tanburî Cemil Bey" Türk müziğinin bu büyük saz sanatçısı, bu tarihten birkaç yıl önce, 1916'da 41 yaşında ölmüştü. Konser onun anısına düzenlenmiş ve başka bestecilerin eserleri yanında onun eserleri de seslendirilmiş. Konserin alt başlığında ünlü besteci Ali Rifat Bey'in de (Çağatay) "Konser Reisi" olarak katılımı duyuruluyor. Ali Rifat Bey, konserde viyolonsel de çalar. Ayrıca ikinci bölümdeki Nihavend faslında seslendirilen eserlerin tümü onun bestelerinden oluşturulmuştur. Zekâi zâde Hâfız Ahmed, Leon Hancıyan, Muallim Hüsameddin, Hâmid Hüsnü, Münir Nureddin, Hâfız Cemal, Kemal Niyâzi, Nâyi İhsan Bey ve daha bir çok hanende ve sazendenin katıldığı konserde Cemil Bey'in oğlu Mesut Cemil de tanburuyla yer alır. Programın birinci kısmında Ali Rifat Bey, Cemil Bey hakkında bir konferans verir. Daha sonra sırasıyla Nihavend, Ferahnâk, Tâhirbuselik, Hicâz fasılları yapılır. Nâzım Hikmet altıncı bölümde şiir okur. Sonraki bölümde Dede Efendi'nin (afişin ifadesiyle "Dede merhumun") Rast makamındaki kârı, "Kâr-ı nev" icra edilir. Son bölümde ise ikisi Tanbûrî Cemil Bey'e, biri Ali Rifat Beye ait saz eserlerinden oluşan Şetaraban faslı yapılır.

Afişte Nâzım Hikmet'in hangi şiirini okuduğu belirtilmiyor. Ancak bunu kestirmek zor değil. Herhalde, zihinlerde yer eden, toplumsal temalı şiirlerinden biri değildi okuduğu şiir. Çünkü Nâzım Hikmet o sıralar henüz on sekiz yaşlarında ve Vâlâ Nureddin ile Moskova'da son bulacak Anadolu yolculuğuna çıkmasına daha bir yıl var. Nâzım Hikmet'in okuduğu şiiri kestirebilmek için, gençlik ve mahalle arkadaşı ve Cemil Bey'in oğlu Mesut Cemil'in ilk kez 1947'de yayımlanan *Tanburi Cemil Beyin Hayatı* adlı kitabının Uğur Derman tarafından hazırlanan 2002 baskısına (Kubbealtı

Neşriyatı) bakmak yeterli. Bu baskıya Tanburi Cemil için yazılmış şiirler de eklenmiş. Biri hayli ünlü ve Yahya Kemal'in şiiri. "Tanburî Cemil'in Ruhuna Gazel", Mesut Cemil'in metninin başında yer alıyor. Eklerde ise Fazıl Ahmet Aykaç'ın, Oktay Rifat'ın babası Samih Rifat'ın ve Nâzım Hikmet'in şiirleri yer alıyor. Tümü de "mersiye", yani ağıt özelliğinde. Nâzım Hikmet'in şiiri, 21 Teşrînisânî 1920 tarihinde, yani konserin düzenlendiği yıl *Alemdar* gazetesinde yayımlanmış. Konserde okunsa okunsa bu şiir okunmuştur diye kestirimde bulunmak zor değil.

Mesut Cemil ile Nâzım Hikmet arasında gençlik dönemi dostluğunun ötesinde bir başka boyut daha var. Bilindiği üzere, Mesut Cemil, 1930'larda Nâzım Hikmet'e özel olarak yazdırdığı (ısmarladığı) iki güfteyi bestelemişti. Bunlar uzun yıllar radyo ve televizyonlarda Nâzım Hikmet'in adı anılmadan yayımlandı. Bu konudaki bilgiyi Memet Fuat'ın *A'Dan Z'ye Nâzım Hikmet* adlı kitabındaki (YKY, 2002) "Cemil, Mesut" maddesinden izleyelim: "1930'ların başında, İpek Film özellikle dış ülkelere satmak amacıyla *İstanbul Senfonisi* adında kısa bir tanıtım filmi çekmeyi tasarlamıştı. İstanbul'un doğal güzelliklerini, tarihsel değerlerini, İstanbul'daki çağdaş yaşamı gösterecek film için Nâzım, adını vermeden bir güfte yazmış, Mesut Cemil bu güfteyi bestelemiş, Münir Nurettin Selçuk (1900-1981) söylemişti. Gene o dönemde tasarlanan *Mineli Kuş* adlı film için de aynı üçlünün ikinci bir şarkı çalışması olmuştu. Nâzım adını vermeden yazdığı iki güftenin de bütün haklarını Mesut Cemil'e aktarmıştı. Filmlerin çekimi ham film sıkıntısı gibi birtakım nedenlerle gecikince, 1933'te, Münir Nurettin bu iki şarkıyı Sahibinin Sesi firmasının yayımladığı bir taş plağa okudu. Filmin çekilmesinden vazgeçilmemiş olduğundan plağın üstüne "Mineli Kuş filminden" diye not düşüldü Ama bu film sonradan çekilemedi. *İstanbul Senfonisi* ise çekildi." Memet Fuat'ın aynı kitabının "İstanbul Senfonisi" maddesinden söz konusu filmin Mü-

nir Nurettin tarafından okunan ve söz konusu bestelerden biri olan "Martılar ah eder çırparlar kanat" şarkısıyla açıldığını, kameranın İstanbul'un çeşitli yerlerinde gezindiğini, dahası kimi karelerde Nâzım Hikmet'in üvey çocukları Suzan ve Mehmet'in, Piraye'nin kardeşleri Selma ile Suat'ın da göründüklerini öğreniyoruz. Memet Fuat'ın adını vermediği diğer beste ise "Kanatları gümüş yavru bir kuş" sözleriyle başlayan nihavend bir fantezi ve öteki ezgiden daha yaygın, çok güzel bir parça.

O yıllarda bestelenmiş ve güftesi yine Nâzım Hikmet'e ait bir şarkı daha var. Yılmaz Öztuna, *Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi*'ne eklediği bestelenmiş şiirler listesinde M.C. Atasoy'un "Denize dönmek istiyorum" adlı nihavent şarkısına da yer vermiş. (Bu soğuk savaş dönemi ruhlu tarihçi, Nâzım Hikmet'i "N" ya da "Ran" soyadından ötürü "R" maddesinde değil, göçünden sonra zorunluklar karşısında aldığı "Verzansky" soyadı nedeniyle göze sokarcasına V maddesinde listelemeyi marifet zannetmiş!)

Konuyu, konserde okunduğunu tahmin ettiğimiz şiir ile tamamlayalım:

NÂZIM HİKMET

CEMİL ÖLÜRKEN

Elâ gözleri dalgın, geniş alnı sararmış
Bir san'atkâr hastadır, Cemil hasta yatıyor.
Odayı bir mâtemin görünmez rengi sarmış
Başında duranların kalbi yorgun atıyor.

İnce parmaklarını ıslattı göz yaşları,
Odanın sükûnunda hıçkırıklar inledi.
Hastanın yavaş yavaş çatılarak kaşları,
Sanki derinden gelen bir sadâyı dinledi.

Mukaddes elemini andı bir kerre daha:
Uzak serviliklere çevirerek yüzünü.
Âh! Ey gafil fanîler iman edin Allah'a!
Bir ilâhî ruhun da geldi işte son günü.

Çok kudretli oluyor bir dehânın gurûbu,
Ecel, onun yanına sen de el bağlayıp gir!...
Nefesinle titreyen fânîlerden değil bu,
Ölmeyen bir san'atkâr ölüm döşeğindedir.

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

21 Teşrînisâni 1920
Alemdar gazetesi

"Tını"dan "Bilinç"e:
Klasik Türk Müziği Kitapları

En popüler sanat dalı olan müziğin aynı zamanda en "teknik" dal olması ilginç bir karşıtlık doğuruyor. Müziğin "hikâye tarafı" herkesin ilgisini çekerken, teknik tarafı 'fiilen' uğraşanların ilgisini çekiyor. Ayrım, diğer sanat dallarında o kadar keskin değil. Sözgelimi, edebiyat tekniğine ilişkin kitaplar da, 'sıradan okur'un ilgisini çekebiliyor. Edebiyatta gerçek bir 'okuma'nın inceleme ve eleştiri kitapları destekli olması gerektiği de söylenebilir. Müzikte ise "sıradan izleyici" için popüler yazı alanı tek başına yeterli olabi-

liyor. Dolayısıyla müzik üzerine herkesin anlayacağı dille konuşulması her zaman "indirgeme" (vulgarizasyon) anlamına gelmiyor. Dahası, bu özellik nedeniyle müzik üzerine işi doğrudan müzik olmayanlar da söz alabiliyor.

Ahmet Hamdi Tanpınar, başlangıçta müziğin teknik kısmına ait bilgisinin eksikliğine üzüldüğünü, ama sonraları o konudaki bilgisizliğinin bu 'sanatlar sanatı'na tam olarak teslimiyetini sağladığını fark ettiğini yazıyor. Tanpınar, müzik üzerine yazdıklarıyla, sadece edebiyat severleri değil, müzisyenleri de oldukça etkiledi. Tersi, yani müzik insanlarının edebiyat üzerindeki etkileri bir bakıma daha yoğun oldu. Türk Müziğinin büyük ustalarının uzmanlık düzeyinde edebiyatı, özellikle de şiiri bildiklerini de anımsayalım.

Müziğin "Hikâye Tarafı"

Müzik tekniğine dönük kitaplarda da "hikâye tarafı" bulunabilir kuşkusuz, ama çoğu kez önsözlerde ya da dipnotlarda yer alır bu tür bölümler. Öte yandan, müzik insanlarının kalemleri, çoğu kez "teknik"e kayıyor. Sözgelimi, Yalçın Tura'nın *Türk Musikisinin Meseleleri* adlı kitabı, yazının girişinde andığım karşıtlığı barındırıyor, hatta teknik yanın ağır bastığı söylenebilir. Oysa müzik insanları, özellikle gazete yazılarında ya da el kitabı özelliğindeki metinlerde daha "popüler" bir dil kullanıyorlar. Sözgelimi, Çinuçen Tanrıkorur'un *Osmanlı Dönemi Türk Müziği, Biraz da Müzik* başlıkları altında toplanan kitapları, sadece müzik insanlarıyla değil, "sıradan okur"la da konuşan metinler. Erken ölümle dünyadan ayrılan bu besteci-icracının "muhafazakâr" öfkelerine, dar ufuklu ideolojik çıkışlarına aldırmazsanız müzikle ilgili sözleri ilgiyle okunuyor. Son dönemin bir başka önemli bestecisi Gönül Paçacı'nın çeşitli dergi ve gazetelerde yayımladığı ve "herkes"le konuşan bir dille

yazılmış yazıları, müziğin hem içsel öğelerine, hem dışsal olanla girdi çıktılarına, tarihî arka planına odaklanan metinlerdi. Paçacı, Tarih Vakfı yayınları arasında ilginç bir derleme de yayımladı: *Cumhuriyetin Sesleri*. Kemençe sanatçısı ve unutulmuş sazlardan 'çenç'i de ihya etmiş olan Fikret Karakaya da gazetelerde ve dergilerde yayımladığı söyleşi tadında yazılarla 'sıradan okur'un ilgisini çekmeyi başardı. Halk müziği alanında da Mehmet Özbek, Bayram Bilge Tokel, Okan Murat Öztürk... gibi adlar, müziği açıklayan ya da söyleşen metinler yayımladılar.

Müziğe odaklanmış ama müzisyen olmayan yazarlarca hazırlanmış kitapların öncü örneklerinden biri, İbnülemin Mahmut Kemal'in *Hoş Sada - Son Asır Müzisyenleri* adlı kitabıydı. 1958 yılında basılan ve bildiğim kadarıyla günümüzde yeni bir baskısı bulunmayan bu kitabın, kendi başına bir efsane olduğu da söylenebilir. Yazar, 19. yüzyıl sadrazamlarını ve şairlerini anlatan kitaplarının ardından müzisyenleri de aynı renkli dille 'hikâye' etmiş, ilginç anekdotlar aktarmıştı. Daha çok Yahya Kemal ile sohbetlerini toplayan kitabıyla tanınan Sermet Sami Uysal, müzik insanlarıyla da düşüp kalkmış bir ad. Anılarından öğrendiğimize göre, konserler dahi düzenlemiş. *Baki Kalan Bu Kubbede* adlı kitabında pek çok müzikçiyle ülfeti anlatılıyor. Bunlar arasında askerlik görevi nedeniyle Diyarbakır'da tanışıp meşklerine katıldığı Celal Güzelses'in de bulunması, ilginç bir sürpriz.

Nazmi Özalp, benim gençliğimde Malatya'nın tanınmış doktorlarından biriydi. Onun kemençe sanatçısı olduğunu, müzik tarihiyle ilgili çalışmalar yaptığını nice sonra öğrendim. İki ciltlik *Türk Musikisi Tarihi* adlı kitabı, tam bir tarih kitabı olmamasına rağmen, öncü bir çalışma olarak ve belki de eldeki tek örnek olarak duruyor. Yılmaz Öztuna'nın Kültür Bakanlığı Yayınları arasında

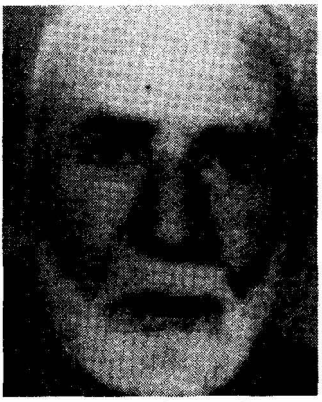
çıkan *Klasik Türk Müziği Ansiklopedisi* de gereksiz ayrıntılarına rağmen, temel başvuru kitaplarından biri.

Ezginin Mirası

Cem Behar'ın son yıllarda Türk Müziğiyle ilgili yayımladığı her kitap ayrı bir heyecan konusu oldu. *Klasik Türk Müziği Üzerine Denemeler, On Sekizinci Yüzyılda Türk Müziği, Aşk Olmazsa Meşk Olmaz, Musikiden Müziğe* yazarın bağımsız yazılarını toplayan, araştırma nitelikleriyle önemli, anlatı nitelikleriyle hayli renkli kitaplar. Behar'ın son dönemin Klasik Türk Müziği üstadlarıyla müzik çalışmaları da var.

Türk Müziğiyle ilgili yayımlanmış son kitaplardan birine imza atmış olan Bülent Aksoy da müzisyen olmayan araştırmacılardan. Filoloji kökenli Aksoy'u önceleri çevirileriyle tanımıştık. Son yirmi beş yıl içinde ise Türk Müziği üzerine dergilerde ve derleme kitaplarda kapsamlı yazılar yayımladı. Dergi sayfalarında kalmaması gereken önemli ve ilginç yazılardı bunlar, *Geçmişin Musiki Mirasına Bakışlar* adı altında kitaplaştılar. Aksoy'un kitabı, Türk Müziğini kavramsal niteliğiyle, kökeniyle, tarihiyle, yitik yanlarıyla, değişimleriyle, öteki alanlarla ilişkileriyle, hatta geleceğiyle ele alıp irdeliyor. Kitabın, kendi bütünlüğü içinde bir müzik arkeolojisi, bir tarihçe olarak kalmayıp günümüz müzik sorunlarını da kuşatmak gibi bir özelliği var.

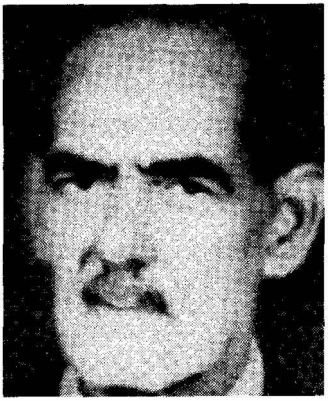
Son yıllarda, ancak bir bölümüne değindiğimiz bu türden kitapların yanı sıra, tek bir besteciye ya da icracıya yönelmiş ilginç kitaplar da yayımlandı. Unutmayalım ki, notanın yazı ile buluşması, "tını"nın bilinçle buluşmasından başka bir şey değil.



Nuri Başaran (Hafız Nuri)



Cemil Cankat



Mahmut Güzelgöz (Tenekeci Mahmut)



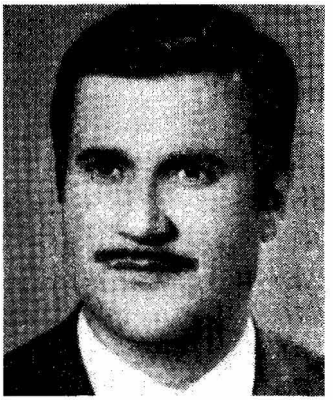
Tahir Oturan (Mukim Tahir)



Erzincanlı Hafız Şerif



Celal Güzelses



Enver Demirbağ



Malatyalı Fahri



Malatyalı Fahri



Malatyalı Fahri



Neriman Altındağ



Udi Nevres Bey



Tanburi Cemil Bey



Plak: Mahur taksim. Viyolonsel ile çalan: Cemil Bey



Refik Fersan, Tanburi Cemil Bey, Musa Süreyya Bey

GRAMOFONLU KAHVEHANE

Memleketin Şarkısı Türküsü Üstüne Yazılar

Eskiden Anadolu şehirlerinde "Gramofonlu Kahvehane"ler bulunurdu. Buralarda yeni çıkmış ya da eski taş plaklar çalınırdı. Bu kahvehaneler, yöre sanatçılarını da özendirir, onların "canlı" icralarının da yeri yurdu olur, hatta plak doldurmalarına vesile olurdu. Asıl "iş"i edebiyat olan şair ve yazar **Tahir Abacı**'nın Radikal İki, Milliyet Sanat, Kaçak Yayın gibi gazete ve dergilerde yayımlanmış "memleketin şarkısı türküsü üstüne yazılar"ını toplayan bu kitap bizi o gramofonlu kahvehanelerin atmosferine götürüyor. Şarkıların evreni, türkülerin yeri yurdu, şiir ile şarkının kesişme noktaları, plakların serüveni, Anadolu şehir müziği, Dicle-Fırat müzik havzası, Yeşilçam şarkıları, müziğin kadınları, Vatan Sevdiren Mızrap: **Tanburî Cemil Bey**, Mağrur Tını: **Udî Nevres Bey**, Ölümsüz Ses: **Celal Güzelses**, Kaynaktaki Ses: **Erzincanlı Hafız Şerif**, Çılgın Mızrap: **Malatyalı Fahri**, Uzun Hava Okuyan İstanbullu: **Neriman Altındağ Tüfekçi**, Saklı Anadolu Efsanesi: **Enver Demirbağ, İbrahim Tatlıses, Ahmet Kaya... Müziğin keyifle okunan "hikâye tarafı"nı anlatırken, geniş bir alanda dolaşan, müzik ekseninde ülkenin toplumsal serencamına da tanıklık eden, belleğe katkı yaparken ip uçları da veren denemeler toplamı...**

15 TL
978-605-5717-35-3
9 786055 717353