

72 757

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**GELENEKSEL TÜRK MÜZİĞİNDE
İCRA GELENEĞİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ÖMER ÖCAL

72157

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih: 8 Haziran 1998

Tezin Savunulduğu Tarih: 24 Haziran 1998

**T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ**

Tez Danışmanı : Yrd. Doç. Şerife GÜVENÇOĞLU

Şerife Güvençoğlu

Diğer Jüri Üyeleri: Prof. Dr. Selahattin İÇLİ

Dr. Selahattin İçli

Doç. M. Cahit ATASQY

Doç. M. Cahit Atasqy

HAZİRAN 1998

ÖNSÖZ

“Geleneksel Türk Müziği’nde İcra Geleneği” adlı bu çalışma İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Musiki Anasanat Dalı Türk Sanat Müziği programında Yüksek Lisans Tezi olarak hazırlanmıştır.

Geleneksel Türk Müziği günümüzde solo icranın yanısıra devlet tarafından kurulan ya da özel korolar tarafından da icra edilmektedir. Bu çalışmayı yaparken böyle bir toplu icra biçiminin hangi tarihlerde doğup geliştiği konusunu merak ederek incelemeye karar verdim.

Çalışmamızda “meşk”, “koro”, “toplular”, terimlerinin üzerinde duruldu ve farkları ortaya konmaya çalışıldı. Aynı zamanda Toplu İcra’nın tarihçesi hakkında da bilgi verilmiştir.

Kıymetli hocalarımızın da bilgi birikimlerine ve fikirlerine başvurulmuştur.

Bu çalışmada bana yardımcı olan danışman hocam Sayın Yrd. Doç. Şerife GÜVENÇOĞLU’na yardımlarını esirgemeyen Sayın Yrd. Doç. Nilgün DOĞRUSÖZ’e sonsuz teşekkür ederim.

İstanbul, Haziran 1998

Ömer ÖCAL

İÇİNDEKİLER

KISALTMALAR	IV
ÖZET	V
SUMMARY	VI
GİRİŞ	1

BÖLÜM I

1.1. CUMHURİYET DÖNEMİNE KADAR OLAN MUSİKİ KURUMLARI VE CUMHURİYET DÖNEMİ	4
1.1.1. TUĞ TAKIMLARI	4
1.1.2. TABILHANE	4
1.1.3. MEHTERHANE	5
1.1.3.1. Mehter.....	6
1.1.3.2. Mehter Musikisi Sazları	6
1.1.3.3. Mehter Musikisi İcra Düzeni	7
1.1.3.4. Mehter Musikisi Bestekârları	7
1.2. OSMANLILARDA YENİLİK HAREKETLERİYLE BAŞLAYAN CUMHURİYET DÖNEMİNE KADAR UZANAN MUSİKİ KURUMLARI.....	8
1.2.1. ENDERÛN	8
1.2.2. MUZİKA-İ HUMAYÛN	10
1.2.3. HERAT MUSİKİ OKULU	12
1.2.4. DARÛLBEDÂ'Yİ VE DARÛLELHAN.....	13
1.2.5. MEŞKHANELER	13
1.2.6. MEVLEVİHANELER	14
1.3. CUMHURİYET DÖNEMİ	15

BÖLÜM II

2.1. TÜRK MÜZİĞİNDE KORO VE TOPLU İCRA GELENEĞİ	17
2.1.1. KORO KELİMESİNİN ANLAMLARI	17
2.1.1.1. Klasik Koro.....	18
2.1.1.2. Küçük Koro	18
2.1.1.3. Erkekler Korosu	19
2.2. GELENEKSEL TÜRK SANAT MÜZİĞİNDE TOPLU İCRA İÇERİKLERİ	19
2.2.1. KÜME FASLI	19
2.2.2. FASIL HEYETİ	20
2.2.3. İNCE SAZ TOPLULUKLARI	22
2.2.4. KABA SAZ TAKIMLARI	23
2.2.5. FASIL-I CEDİD.....	24
2.3. MEŞK'İN TANIMI VE İCRA ŞEKİLLERİ	25
2.4. TÜRK HALK MÜZİĞİNDE TOPLU İCRA	36

BÖLÜM III

- Röportajlar

3.1.1. EROL SAYAN'LA RÖPORTAJ	38
3.1.2. YAVUZ ÖZÜSTÜN İLE RÖPORTAJ	40

SONUÇ	43
-------------	----

KAYNAKÇA	44
----------------	----

ÖZGEÇMİŞ	46
----------------	----

KISALTMALAR

a.g.e.	: Adı geçen eser
a.e.	: Aynı eser
c.	: Cilt
Sa.	: Sayı
S.	: Sayfa
yy.	: Yüzyıl
v.b.	: Ve benzeri
TSM	: Türk Sanat Müziğı
THM	: Türk Halk Müziğı
İ.T.Ü.	: İstanbul Teknik Üniversitesi
T.M.D.K.	: Türk Musikisi Devlet Konservatuarı

ÖZET

GELENEKSEL TÜRK MÜZİĞİNDE İCRA GELENEĞİ

Ömer ÖCAL

“Geleneksel Türk Müziğinde İcra Geleneği” adlı bu çalışma İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Musiki Anasanat Dalı, Türk Sanat Müziği programında Yüksek Lisans Tezi olarak hazırlanmıştır.

Bu çalışma üç bölümden oluşmaktadır.

Çalışmamızın giriş bölümünde Gelenek ve Geleneksel Türk Müziği kavramları üzerinde durularak bu konudaki bazı önemli görüşlere yer verilmiştir.

Birinci bölümde, Osmanlılar ve Cumhuriyet dönemindeki Musiki kurumları ve bu kurumların tarihçeleri hakkında bilgi verilmiştir.

İkinci bölümde, Türk Müziğinde Koro ve Toplu İcra Geleneği başlığı altında koro kelimesinin anlamları ve çeşitleri, Toplu İcra’nın içerikleri, Meşk’in tanımına yer verilmiştir.

Üçüncü bölümde ise kıymetli hocalarımızın Geleneksel Türk Müziğinde İcra Geleneği hakkındaki görüşlerine yer verilmiştir.

SUMMARY

This work with title, “Massive Movement In Turkish Music” is made at Istanbul University, Social Studies institute, Social Studies institute, School of Music, Turkish Music department.

As I was doing this study, I began wondering during what date has this “Massive Movement in Turkish Music” then I began investigating. This work consist of three sections:

Section of Introduction at our work clarifies the trends and concept of Turkish music, giving word to some of the major concepts involved in this regard.

First section gives information about concepts of music during terms of the Ottomans and the Turkish Republic together with a brief introduction about historical account of the same.

In the second section we describe the meaning of the expression “choir” under title Choir and Mass Movement Tradition together with assortments there of, in addition to description of term “Calligraphy.” Section three however speaks about the expressions given by our esteemed instructors regarding the “Movement in Turkish Music.”

We worked on specific meanings of the expressions “choir”, “calligraphy” and “massive movement”, trying to bring about the differences involved among them. We further gave a detailed description of Massive Movement as well.

The term “Tradition” comprises the morel values regarding cultural structure of society which has accumulated over long terms of time through generations to become a strong binding effect to various elements of society.

Having consistent of master – pupil type of education, main thing that is done was to simply imitate the master's sound or voicing according to regional sounds we come up with tunes written according to beat of the style followed, insistent use of twin intervals regardless of tunes being with or without style, inclusion of trill and glissando in a concentrated manner in addition to instruments used being the typical for Turkish Music. We therefore can list the musical associations in ottomans until the Republic as follows: -

Horsetail sets which consisted a dominant part of the military band had been known since times of the Hum Turks. According to what's learned from Divan-i Lügat'i Turk that the Turkmens have called the flag as "Horsetail" during when the military band had made public performance.

Horsetail sets have been used in Mid Asia until the Ottoman times with "pipe" and "whistle" together with small drum, tambourine with cymbals, large drum and the bell.

TABİLHANE

Name given for military band which represent the authority in Islamic and Turkish states. The part of the military band that is regarded as basic and holly to the Turks is consistent to large drums of various sizes. The biggest was called the "Kos."

MEHTERHANE

Music made by mehter had been the first abridging with the western world. Military band belonging to the Ottoman State had two names; the one belonging to the Sultan was called "Mehterhane-i Humayun" and the others were called the "Esnaf Mehteri."

Since Sultan Murat the II had been someone who was fond of music and art, it is thought that the main development of Turkish military music was made during his times. Mehterhane which was banned by foundation of Republic however was remade in 1952.

MEHTER

It is not sure exactly since when this word mehter has been used by the Ottomans. It is Iranian originated and driven out of the word “mehter”, meaning the best, the biggest and most authoritative.

Instruments used by mehter musicians.

1- Blow instruments	2- Drums
Double reed flute	Kös
tube	drum
pipe	kettle drum
clarinet and kurnenay	tabilbaz
mehter whistle	tambourine
	bell
	çevgan

Musical institutions which started in the Ottoman state and lasted until the Republic are as follows; -

- ENDERÛN
- MUZİKA-İ HÜMAYUN
- HERAT SCHOOL OF MUSIC
- MEŞKHANE
- MEVLEVİHANE

Republican term

Banning the Mehterhane in 1826 and foundation of the new Muzika-i Hümayun is the start point of a new term in Turkish music.

Such term has caused meeting of two cultures, giving a starting point of foundation of the combined Turkish culture and the western culture.

CHOIR AND MASS MOVEMENT

The word "Choir" means;

Combination of human voices. It may however be consistent of single person's sound or more. However the songs that are sang are always with text for music. Mostly it accompanies an orchestra choir. It also exists in choirs without musical accompany as well, despite not too often.

Choir according to Anlet Say:

- a) A singing group taking part in stage dramas and in solo oratorios which happened afterwards. These singers are knows for their performance in a single voice and multi-sound.
- b) Composition made for such vocal groups
- c) Used as an expression describing the final sound and note arrangement of dio, trio and etc. in the 17th and the 18th centuries.
- d) For the chorus part in a song.

Meaning of the word choir in various languages:

Fr. Coeur, Eng. Hair, Germ, Char, Italian (where the Turkish meaning comes from.)

Choir assortments

- Classical choir,
- Small choir,
- Men's choir

Massive movement contents

- Massive oriental orchestra
- Trebled instrument groups
- Coarse instrument groups
- Fash cedid

description of Calligraphy

Teaching and transfer of Turkish music of art had always been in terms of “calligraphy” until seventy or eighty years before. Learning sound and playing the instruments together with acquisition of musical script by the students. The word calligraphy may be described in terms of “education” in its best means.

Teaching and transfer of Turkish music of art had always been in terms of “calligraphy” until seventy or eighty years before. Learning sound and playing the instruments together with acquisition of musical script by the students. The word calligraphy may be described in terms of “education” in its best means.

Calligraphy depends mainly on imitation and repeat in terms of music. A nother name for calligraphy is passing script. In calligraphy, the script has to be learned in terms of its style where memory concept taking the lead in terms of this particular system. Calligraphy had been taught in what’s called the “Meşkhane” in the palace.

GİRİŞ

Geleneksel Türk Müziği İcra geleneğine geçmeden önce bu bölümde Gelenek ve Geleneksel Türk Müziği kavramları üzerinde durulmalıdır. Bunun yanısıra Lourounce Picken, Geleneksel Sanat Müziğini belirleyen öğelerin toplu icra biçimiyle yok olmaya başlaması konusundaki görüşleri ve ayrıca Toderini'nin ve Baron de Tott'un görüşlerine yer verilmektedir.

GELENEK: Uzun bir zaman içinde toplum tarafından biriktirilerek oluşturulan, kuşaktan kuşağa aktarılarak yaşatılan, toplumun üyelerini sağlam bir bağla birbirine bağlayan kökleşmiş manevi kültür öğeleridir. Toplumlar ayırt edici özellik taşıır. Gelenek, toplumun özel niteliği, özgünlüğüdür (¹).

... Usta – Çırak ilişkili bir eğitimi olması nedeniyle, seslendirmede ustaya bağımlı ve taklit yada tümüyle yöresel özelliklere bağımlı olması ve ister usullü, ister usulsüz olarak oluşturulan ezgilerde ikili aralıkların yoğun olarak kullanılması, seslendirme sırasında, yine yoğun olarak tril ve glissando yapılması ve kullanılan çalgılar, Geleneksel Türk Müziği'ni belirleyen temel öğeler olarak karşımıza çıkmaktadır (²)

... 18. yüzyılın sonlarından itibaren icrada zaman zaman “incesaz” olarak da nitelenen bugün bildiğimiz Klasik Türk Müziğinin doğal mekanlarıyla genellikle kapalı mekanlardır: Saray, köşk, konak yada evde bir oda, tekke meydanı, hücreci yada semahanesi, camiler. Geleneksel Türk Müziğinin en yaygın şekilde icra edildiği alanlar kuşkusuz bunlardı. Ne var ki, bu musiki faslının Topkapı Sarayı'nda havuz başında, Sadabad'da bir bahçede, Boğaz içinde seyir halindeki bir kayıkta yada her halde açık havada icra edilmesi de onu oda müziği türünün ve buna uygun icra üslubunun kesinlikle dışına çıkarmaz.

¹ TÜRKÇE SÖZLÜK, 1975.

² Onur AKDOĞU, 1996.

18. yüzyılın Avrupalı seyyah ve müsteşrikleri arasında Osmanlı edebiyat, kültür ve müziğini en iyi tanıyan ve en yansız bir biçimde tanıtır yorumlayanlardan biri olan Gianbatista TODERİNİ’de aynen bu “ince saz” – “kaba saz” ayrımını yapar. 1787 yılında yayınlanan ve Türk Edebiyatı (“Letteratura Turchesca”) başlığını taşıyan Osmanlı Edebiyatı, Yayıncılığı ve Kültürü hakkındaki önemli kitabının müzikle ilgili bölümünde Toderini, Osmanlı İmparatorluğu’nda gördüğü musiki aletlerini iki temel kategoriye ayırır.

İlk kategori zurna, kaba zurna, boru, zil, çevgan, davul, kös gibi çalgılardan oluşur. Toderini bu kümeyi “Mehterhane”, yani “Savaş Çalgıları” olarak adlandırır. Diğer çalgı grubu ise keman, sinekamanı, ney, girift, miskal, rebab, tanbur, santur, daire gibi Klasik Türk Müziği’nin birçoğu bugün de kullanılan bildiğimiz çalgılarını kapsar. Toderini bu kategoriyi de “Oda Müziği Çalgıları” olarak adlandırır ve “Saray’da Sultan için birçok oda müziği çalgıcısı bulunduğu”ndan söz eder.

Aşağı yukarı aynı dönemlerde yazan Baron de Tott da bu ayrımı yapar ve İstanbul’da dinlediği musikiyi “Savaş Musikisi” (“Musique Martiale”) ve “Oda Musikisi” (“Musique de Chambre”) olmak üzere ikiye ayırır. 18. yüzyılın ikinci yarısında Alman seyyah ve tarihçi Franz Joseph Sulzer de müzikte aynı farklılıkların altını çizer. Türk Musikisi ve onun kullanıldığı çalgılarla “Türk Oda Musikisi’ni son derece kesin çizgilerle birbirlerinden ayırır ve “Türk Oda Musikisi diğerinden çok farklı bir musikidir” diyerek özellikle bu ayrımın altını çizer (³).

Bunlarla birlikte bir İngiliz Müzikologun 1 Şubat 1951 yılında İleri Türk Musikisi Konservatuarı icra heyetinin verdiği bir konseri dinledikten sonra Musiki Mecmuasında “Bir İngiliz Müsteşrikinin Musikimiz Hakkında Görüşleri”nden birkaç alıntı da şöyledir;⁴

Büyük dinleyici kitleleri önünde Klasik Türk Musikisi’nin icrasının sorunları tıpkı Klasik Hint veya Çin musikisindekiler gibidir. Bu müzikler nispeten küçük mekanlarda icra edilip sınırlı sayılarda dinleyiciye hitap ederler. Ne yazık ki sözünü

³ Cem BEHAR, Zaman, Mekan, Müzik, Afa Yayıncılık, 1992, Sayfa, 120-121.

⁴ Lourounce Picken, 1951.

ettiğim konserde salonun boyutları mikrofon ve amplifikatör kullanılmasını gerektiriyordu. Saz heyetine üç kemanla, bir violonsel gibi yabancı kökenli fakat daha gür sesli sazların birlikte ilavesi duyulabilirlik sorununun tatminkâr çözümü değildir. Çünkü o zaman Türk sazlarının özel tınları kayboluyor ve kemanın sesi diğer sazları bir yorgan gibi örtüyor.

Çalgı sayısı klasik adedi aşmamalı, yoksa gelenek kaybolur. Batıda ne yazık ki Haendel ve Bach'ın eserlerini çok büyük korolarla ve o bestecilerin zamanlarında bilinmeyen sazlardan oluşan orkestralarla çalmak adet haline gelmiştir. Böylece bu bestecilerin yazdığı müziğin birçok niteliği kaybolmaktadır. Türk musikisinde de hacmin zamanla genişleyip niteliğe zarar vermesi tehlikesi mevcuttur.

Yabancı müziklerle her gün temasta bulunmak, Türk Musikisi'nin icra ve üsluplarında değişiklikler meydana getirmektedir.

Gerçi bu değişiklikler yeni bir Türk Musikisi'nin gelişmesine yol açabilir. Ancak eski tarz korunacaksa, değişikliklerin ortaya çıkışını da teşhis etmek gerekir. Bu geleneğin korunması ancak ayrıntılara azami dikkat ve özen göstererek mümkün olabilir. Bana kalırsa, porteli notanın ve yabancı sazların genel olarak kullanılması daha şimdiden toplu çalışma ve okuyuşunun nitelik ve uygulamalaştırılmaya doğru gidiyor. Öyle ki icranın geleneksel koşulları unutulma yolundadır.

Türk musikisiyle yeni tanışmaya başlayan biri olarak bu türlü tavsiyelerde bulunma küstahlık gibi görünebilir. Fakat İslâm kültürüne büyük bir sempati beslediğim ve Uzakdoğu'da müzik geleneklerinin ne kadar sürat ve kolaylıkla değiştiğine, tamamiyle ortadan kalktığına tanık olduğum için yorumlarımı saygıyla ortaya koymaktan çekinmedim.

BÖLÜM I

1.1. CUMHURİYET DÖNEMİNE KADAR OLAN MUSİKİ KURUMLARI VE CUMHURİYET DÖNEMİ

1.1.1. Tuğ Takımları

Tuğ takımları, askeri mızıka takımlarının ilk örnekleri olup varlıkları Hunlar dönemine kadar uzanmaktadır. Hun İmparatorluğu döneminde Osmanlı İmparatorluğu dönemine kadar tuğ takımları askeri müzik toplulukları olarak düşünülebilir.

Divan-ü Lügat-it Türk’de verilen bilgiye göre Türkmen halkının huzurunda nevbet vuran tabılhaneye ve sancağa “Tuğ” denildiği anlatılmaktadır.

Tuğ takımlarından üflenerek çalınan çalgılardan “Borguy” (Boru) ve “S. bızgı” (Düdük) ile vurmali çalgılardan “Tümrük” (Küçük davul), “Dümbelek” (Def), “Küvrük” (Büyük Davul, Kös) ve “Çenk” (Zil), Orta Asya’dan Osmanlı dönemine kadar kullanılmışlardır.

Hunlar, Göktürkler ve Uygurlarda Tuğ Takımı, İslamiyet’in kabulüyle birlikte Karahanlılarda, Gaznelilerde, Abbasilerde, Harzemşahlarda, “Tabılhane” Kırım Hanlığı gibi bazı yerlerde Nakkahane Osmanlılarda da Mehterhane adlarını almışlardır (⁵).

1.1.2. Tabılhane

İslâm ve Türk devletlerinde askeri ve resme saltanat alameti sayılan askeri musiki teşkilatıdır. Askeri mızıka takımının esas ve Türklerce kutsal sayılan kısmı çeşitli büyüklükteki davullardan meydana gelmiştir. En büyüklerine “Kûs = Kös” denilmiştir (⁶).

⁵ Belkıs ÇERKEZ, Muzika-i Humayün, Yüksek Lisans, Tezi, İSTANBUL, 1995, s. 3.

⁶ Yılmaz ÖZTUNA, Türk Musikisi Ansiklopedisi II, M.E. Basımevi, İST., 1976, s. 296.

Osmanlı mehterhanesindeki çalgıların kökleri Selçuklu Tabılhanesi ve eski Orta Asya Türk Uygarlıklarındaki Tuğ takımlarında kullanılan çalgılara dayanmaktadır.

Tuğ takımları önce Tabıl (Davul) sözcüğünde tabılhaneye, sonra Farsça mihter sözcüğünden mehtere ve mehterhaneye, Nakkareden, Nakkarehaneye dönüşmüştür.

1.1.3. Mehterhane

Mehter musikisi, Batı ile ilk etkileşme aracımız olmuştur. Osmanlı Devleti'nin askeri mızıkası ve mızıkı takımı ve teşkilatının padişaha mahsus olanına "Mehter-hane-i Humayûn", diğerlerine ise "Esnaf mehterleri" denilmiştir.

Eski Türk devletlerinden Abbasilerde ve onlardan sonra bütün İslâm devletlerinde askeri mızıkı istiklâl alameti olarak kabul edilmiştir.

"Sıkke vü tabl-ü alem" yani müstakil bir hükümdar adına basılan madeni para, askeri mızıkı "tabl = davul" ve alem (sancak, bayrak), bir devletin istiklâlini gösteren başlıca üç unsurdur.

Türkler musikiye, devletin vazgeçilmez bir unsuru şeklinde önem vermişlerdir.

Sultan II Murad'ın aydın, teşkilâtçı, sanatkâr ve musiki sever bir kimse olması dolayısıyla Türk askeri musikisinin ilk geliştirme hareketlerinin bu padişah zamanında başlatıldığı sanılmaktadır.

Osmanlı İmparatorluğunda devlet teşkilatı genişletilirken ve yeni yasalar çıkartılırken "Mehterhane" unutulmamıştır. Bu kuruluşa yeni imkânlar sağlanmış, çalışması, kıyafeti ve icra şekli ile ilgili yasalarla yeni ilkeler getirilmiştir. Ülkenin diğer önemli merkezlerinde şubeler açılmıştır.

İstiklâl Savaşın'da da Mehterhane hizmet görmüştür. Fakat Cumhuriyet ile beraber yine ortadan kalkmıştır. Daha sonra 1952'de bugün mehterhane kurulmuştur (⁷).

⁷ Mehmet GEZER, Üsküdar Musiki Cemiyeti'nin Türk Musikisi Hayatındaki Yeri ve Önemi, Doktora Tezi, İstanbul, 1990, s.30.

1.1.3.1. Mehter

Mehter sözcüğünün Osmanlı İmparatorluğu terminolojisinde ne zamandan beri kullanıldığı kesin olarak bilinmemektedir. Mehter sözcüğü Farsça kökenlidir ve Mihter sözcüğünden türemiştir. “En ulu, en büyük” gibi anlamlar taşımaktadır. Daha sonraları bu sözcükten “Mehterhane, Mehteran, Mehterbaşı” gibi sözcükler türetilmiştir.

Mehterhane Asya ve İslâm Türk devletlerine TABILHÂNE takımlarının bir donanımdır. Kuruluşu, eski tabilhanelere oranla gelişmiş, icra kabiliyeti kazanmıştır. Mehter devletin kapısında gelişmiş tek musiki ocağıdır ve Avrupa’ya örnek olmuştur.

“Mehterhane’nin kaldırılmasıyla repertuarı, tarzı, üslubu ve konserleri de silinip kaybolmuştur. Yalnız Mehterhane’nin son zamanlarına yetişmiş olan “HAMPARSUM” notası Mehterhanenin bazı eserlerini tespit etmiş ve bu kişi kendi adını verdiği nota yazısı ile birkaç mehter eserinin orjinal olarak günümüze gelmesine yardımcı olmuştur⁽⁸⁾.

1.1.3.2. Mehter Musikisi Sazları

Mehter Musikisi sazlarını iki grupta toplayabiliriz.

1- NEFESLİ SAZLAR

- ZURNA
- NEFİR
- BORU
- KLARNET VE KURRENAY
- MEHTER DÜDÜĞÜ

2- VURMALI SAZLAR

- KÖS
- DAVUL

⁸ Vedat, KOŞAR, Geçmişteki Mehtere Toplu Bir Bakış ve Bugünkü Mehter Musiki Teşkilatı, Bitirme Ödevi, İ.T.Ü., TMDK Kitaplığı, No: 9, Haziran, 1987, s. 4.

- NAKKÂRE
- TABILBAZ
- DEF
- ZİL
- ÇEVGÂN

1.1.3.3. Mehter Musikisi İcra Düzeni

Saz gruplarının başında bulunan ve bu grubu kumanda eden kimseye “Ağa” denilirdi. Davulcubaşı’na “Baş Mehter Ağa” adı verilir ve mehter bunların yönetimi ile icra edilirdi.

Daire şeklinde dizilen takımın ortasında Mehterbaşı Ağa dururdu. Yürüyüş sırasında icralarda bu düzen değişirdi.

Mehterlerin “Eyyâm-ı Adiye” ve “Eyyâm-ı Geng” olmak üzere iki ayrı Gülbank’ı (Duası) vardır.

Mehterlerin giyinişi ise şöyleydi; Subaşların yani saz başlarının cübbe, kavuk ve şalvarları kırmızı renkli kumaştan “Üç etek”, yemenileri ise sarı renkli olurdu. Erlerin cübbe, kavukları yeşil renkli kumaştan, şalvarları kırmızı, üç etekli sarı yada başka renkte kumaşa, yemenileri ise kırmızı olurdu.

1.1.3.4. Mehter Musikisi Bestekârları

Mehter musikisinde bilinen eserlerin çoğunun bestekârları bilinmemektedir.

Mehter olmadığı halde mehter musikisi besteleyen bestekârlara da rastlanmaktadır. Örneğin, Hasan Can Çelebi, Şah Kulu, Gazi Giray Han bunlardan bazılarıdır.

Mehter Musikisi bestekârları şunlardır;

- 1- Nefiri Behram Ağa
- 2- Emiri Hac
- 3- Edirneli Dağı Ahmed Çelebi
- 4- Zurnazen İbrahim Ağa
- 5- Solakzâde (Hemdemî Mehmed Çelebi)

Bu bestekârlardan başka mehter olan ve olmayan başka sanatkarlarda vardır. Acemler (Mehter), Kazaklar (Mehter), Hammali, Kemani Hızır Ağa ve isimleri unutulmuş diğerleri de musikiye hizmet ederek saz ve söz eseri bestelemişlerdir.

1.2. OSMANLILARDA YENİLİK HAREKETLERİYLE BAŞLAYAN CUMHURİYET DÖNEMİNE KADAR UZANAN MUSİKİ KURUMLARI

1.2.1. Enderûn

XIII. yüzyıl sonlarına doğru kurulan, kısa sürede gelişerek topraklarını genişleten Osmanlı Devleti, büyük bir imparatorluk olma yoluyla hızla ilerlerken yapısında önemli değişiklikler yapmıştır.

Osmanlı Devleti'nin kuruluş ve genişleme çabaları sürerken, diğer yandan yeni kadrolara ihtiyaç duyulmaya başlanmıştır.

Bir devletin hayatında, yüzyıl gibi önemli olmayan bir süre içinde “Osmanlı” sözcüğü Ön Asya, Avrupa ve Bizans’da iştilir olmuştur. Bursa’nın taht şehri olmasından sonra Rumeli’ye el atılmış, Osmanlı Sarayı resmi bir kuruluş haline gelmiştir. Burada ihtiyaçları karşılayarak elemanlara gerek duyulmuştur. İşte bu düşünce ve ihtiyaçtan yeniçeri denilen yeni bir askeri sistem doğmuştur. Bu kuruluşun adayları yine ele geçirilen topraklarda yaşayan ve Müslüman olmayan ailelerin erkek çocuklarından sağlanmış ve bu ocakta çok sıkı askeri disiplin altında yetiştirilmişlerdir.

“Enderûn” denilen saray okulunun kuruluşu bu gerçeklere dayanmaktadır. Bu okulun kuruluş fikrinin genellikle Sultan II. Murad tarafından uygulamaya konulduğu ileri sürülmüştür. Başlangıçta bu okulun amacı saray hizmetleri için adam yetiştirmek olmuştur. Bu amaç doğrultusunda hareket edildiğinde okulda başka bölümlerin açılması düşünülmemiştir.

1453 tarihinde İstanbul’un alınışından sonra Fatih Sultan Mehmed Topkapı Sarayı’nda babasının tamamlayamadığı bu okulu genişleterek “Enderûn-i Humayûn”u kurmuştur.

Bu okulda öğrenciler kültürümüze uygun bir şekilde yetiştirilmiş ve diğer derslerle birlikte musiki öğrenimi yapmışlardır.

Enderûn-i Humayûn, XIX. yy.’ın ilk yarısına kadar gelişimi ve verimini sürdürmüştür. Osmanlı İmparatorluğu’nda yenileşme hareketlerinin başlaması ve bunların ters uygulanması Enderûn’da da etkisini olumsuz yönde göstermiştir.

1833 tarihinden itibaren niteliği değiştirilerek, eğitim sistemine Avrupa özelliği kazandırılmak istenmiş ve Enderûn zamanla önem ve değerini yitirmeye başlamıştır.

XIX. yüzyılın sonlarında başlayan batıya bağımlılık, yüzyıllardan beri kökleşerek gelişen ve sağlam temellere oturan bu kuruluşun gitmesine neden olmuştur.

İtalya’dan musiki hocaları getirtilerek musiki öğreniminden Batı sistemi uygulanmaya başlamış ve Türk Musiki sazlarının yerini Batı sazları almıştır. Bu gelişmelerden sonra Enderûn teşkilatının musiki bölümünün adı “Muzıka-i Humayûn” burada yetişenlerin adı “Enderûni” iken “Muzıkah” olmuştur.

İtalya’dan getirtilen yabancı musiki hocaları padişahlar tarafından taltif edilirken, eskilere verilen önem gittikçe azalmıştır.

Bu durum 1908 tarihine kadar sürmüştü ve bu tarihten sonra “Enderûn Okulu” kesin olarak kapatılmıştır. Musikimiz kendi kaderiyle başbaşa kalmıştır. O dönemde yetişmiş olan musikişinaslar durumu şu sözlerle dile getirmişlerdir.

“... řu veya bu semtte, musikide ki ehliyetli ağızdan ağıza söylenen tanınmış hocaların çevreleri ve evleri bir nevi konservatuar halindeydi. Bazen “Meřkhâne” denilen toplantı yerlerinde çalışmalarını sürdürürlerdi. İstanbul semtinde, kemaniler, udiler, kanuniler veya ünlü hanendelerden doğrudan doğruya çoğu zaman geceleri kurulan bu sohbet halkalarına kış günleri bile devam edilirdi...”⁹).

1.2.2. Muzıka-i Humayûn

Nizam-ı Cedid’den sonra teşekkül eden beş askeri müesseseden biri de “Muzıka-i Humayûn” okuludur.

Bu okul (1247 – 1831) senesinde Beşiktaş Saray müştemilatından olan Çinili Odalarda açılmıştır. Bu okula alınan talebeler ikiye ayrılmıştır.

1- Muzıka-i Humayûn

2- Hademe-i Hassa-i řâhâne

Bu okulda öğrenciye doğu ve batı musikisi öğretilmiştir. Fakat din ve dile öncelik tanınmıştır.

Daha sonraları Muzıka-i Hümayûn ve Hademe-i Hassari şâhâne için “Gümüşsuyu Kışlası” yapılmış ve okul oraya nakledilmiştir.

1826 yılında mehterhâne kapatıldıktan sonra Sultan II. Mahmud askeri musiki sistemi geliştirmek istemiş ve bu amaçla İtalya’dan musikişinaslar getirmeyi kararlaştırmışlardır. Sultan II. Mahmud bunun için biran önce çalışmalara başlanılsın istiyordu.

1827’de şimdiki üniversite binasının yerinde bulun an “Taşkışla”da (Muzıka-i Humayûn) kurulmuştur. Burada ilk kez “Bando” kurulmuş ve başına MANGUEL getirilmiştir. 1828 yılında da GILISEPPE DONİZETTİ davet edilmiştir.

⁹ Mehmet GEZER, Üsküdar Musiki Cemiyeti’nin Türk Musiki Hayatındaki Yeri ve Önemi, Doktora Tezi, İstanbul, 1990, s. 30.

Donizetti, özel musiki dersleri alarak kendisini yetiştirmiş herhangi bir konservatuarda okumamıştır. I. Napolyon'un hizmetine girerek onun bandosunda savaflara katılmıştır. 1829'da "Mahmudiye", 1843'de "Mecidiye Marşı"nı bestelemiştir. Hem muzıka'da hem de sarayda bando takımları kurmuş İtalya'da pek çok Bando sazı getirmiştir. Daha sonra kendisine "Paşa"lık rütbesi verilmiş ve bulunduğu görevde 28 yıl kalmıştır.

Askeri musikinin dışında öğrencilere İtalyanca sözlü eserler öğretiliyor, bunlar huzurda okutuluyordu.

Donizetti'nin amacı uygun bir ortam yarattıktan sonra senfonik musikiye geçmekti. Zamanla Osmanlı Sarayı'na yapma bir Avrupa havası sinmiş, hatta haremdede bile bando kurulmuş ve sultan efendiler de bu akıma ayak uydurmuşlardır. Böylece "Muzıka okulu"nun tam olarak kuruluşu 1863'te gerçekleştirilmiştir.

Batı musikisi modern usullerle ve nota ile, Türk Musikisi ise kulaktan kulağa aktarılarak öğretilir düşüncesiyle kendi kaderine terkedilmiştir.

Muzıka-i Humayûn'da askeri musikimizin gelişmesine, Pizani, Angelo Mariani (1848 yılında gelmiştir), Luigi Ardini (1860 yılında gelmiştir), Guatelli Dussege, Saffet Atabinen, Zeki Üngör gibi sanatkârlar yardımcı olmuştur.

Cumhuriyetin ilanıyla saltanatın kaldırılmasından sonra, Saray muzıkası ve Türk Musikisi sanatkârları Ankara'ya nakledilerek Cumhurbaşkanlığı kadrosuna alınmıştır. Bu tarihten sonra batı musikisi bölümü "Cumhurbaşkanlığı Orkestrası ve Bandosu", olarak ikiye ayrılmıştır. Türk Musikisi sanatkârları ise "Cumhurbaşkanlığı Fasıl Heyeti" adı altında uzun yıllar görev yapmıştır. Bando ve Orkestra daha sonra Milli Eğitim Bakanlığı'na bağlanmıştır.

Cumhurbaşkanlığı Fasıl Heyetinde ise saz sanatkârı olarak Refik Fersan, Udi Şevki Algın, Neyzen Burhanettin Ökte, Kemani Necabeddin, Kemani Mehmed Rıza,

Kemani Mehmet Kaptana, Udi Bahri, Kanuni Vedat, Santuri Zühtü Bardakoğlu gibi sanatkârlar çalışmıştır.

Ses sanatkârı olarak da Münir Nurettin Selçuk, Abdülhalik, Hafız Mehmet, Nuri Halil Poyraz (1925'te istifa etmiştir), Nurettin Cemil Sangan ve Hafız Yaşar görev yapmıştır.

1914'de Maârif Nezâreti “Darüllelhân” Nağmelerevi adıyla Devlet Konservatuvarı açmıştır.

1.2.3. Herat Musiki Okulu

Herat, XV. yüzyılın ikinci yarısında büyük bir uygarlık ve sanat merkezi olmuştur. En ünlü alimler, şairler, musikişinaslar, ressam, hattatlar burada toplanmıştır. Hükümdar Hüseyin Baykara, bütün bu hüner ve marifet erbabını himaye ve teşvik ediyordu. Fakat bu terakki ve inkişafın en mühim âmil ve müessiniri Hüseyin Baykara'nın okul arkadaşı, dostu, veziri Ali Şîr Nevâî'dir ⁽¹⁰⁾.

Bu uygarlığın ilk filizlenmeleri Timur'un oğlu Şahruh zamanında Herat'ta, daha sonra Şahruh'un oğlu Uluğ Bey zamanında Semerkand'da başlamıştır.

Merağalı Abdülkadir önce Semerkand'da, sonra Herat'a gelerek burada yaşayanlara sanatını tanıtmıştır.

Ali Şîr Nevâî'nin Osmanlı Edebiyatına etkisi, Çağatay Türkçe'si ile şiir söyleme geleneği Tanzimat'a kadar sürmüştür.

Böylece Ali Şîr Nevâî, Molla Camii, bestekâr Gulâm Sadi ve daha birçok sanatkârın çalışmaları sonucu, musikimizde önemli bir yeri olan “Herat Okulu” kurulmuştur. Bu dönemdeki musikiye “Çağatay Musikisi”de denilmiştir.

¹⁰ Nazmi ÖZALP, Türk Musikisi Tarihi – Derleme, Cilt, I, T.R.T. Müzik Dairesi Başkanlığı Basılı Yayınlar Müdürlüğü, Ankara, 1986.

1.2.4. Darülbendî ve Dârülelhan

Darülbendî, 1913'de İstanbul Belediyesi'nce halkın kültürel ihtiyaçlarını karşılamak amacıyla tiyatro ve müzik bölümlerini içeren bir şehir konservatuvarı olarak kurulmuştur ⁽¹¹⁾.

“Musiki şubesi başkanı Ali Rıfat Bey (Çağatay) hocalarından bazıları ise Zekaizâde Ahmet Efendi, Leon Hancıyan, Abdülkadir Töne, Tanburi Cemil Bey, Zeki Üngör ve Zati Arca'dır ⁽¹²⁾.

Çalışmalara şehzadebaşında, Türkiye'nin ilk apartmanı olan Letafet apartmanında başlanılmıştır. Bu sırada I. Dünya Savaşı başlamış ve “Alafranga” bölümü kapatılmıştır. “Alaturka” bölümü ise çalışmalarını iki yıl daha sürdürmüştür. Bu bölümde savaş şartlarının güçlüğü nedeniyle 14 Mart 1916'da kapatılmıştır.

Darülbendî ilk müzikli temsilini 12 Ocak 1916'da vermiştir. Piyesten önce ise Rast eserler çalınmıştır. Oyundan sonra verilen konserin başındaki açış taksimini ise okulun hocalarından Tanburi Cemil Bey yapmıştır.

Bir yıl sonra 10.01.1917 yılında İstanbul'da, “Darülelhân” adı ile bilimselliğe dayalı, devletçe desteklenen ilk resmi musiki okulu açılmıştır ⁽¹³⁾.

1.2.5. Meşkhaneler

Türk musikisine gönül veren ve yaşaması için çevrelerinde ve evlerinde toplantı yapan musikişinaslar İstanbul'un çeşitli yerlerinde faaliyetler gösteren cemiyetler oluşturarak musikimize sahip çıkmışlar, yaşamasını sağlamışlardır.

¹¹ Sebahattin ERGİN, İ.T.Ü. TMDK Sanatta Yeterlilik Programı, Mukayeseli Müzik Tarihi Ders Notları.

¹² Gönül Paçacı, Darülelhan ve Türk Musikisi'nin Gelişimi, Tarih ve Toplum, Aylık Ansiklopedik Dergi, İletişim Yayınları, Şubat 1994, Cilt 22, s.122.

¹³ Sabahattin Ergin, a.g.e.

- TERAKKÎ MÛSİKÎ CEMİYETİ
- GÜLŞEN-İ MUSİKÎ CEMİYETİ
- DÂRÜL TÂLİM-İ MUSİKÎ CEMİYETİ
- DÂRÜL MUSİKÎ-İ OSMANİ CEMİYETİ
- DÂRÜL FEYZ-İ MUSİKÎ CEMİYETİ
- ÜSKÜDAR MUSİKÎ CEMİYETİ

Darülelhân'ın kapatılmasından sonra kurulmuş olan cemiyetlerdir.

1.2.6. Mevlevihâneler

Enderûn ile mukayese edilebilecek çok yüksek düzeyde musiki eğitimi yapan 2. müessese Mevlevihânelerdir.

Pek çok sanatkârların yetişmesine vesile olan başta İstanbul olmak üzere Gelibolu, Edirne, Kütahya, İzmir, Eskişehir, Tokat, Urfa ve birkaç Anadolu şehirleri ile Şam, Kahire, Halep gibi büyük merkezlerde tekkeler açılmıştır.

Musikimizin bilimsel yönünü ilk kez ele alan, yıllardır, sır gibi saklanan, çoğu kaybolan musiki kitaplarını ilk kez okuyanlar yine mevlevi dervişleridir. Özellikle İstanbul Mevlevihânelerinin büyük hizmetleri olmuştur. İtri, Musahib Seyyid Ahmet Ağa, Sultan III. Selim, Hammi-zâde İsmail Dede, Zekai Dede, Neyzen Aziz Dede, Neyzen Salim Bey, Hacı Faik Bey, Rauf Yekta Bey gibi birçok değerli sanatçı bu mevlevihânelerde yetişmişlerdir.

Mevlevihânelerde her türlü saz, özellikle ney öğretilir. Türk Musikisi meşk edilirdi.

- GALATA (KULE KAPISI) MEVLEVİHÂNESİ
- YENİKAPI (BÂB-I CEDİD) MEVLEVİHÂNESİ
- BAHARİYE MEVLEVİHÂNESİ
- KASIMPAŞA MEVLEVİHÂNESİ
- ÜSKÜDAR MEVLEVİHÂNESİ

1.3. CUMHURİYET DÖNEMİ

1826 tarihinde Mehterhâne'nin kapatılıp, yerine Muzıka-ı Humayûn'ün kurulması, Türk Musikisi tarihi içinde, yeni bir dönemin başlangıcıdır.

Bu dönem, iki farklı kültürün karşılaşmasına neden olmuş ve böylelikle Türk kültürü ile Batı kültürü savaşındaki ikilemin ilk temeli atılmıştır.

“Doğu kültürlerinin Batı kültürü ile karşılaşması ise, çok kere birincilerin yozlaşp benliklerini kaybetmelerine sebep olmaktadır. Türkiye’de bu böyle olmuştur (¹⁴).”

Türk musikisi, onarılması çok güç yaralar almış ve ihmal edilmiştir. Cumhuriyet, Türk ulusu için yeni bir hayat tarzının başlangıcı olmuştur.

“Cumhuriyet idaresinin, Türk musikisi bakımından ilk icraatı ne yazık ki, bu musikiyi okullardan kovmak, resmen öğretimini yasaklamak şeklinde tecelli etmiştir (¹⁵).” Milli kültürün en önemli sanat dallarından biri olan Türk Musikisine karşı alınan bu tavır bugün de yürürlüktedir.

Yenileşme hareketlerinin başlamasıyla birlikte Türk Musikisi unutulmak, gerilemek, ve yozlaşmak tehlikesi ile karşı karşıya kalmıştır.

“Türk Musikisi bu durumda, yok olmamıştır. Zira o, Türk Milletinin bağrından kopan duyguların, zihninde oluşan düşüncelerin ifade edildiği, ikinci bir dil olarak, bu milletin hayatının ayrılmaz bir parçasıdır ve onunla birlikte yaşayacaktır(¹⁶).”

Fakat, Türk Musikisi eğitimi, Devletçe yeniden başlatıldığı tarihe kadar tüm imkânlardan mahrum bırakılmış ve kaderine terkedilmiştir. “Maksat, Türk Musikisini yaşayan bir sanat olmaktan çıkarıp bir müze metâi haline dönüştürmektir (¹⁷).”

¹⁴ Yalçın TURA, Türk Musikisi’nin Meseleleri, Pan Yayıncılık, Kasım, 1988, s.39.

¹⁵ Yalçın TURA, a.g.e., s.41.

¹⁶ Yalçın, TURA, a.g.e., s.41.

¹⁷ Yalçın, TURA, a.g.e., s.41.

3 Kasım 1934 günü İçişleri Bakanlığı'nın emriyle Türk Musikisi öğretimine resmen son verilmiş ve hemen ardından Türkiye Radyolarında yayınlanması da yasaklanmıştır.

Türk Halkı kendi radyosunda kendi musikisini dinleyemez hale gelmiştir. Halk, kendi musikisine en yakın olan Arap Musikisi'ni dinlemeye başlamıştır. Böylelikle Türkçe söz giydirilen Arap ezgileri yurdu baştan başa sararak, Güneydoğu Anadolu'da, Halk Musikisi'nin içine kadar sızmayı başarmıştır. Bugün halen etkinliğini sürdüren "Arabesk" modasının kökleri, aslında bu dönemde atılmıştır.

O tarihlerde bazı kesimler Türk Musikisi'nin Arap, Acem, Bizans ve Yunan artığı olduğunu ileri sürmüşlerdir. Bu yanlış iddialar üzerine Hüseyin Sadettin Arel "Türk Musikisi Kimindir?" adlı kitabında bu asılsız ve haksız iddiaları kesin ve bilimsel delillerle ortaya koymuştur.

Cumhuriyet döneminde Türk musikisine yöneltilen hücumlardan biri de tek sesli oluşudur. Bu durum bir takım kimseler tarafından ilkelik ve gericilik olarak öne sürülmüştür.

Yine bu dönemde asıl Türk Musikisi'nin, Türk Halk Musikisi olduğu söylenmektedir. Aslında Halk Musikisi, halk arasında mahalli şivelere, tavırlara göre icra edilen Türk musikisinden başka bir şey değildir.

"1940'lardan sonra bu iddia (böl ve hükmet) görüşünün ajanları ve yordakçıları tarafından bol bol işlenerek, masum zihinler bulandırılmış ve suni bir Halk Musikisi icrası, bilhassa radyonun da yardımıyla yaygınlaştırılarak, yeni ve ayrı bir tür haline getirilmiştir (¹⁸)."

Görüldüğü gibi Cumhuriyet döneminde Türk Musikisi sorununun çözümü gitgide zorlaşarak bir karmaşa halini almıştır. "Cumhuriyetin ilk yılları milli şuurun şahlandığı, yeni atılmaların gerçekleştiği, heyecanlı yıllardır. Fakat, o heyecanla, zaman zaman, neyin, nasıl yapılması gerektiği hususunda bir takım hatalı değerlendirmelerden kaçınmak mümkün olmamıştır (¹⁹).

¹⁸ Yalçın, TURA, a.g.e., s.47.

¹⁹ Yalçın, TURA, a.g.e., s.51.

BÖLÜM II

2.1. TÜRK MÜZİĞİNDE KORO VE TOPLU İCRA GELENEĞİ

2.1.1. Koro Kelimesinin Anlamları

İnsan sesleri topluluğudur. Tekses veya çoksesli olabilir. Okuduğu eser mutlaka güfteli eserdir. Çok defa orkestra ve saz topluluğu koroya eşlik eder. Az olmakla beraber, söz eşliği bulunmayan korolarda vardır. Çok sesli koro; soprano, mezosoprano 1.2. alto olmak üzere, kadın ve 1.2. tenor, bariton, 1.2. bas olmak üzere erkek ses gruplarından kurulur. Birkaç kişilik korolar olduğu gibi, yüzlerce kişilik korolar da görülmüştür.

Hatta binden fazla sesin katıldığı korolar, yalnız kadın, erkek, çocuk seslerinden kurulu korolarda vardır. Bunlar için Batı Musikisi'nde birçok eser yazılmıştır. Çocuk koroları, kadın seslerinin katıldığı korolar, yalnız kadın, erkek, çocuk seslerinden kurulu korolarda vardır. Bunlar için Batı Musikisi'nde birçok eser yazılmıştır. Çocuk koroları, kadın seslerinin katıldığı koroların ses sahasında dolaşır. Bizde toplu okuyuş da koro sayılabilir (²⁰).

Ahmet Say'a göre Koro;

a) Sahne oyunlarında ve daha sonraları bunlardan kaynaklanan oratoryolarda solo icraya karşıt olabilecek yer alan şarkıcı grubu. Bu şarkıcılar tek ses veya çok ses biçiminde okusalar da terim aynı şekliyle kullanılır.

b) Bu tür vokal ve ses grupları için yazılan kompozisyon.

c) 17. ve 18. yy.'da genellikle düo'ların, trio'ların vb. son ses veya aletlerin nota düzenlemelerini gösteren terim olarak kullanılmıştır.

²⁰ Yılmaz ÖZTUNA, Türk Ansiklopedisi, M.E. Basımevi, İstanbul, 1969, c.22, s.230.

d) Bir şarkı veya bölümün tüm şarkıcılar tarafından tekrarlanan nakarat kısmı için kullanılmıştır ⁽²¹⁾.

Koro teriminin çeşitli dillerdeki yazılımı;

Fr. Coeur, Ing. Chair, Charus, Alm. Char, It. Cara (Türkçesi buradan gelmektedir.) Isp. Cara, Yun. Choras, Lat. Charus ⁽²²⁾.

Türk Musikisi'nde koral icra Mesut Cemil ile (1902-1963) başlamıştır. Eski Batı Musikisi'nde bu terim dini ve din dışı form içinde kullanılmıştır.

2.1.1.1. Klasik Koro

Ankara, İstanbul radyolarında Klasik Musikimiz icra eden koro Mesut CEMİL tarafından Ankara'da kurulmuş, sonrada İstanbul Radyosu'na nakledilmiş. Onun ölümünden sonra koroya Dr. Nevzad ATLIĞ şef olmuştur. Ankara Radyosu'nda da Ruşen Kam yönetimindeki BELEDİYE Konservatuarının korosu "İcra Heyeti" adını taşır. Klasik koro haftada bir yayın yapmaktadır. Mesut CEMİL zamanında 45 dk. olan yayın süresi, şimdi 25 dakikaya inmiştir. Başta beste ve semailer, sonra klasik ve romantik ekol ait şarkılar okunmaktadır ⁽²³⁾.

2.1.1.2. Küçük Koro

Dr. Nevzad ATLIĞ'ın birkaç yıl süreyle İstanbul Radyosu'nda yönettiği Klasik koro, Mesut CEMİL'in ölümüyle ATLIĞ Klasik koro'ya şef olunca bu topluluk nihayet buldu ⁽²⁴⁾.

Araştırılan kaynaklarda Klasik koro ve küçük koro arasındaki ayrımın neye göre yapıldığını sonucunu alamadım. Küçük koroya herhangi bir açılım getirilmemiştir.

²¹ Ahmet SAY, Müzik Ansiklopedisi, Senem Matbaası, Ankara, 1985, c.3, s.747.

²² Yılmaz ÖZTUNA, a.g.e., c.19, s.352.

²³ Yılmaz, ÖZTUNA, a.g.e., c.1, s.343.

²⁴ Yılmaz, ÖZTUNA, a.g.e., c.1, s.357.

2.1.1.3. Erkekler Korosu

Ercüment Berker'in denetleme kararı ile 1967'de İstanbul Radyosu'nda kurduğu korodur. Bilhassa klasik eserleri icra eden bu koro ayda bir defa 20-25 dk. program yapmaktadır. Yalnız erkek seslerinden kuruludur. Çok az söz eşlik etmektedir. (Kemençe; Cüneyt Orhon, Kanun Cüneyt Koşal, Necdet Varol, Violonsel Hüsni Özenen) ⁽²⁵⁾.

2.2. GELENEKSEL SANAT MÜZİĞİ'NDE TOPLU PROGRAMLAR VE İÇERİKLERİ

Her sınıf halkın anlayış ve zevkine seslenebilecek topluluklar Türk Musikisi'nde de değişik biçimlerde uygulanmış ve bu uygulayış her zaman bir ihtiyaçtan doğmuştur.

2.2.1. Küme Faslı

Bugün bu isim altında kullanılmayan kalabalık ses ve söz topluluğuna eskiden "küme faslı" denilirdi. Aslında saray diline ait bir deyimdir.

Bu toplulukların karakteristiği, okuyuculara refakat eden mızraplı, yaylı, vurmali sazların çeşidi ve sayılarının mümkün olduğu kadar çoğaltılmasıdır. Mesela, Sultan 4. Murad'ın Saltanatlık yıllarında küme faslı yapan sanatkârlar, üç Hanende, bir Çeng, bir Keman, iki Tambur, üç Ney, bir Çöğür, bir musikar olmak üzere on iki sanatkârdan ibaretti. Söz çeşidi bakımından hayli zengin olan bu topluluğun, durumunun gereğine göre, sayı itibarıyla arttırılmış olabileceği düşünülebilir.

Küme fasılları, musikimizin tek seslilik yapısı içinde, geniş ve yüksek bir ses hacmi sağlamak ve bunu geniş dinleyici kitlesine duyurabilmek için kurulmuştur. Bu topluluklar sarayların büyük, uzun divanhanelerinde İstanbul'un Okmeydanı, Kağıthane gibi mesire yerlerinde çalarlardı.

²⁵ Yılmaz, ÖZTUNA, a.g.e., c.1, s.196.

Küme fasıllarında icra şekli hanende ve sazendelerin, deflerle vurulan ritim tempoları içinde kalmak sureti ile temin edilen söyleyiş ve çalış beraberliğidir. Hiçbir dinamik nüans anlayışı bahis mevzusu değildir. Program umumi olarak bir makam çerçevesi içinde peşrev, kâr, beste veya besteler, Ağır Semaî çeşitli ritimlerdeki şarkılar, Yürük Semaî, Saz Semaî'si, saz ve söz taksimlerinden ibarettir ⁽²⁶⁾.

2.2.2. Fasil Heyeti

Eskiden “Küme Faslı” denilen topluluklar, daha sonra batıdan gelen tesirlerle “ince saz” adını almıştır. İnce Saz’dan maksat; daha ziyade bir odada çalabilecek elemanların teşkil ettiği bir topluluktur.

“Küme faslı” ve “ince saz” ananesi Sultan Mahmut zamanına kadar gelmiştir.

“Klasik fasıl”da; eskiden zaten klasik eserlerin okunması için yapılan toplu müzik anlayışı hakim olmuştur. Burnaz Ahmet Çelebi’nin yapmış olduğu da bir küme faslıdır ve Seyyid Vehbi bunu “Sulhname”sinde “Burnaz Ahmet Çelebi’nin 100 kişilik küme faslı” diye ifade etmiştir.

Tanzimat’dan sonra kadro yavaş yavaş küçülmüş, hem okuyucular hem de sazlar azalmıştır. Böylece topluluğun adı “ince saz”a dönüşmüştür ⁽²⁷⁾.

Türk müziğinde ses ve saz sanatçılarının birlikte icra etmelerine ve bu topluluklarda çalınan eserler dizisine “fasıl” denilmektedir. Her fasıl, bestelendiği makam adıyla anılmaktadır (Karcıgar Faslı, Kürdilihicâzkâr Faslı, Hüzzam Faslı gibi). Bir faslı oluşturan eserlerin hepsi aynı makamda yazılmaktadır. Bir tam fasılda eserler sırasıyla şöyledir: Peşrev, kâr, beste, ağır semaî, yürük semaî ve saz semaî. Peşrev ve saz semaî’si sazlar tarafından icra olunmaktadır ⁽²⁸⁾.

²⁶ Mehmet Nazmi ÖZALP, T.M. Tarihi (Derleme), M.E. Basımevi, İstanbul, c.1, s.75.

²⁷ TRT 2. Türk Sanat ve Halk Müziği Özel Danışma Kurul Toplantısı, Band 8, Ruşen KAM, s.113.

²⁸ Vural SÖZER, Müzik ve Müzisyenler Ansiklopedisi, s.237.

Fasıl besteciliğinin ortalama 1500 yıllık tarihi tahmin edilmekte ise de; elde kalan bestelerin en kıdemlileri en fazla 300 senelik parçalardır ⁽²⁹⁾.

Doğu'da fasıl geleneği, menşeleri Asya'da aranması gerekecek kadar eskidir.

Fasıl halinde icrada bulunan sazende ve hanende topluluğuna "fasıl heyeti" adı verilmiştir. Ses ve saz topluluğunun belirlenmiş bir sayısı bulunmamaktadır. Ancak fasıl heyetinin ses zenginliği, sazların çokluğu ve uyuşmasıyla ölçülmektedir.

İki hanende ve dört sazdan oluşan oda musikisi icrasına mahsus fasıl heyetleri olduğu gibi, eskiden çok kalabalık, 100 kişilik fasıl heyetleri de konser vermişlerdir. Ancak böyle kalabalık topluluklarda, bilhassa Türk musikisinin geleneksel alışkanlıkları içinde birliği sağlamak kolay olmamaktadır. Faslı; elindeki defle serhanende idare etmektedir ⁽³⁰⁾.

Çağdaş Türk Müziği eğitimi ve öğretiminde fasıl heyetinin yerini icra heyeti almış, hanende topluluğu ise, Koro'ya dönüşmüştür.

Klasik Türk Musikisi korolarının tarihçesinde Mesut Cemil bir başlangıç olmuştur.

Neyzenler: Kazasker Mustafa İzzet Efendi, Müsahib Sart Efendi, (aslında neyzen olduğu halde fasıllarda girift çalarmış).

Kemaniler: Rıza Efendi, Mustafa Ağa, Ali Ağa.

Tamburîler: Numan Ağa, Zeki Mehmet Ağa, Keçi Arif Ağa, Necip Ağa ⁽³¹⁾.

1950 yılında yani İstanbul Radyosu hizmete girdikten sonra, Mesut Cemil İstanbul'a nakledilmiş ve oradaki koroyu yönetmişti.

²⁹ Mahmut Ragıp GAZMİHAL Musiki Sözcülüğü, s. 92.

³⁰ Yılmaz ÖZTUNA, Musiki Ansiklopedisi, Cilt 1, s.216.

³¹ Musiki Mecmuası, Ocak 1962, Sa.167, s.83.

Ankara Radyosu'ndaki eski koronun yönetimi Ruşen Ferit Kam'a verildi. Bugün de Ankara, İstanbul, İzmir Radyolarında aynı anlayış içinde, değerli şeflerin yönetiminde, değişik isimler altında koro çalışmaları yapılıyor. Buna Devlet Klasik Türk Musikisi Korosu'nu da katmak gerekir. Bu anlayış bütün toplu programlara yansımış, geleneksel kurallar ihmal edilerek, hemen hemen hepsi klasik koro havasına bürünmüştür (³²).

2.2.3. İnce Saz Toplulukları

19. yy. ortalarında başlayarak şarkıya verilen önem sonucu eski ağır uzun eserlerinin yerine kolay anlaşılır güftelere, akılda kolay kalabilir eserler bestelenmeye başlanmıştır.

Bu formun rağbet kazanmasıyla İstanbul'un çalgılı kahvehanelerinde bu tür eserler düzenlenmiş bir fasıl musikisi doğmuştur. Klasik fasıl eserlerin sıralanmasında da değişiklik yapılmıştır. Saz sayısı ve türü de küme faslından farklıdır.

Fasıl halinde icra edilirken birbirine aranağmeler, saz ve ses taksimleri ile bağlanan bu serinin, herhangi bir parçası müstakil olarak çalınır, söylenir. Fakat fasıl halinde getirildikleri zaman bir birlik, tek bir vücut teşkil ederler. Bir fasıldaki şarkı sayısı ondan başlayarak elliyi, altmışı bulabilir. Bilhassa 19. yy'da şarkıya verilmiş olan bu önem, şarkı repertuarımızın zengin ve renkli fasıllar yapmak için çoğaltılması lüzumunu doğurmuştur.

İnce saz toplulukları, küme faslı gibi kalabalık saz ve söz topluluğu değildir. Eser sıralamasında da büyük form eserlere pek yer verilmez. Yer verilmiş olsa bile, eserlerin önemli bir bölümünü başta Ağır Aksak usulü olmak üzere küçük usullerle bestelenmiş şarkılar teşkil eder.

³² Mehmet Nazmi ÖZALP, TRT Basılı Yayın Yayınlar Müdürlüğü, a.g.e., C.1, s.78.

İnce saz topluluklarında eser ve icra sırası şu düzenlemeye göre yapılırdı. Peşrev, iki Murabba (Beste) bir ağır semai, çeşitli usullerde şarkılar, bir yürük semai, saz semaisi, saz ve söz taksimleri ile bu eserleri bağlayan aranağmeler. Eserler arasında aranağmelerle, bu eserlerin usul geçkilerindeki bağlantıların büyük önemi vardı. Bu gibi toplulukların en güzel icra örneklerinin vermiş olan Daru'Halim-i Musiki Topluluğunun kurucularından olan Fahri Kopuz, uzun yıllar Ankara Radyosu'nda bu tür programları kurmuş ve yönetmiştir. Şu satırlarla anlatır.

“.....Gibi eserlerle süslenmiş bir nevî potpuridir. İcra eden okuyucuların, okuyacakları şarkıların, usullerini birbirlerine eklerken, ek yerlerini birbirine uyumlarını yanyana getirmek ustalığına ve alışkanlığına sahip olmaları gerekir...”

“Eskiler Fasla başlamadan önce Faslın programını hazırlamadan, şarkıları musiki zevklerinin derecesine göre, hiç düşünmeden birbirine bağlayarak düzyol da yürür gibi icra ederlerdir. “Fasla başhanende veya dairezenin usul vuruşu ile başlanır⁽³³⁾.”

2.2.4. Kaba Saz Takımları

Her yerde olduğu gibi Osmanlı İmparatorluğu'da her sınıf halkın zevk aldığı, musikiyi buna araç olarak kullandığı bir eğlence şekli vardı. Klasik sanatın ağır havasından sıkılanlar daha basit bir ortamda eğlenme çarelerini aramışlar, günlük hayatın gereğine karşılık veren “Kaba Saz Takımları”nı bulmuşlardır. Eserleri özel bir uslûpla, içinde eritmiş, böylece bir saz ve söz musikisi doğmuştur.

Kaba Saz Takımları “Köçekçe” ve “Tavşanca” denen iki musiki formunu icra eder oyun havası çalarlardı. Değişmez sazı, bir iki lavta, bir kemençe, bazen bir zurna, bir def ya da Nakkare'den ibaretti. Kadın meclislerinde çalan Kaba Saz Takımlarında daha çok zurna, zilli maşa, çifte nara bulunurdu. Bu takımlarda çalan kemençecilerin

³³ Mehmet Nazmi ÖZALP, a.g.e., s.1, s.75.

değişik bir uyduramamış, eski zevk ve anlayış kalmadığı da yavaş yavaş yerini keman, klarnet, ud, darbuka vb. sazlara bırakarak piyasadan çekilmişlerdir (³⁴).

Buraya kadar incelenen topluluklarda çok değerli hanende ve sazende üstatları yetişmiştir. Kemençeci Nikolaki, Lavtacı, Hiristo, Dede Efendi, Dellalzade İsmail Efendi bunlardan birkaçıdır. İkinci Mahmut zamanında Küme Faslını icra eden üstatlar;

Hanendeler: Dede Efendi, Dellalzade İsmail Efendi, Şakir Ağa, Çilingirzade, Ahmet Ağa, Suyolcuzade Salih Efendi, Kömürcüzade Hafız Efendi,

2.2.5. Fasl-ı Cedit

19. yy. ortalarında başlayan yenilikçi bir akım ne tuhaftır ki fasıl musikimizi de etkiledi. Geleneksel fasıllara “Fasl-ı Atik” yani “eski fasıl” dendi. Bu şekil eskidiğine göre bir yenisi bulunmalı idi. Fakat “Fasl-ı Cedit” bulunmakta gecikmedi. Bugünün “Disko Faslı”na benzeyen ve “Yeni Fasıl” demek olan bu şekli Mesut Cemil’den dinliyoruz.

... Eski faslın “Fasl-ı Cedit”, “Fasl-ı Atik” olarak ikiye ayrılması kimin fikridir bilmiyorum. Fakat bu ayrılıkta ehemmiyetli olan şey, bir kimsenin icadı olmasından ziyade, geçmeye başlayanla, gelmesi beklenilenin, henüz vazgeçilemeyenle, özlenenin, acemi, iptidai, ömürsüz bir terkipini göstermesindendir. Kadrosu aşağı yukarı şöyle idi.

Heyeti orkestra gibi bir değnekle idare eden, bir şef, birkaç ney, kemanlar, udlar, bir violonsel, birkaç gitar iki kanun, üç dört mandolin, bir flüt, iki lavta, baspartisini çalan bir tronbon ve bir düzineden fazla hanende....

Fasl-ı Cedit acayip ve melez kadro ile armonize edilmiş olarak, garp tonalitelerine yakın makamlarda mürekkep bir repertuara sahipti. Bu tarihlerde sevilmemişti...(³⁵)

³⁴ a.e., c.1, s.78.

³⁵ Mehmet Nazmi ÖZALP, a.g.e.e, C.12, s.80.

Bu belirtilen topluluklar haricinde günün ihtiyaçlarına göre ortaya çıkan programlar da vardır. Kadınlar Topluluğu, Erkekler Topluluğu, Küçük Koro, Beraber ve Solo Şarkılar gibi programlar bunlardandır.

2.3. MEŞKİN TANIMI VE İCRA ŞEKİLLERİ

Bundan yetmiş, seksen yıl öncesine kadar G.S.M.'nin öğretimi ve aktarımı bütünüyle meşk adı verilen usule dayanırdı. Ses, saz öğrenimi, hem de öğrencilerin eser dağıtıcılığı edinmeleri “Meşk” etmekle gerçekleşirdi. Meşk sözcüğü en güzel anlamda eğitim ve öğretimdir.

Musiki’de meşk esas itibariyle taklit ve tekrar esasına dayanır. Meşkin diğer bir adı da eser geçmektir. Talebeye eser geçmek, hocadan eser geçmek, yeni eserlerin, repertuarı aktarmak, bunların zincirin başka bir halkasına aktarımını sağlamak...

Meşk aslında uygulanımı son derece basit olan bir yöntemdir. Geçilecek eserin güftesi talebeye yazdırılır, eserin usulü bellidir. Eğer hatırlatmaya gerek varsa, esere başlanmadan önce usul birkaç kez vurulur. Sonra eser, hep usul vurularak, hoca tarafından okunur, öğrenciye tekrar ettirilir. Hoca eseri kısım kısım (zemin, nakarat, meyan, terennüm vs.) ve bir bütün olarak, öğrencinin hafızasına iyice yerleşinceye kadar defalarca okutturur, öğrencinin yanlışları ortadan kalkıncaya dek tekrar ettirilir.

Meşkte eserin usulü ile öğrenilmesi esastır. Meşk, müziğin yazıya dökülmediği, notaya alınmadığı, yazılı kağıttan öğrenilip icra edilmediği icat edilmiş bazı nota yazılarının ise kullanılmayıp dışlandığı bir müzik dünyasının eğitim yöntemidir.

Bu sistemde esas unsur hafıza olduğuna göre, meşk edilen eserlerin, hafızaya yerleşmesini kolaylaştırabilecek, her teknik yöntem elbette pratik açıdan önemli idi. Bu araçlardan biri güfte mecmuaları, diğer ise usuldü. Nota yazısı dahil hiçbir şey eser meşk ederken veya icra ederken, o eserin usulünün hafızayı tazeleyici fonksiyonlarının yerini tutmaz. Belirli bir usülle bestelenen eser, içerdiği zaman, süre aynı olsa bile, başka bir usul vurularak öğrenilemez, akılda kalamaz ve okunamaz. Bir Klasik Türk

Müziği birbirinden ayrılması şu üç örgü çevresinde bütünleşir ve meşkler de bunlara dayalı olarak yapılırdı. “Usûl, Güfte ve Melodi” talebe usulü sağ ve sol elini dizlerine vurarak tutardı. Eserin usûlü ile melodisi arasındaki ilişkinin icracılar tarafından katiyen bozulmaması gerekirdi. Bu uyumun zedelenmemesi (“usûlden düşmek”), her zaman haklı olarak, ya bir acemilik belirtisi, ya da affedilmez bir estetik hata olarak görülürdü.

Meşk eğitimi sarayda meşkhane olarak belirtilen yerlerde yapılıyordu. Örneğin Topkapı Sarayı’ndaki Seferli odası bir bakıma meşkhane niteliği taşıyordu. İsmail Hakkı Uzunçarşılı’ya göre 1630’ların ortalarından itibaren Saray içöğlanları her gün öğleden sonra karşı karşıya oturup usul vurarak meşk ettiklerinden bahseder.

Musîki meşkleri sadece sarayda bu iş için ayrılmış sınırlı mekânlarda yapılmıyordu. Meşk saray cariyelerine bizzat musiki hocalarının evlerinde veriliyordu. Ayrıca Hocalar kendi özel öğrencilerine yine evlerinde musiki meşk ediyorlardı.

Musiki üstadı doğal olarak meşk almak isteyen öğrencide güzel bir ses, iyi bir müzik kulağı, asgari bir ritim anlayışı, müzik öğrenme isteği ve sebatla çalışma beklerdi. Bunların yanısıra güçlü bir kulak hafızasına sahip olması gerekliliği açıktır.

Meşk bir yüzyüze eğitim biçimidir. Talebenin hocasının karşısında oturup başından sonuna dek onun yaptıklarını, söyleyip okuduklarını hareketlerini iyice anlaması, özümsemesi, yorumlaması ve sonra yüzüne karşı tekrarlaması gerekiyordu. Bir öğrencinin hocayla başbaşa musiki meşk etmesi gibi, bir çok öğrencinin toplu olarak meşk etmesi de mümkündü. Kalabalıkta yapılan umumi meşklerde biraz pişen, bilgisini genişleten öğrenci, belli bir aşamadan sonra, gerek daha zor eserleri meşk etmek, gerekse uzmanlık kazanmak için tek başına bir üstada devam edebilirdi. Yani, bu konuda sadece belli kalıplarda standartlaşmış kurallar yoktu.

Çağdaş yöntemlerle müzik eğitim yapmaya çalışan II. Meşrutiyet öncesi ve sonrasında kurulan birçok musiki mektebi bu bilinen meşk usulünü kullanmayı sürdürmüştür. Düzenli bir program içinde musiki dersi okutan ilk mektep Darüşşafaka’dır. Zekâi Dede burada aralıksız dersler vermiştir. Onun ölümüyle oğlu

Hafız Ahmet Efendi (Irsoy) Darüşşafaka'da musiki derslerini sürdürdü. Yani bu mektepte uzun yıllar meşk usulünden sapılmadı. 1925'ten sonra Maarif Vekaletinin müzik eğitimin batılılaştırma konusunda kesin direktiflerine uyma gerekliliği doğmuş ve mecburen dersin kapsam ve yöntemi değiştirilmiştir.

Cemiyetlerde zükür ve inas yani kadınlar ve erkekler bölümleri vardır. Bunu dar-ül Feyz Musiki Cemiyeti'nin (Üsküdar Musiki Cemiyetinin ilk nüesi) 1919 tarihli konser tanıtım programının, cemiyeti tanıtan bölümünden şöyle anıyoruz.

“.....mudlimler tarafından yeni başlayanlara dersleri verilmektedir. Gerek erkekler, gerek kadınlar kısmında mükemmel notası olup da, fasıllarda, iştirak edecek hale gelmek üzere ayrıca meşk ve fasl-ı umumi dersleri vardır.”

Cemiyetlerde hem çağdaş nota, solfej, gibi müzik dersleri, hem de meşk birlikte yürütülürdü. Darüşşafaka'da da geleneksel meşk yöntemi yanısıra, solfej ve nota dersleri veriliyordu.

I. Dünya Savaş sırasında Rauf Yekta Bey ve birçok müzikologun katkılarıyla hem Türk, hem Batı Müziği eğitim vermek üzere Darülelhan kuruldu. Darülelhan'ın Türk Müziği bölümünde meşkten tamamen vazgeçme asla sözkonusu olmadı.

Notanın yaygın biçimde kullanılması ile meşk yöntemi yavaş yavaş ortadan kalkmıştır. Çünkü repertuarın gelecek kuşaklara aktarılmasındaki kilit işlevi kalmamıştır. Özellikle bu yy.'ın başlarından itibaren Türk Musiki Camiasında müzik eğitimi pratikte teknik eğitim, repertuar eğitimi diye ikiye ayrılmıştır. Ancak şurası kesin ki 20. yy'da nota kullanımının yaygınlaşması ve çağdaş eğitim yöntemlerine sıkça başvurulmasına rağmen, Klasik Türk Musikisinden meşk silinip atılmadı.

Meşk aslında bütün bir müzik geleneğinin, ortak bir zemini haline gelmiş, kuşaklara icracı ve icra üsluplarını birarada tutmuş, bu sanat alanının tümü için estetik ve toplumsal harç görevi üstlenmiştir. Bu nedenle meşk, müziğimizin gerek geçmişte, gerekse bugün işleyiş ve evrimin anahtar rolünü oynayan bir kavramdır.

Osmanlı'da musiki en çok evlerde dinlenirdi. Musikini en ağırbaşlı türleri özel meclis ve mekânlarda dinleniyordu. Herkese açık herhangi bir yerde dinlenebilen müzik ise hafif olarak nitelendiriliyordu. Bununla birlikte sadece eğlenmek yahut boş vakitlerini doldurmak amacıyla musiki dinleyenler bu iş için en elverişli mekan olarak gene kendi evlerini yahut dostlarını evlerini tercih ediyorlardı.

Musikiyi ya ev halkından biri, ya musiki sever varlıklı kimselerin hizmetkarları, cariyeler, ya da para karşılığı eve getirilen saz toplulukları icra ederdi. 18. yy gözlemcilerinden Blainville, Türklerin şarkılarını ya İspanyollar gibi sevgililerin balkonları altında ya da evlerinde minderleri üzerinde çalıp söylediklerini anlatır.

Hizmetleri altında müzikçiler bulundurmak saray çevresine, vezir ve paşalara özgüydü. 18. yy. başlarında saz ve oyuncu takımlarının bulunduğu evler sadrazam, vezir, paşaların evleridir. Vezir ve paşalar İstanbul dışında göreve atandıklarında mehter takımlarıyla beraber, özel saz takımlarını da yanlarında götürüyordu.

Türkler İslâmiyet'in getirdiği bir tutuculuk duygusu ile evde sürekli bir çalgıcı bulundurmayı aykırı görüyorlardı. Sultanlarınsa bu konuda ayrıcalığı olduğu düşünülüyordu (D'Ohsson). Bunu günah sayan aileler Müslüman Hristiyan veya Musevi musikicilerden kurulu 8-10 kişilik saz takımlarını evlerine çağırıyordu. Ulema ve aşırı sofular dışında hiç kimse evinde musiki icra edilmesinden çekinmezdi. Yalnız, musiki icra edileceği zaman musikinin dışarıdan duyulmaması için evin sokağa en uzak köşesi tercih ediliyordu. 1790'lı yıllarda İngiltere'nin İstanbul büyükelçiliğinde görevli James Dallaway birçok kültürlü Türk'ün, özel zevkleri için musiki öğrendiklerini, ama çok seçkin dost meclisleri ile, kendi evleri dışında hiçbir zaman musiki icra etmediklerini söyler.

Osmanlılar'da musiki dini, tasavvufi, askeri işlevlerin bir parçası olarak varoldu, bu işlevden bağımsız olan, yani hoşça vakit geçirtmeyi, eğlendirmeyi amaçlayan musikin temsilcileri ise bu uğraşlarını büyük ihtimalle asıl meslekleri dışında ek görev olarak sürdürmüşlerdir.

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

1557’de yazılan, yazarı bilinmeyen “Viaje de Turguia” adlı seyyahatnamede bir düğünde kadınların nasıl eğlendikleri anlatılır. Kadınlar arasında hiç erkek yoktur. Müzikli eğlence ve raks sabaha kadar sürer. Harpler (ceng), gitarlar, flütler ve hanendelerden kurulu çalgı takımının bütün üyeleri kadınlardır. İngiltere’nin İstanbul Büyükelçisi James Parter kadınların şarkı söylemek ve raks etmekte ve çok başarılı olduklarını, musikiyi sadece kendi aralarında evlerde ve boş vakitlerinde icra ettiklerini söyler⁽³⁶⁾.

Padişah saraydaki bazen de şehirdeki en iyi sanatçılara musiki icra ettirerek yemek yiyordu. Musikinin bir ayın sessizliği içinde dinlenmesi, musikinin bütün yan işlevlerinden arındırılarak yalnızca estetik beklentilerle dinlenilmeye başlanmasından sonra gerçekleşmiştir. Batıda bile oldukça yeni gelişmeler bu. Musiki icrasının küçük mekanlardan büyük konser salonlarına taşınmasının bir sonucudur. Dindışı Türk Musikicisi ancak batılı anlamda konser salonlarında icra edilmeye başladığı Cumhuriyet döneminde bu şekilde dinlenir olmuştur⁽³⁷⁾.

Geleneksel olarak, Türk Müziğinin bugün bildiğimiz anlamda bir konser düzeni de yoktu elbette. Konser salonlu, programlı, smokinli, fraklı, sahneli, şefli icra düzeni nispeten yenidir tabii. İlk halka açık Konser örneklerine İkinci Meşrutiyetin hemen sonrasında rastlanır.

Ancak, “Avrupalı” bir dinleti düzeninin hızla yaygınlaşması, özellikle geleneksel Türk müziğinin siyasi ve ideolojik dürtülerle gözden düşürülmek istendiği Cumhuriyet sonrası dönemlerde, bu yeni müzik politikasına bir tepki olarak ortaya çıkmış ve gelişmiştir. Bu yeni konser düzeni esas itibarıyla bu müziğin icralarına sözümona daha

³⁶ Cem BEHAR, Zaman, Mekan, Müzik, AFA Yayıncılık, İstanbul 1992, S.11-76.

³⁷ Bülent AKSOY, Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Musiki, Ayhan Matbaa, İstanbul 1994, s.150-194.

“çağdaş”, “uygar” ve “ciddi” bir görünüm kazandırmak arzusundan kaynaklanıyordu. Oysa bu müziğin elbette ki böylesi iğreti bir ciddiyete ihtiyacı yoktu.

Türk Musikisi camiasının önemli bir kesimi bu şekilci değişiklikler aracılığıyla, 1920’li ve 30’lu yıllarda Kemalist “musiki inkılabı”na karşı kendini korumayı düşünmüştü aslında. Bu uygulamalar geleneksel Türk Musikisi camiasının Cumhuriyet sonrasında yeni döneme uyum sağlama, kendini siyasi kökenli darbelere karşı savunma ve her ne pahasına olursa olsun kendini kanıtlayıp varlığını yeni siyasi rejimde de meşrulaştırma ihtiyacından kaynaklandı. Birçok çevre tarafından özünde “çağdışı” olarak nitelenen geleneksel Türk Müziğinin kendisine yapıştırılan bu yaftayı “çağdaş” bir biçime bürünerek telafi etmesi gerektiği düşünüldü. Bu biçimsel yeniliklerde 1930’lu ve 40’lı yıllarda, belli icra mekanlarında, belli kıyafetlerle, belirli icracı sayısı ve bazı standart kalıplarla icra edilen müziklere prestij kazandırmaya başladı.

Geleneksel Türk Müziği icralarında ilk kez elinde değnekle icra sırasında “şefliğe soyunanın Ali Rıfat Bey (Çağatay) (1867-1935) olması güçlü bir olasılıktır. Ali Rıfat Bey’in bu uygulamayı 1920 yılında Kadıköy’deki Hale sinemasının sahnesinde, başkanı bulunduğu Şark Musiki Cemiyetinin verdiği bir konseri yöneterek başlattığı rivayet edilir. Bu tür icraların yaygınlaşması ise 1940’lı ve 1950’li yıllarda özellikle Mes’ut Cemil ve Münir Nurettin Selçuk’un “koro” yönetimleri sayesinde mümkün olmuştur.

Daha önceleriye, fasıl heyetinin başında elinde tef, bendir yada dariesiyle usul vuran serhanende bulunurdu. Serhanendenin her dinletide mutlaka yer alması gerekmezdi. Ancak serhanendenin çok önemli bir niteliği de, diğer hanendelerle birlikte icra edilen eserleri okumasıydı. Yani usulun vurulması ve icranın koordinasyonu bizzat icracılardan biri tarafından yapılırdı. Müzisyenler de icra sırasında gerekli uyum ve aralarındaki müzikal iletişimi bir “şef” aracılığıyla ve bu “yönetici”nin işaretlerine uymaya çalışarak değil, doğrudan doğruya birbirlerini dinleyerek sağarlardı.

Tasavvuf müziğinde de uygulama böyleydi. Örneğin Mevlevi dergahlarında Ayin sırasında tüm mutrib heyetinin de başı sayılan kudümzenbaşı icracılar arasında bulunur ve kudüm vururdu. Diğer tarikatların zikir ayinlerinde de zikirbaşı'nın sesiyle ve/veya bendiriyle zikri yönlendirdiğini biliyoruz.

1920'li yıllarda eskisine oranla daha “kalabalık” icra heyetlerini bir araya getirmeye çalışanlardan biri de Muallim İsmail Hakkı Bey'dir (1865-1927). İsmail Hakkı Bey'in bu yıllarda otuz kadar ses ve saz sanatçısından oluşan gruplarla konserler verdiğini biliyoruz. Ancak İsmail Hakkı Bey hiçbir zaman elinde değnekle “şef”lik yapmak istememiştir. Tüm konserlerinde İsmail Hakkı Bey icracıları sahnede geleneksel bir biçimde yarım daire şeklinde oturtmuş, kendisi de elinde tefiyle ortalarına yerleşerek, her zaman onlarla birlikte okuyup usûl vurarak icrayı yönetmiştir.

“Şef”li icra düzeninin 1920'li yıllarından itibaren hemen tutulduğunu ve müzik çevrelerinde oybirliğiyle onaylayıp çabucak yayınlık kazandığını sanmak yanlış olur. Bu tür icralara bazı önemli tepkiler de olmuştur. “Şef”li icraları başlatan Ali Rıfat Bey 1920'li yılların başında Kadıköy'deki Şark Musikisi Cemiyeti Reisi idi. Kendisi bir müddet sonra Cemiyetin başından ayrılmıştı. Bunun hemen sonrasında aynı Cemiyetin icra heyetinin verdiği bir konser ertesinde İstanbul'un bir günlük gazetesinde bir yorum yazısı yayınlanır. Bu eleştirel yorum son derece ilginçtir ve bu yeni “şef”lik müessesesine bazı anlamlı tepkilerin de varolduğunun açık seçik bir göstergesidir:

“Eski Şark Musikisi tarzından büsbütün başka, ondan çok daha güzel bir tarz alan bu konserler çok rağbete mazhar oluyor ve olacaktır. Garp Musikisini taklit ile eline bir değnek alarak usûl tutan şefdorquestr hamdolsun ortadan kalkmıştır.”

“Şef”li sahne düzeni yaygınlaşmaya başlayınca sahneyi doldurmak gerekmiş, böylelikle kalabalık “koro” icrasına geçilmiştir. Geniş kadrolu bir “koro”yu yönlendirmek için de “şef”lik kurumunu yerleştirmek zorunlu hale gelmiş ve bu iki olgunun birbirini desteklemesi ve birlikte görünmesi zamanla doğal karşılanmaya başlamıştır. Gene de elimizde, geleneksel icraların ve hatta yüzyılımızın başlarındaki çoğu konser icralarının genellikle nispeten küçük gruplarca yapıldığına dair çok sayıda tarihsel belge var.

Geçmişte Türk Musikisinin öğretilip icra edildiği önemli mekanlardan biri de Mevlevihanelerdi. Mevlevilik, kuruluşundan itibaren müziğe çok önem vermiş, kendi içinde müzisyenler yetiştirmiş, müziği her zaman dini, ibadetin çok önemli bir parçası, belki de bizzat kendisi olarak görmüştür. Müziğe ve dini raksa doğrudan bir ibadet aracı olarak bakan ve onlara en büyük önemi veren tarikat kuşkusuz Mevlevilikti. Tarikat erkanı içinde müzisyenler hep ön plana çıkarılmış, Mevlevihanelerde müzik icrası sosyal/dinsel bir ritüel haline getirilmiştir. Bu mevlevihaneler de sık sık ve haklı olarak dönemlerinin birer “Konservatuvarı” olarak anılmışlardır.

Oysa, Mevlevi dergahlarının en önemlilerinde bile çok sayıda icracı müzisyen bulunduğunu düşünmek yanlış olur. Klasik Türk Musikisinin en uzun ve en karmaşık eserleri olan o muhteşem ve mutantan Mevlevi Ayinleri genellikle sadece sekiz ya da on kadar müzisyenle icra edilirdi.

Bunun çok belirgin bir örneğini 17. yüzyılda Konya Mevlana dergahında görmek mümkün. Osmanlı İmparatorluğunda Mevleviliğin merkezi olarak görülen bu dergahta 1649/1650 yıllarında mukabele sırasında Ayin okuyan yalnızca üç Ayinhan vardı. Dergahın o yıllara ait vakıf kayıtlarından öğrendiğimize göre de mutrıb heyetinde toplam olarak sadece altı sazende bulunuyordu: bir kudümzen, iki “deffaf” (tef ya da bendir çalan) ve üç neyzen.

Neresinden bakarsak bakalım, bu mutrıb heyetine zaman zaman dergah dışındaki muhibbandan (Mevleviliğe yakınlık duyanlardan) kişilerin katıldıklarını hesaba katsak dahi, Konya’da Ayinlerin “kalabalık” bir ses ve saz heyetiyle icra edildiklerini söyleyemeyiz. Diğer dergahlarda da durum bundan pek farklı değildi. 19. yüzyılın sonuyla 20. yüzyılın başlarında İstanbul’daki belli başlı Mevlevi tekkelerinden biri olan Bahariye Mevlevihanesi de bu duruma bir diğer örnektir. Kendisi neyzen ve besteci olan Şeyh Hüseyin Fahreddin Dede dışında, bu dönemde, dergahtaki dervişler arasında sadece üç neyzen ve bir udi bulunuyordu.

Uzun yıllar İstanbul'da yaşamış ve İsveç Sefaretinde önce tercümanlık, sonra da maslahatgüzarlık görevi yapmış ve 1795-1799 yılları arasında da İsveç sefiri olmuş olan Ignace Mouradjea d'Ohsson (1740-1807) İstanbul'daki musiki topluluklarından söz ederken şöyle yazar:

“Bu Müslüman, Hristiyan ya da Yahudi müzisyenler, sekiz ya da on kişilik topluluklar halinde isteyenlerin evlerinde fasıl icra ederler.”

İstanbul Saraylarında geçirdiği yirmi yılın olaylarını anlattığı Letâif-i Rivâyât-ı Enderûn adlı eserinde Çuhadar Hızır İlyas Ağa (1801-1864) sık sık musikisever padişah II. Mahmut'un huzurunda çeşitli vesilelerle yapılan musiki fasıllarından söz eder. Bu fasıllar Saray'da, bahçelerde, kasırlarda, hatta çeşitli mesire yerlerinde yapılıyordu. Hızır İlyas Ağa'nın bize aktardığı olaylardan anlaşıldığı kadarıyla da Padişah huzurundaki bu fasıllar çoğu kez sadece beş ya da altı müzisyenle yapılmaktaydı.

Padişah huzurunda yapılan bu küme fasıllarının en kalabalığı ise 5 Rebiyülevvel 1239 (9 Kasım 1823) tarihinde Silahtar Ağa Çiftliğindeki bir havuz başında yapılmış olanıdır. Bu kalabalık fasla, aralarında İsmail Dede Efendi, Tamburî Numan Ağa, Arif Mehmet Ağa, Neyzen (sonraları Kazasker) Mustafa İzzet Efendi ve Kömürcüzade Hafız Efendi gibi büyük bestecilerin de dahil olduğu tam tamına on iki kişi katılmıştı. Bunların altısı hanende, altısı da sazendeydi. Letaif-i Rivayat-ı Enderun'da rastlayabileceğimiz en kalabalık Küme Faslı budur.

O dönemde (1810-20) ev ve konaklarda yapılan musiki icralarında ise toplulukların Saray'dakinden daha da “kalabalık” olabilecekleri düşünülmemeli. Osmanlı tarihinin en musikisever padişahı olarak bilinen bir Mevlevi muhibbi (sempatizanı) ve büyük bir besteci olan III. Selim döneminde bile Saray'da padişahın koruması altındaki maaşlı müzisyenlerin sayısı hiçbir zaman on ya da on beşi geçmemiştir.

Musiki icrasını veya müzikli eğlenceleri konu edinen Osmanlı minyatürlerini gözden geçirdiğimizde (Mehter alaylarını konu alan bazı minyatürler hariç) resmedilen müzisyen sayısının genellikle on ya da on ikiyi geçmediğini görürüz. Örneğin Lâle Devrinde Padişah III. Ahmet'in şehzadelerinin İstanbul'u günlerce meşgul etmiş zengin ve şatafatlı sünnet düğünü şenliklerini konu alan Surname-i Vehbî'de durum budur. Padişah huzurunda yapılan musiki fasıllarında resmedilen müzisyen sayısı hiçbir zaman on ya da on ikiyi geçmez. Levnî'nin minyatürlerinde görünen müzisyen sayısı da hiçbir zaman normal bir oda müziği topluluğunun hacmini aşmaz.

Aynı şekilde, Batılı seyyahlarca resmedilen ve sık sık da çeşitli seyahatnamelerde yayınlanan Osmanlı müziğine ve müzisyenlerine ilişkin taşbaskısı, suluboya resim, gravür vs. gibi eserlerin büyük çoğunluğunda da sadece tek tek müzisyenlere rastlanır. Grup resimlerinde görünen müzisyen sayısı ise hiçbir zaman dört ya da beşi geçmez.

1830'lu yılların başında Mecmua kaleme alan Süleyman Faik Efendi, o devirde tanınmış bir santuri olduğu anlaşılan Kütahyalı Hüseyin Ağa'nın "kalabalık" bir ses ve saz heyeti içerisinde santurunun icrasını duyurmaktaki maharetini tavsif ederken şu ifadeleri kullanır:

".....Mürettep (düzenlenmiş) sazda birkaç keman ve tambur ve nay ve üç hanendeye peyrevlik (eşlik, izleyicilik) eylediğinde cümlemin içinde santrunun sesi galebe ederek üst perdede malum olur idi. Olmaz ve yapılmaz şey idi."

Süleyman Faik Efendi'nin icrasına tanık olduğu ve kalabalık olarak nitelediği bu fasıl heyeti büyük bir ihtimalle Saray'ın fasıl heyeti idi. Çünkü bu kadar övgüye layık görülen Hüseyin Ağa'nın II. Mahmut döneminde müzisyen olarak Saray'dan maaş almakta olduğunu biliyoruz. Saray'daki bu "kalabalık" heyette, demek ki, birkaç kemancı, tanburi ve neyzenin yanısıra yalnızca üç hanende bulunuyordu.

Daha geç dönemlerden de birçok örnek vermek mümkündür. İkinci Meşrutiyeti hemen izleyen yıllarda İstanbul'da ilk kez halka açık Türk Musikisi konserleri verilmeye başladı. Tamburî Cemil Bey'in de saziyla katıldığı bu konserlerden bazıları

Tepebaşı Tiyatrosunda veriliyordu. Bu konserlerde sahneye çıkanların sayısı ise hiçbir zaman dört ya da beşi hanende olmak üzere toplam olarak on dört ya da on beş kişiyi geçmiyordu. Oysa bu tiyatronun sahnesi elbette ki daha büyük çapta bir icra heyetini barındırmaya uygundur.

Yine II. Meşrutiyet sonrası faaliyet göstermeye başlamış Musiki Cemiyetlerinin en önemlilerinden biri de Darüttalim-i Musiki'dir. Cemiyetin önde gelen icracıları arasında Udi Fahri (Kopuz) (1886-1968) ve Kanuni Âma Nazım Bey gibi tanınmış sazandeler vardı. Bu cemiyetin icra heyeti de 1910'lu yılların ortalarından itibaren Şehzadebaşındaki Millet Tiyatrosunda düzenli konserler vermiştir. Elimizdeki konser programları, bu konserlerde sahnede toplam olarak sadece dokuz hanende ve sazende bulunduğunu gösteriyor.

Amatör musiki cemiyetlerinin kuşkusuz en önemlisi olan Üsküdar Musiki Cemiyetinin atası sayılan Üsküdar'daki Dar-ül Feyz-i Musiki cemiyeti 1919 yılında İhsaniye Sinemasında konser verdiği zaman da sahneye toplam olarak on bir sazandeye dört ses sanatçısı çıkmıştı. 19. yüzyıl sonlarıyla yüzyılımızın başlarında çekilmiş müzisyen ya da mutrib heyeti fotoğraflarında da genellikle sekiz on kişiden fazlası görülmüyordu.

İlk Türk Müziği Konservatuvarı sayılması gereken ve kurucuları ve hocaları arasında Rauf Yekta Bey gibi büyük bir müzikolog da bulunan Darülelhan'da, Geleneksel Türk Müziği icralarının bu esas niteliğinin değiştirilmesi yönünde somut adımlar atılmadı. Bu kuruluş 1923 yılında Tepebaşı Dram Tiyatrosunda bir öğrenci konseri verdiğinde sahneye öğrenci ve öğretmenler dahil olmak üzere, toplam olarak 28 kişi çıkmıştı. Aynı kuruluşun talebe ve hocaları, 1923-24 ders yılının sona ermesi münasebetiyle Galatasaray Lisesi salonunda da bir konser vermişlerdir. Udi Sedat Bey'in (Öztoprak) (1890-1942) Tarz-ı Nevin makamında bestelediği bazı eserleri bu konserde ilk kez icra edilmişti. Bu konserde heyeti Sedat Bey yönetiyordu. Sahnede ise iki hanendeye eşlik eden beş udi, iki kemancı, bir kemençeci, bir santuri ve bir kanun sanatçısı bulunuyordu. Yani sahnede toplam olarak sadece on saz sanatçısı vardır.

1916 yılında yayınlanan Darülelhan Talimatı'nın yirmi sekizinci maddesi, kurulması öngörülen "Fasl-ı Umumi Heyeti"nde bulunacak icracı sayısı hakkında "yüz yirmi beşi tecavüz etmez (aşmaz)" ifadesini kullanmaktadır. Bu (hiçbir zaman uygulanamamış) maddeyi, kronolojik açıdan büyük çapta korovari icralara özenmenin ilk yazılı belgesi olarak görebiliriz. Bu talimatnamenin yayınından dokuz yıl sonra, 1925 yılında Darülelhan'da "Faslı-Umumi Heyeti'nin vereceği konserlerin bundan böyle elinden değnekle bir "şef" olarak Santuri Ziya Bey'in tayin edildiği de rivayet edilir. Ancak Darülelhan ertesi yıl kapatıldığından bu karar uygulanma olanağı bulamamıştır.

Ayrıca, Darülelhan'ın aynı kuruluş talimatnamesinin otuzuncu maddesi, kurulması öngörülen "Fasl-ı Umumi Heyeti'ni çalıştırmak ve yönetmek üzere geleneksel "serhanende" ve "sersazende"nin yanısıra, bir de "ser ahenk" bulunması gerektiğini belirtir. Ancak talimatnamede bu "ser ahenk" bulunması gerektiğini belirtir. Ancak talimatnamede bu "ser ahenk"ın yapacağı görevi bir tür "şef"lik olup olmadığı belirtilmemiştir. Daha sonraları Saray Fasil Heyetinden Cumhuriyete miras olarak kalan Riyaseticumhur İncesaz Heyetinde ise yalnızca üç ya da dört hanendeyle aralarında Refik Fersan'ın bulunduğu yedi ya da sekiz sazende bulunuyordu.

Bu yöndeki örnekleri çoğaltmak mümkündür. Ne var ki, neresinden bakarsak bakalım varılacak sonuçlar değişmiyor: Geçmişte Klasik Türk Müzikisi ister kapalı mekanda, ister açık havada olsun, nisbeten az sayıda müzisyenle, küçük gruplarla icra edilirdi (³⁸)

2.4. TÜRK HALK MÜZİĞİNDE TOPLU İCRA

Türk Halk Müziğinde toplu çalıp söyleme geleneği çok yaygın olmamakla beraber, bazı yörelerimizde bu uygulamalar eskiden beri yapılmakta, hatta günümüzde bazı yerlerde devam etmektedir. Bunlar içinde en yaygın olarak bilinenler; Çankırı sohbet toplantıları, Konya, Diyarbakır, Balıkesir ve Soma Tarhala Köyü Borana toplantıları, Gaziantep, Elazığ gibi illerimizde yapılan toplu çalıp söyleme geleneğidir.

³⁸ Cem BEHAR, Zaman, Mekân, Müzik, Afa Yayıncılık, 1992, s. 120-121.

Türk Müziği'nde gerçek koro kavramı Türkiye Radyoları'nın özellikle Ankara Radyosu'nun faaliyetleri ile başlamıştır. Türkiye Radyoları'nda, THM dalındaki korolarımız, yurttan sesler, beraber ve solo türküler, erkekler topluluğu, kadınlar topluluğu, türküler ve oyun havaları isimleri şeklinde korolarını sürdürürken, TSM dalındaki korolarımızsa; klasik koro, tasavvuf korusu, klasik erkekler topluluğu, beraber ve solo şarkılar, kadınlar topluluğu, erkekler topluluğu, karma faslı, şarkılar ve oyun havaları isimleri ile koro faaliyetlerini sürdürmektedir (³⁹).

Devlet korolarımız, Kültür Bakanlığı'nın bünyesinde olup, Devlet Klasik Türk Sanat Müziği, Devlet T.H. Müziği Korusu adı altında faaliyet sürdürmektedirler.



³⁹ Dr. Altınç EMNALAR, T. Müziğinde Koro, Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir, 1992, s.19-20.

Sn. EROL SAYAN'la "Türk Müziğinde Toplu İcra Geleneği" Üzerine yapılan röportaj (*)

Türk Müziği tarihine baktığımızda toplu icra geleneği 13. yy'a kadar uzanmaktadır. (13. yy)'da tekkelerde toplu icra yapıldığı bilinmektedir. Hatta mevlevi ayinlerinde ve mevlevihanelerde kadın-erkek birada meşk ettiklerine bile kaynaklarda rastlanmaktadır.

Bugüne gelirse 20. yy'da toplu icra geleneğinin adı "meşk" olarak adlandırılmaktadır.

Yani meşk deyince ne anlaşıyor. Bir hoca ve bu hocanın etrafında talebeler ve talebelere bir eseri birkaç defa okutmak suretiyle ezberletiliyor. Bugünkü kullanılan batıya ait nota sistemi yerleşmediği için hamparsum ve ebced notalarını da her talebe bilmediği için, bunu ancak özel kişiler bilebiliyor, onun dışında hoca veya eserleri ezbere bilen güzel sesli bir talebe diğer talebelerine okuyor ve ezberletiyor. Daha sonra bu eserler peşpeşe okunarak bir fasıl meydana getirilmiş oluyor. Tabii bu, bugünkü anladığımız manada bir fasıl değil, Klasik fasıl dediğimiz, başta peşrev, kârî, 1. bestesi, 2. bestesi, ağır semâî ve şarkıları ve yürük semâîsi, taksim en son olarak da saz semâîsiyle biten bir fasıldır. Bu klasik fasıl içinde bulunan ve takımlar halinde ezberleyerek icra edilen eserler günümüze kadar bu yolla gelmiştir.

Hamparsum ve ebced notalarını bugün kullandığımız nota sistemine çeviren kişiler, bu eserlerin günümüze gelmesinde katkıda bulunmuştur. Bununla birlikte meşk yoluyla öğretilen eserlerin günümüze taşınması da bana göre iyi bir yöntemdir ve bunun bütün dünya müziklerinde de böyle olduğuna inanıyorum, tek fark başka isimlerle anılıyor olmasıdır.

Meşk daha sonra, yani 1940'lı-50'li yıllarda, evlerdeki toplantılara dönüşmüştü. Yine bir hoca ve etrafındaki talebelerle meşk devam ediyor bunun yanında ciddi bir

* 25.5.1998 İ.T.Ü. TMDK/MAÇKA.

hocadan pek çok eser geçen bazı kişiler daha yaygın hale gelmeli ve çok kişiye faydalı olabilmek için evlerde de, bazı günlerde bu tip toplantılar yapmaya başlamışlardır. Yani bu defa talebeler meşk ettirmeye başladı. Bu tip meşk ortamlarına 1942'lerden 50'li yıllara kadar rastladım. Mesela kişi İstanbul'da birkaç fasıl geçiyor ve bunu Anadolu'nun herhangi bir şehrinde büyük takım veya küçük takım şeklinde öğretiyor.

1950'den sonra İstanbul, Ankara, İzmir, Bursa, Adana, Urfa, Elazığ gibi büyük şehirlerde de görülüyor ancak ismi değişiyor. O zaman Anadolu'da İstanbul'daki gibi cemiyetler bulunmuyor. Ancak hocadan talebelere, talebelerden evdeki meşk ortamlarına, buralardan da Anadolu'ya kadar taşınıyor ve buralarda da cemiyetler kurulmaya başlanıyor. Buradaki hocalar fazla nazariyat bilmemekle beraber belleklerinde sayısız klasik eser barındırırlar ki bu cemiyetleri ayakta tutmaya yeterlidir.

İşte klasik meşk bu cemiyetlerin kurulup, yayılmasıyla zamanla kaybolmuştur. Yani bir yerde yayılması açısından faydalı olmuştur ama aynı zamanda deformasyona uğramıştır. Bu da pek iyiye doğru değildir. Biz artık bu meşk tarzını klasik fasıl anlamında değil de repertuar çalışması anlamında kabul ediyoruz.

Bugün icra edilen fasıllar, eski fasılların çok büyük bir şeklidir. Kazara sosyetenin bir şahıs "fasıl çok güzeldir" dediği zaman o yıl fasıl moda oluyor, bir diğeri "fasılda neymiş dediği" zaman fasılın modası anında yok olmaktadır.

Eski İstanbul'da, yani 1940-50 yılları arasında Bomonti, Çiftesaraylar gibi gazinolarda herkes büyük bir huşu içinde fasıl dinlerdi ve çiftfasıllar yapılırdı. Çifte fasıl dediğimiz 2 ayrı makamda 45'şer dk.'lık, klasik fasıl anlayışının hiçbir deformasyona uğramamış şekliyle icra edilen çok güzel bir örneğiydi. Bu fasılın süresi neredeyse bir konser süresi kadar uzundu ve assolist kim olursa olsun, fasıldan sonra gazino boşalırdı.

Bu sene düzenlenen bir sempozyumda toplu icra ve eşlik adı altında bir ders gösterilmesini ben teklif ettim ve hocalığa da ben talip oldum. İnşallah kabul edilir, idaremiz doğal karşılar, uygun görürse de çok faydalı olacağına inanıyorum.

**Sn. YAVUZ ÖZÜSTÜN'le İle “Türk Müziğinde Toplu İcra Geleneği”
Üzerine yapılan röportaj (*)**

Koral çalışma yani toplu icra dediğimiz hadiseler hakkında bazı tevatürler vardır. Derler ki; eskiden yani Anadolu'ya yeni geldiğimizde toplu icra vardı. Daha ziyade koral icra vardı ama o tevatürlere ben pek ihtimal vermiyorum doğrusu. Bunu belirten belgeler de yok sadece bu bir takım münferit bilgilerden ibarettir.

Bizim musikimiz daha ziyade ses musikisi olduğu için, bir nevî koral çalışmalara intisap eden bir şey olması lazım. Yoksa, toplu icra demek, muayyen sazların biraraya gelerek toplu icrada bulunması demek değildir. Enstrümantal müzik için bu gereklidir.

Değişik milletlerde, değişik gruplarda bu sözkonusudur, ama bunu dikkate almamak lazımdır.

İlk ciddi toplu icra saraylarda başlamıştır. Buna konservatuar lisansı ile toplu teganni denirdi. Çünkü malûmunuz, saraylarda ki cengaverler, sadrazamları, padişahlar, alimler, devlet büyükleri birer sanatçı idiler.

Batıda birtakım prenslerin, düklerin yaptıkları bizde de aynen uygulanmıştır. Sanatçıları ve müzisyenleri himayeleri altına almışlardır ve üstelik onların sarayda himaye altına alınmaları burada bir toplu icra olmayabilir, kimi gelmiştir, saraydaki hanımlara ve cariyelere ders vermiştir, onlara toplu teganni de bulunmuştur.

Böylece Osmanlı saraylarında toplu teganni başlatılmıştır. Asıl önemli olan şey sarayın dışına intikalidir. Yoksa toplu icra yeni bir hadise değildir. Saraydaki toplu icranın geliştiği dönem, birtakım büyük bestekârların yaklaşık tarihlerde ortaya çıkması ile olmuştur.

* 25.5.1998 İ.T.Ü. TMDK/MAÇKA.

O devirde İstanbul musiki hayatı çok zengindi. Evinde saz olmayan insan olmazdı. Hatta malumunuz o günkü izdivaçlar bugün ki gibi değildir. Arada tasavvufçular bulunurdu. Damadın ailesi gelinin çok büyük hocalardan musiki dersleri aldığını öğrenince çok daha fazla sevinir ve ilgilenirlerdi. İstanbul bu kadar musikiyle içiçeydi.

O zaman İstanbul'da birde kaç-göç vardı. Musiki o kadar ortalıkta yapılan bir şey değildi. Hanımlar evlerinde müzik yapıyorlar. Beylerin içinde de profesyonel olanlar azınlıkta idi. Çünkü İstanbul halkı musikiye çok önem vermekle birlikte bir beyin ana mesleği müzisyenlik olduğunda pek makbul kabul edilmezdi. Zabıtlık, doktorluk, katiplik daha önemli mesleklerdi. Bu mesleklerin yanısıra müzikle ilgilenmek daha cazip görünüyordu. O tarihte profesyonel anlamda bir müzisyenlerin bir araya gelerek toplu tegannide bulunmaları pek müşkül idi.

Ciddi sayılabilecek Toplu teganni Darülelhan devrinde başlamıştır. Profesyonel hayat ve bu hayata muteber kabul edilebilirliği bu dönemde başlamıştır ve bu bir zemin teşkil etmiştir. O devirler devam etmiş, bu günkü belediye konservatuarına kadar dayanmıştır. Belediye bünyesinde çok muhteşem bir koro kurulmuştur. Bununla birlikte çeşitli şehirlerde radyolar kurulmuştur. Örnek: İstanbul, Ankara Radyoları, M. Cemil'in taht-ı idaresindeki korolar, arkasından üniversite koroları kurulmuştur.

1946-47'lerde Nevzad Atlığ beyde bir koro kurmuştur. Arkasından Musiki cemiyetleri kurulmuştur. Geri dönerseniz, toplu teganinin ciddi manada ilk yapıldığı yer Darülelhan'a dayanır. Her şeyin bir zevallı vardır; her tırmanışın bir inişi vardır, artık o duruma gelmiştir ki bugün benim kanaatimce bir korunun haricinde işlevini sürdüren toplu icra kurumları yoktur. Çünkü bugün toplu korolar repertuarlarını şaşırmışlardır. Toplu teganni için özel repertuarlar gereklidir. Bir takım tavır ve üslupların koroya intikali mümkün değildir. İcrası zor olmayan bilgiye ihtiyaç duyulmadan eserler bugün korolara dahil olmuştur. Bir dejenerasyon başlamıştır. Ayakta kalan sayılı birkaç tane koro vardır. Bunun yanısıra bizim musikimizde bir de fasıl musikisi vardır. Fasıl musikisi bir teganni musikisidir. Fakat bizim Toplu icra anladığımız 25-30 kişilik grubların bir araya gelmesiyle olmazdı. Fasıl musikisi, daha az sayıda kişinin yani,

hanendenin, sazendenin bir araya gelmesiyle meydana gelmiştir. Fasil bugün toplu icra dediğimiz kategoriye girmiyor, o başka bir musiki, icra tarzıdır.

Birde musikişinas dediğimiz insanların konaklarında yaptıkları musikiler vardır. Bunlarda profesyonel anlamda toplu teganni değildir. O zamanın en büyük müzisyenleri ve musikişinasları o topluluklara gitmişler, katılmışlardır.

Biraraya gelişleri, birbirleriyle hasbihal’de bulunmak, tatlı, kültürel bir anlamda vakit geçirmek içindi.

Bu topluluklarda öyle büyük uzmanlardan feyz almışlardır ki kendilerini forme etmişlerdir. Hem musiki açısından hem de edep açısından... Çünkü bu tip toplantılar aynı zamanda sosyolojik bünyemize de katkıda bulunmuşlardır. Yani üstatların yanında nasıl oturulur, nasıl konuşulur, nasıl saz çalınır. Bu toplantılarda hem üstatlar vardır hem de yeteneklerinden dolayı bu toplantılara davet edilen gençler vardır. Bu gençler bugünün kamil müzisyenleridir. Bu toplantıları da amatörce bir faaliyet kabul edebiliriz. Örn. Alaaddin Yavaşca bu toplantılarda çok bulunmuştu.

Meşk: Bir eseri dinletmenin en makbul şeklidir. (Sahibinden veya sahibinden en iyi şekilde algılamış kişiden). Ve musikide en iyi yol dinleyerek öğrenmelidir. Yani bilen insanlardan dinleyerek öğrenmek en akılda kalıcı yöntemdir. Örn. Üsküdar Musiki Cemiyeti hocası Emin Ongan defalarca aynı eseri dinleterek, geçerek öğretme yolunu tercih etmiştir ve çok iyi öğrenciler yetiştirmiştir.

SONUÇ

Gelenek ve Geleneksel Sanat Müziği kavramlarından giriş bölümünde söz etmiştik.

Osmanlı geleneğinde icra biçimi Küme faslı, ince saz ve kaba saz gibi topluluklarca icra edilen şekliyle gördük. Bu toplulukların çok kalabalık gruplardan müteşekkil değil, küçük gruplar halinde bir icra biçimine dayanıyor olduğu söylenebilir.

18. yüzyılın Avrupalı Seyyahlarından Osmanlı edebiyat, kültür ve müziğini iyi tanıyan ve bizlere tanıtan Toderini incesaz-kaba saz ayrımını yapar. Osmanlı İmparatorluğunda gördüğü müzik aletlerini iki temel kategoride anlatır. Mehterhane ve savaş çalgılarının yer aldığı kümeyi kabasaz, incesaz, ise çalgılarını belirterek oda müziği olarak nitelendirir. İcra topluluklarının sayısına çarpıcı bir örnek ise; İkinci Meşrutiyeti hemen izleyen yıllarda İstanbul'da ilk kez halka açık Türk Musikisi konserleri verilmesi olmuştur. Tamburî Cemil Bey'in de sazıyla katıldığı konserlerden bazıları Tepebaşı gazinosunda veriliyordu. Bu konserde sahneye çıkanların sayısı ondört ya da onbeşi geçmiyordu.

Zengin müzik tarihimizde icra geleneğinin günümüzdeki şeklinin yani koronun oluşumu Mesut Cemil'le başlamıştır.

Türk Müziği'nde koro kavramının elli yılı aşkın bir mazisi vardır. Batıya oranla bu çok yeni bir geçmiştir. Batı'da binlerce yıllık mazisi olan koroların, çok sese geçiş ve müzikte yaptıkları aşamalarda büyük rolü olduğu bilinen bir gerçektir.

Türk Müziği'nde koro geleneğinin çok eski olmamasının yanı sıra, toplu çalıp söyleme geleneği de bazı istisnalar dışında çok yaygın değildir.

KAYNAKÇA

- AKDOĞU ONUR; Türler ve Biçimler, Ege Üniversitesi, Basımevi, İzmir, 1996.
- AKSOY BÜLENT; Avrupalı Gezinlerin Gözüyle Osmanlılarda Musiki, Ayhan Matbaa, İst. 1994, s.150-194.
- BEHAR CEM; Zaman, Mekân, Müzik, 1992, s.120-121.
- ÇAKMAKOĞLU AFİTAP, “Osmanlılarda Cumhuriyet Dönemine Kadar Türk Musikisi Eğitim Kurumları” Yüksek Lisans Tezi, İst., 1997.
- ÇERKEZ BELKIS, Muzika-î Humayûn, Yüksek Lisans Tezi, İst. 1995, s.3.
- EMNALAR, Dr. ATINÇ; Türk Müziğinde Koro, Ege Üni. Basımevi, İzmir, 1992, s.19-20.
- ERGİN SABAHATTİN; İ.T.Ü. TMDK. Sanatta Yeterlilik Programı, Mukayeseli Müzik Tarihi Ders Notları.
- GAZMİHAL MAHMUT RAGİP, Mûsiki Sözlüğü, s.92.
- GEZER MEHMET, Üsküdar Mûsiki Cemiyetinin Türk Mûsikisi Hayatındaki Yeri ve Önemi, Doktora Tezi, İst., 1990, s.30.
- KOŞAR, VEDAT; Geçmişteki Mehtere Toplu Bir Bakış ve Bugünkü Mehter Mûsikisi Teşkilâtı, Bitirme Ödevi İ.T.Ü. – TMDK Kitaplığı, No:9, Haziran, 1987, s.4.
- MÛSİKİ MECMUASI, Ocak 1962, Sa.167, s.83.
- ÖZALP, NAZMÎ; Türk Mûsikisi Tarihi – Derleme, Cilt I. T.R.T. Müzik Dairesi Başkanlığı Basılı Yayınlar Müd. Ank. 1986.
- ÖZTUNA YILMAZ; Türk Mûsikisi Ansiklopedisi II. M.E. Basımevi, İst. 1976, s.296.

- PAÇACI GÖNÜL; Darülelhan ve Türk Mûsikisinin Gelişimi Tarih ve Toplum, Aylık ve Ansiklopedik Dergi, İletişim Yayınları. Şubat 1994, Cilt:22, s.122.
- SAY AHMET, Müzik Ansiklopedisi, Senem Matbaası, Ankara 1985, C.3, s.747.
- SÖZER, VURAL; Müzik ve Müzisyenler Ansiklopedisi, s.237.
- KAM RUŞEN, TRT. 2. Türk Sanat ve Halk Müziği Özel Danışma Kurul Toplantısı, Band 8, , s.113.
- TURA YALÇIN, Türk Musikisinin Meseleleri Pan Yayıncılık, Kasım, 1988, s.39-41 47-51.
- TÜRKÇE SÖZLÜK, Türk Dil Kurumu, Bilgi Basımevi, Ankara, 1975.
- PİCKHEN LAURENCE, Bir İngiliz Müsteşrikinin Türk Musikisi Hakkında Görüşleri, Musiki Mecmuası, İst., Ocak, 1951, s.48.

ÖZGEÇMİŞ

03.03.1970 tarihinde Adana'da doğdu. Lise 2. sınıfa kadar Adana Borsa Lisesinde öğrenimine devam etti. Babasının görevi gereği Lise 3. sınıfı Gaziantep Lisesi'nde tamamladı.

1989 yılında, Gaziantep Üniversitesi, Türk Musikisi Devlet Konservatuarı Türk Sanat Müziği, Temel Bilimler bölümüne girdi. Öğrencilik yıllarında yapılan çeşitli yarışmalara enstrümanıya katıldı ve T.R.T.'de yapılan gençlik ve kültürel ağırlıklı programlara katılmaya hak kazandı. 1994 yılında hem bölüm birincisi hem de okul birincisi olarak mezun oldu.

Aynı yıl, araştırma görevlisi olarak Gaziantep Üniversitesi'nde göreve başladı bir süre sonra öğretim görevlisi kadrosuna atanarak keman, Türk Müziği Solfej ve Nazariyatı ve toplu uygulama derslerinde görev aldı. Üniversite bünyesinde yayınlanan çeşitli dergilerde makaleleri yayınlandı.

1996 yılının 2. yarısında İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Ana Sanat Dalı Türk Sanat Müziği programına öğrenci olarak katıldı. Halen bu bölümde öğrenimine devam etmektedir.

**T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ**