

CUMHURİYETİN 100. YILINDA MÜZİĞİMİZİN YÜZLERİ

CİLT-II



ATATÜRK KÜLTÜR MERKEZİ
BAŞKANLIĞI



T.C.

Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu

Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayını: 685

Kaynak Eserler: 97

ISBN: 978-975-17-6081-4 (2.c) ISBN Takım Numarası: 978-975-17-6079-1 (Tk)

Cumhuriyetin 100. Yılında Müziğimizin Yüzleri

Editörler: Prof. Dr. Nilgün DOĞRUSÖZ DİŞİAÇIK - Prof. Dr. Murat Salim TOKAÇ

Yazarlar: (Çoklu Yazar)

Birinci Baskı: 1000 Adet

©Atatürk Kültür Merkezi - 2024

E-Yayın

Kapak Görseli: Notacı Hacı Emin Efendi'nin Hanımlara Mahsus Gazete'yle birlikte dağıtılan nota yayınlarına ait kapak görselinden bir kesit.

ATATÜRK KÜLTÜR MERKEZİ

Adres : Üniversiteler mah. Toplum cad. No.: 5 06800 Çankaya/ANKARA

Tel: 0312 284 34 18 - Belgegeçer: 0312 284 34 65

E-Posta: bilgi@akmb.gov.tr

Grafik Tasarım: Nermin KABACI

Baskı: Önka Kağıt Ürünleri İml. San. ve Tic. Ltd. Şti.

Zübeyde Hanım Mah. Sebze Bahçeleri Cad. No: 80/32-33 Altındağ / Ankara Tel: 0 312 384 26 85

Sertifika No: 53101

ATATÜRK KÜLTÜR MERKEZİ AYDIN SAYILI KÜTÜPHANESİ KÜTÜPHANE BİLGİ KARTI

Cumhuriyetin 100. yılında müziğimizin yüzleri / editör: Nilgün Doğrusöz Dişiaçık,

Murat Salim Tokaç. 1. baskı — Ankara : Atatürk Kültür Merkezi , 2024.

4 cilt : fotoğraf, nota, belge ; 24 cm .— (AKD TYK Atatürk Kültür Merkezi Yayını; 684, 685, 686, 687 ; Kaynak Eserler ; 96, 97, 98, 99)

ISBN: 9789751760807 (1. cilt)

9789751760814 (2. cilt)

9789751760821 (3. cilt)

9789751760838 (4. cilt)

9789751760791 (takım)

1. MÜZİK -- TÜRKİYE
2. MÜZİK -- TÜRKİYE -- TARİH
3. MÜZİK -- MÜZİSYENLER -- TÜRKİYE
4. MÜZİK -- TÜRKİYE -- BESTECİLER.
5. MÜZİSYENLER, TÜRK -- ELEŞTİRİ VE YORUM
6. MÜZİSYENLER, TÜRK -- BİYOGRAFİ
7. BESTECİLER, TÜRK -- BİYOGRAFİ

I. Doğrusöz Dişiaçık, Nilgün II. Tokaç, Murat Salim III. e.a IV. dizi

781. 922561

Uluslararası Yayınevi Beyannamesi

Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı 1983 yılında kurulmuş olup 41 yıldır uluslararası düzeyde faaliyet göstermektedir. "Tanınmış Uluslararası Yayınevi" kategorisinde yer alan AKM; yayınladığı özgün bilimsel kitaplar, çeviri eserler (Almanca, Çince, Fransızca, İngilizce, Rusça vd.) ve bilimsel süreli yayınlar ile çalışmalarını ulusal ve uluslararası alanlarda yürütmeye devam etmektedir.

AKM tarafından yayımlanan eserler, Yükseköğretim Kurulunca tanınan yükseköğretim kurumlarının kataloglarında yer almakta; dünyanın en geniş çevrim içi kamu erişim kataloğu olan Worldcat.org'da dizinlenmektedir.

Yayınlarımızla ilgili ayrıntılı bilgiye akmb.gov.tr adresinden ulaşılabilir

CUMHURİYETİN 100. YILINDA MÜZİĞİMİZİN YÜZLERİ

Editörler:

Prof. Dr. Nilgün DOĞRUSÖZ DİŞİAÇIK - Prof. Dr. Murat Salim TOKAÇ



ATATÜRK KÜLTÜR MERKEZİ
BAŞKANLIĞI

*Türkiye Cumhuriyetinin Kurucusu
Gazi Mustafa Kemal ATATÜRK'ün
Aziz Hatırasına Saygıyla, Minnetle, Şükranla...*

İÇİNDEKİLER

Takdim	XI
Ön Söz	XIII
Tanburi ve Bestekâr Dürrü Turan'ın Sanat Hayatı.....	1
Nilgün DOĞRUSÖZ.....	1
Edibe Sulari	15
Seval EROĞLU	15
“Deniz Kızı” Eftalya'nın Yaşam Öyküsüne Feminist Biyografi Yazımı Perspektifinden Bakmak ...	37
Evrin Hikmet ÖĞÜT	37
Müziyen, Besteci ve Eğitimci Ekrem Zeki Ün	53
Seyit YÖRE.....	53
Bestekar, Kemani, Koro Şefi Emin Ongan'ın Müzikâl Kimliği	61
Bülent ERYİĞİT	61
Çetin KÖRÜKÇÜ	61
Müziyen İki Kardeş: Enise Can ve Fulya Akaydın	75
Hüseyin KIYAK.....	75
Cumhuriyet Aydını Prof. Ercümen Berker'in Hayatı, Müzikoloji Yazıları ve Türk Müziğinin Kurumsallaşmasındaki Rolü.....	111
Şeyma ERSOY ÇAK	111
“Yeni”nin Peşinde Ertuğrul Oğuz Fırat Yaşamı ve Kendi Sözleriyle Sanat Anlayışı.....	125
Ahu KÖKSAL.....	125
Ayşe Hande ORHAN	125
Bir Taksim Üstadı Tanbûrî Fahrettin Çimenli: Mûsikî Anlayışı, Şahsiyeti ve Türk Mûsikîsindeki Yeri	139
Seda TÜFEKÇİOĞLU.....	139
Eğitimci ve Besteci Faik Canselen	153
Seyit YÖRE.....	153
Ferit Tüzün: Kısa Yaşama Sıgmış Büyük İşler	159
Eray ALTINBÜKEN.....	159
Musiki Folkloruna Adanmış Bir Ömür: Ferruh Arsunar.....	179
Eray CÖMERT.....	179

Giriftzen Âsım Bey	197
Ayşe Başak İLHAN HARMANCI.....	197
Gomidas Vartabed: Anadolu Müzik Kültürüne Dair Bir Simge	213
Duygu GÜVENER.....	213
Cenk GÜRAY	213
Gültekin Aydoğdu	225
Tahir AYDOĞDU.....	225
Kemençe ve Viyolonsel Dokunan Hünerli Eller: Hadiye Ötügen	227
Ayşegül KOSTAK TOKSOY.....	227
Atatürk'ün Hâfızı Hâfız Yaşar Okur (1886-1966)	237
Harun KORKMAZ	237
Halil Bedî Yönetken	241
Vural YILDIRIM	241
Derleme, Beste ve Anılarıyla Türk Halk Müziği Ustası Hamdi Tanses	247
Ali Osman ÖZTÜRK.....	247
Türk Müziği Modernleşmesinin Öncü Bestecisi Bir Cumhuriyet Çınarı Ferid Alnar (1906-1978)	261
Rûhî AYANGİL.....	261
Hasret Gültekin (1 Mayıs 1971-2 Temmuz 1993)	275
Attila ÖZDEK.....	275
Bozlak Müzik Kültürüne Yön Veren İki Sanatçı Haydar Akyol ve Seyit Çevik	287
Kubilay KOLUKIRIK	287
Hünerli Bestekâr: Haydar Telhüner	299
Erhan ÖZDEN	299
Türk Müziği Ses Sisteminin Kurucu Aktörü: Hüseyin Sadettin Arel	303
Gözde ÇOLAKOĞLU SARI.....	303
İlhan Baran Renkleri: “Siyah ve Beyaz” Üzerine Bir Analiz	321
Gözde GÜRÜN DEMİRERİDEN	321
İsmail Baha Süreksan'ın Şarkılarında Biçimsel Yapı	345
İsmail SINIR	345
Tanbûrî-i Rakîk- İzzettin Ökte	361
Hikmet TOKER	361
Kemençeye Hasredilmiş Bir Ömür: Kâmran Erdoğan	371
Fikret KARAKAYA.....	371

“Şüphesiz Yüzyılın Sesi” Kâni Karaca	381
Hakan TALU	381
Pitoresk Şiirlerin Bestekârı: Kaptanzâde Ali Rıza Bey	389
Dilhan YAVUZ	389
Kemal Batanay (1893-1981)	399
Nuri ÖZCAN	399
Kemal Emin Bara (Eğitimci, Yazar, Şair, Besteci, Tiyatro ve Sinema Sanatçısı).....	407
Aynur ORMANCI İŞLER.....	407
M. Hakan CEVHER.....	407

Takdim

Atatürk Kùltür Merkezi Başkanlığı, sosyal ve beşeri bilimlerin geniş bir yelpazesinde görev, yetki ve sorumluluk üstlenen bir *bilim ve kùltür* kurumudur. Kurumumuz Bilim Kurulu bünyesinde yer alan Müzik ve Sahne Sanatları Bilim ve Uygulama Kolu, Cumhuriyetin 100. yılına ithafen “Cumhuriyetin 100. Yılında Müziğimizin Yüzleri” adlı ısmarlama yayın hazırlanması ve hazırlanacak bu eserin editör heyetince yürütülmesi için karar almıştır. Klasik Türk Müziği, Halk Müziği, Çağdaş Türk Müziği gibi alanının duayen isimlerinin bulunduğu eserde Geç Osmanlı ve Türkiye Cumhuriyeti dönemi bestekâr, sazende ve hanende biyografileri ve eserleri ele alınmıştır. Müziğimizin temsilcilerini gelecek nesillere tanıtacak oldukça kapsamlı bu çalışmanın her bir bölümünün önemi ve kıymeti ayrıdır. Uzun uğraş ve çabalarla ortaya konulan 4 ciltten oluşan çok bölümlü çok yazarlı bu geniş ve kapsamlı çalışmanın editörlüğünü Prof. Dr. Nilgün DOĞRUSÖZ DİŞİAÇIK ve Prof. Dr. Murat Salim TOKAÇ üstlenmiştir.

Türk Müziği hakkında yapılan bilimsel araştırmaların bütünsel ve sistemli olarak ele alınıp yayımlanması gerektiği kùltür stratejimiz açısından takdir edilmiştir. Bu bilinçle, mirasçısı olduğumuz değerlerimizi tanıtmak, korumak için var gücümüzle çalışmaktayız. Şüphesiz ki, mirasçısı olduğumuz kùltürel birikim omuzlarımıza ciddi sorumluluklar yüklemektedir. Müziğimiz, bir yandan ülkemizin tanıtımı diğer yandan ise geçmiş nesillerin duygu, düşünce ve tecrübelerinin bize ulaşmasında köprü görevi görmektedir.

Cumhuriyet dönemi Türk müziğine dair tarihi, teorisi, besteciliği ve icracılığı gibi birçok farklı alanda zengin bir bilgi birikimi ve görsel arşiv bulacağınız çok bölümlü, çok yazarlı bu kapsamlı çalışma ile kùltür ve medeniyetimize dair başarılı bir çalışmaya daha imza atılmıştır. “Cumhuriyetin 100. Yılında Müziğimizin Yüzleri” adlı bu değerli eser hem basılı hem de daha geniş kitlelere ulaşması için e-kitap olarak yayımlanmıştır.

Müziğin kùltürel değerlerimizin korunması ve gelecek kuşaklara aktarılmasındaki hayati öneminin farkındalığını ortaya koyan bir yaklaşımla Cumhuriyet Dönemi Türk sanatının dallarından biri olan müziğin, tarihi değerini ortaya koyacak gelenek ile modern arasındaki köprü niteliğini haiz şahsiyetlerle Türk müzik tarihi ve kùltürünün öncü isimlerini bu vesile ile anmak ve tanıtmak, yayımladığımız bu eserleri kùltür sanat hayatına kazandırmak bizim için iftihadır.

Kùltürel mirasımızın belgelenmesine katkılarından dolayı Kitabın editörlüğünü üstlenen bilim kurulu üyelerimiz başta olmak üzere kitaba katkı sunan tüm bilim-sanat insanlarına, uzun ve meşakkatli bir çalışmanın sonucu ortaya çıkan bu 4 ciltlik eserin süreçlerini sağlıklı bir şekilde takip edip sonuçlandıran Kurumumuz uzmanlarına ve emeği geçen herkese teşekkür ediyor, bu değerli çalışmayı okuyucularımızın ve araştırmacıların hizmetine sunmaktan mutluluk duyuyoruz.

Doç. Dr. Zeki ERASLAN

Atatürk Kùltür Merkezi Başkanı

Ön Söz

Tabakattan siyere, tezkireden modern biyografiye uzanan yolculuk, biyografi türünün geçirdiği dönüşümün izlerini taşır. Bu izler, biyografinin tarihsel, kültürel ve sosyal açıdan nasıl bir araç olarak kullanıldığını da göstermektedir. Günümüzde biyografi, sadece kişinin hayatını anlatmanın ötesinde, toplumsal ve kültürel bağlamda bireyi inşa etmeyi amaç edinmektedir. Çeşitli disiplinlerde, biyografi, tarih kaynağı olmanın yanı sıra kültürün nesillerarası aktarımını sağlayan bir köprü işlevi görmektedir. Tarih yazımı ya da tarihçilik bağlamında biyografi, sosyal arka planla bireyi ele alarak, “insan” olma özelliği nedeniyle disiplinlerarası bir çalışma için uygun bir alan sunmaktadır. Bu bağlamda, biyografi yazımı; sosyal, siyasal, kültürel ve ekonomik değişmeler ışığında, insanın toplumsal bir varlık olarak tarih içinde yerini nasıl aldığını anlamamıza yardımcı olmaktadır. “Cumhuriyetin 100. Yılında Müziğimizin Yüzleri” kitabı, işte tam da bu dönüşümün bir yansıması olarak Cumhuriyet dönemi ve öncesi ile günümüze uzanan Türk müziği temsilcilerinden bir seçkiyi derlemeyi amaçlamaktadır. “Türk müziği” kavramı, günümüzün yaygın kullanımıyla “Türk Sanat Müziği”, “Türk Halk Müziği” ve “Batı Müziği” gibi farklı alt başlıklara ayrılmakta, her bir türün kendine has özellikleriyle kültürel birikimi yansıtmaktadır. Bu çerçevede, Cumhuriyet döneminin müziksel kimliğini anlamak için her bir türün müzikal diline ve toplumsal rolüne dair derinlemesine bir inceleme yapılması gerekmektedir. Yayınımız, bu müzikal mirası ayırt etmeksizin, tüm değerleri kucaklamayı hedeflemiştir. Nihayetinde 125 aktörün biyografisini kapsayan dört ciltlik bir yayın ortaya çıkmıştır.

Biyografi yazımında karşılaşılan en büyük zorluklardan biri, belge ve veri eksikliğidir. Özellikle yakın dönemdeki müzik temsilcilerinin hayatlarına dair yeterli otobiyografik eserler ve hatıratlar bulunmaması biyografi çalışmalarının ve dolayısıyla “hayat yazımının” önündeki en büyük engellerden biridir. Müziğimizin temsilcilerinin hayatlarına dair oluşturulacak kaynaklar, müzik tarihimizin daha geniş bir bakış açısıyla analiz edilmesini mümkün kılar. Bu nedenle, devlet arşivleri, özel arşivler ve sözlü tarih kaynaklarından yararlanarak, müzikal geçmişimizle ilgili kapsamlı yayınlar ortaya konulması kanaatimce hem bir gereklilik hem de ihtiyaçtır. Bu gereklilik ve ihtiyaca cevaben, bilimsel yöntem ve teknikler kullanılarak hazırlanmış bu eser, temsilcileri vasıtasıyla, müzik tarihimize dair eksik kalan boşlukları doldurmayı ve Türk müziğinin gelişim sürecine dair önemli veriler sunmayı hedeflemiştir. Müzikbiliminin yanı sıra sosyoloji, tarih ve edebiyat gibi farklı disiplinler için de önemli bir referans kaynağı olacağı muhakkaktır.

“Cumhuriyetin 100. Yılında Müziğimizin Yüzleri” adlı dört ciltlik bu eser, yazarlarımızın tercihleri doğrultusunda incelemeye karar verdikleri, üretimleriyle alana katkı sağlamış şahsiyetler veya tarih öznelerinden oluşmaktadır. Müzikal mirasın aktarımı açısından kıymeti haiz aktörler; bestekârlar, âşıklar, ses sanatçıları, saz yapımcıları, derlemeciler, eğitimciler, teorisyenler, şefler, notistler, mütercimler, eleştirmenler ve müzikbilimcileri de kapsayacak şekilde genişletilmiş ve titizlikle seçilmiştir. Yazarlarımızın, ele aldıkları aktörleri belirlerken, sadece alana katkılarını göz önünde bulundurarak değil, aynı zamanda bu şahsiyetlerle kurdukları derinlikli düşünsel bağlardan da etkilendikleri anlaşılmaktadır. Bu sebeple, eserde yer alan aktörler, yazarların kişisel ve entelektüel yaklaşımlarını yansıtan birer örneklem olarak karşımıza çıkmaktadır. Elbette aktörlerin çoklu kimlikleri yazarlar tarafından göz önünde bulundurulmuş, yalnızca tarihi figürlerle sınırlı kalmayıp, günümüzün önemli müzik insanları da bu seçkide yer almıştır. Muhtemeldir ki pek çok değerli figür, bu seçkinin dışında kalmış olabilir. Ancak, takdir edersiniz ki bir çalışmanın, tüm tarihsel ve toplumsal evreni kapsaması mümkün değildir; bu tür biyografik çalışmalarda her zaman belirli bir perspektifte ve belirli bir zaman dilimini kapsayan seçkiler oluşturulur. Bu dört ciltlik yayın da bu minvalde oluşturulmuş bir biyografi eseridir. Yazarlarımız, tarihsel verileri, kişisel deneyimlerini, araştırmalarıyla harmanlayarak, okurlarına farklı bir bakış açısı sunmayı amaçlamışlardır. Gelenek, modernleşme, toplumsal değişme, toplumsal cinsiyet, kurumsallaşma, standartlaşma, bireyselleşme ve kimlik gibi pek çok kavramla okunduğuna tanık olduğumuz biyografilerden oluşan bu eserin, Türk müziği tarihi ve kültürüne önemli katkılar sağlayacağına olan inancımız tamdır.

Türk Müziğini desteklemeyi şiar edinen, “Cumhuriyetin 100. Yılında Müziğimizin Yüzleri” adlı külliyyatı okuyucu kitlesiyle buluşturan Atatürk Kültür Merkezi Başkanı Doç. Dr. Zeki ERASLAN başta olmak üzere kurum yönetici ve uzmanlarına; Bilimsel Çalışmalar Müdür Vekili Evre ÇORUH’a, Yüksek Kurum Uzmanları Mine KARADUMAN’a, Dr. Alev BİRGÜL’e, katkılarından dolayı Prof. Dr. Cenk GÜRAY’a, Hulusi ÖZBAY’a, grafik tasarımını titizlikle gerçekleştiren Nermin KABACI’ya ve ayrıca kültürel mirasımızı geleceğe taşımayı hedefleyerek çıktığımız bu yolculukta bizlerle sabırla yürüyen, ortak bir ürüne imza attığımız birbirinden değerli yazarlarımıza çok teşekkür ederiz.

Editörler



Tanburi ve Bestekâr Dürrü Turan'ın Sanat Hayatı

Nilgün DOĞRUSÖZ¹

“Tanburum tercüman-ı hissiyatımdır”

Dürrü Turan (Önen 1937:6)

Özet

Calkantılı bir dönemde yaşamış görece muhafazakâr kabul edebileceğimiz ancak dönemin yenileşme hareketlerine bir yere kadar ayak uydurmuş bir figürdür Dürrü Turan. Bestekârlıkta bir istikrar abidesi, tanbur icrasında ise Tanburi İsak'ın izlerini taşıırken Cemil Bey'le de yolları kesişen bir bileşimci ve ayrıca yeni tınlar ve renkler bulucudur. İyi derecede çaldığı tanburunu kendisi yapacak kadar da maharetlidir. Hacı Arif Bey'le neredeyse yarım asır kadar meşk etmiş olan Servet Bey'den edindiği geniş bir musiki repertuarını hafızasında taşıyan kendine mahsus icra tarzıyla isminden övgüyle söz ettiren bir musikişinastır. Beyoğlu liselerinin vazgeçilmez Türkçe öğretmenliğinin yanı sıra, evkaftan emekli olmuştur. Bürokrat ve musikişinas aile köklerine sahiptir. Soy kütüğü Dürrizadelere uzanır. Dedesi kemani ve tanburi Sadık Ağa'dır. Soy ağacı dayısı Ahmet Dürrü Bey kanalıyla Hammamizâde Dede Efendi'ye kadar dayanır. Fransızca ve Ermenice okur-yazarıdır ve bu dilleri mükemmelen konuşabilmektedir. Dönemin modern eğitim kurumlarından yetişmiştir. Darülelhan'ın eğitim kadrosu içerisinde yerini almıştır. Öğretici, icracı ve besteci kimliğiyle tercih edildiği anlaşılan Dürrü Turan, Yusuf Ziya Bey (Demircioğlu), Ekrem Besim Bey (Tektaş), Rauf Yekta Bey'den oluşan heyet ile 52 gün boyunca süren ilk derleme gezilerine katılmıştır. Radyonun prime time konserlerinde icra heyetiyle yer almıştır. Bu konserlerinde Türk müziği ve halk şarkılarını ayırt etmeksizin bir çatı altında icra etmiştir. Tanburi olarak katıldığı konserlerde Münir Nurettin Selçuk, Nuri Halil Poyraz, kemençeçi Fahire ve tanburi Refik Fersan, kanuni Bayan Vecihe Daryal, kemani Reşad Erer, udi Sedat Öztoprak vd. sanatçılarla aynı sahneyi paylaşmıştır. Dürrü Bey Türkçe ezan ve kametin mevcut hallerini notayla sabitleyen ve böylece standardize eden bir figür olarak da tanınmaktadır. Eski duyguları ve zevkleri bozmayacak şekilde, Türkçe kalıbına intibak ettirebilmeyi başarmıştır. Dürrü Turan'ın pek çok gence tanbur zevkini aşıladığı bilinmektedir. Ayrıca pek çok sanatçıya da tanburuyla eşlik etmiştir. Vefatına kadar İstanbul Belediye Konservatuarı Türk Musikisi Tasnif Heyeti Azası ve Tasnif Heyeti emektarı olarak çalışmalarını sürdürmüştür.

Anahtar Kelimeler: Darülelhan, Türk Müziği, Tanburi, Bestekâr, Dürrü Turan

Abstract

Dürrü Turan is a relatively conservative figure who lived in a turbulent period but kept up with the innovation movements of the period to some extent. He is a monument of stability in composition, a composer who crossed paths with Cemil Bey while bearing the traces of Tanburi İsak in his tanbur playing, and also a finder of new timbres and colors. As much as he can play well, he is also skillful enough to make his own tanbur. A musician who carries in his memory a wide repertoire of music he acquired from Servet Bey, who studied with Hacı Arif Bey for almost half a century, and who has made a name for himself with his unique performance style. In addition to being an indispensable Turkish teacher in Beyoğlu High Schools, he retired from Evkaf. He has bureaucrat and musician family roots. His family tree goes back to the Dürrizades. His grandfather was violinist and tanburi Sadık Ağa. He traces his lineage back to Hammamizade Dede Efendi through his uncle Ahmet Dürrü Bey. He was literate in French and Armenian and could speak these languages perfectly. He was educated in the modern educational institutions of the period. He took his place among the teaching staff of Darülelhan. Dürrü

¹ Prof. Dr., İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuarı, Müzik Teorisi Bölümü, dogrusozn@itu.edu.tr



Turan, who seems to have been preferred for his identity as a teacher, performer, and composer, participated in the first compilation trips lasting 52 days with a committee consisting of Yusuf Ziya Bey (Demircioğlu), Ekrem Besim Bey (Tektaş) and Rauf Yekta Bey. He performed with the executive committee in the radio's prime-time concerts. In these concerts, he performed Turkish music and folk songs under one roof without discrimination. In the concerts he attended as a tanburi, he shared the same stage with Münir Nurettin Selçuk, Nuri Halil Poyraz, kemençe player Fahire and tanbur player Refik Fersan, kanuni Vecihe Daryal, violinist Reşad Erer, udi Sedat Öztoprak and other artists. Dürrü Bey is also known as a figure who fixed the existing versions of the Turkish call to prayer and kamet with notes and thus standardised them. He managed to adapt them to the Turkish mould in a way that would not disturb the old feelings and tastes. Dürrü Turan is known to have instilled the taste of tanbur in many young people. He also accompanied many artists with his tanbur. Until his death, he continued to work as a member of the Istanbul Municipal Conservatory Turkish Music Classification Committee and a veteran of the Classification Committee.

Keywords: Darülelhan, Turkish Music, Tanbur player, Composer, Dürrü Turan

Giriş

Dürrü Turan çocukluk ve gençlik yıllarını, otuz üç yıl tahtta kalmış olan II. Abdülhamit'in (1876-1909) idaresi ile İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin kurulduğu yıllarda yaşamıştır. II. Meşrutiyetten Cumhuriyet'e Türkiye'nin hareketli siyasal hayatını teneffüs etmiş bir figürdür. Dürrü Turan, Osmanlı İmparatorluğu'nun çeşitli karıştıkları aynı anda yaşadığı bir çağda meslek hayatına başlar. Bir yandan imparatorluğun sonu gelirken diğer yandan belli bir siyasi istikrar dönemi yaşanmaktadır. Bu süreç, siyasi baskı, sıkı toplumsal kontrol ve genel bir çöküş halinin egemen olduğu 'istibdat' dönemi olarak adlandırılır. Diğer yandan, Avrupa'daki siyasi ve düşünsel tartışmaların yakından izlendiği, siyasi çöküşe karşı çeşitli fikirlerin ortaya atıldığı hareketli bir dönemdir (Doğrusöz, Ergur 2017:36). Dürrü Bey bu dönemde II. Abdülhamid'in, modern eğitim kurumları oluşturma çabasına şahit olmuştur. II. Abdülhamit, bürokrat yetiştirme gayreti için tesis ettiği mülkiye gibi eğitim kurumlarının güçlendirilmesi bakımından önemli atılımlar yapmıştır. Dürrü Turan işte bu modern eğitim kurumlarında yetişmiştir. Bu kuşak aydınları, İslâmi kimlikle Avrupa kültürünü sentezlemişlerdir. Dürrü Turan Şeyhülislam soyundan gelmektedir, Şeyhülislam Abdullah Efendi'nin torunudur. Dürrüzâdelere kadar uzanan aile kökleri ona dindar bir kimlik verirken Cumhuriyet dönemini idrak eden "Turan" ayrıca modern bir kimlik temsiliyeti de taşımaktadır. Dürrü Bey küçük yaştan itibaren bir yandan Kuran öğrenip çeşitli tekkelerde zikirlerle katılırken diğer yandan şarkılara meyil etmiştir. Musikişinas bir ailenin içine doğmuştur. İki kimliği bir arada çatışmadan götürür: hem muhafazakâr hem de moderndir.

1. Dürrü Turan'ın Hayatı

1885'te İstanbul Fatih'te Atikalipaşa/Eski Ali Paşa semtinde büyükbabası Haşmet Efendi'nin konağında doğmuştur (Özcan 2012:410). Dürrü Bey'in diğer dedesi kemani ve tanburi Sadık Ağa'dır. Dürrü Bey, Maliye Nezâreti² Kuyûd³ Kalemî memurlarından Mehmed Safvet Bey'in oğludur. Büyük dayısı Ahmet Dürrü Bey'e musiki bağlarıyla mensuptur. Ahmet Dürrü Bey sarayın musiki hocası olup Pertevniyal Valide Sultan'ın baş danışmanıdır ve ayrıca İsmâil Dede Efendi'nin (9.1.1778- 29.11.1846) damadıdır; kızı Fatma Hanım ile evlidir (Turan 2014:433:21-31). Bu kısacık girizgahtan anlaşıldığı üzere, Dürrü Bey'in kültürel sermayesinin temelleri son derece güçlüdür. Kısaca söylemek gerekirse Dürrü Bey, bürokrat ve musikişinas aile köklerine sahiptir. Bir söyleşisinde, aile köklerine dair bir özet verir: "İstanbulluyum. Babam maliye muhasebici Haşmet'in oğlu Saffet'ti. O da babası gibi maliyeciydi. Bir hocam da Sadık Ağa'dır. Sadık Ağa tanbur ve keman çalarmış. Büyük validem: Dürrü derdi. Dedene çektin!..." (Önen 1937). Bkz. Görsel 1.

² 1838'de kurulup Cumhuriyet'e kadar devam eden Maliye Bakanlığı.

³ "Kuyûd" kayıt anlamına gelmektedir.



Görsel 1: Dürrü Turan (Şelale Turan Arşivi)

Dürrü Bey Beykoz İptidai mektebinden çıkınca Beşiktaş askeri rüştiyesine girer. Ardından 1899'da Mercan İdadisi'ne devam eder. 1908 yılında Darülfünun Edebiyat şubesinden diploma alır (Önen 1937: 6). Sicil kayıtlarından⁴ Fransızca ve Ermenice okur-yazar olduğu ve bu dilleri konuşabildiği anlaşılmaktadır. Darülfünun'a devam ederken tapuya stajyer olarak başlar. 1907 yılında 250 kuruş maaşla memur, 1909 yılında ise aynı kurumda mahlulat⁵ kalemine stajyer tayin edilir. Sicil kayıtları 1912 yılında sona erer. 1913 yılında evkafa geçmiş, terfi alarak ikinci sınıf müfettiş olmuştur. 1935 yılına kadar bu görevini sürdüren Dürrü Bey, ikinci sınıf müfettişlikten emekli olur⁶. 1937 yılında konservatuar eski eserleri tetkik ve tasnif eden heyetin yanı sıra mevcut olan icra heyetinin üyesi olur. Bir yandan icracılığı sürerken diğer yandan orta mektep hocalığı da yapar (Önen 1937). Dürrü Bey'in eşi Fatma Zehra Hanım'dır. Çiftin iki kızı bir de oğlu olmuştur. En büyük kızı Emine Berin Hanım (ö. 21.08.1972), ortanca çocuğu Münir Bey ve en küçük çocuğu ise Betül Hanım'dır. Dürrü Bey toplamda sekiz torun sahibidir.⁷

2. Dürrü Bey'in Sanat Hayatına Açılan Yollar⁸

Dört yaşlarında iken dayısı ünlü kanunilerden Esat Bey'in Aksaray'daki evinde bir müddet birlikte yaşadıkları zaman karşılardaki evde oturan Giriftzen Asım Bey hemen her gün eve gelir, Esat Bey'le birlikte eserler çalarlardı. Latif Paşalılar, Murat Paşalılar namındaki musiki meclisleri haftada bir defa toplanırlar, sabaha kadar çalıp eğlenirlerdi. Evde Dürrü Bey'in dayısı her gün kanun ve yengesi de ud çalardı. Bu meclisleri dinleyen Dürrü Bey pek çok şarkı öğrenmiştir. Zaman içinde güzel bir üslup ile eserleri seslendirip onu dinleyenlerin dikkatini çekmeyi başarmıştır. Sonrasında ailece Nazilli'ye giderler. Orada da cüz kesesi boynunda devama başladığı ilk mektepte hocası Dürrü Bey'i yanına oturtur. Hocasının musikiye de merakı olduğundan Kuran'ı daima İstanbul şivesine göre okumasını arzu etmekte ve ona şarkı söyletmektedir. Sonrasında yine İstanbul'a dayısının yanına Aksaray'a gelirler (1892). Koska'da Medrese-i Edebiyye adındaki özel bir mektebin birinci sınıfına gider. Orada da musikide "serçavuş" olur ve "aferin" alır. Musiki öğretmeni Fahri Bey'den marşlar ve pek çok eser meşk eder. Bir sene sonra Beykoz

⁴ Sicil kayıtları 1912 yılından sonra devam etmemektedir (DH-SADd-00187-00098).

⁵ Mahlulat: Mirasçısı olmadığı için evkafa veya hükümete kalan miraslar.

⁶ O dönemde vakıflar aynı yapı olduğu için sicilini Osmanlı Arşivi'nde bulunamamıştır. Ayrıca Ankara'da vakıflarda kaydı aranmış ancak henüz arşiv tasnif edilemediğinden ulaşılamamıştır.

⁷ Çocuklarından Emine Berrin Hanım Şakir Özgündoğdu ile evlenmiştir. Emine Berrin Hanım'ın üç oğlu (Ersin, Emre ve Ender) ve bir kızı (Güliz) olmuştur. Münir Turan ise Sabiha Hanımla evlenmiştir; ondan bir oğlu (Haldun Turan) ve bir de kızı (Şelale Turan) olmuştur. Münir Bey ve kızı Şelale Hanım, Dürrü Bey gibi müzikle ilgilenmiştir. Betül Hanım Süleyman Kocağil ile evlenmiş ve Seher ve Ayşe adlarında iki kızları olmuştur. Dürrü Bey eşi Fatma Zehra Hanım'ı genç yaşta kaybetmiş, çocuklarını özenle, şefkatle büyütürken yetiştirmiştir (Turan 2014:29).

⁸ Şelale Turan'ın özel arşivinden edindiğimiz Dürrü Bey'in okunması zor bir yazıyla kaleme alınmış biyografisinin yazılı olduğu bir belgede de bu tarih yazılıdır (Şelale Turan Özel Arşivi). Biyografi kısmında okunaklı olan kısımları bu yazıda kullanılmıştır. Metnin çeviriyazısında emeği geçen Celal Volkan Kaya ve Hulusi Özbay'a teşekkür ederim. Makaledeki ilk paragraf bu yazıya dayanmaktadır.



Yalıköy'deki evlerine taşınırlar. Burada ilkokulun son sınıfına gider ve yeteneği hemen fark edilerek ilahicibaşı olur. Ardından Beşiktaş Askeri Rüştiyesi'ne yazılır. Orada da mecburi kılınan öğle namazlarında ara sıra müezzinlik eder. Aynı zamanda da Beykoz'da Şeyh Çayır Efendi [tekkesi] ve Beşiktaş'ta Yahya Efendi Dergâhı'na kadar pek çok tekkeye devam ederek zakirlik eder/zikirlere katılır, pek çok ilahi öğrenir. O sıralarda Beykoz'a öğretmeni Fahri Bey de yazılığa gelmektedir. Yine meşke başlarlar, ondan usul ve makam öğrenir. Akrabasından Üsküdarlı Doktor Hikmet Bey, bir müddet Beykoz'dadır, ondan da bazı eserler geçer. O sıralarda musiki dinlemesini çok sever ve bilhassa Enderunlu Hanende Ali Bey en sevdiği simadır.

Dürrü Bey *Kurun* gazetesine verdiği bir röportajında tanbura olan ilgisinin küçük yaşlarında başladığını söyler. Bir akrabasının düğününe gittiği vakit faslın içerisinde dinlediği tanburun sesinden çok etkilenmiştir. "İhtizazlı ses beni mesdetti" diyerek büyüdüğünde tanbur öğrenmeyi aklına koymuştur. Bu sıralarda Dürrü 12 yaşındadır, üstelik çok da güzel bir sesi vardır. Bazı besteleri öğrenmeye başlamıştır bile. Fakat eğitiminin yarıda kalmasını istemediği için tanbur sazına eğilmesi mümkün olamamıştır. Meşrutiyetin ilanından az bir zaman evvel, 1907 civarında muhtemel yenice başladığı memuriyetinden aldığı maaşından ayırarak bir tanbur alır. Bu arada Beykoz'da oturmaktadır. Tanburu satın aldıktan sonra Midillili Tanburi Ali Efendi'nin oğlu olan Aziz Mahmut Bey'in öğrencilerinden Kenan Bey ile hem dostluğunu ilerletir hem de birkaç ay kendisinden tanbur dersleri alır. Bir gün Kenan Bey Dürrü Bey'e: "Siz notayı ve usulü iyi biliyorsunuz benim size ders vermeye kudretim yok! Kendi kendinize çalışın" der. Bu defa Dürrü Bey, Beykoz Yalıköy'de ikamet eden süvari yüzbaşılardan (ünlü deniz ressamı) Tanburi Tahsin Bey'e başvurur. O da benzer şeyler söyleyerek mızrap hakkında kendisine dersler verir. Kış gelince, Tahsin Bey Bakırköy'e geçer, Dürrü Bey ders almaya devam eder. Bir ramazan gecesini Tahsin Bey Dürrü Bey'i alır, hocası Tanburi Cemil merhuma götürür. Bu tanışıklıktan sonra haftada iki kere, Aksaray'da Sinekli Bakkal'da oturan Cemil Bey'e giderek tanbur dersi alır. Sonuç olarak, bu meşklerle tanburunu ilerletir (Önen 1937:6).

İlk eserini 10 Kasım 1909'da besteler. Ancak bu eseri elimizde yoktur. Rona (1970:163), bu eserin Şair Cevdet Bey'in bir piyeste koro halinde okunmak üzere yazıldığını belirtir. Aksaksemai usulünde ve rast makamında bestelenen eserin sözleri şöyledir: "İlahi! en büyük lütfun muhabbettir muhabbet"

2.1. Dürrü Bey'in Hocası Servet Beyle Meşki

1889 yıllarında Rona'nın belirttiği üzere 4 yaşından itibaren ecdadından küçük Dürrü'ye naklolunan müzik sermayesi ve kendisinin kabiliyeti ile yol alır, çeşitli hocalardan dersler alarak on beş yaşına kadar musiki dağarını iyice pekiştirir (1970:162). Mercan İdadisi'ne girdiği vakitlerde Sabit Bey'le⁹ tanışır. O da hemen babası meşhur Servet Bey'e¹⁰ götürür. Servet Bey (1814-1917) kırk yılı aşkın bir süre Hacı Arif Bey ile meşk etmiştir. Servet Efendi Hacı Arif Bey'in çırağı olmuş Abdülmecit döneminin ünlü musikîşinaslarındandır. Enderunlu Ali Bey, Medeni Aziz Bey, Rıfat Bey, Şevki Bey, Giriftzen Asım Bey gibi üstadların bizzat meşk ettiği Hacı Arif Bey, hocası Haşim Bey'in ve Dellalzâde gibi daha eski devre ait büyüklerin eserlerine de vakıftı. Servet Efendi'nin hocası Hacı Arif Bey gibi hafızasında binlerce eser vardı. Öztuna (1990:293), Servet Bey'in çok kültürlü ve ansiklopedik bilgi kaynağı olarak görüldüğünden ve ona "canlı kütüphane" denildiğinden söz eder. Sesine bülbül indiren diye tanımlanan Servet Bey parlak ve güzel bir sese sahip ayrıca doğruluğu ve dindar bir şahsiyet olmasıyla tanınır. Aynı zamanda Halveti tarikatının Râufiye koluna mensup olduğu bilinir (Rona 1970:17). Nihayetinde Servet Bey Dürrü Turan'ı dinleyince sesinin güzelliğine ve musiki istidadına meftun olur ve kendisine meşk etmeyi teklif eder. Tam 18 sene devamlı olarak meşk ederler. Dürrü Bey meşkten sonra ise Mercan İdadisi'ne yetişmektedir. Sonrasında Dürrü Bey, Medrese-i Edebiyeye devam eder. Bu yıllarda henüz Dürrü Bey "Tanburi" olarak anılmamaktadır. Bu ve benzeri ibareler bir musikîşinas için önemli ve ayırt edici bir niteleme özelliği taşır. Nihayetinde 1916 yılına kadar Servet Efendi'den 700 kadar eser meşk eder (Önen 1937:6). Hocasının vefatından sonra Rauf Yekta Bey, Zekaizâde Ahmet Efendi'den ve Ziya Bey'den de bir çok eser öğrenir. Hafızasında 1500 kadar eser vardır (Önen: 1937:6). Öztuna (1990:408), Ahmet Irsoy ve Yekta'dan 400 kadar eser meşk ettiğini nakleder. Birçok musiki eserinin notasını maddi fedakarlıklarla temin ederek bir nota koleksiyonu oluşturur. Rona *Ellî Yıllık Türk Musikîsi* kitabında Mustafa Servet Bey'in biyografisini

⁹ Bu isim *Kurun* gazetesinde "Taip Servet" diye yazılmıştır (Önen 1937:6).

¹⁰ Mustafa Servet Bey o dönemlerde adliye nezareti mezhip kalemi mümeyyizidir (Rona 1970:286). Halvetiye tarikâtine mensuptur. 1916 yılında Yeniköy Halveti tekkesine şeyh olmuş, 1918 yılında vefat etmiştir. Servet Bey, Hacı Arif Bey'den meşk etmiştir (Öztuna 1990: 293).



yazarken “üstadın en son talebelerinden Tanburi Dürrü Turan olup, merhumun bütün eserleri ve el yazısıyla yazdığı 2500’den fazla eseri¹¹ muhteva eden defter de kendisinde mahfuzdur”¹² diye yazmıştır (1970:17). Bu defterde Servet Bey’in hafızasında olan eserlerin güfteleri bulunmaktadır.

2.2. Bestekâr Dürrü Turan

Dürrü Turan kimi çağdaşları gibi marşlar, operetler bestelememiştir. Bu bakımdan görece muhafazakâr bir duruş sergilediği söylenebilir. Şarkı türünün varlığı 17. Yüzyıllara uzanmasına karşın modernleşme süreci göz önünde bulundurulduğu zaman Hacı Arif Bey ile bir popülerlik kazandığı bilinmektedir. Kısa soluklu oluşu, akılda kalıcılığı bakımından besteciler tarafından tercih edilmiştir. Eski hanende faslı anlayışındaki kâr, beste, ağır semai, yürük semai gibi türler yerini şarkıya bırakmış ve fasıl içerisinde düşünüldüğü vakit; daha ağır usullerden hızlıya giden bir sıralama anlayışı kabul görmüştür. Dürrü Turan Hacı Arif Bey’den Servet Bey’e naklolun şarkı bestekârlığını sürdürmüştür. Sözlü müzikte şarkı türünü tercih ederken Dürrü Bey saz müziğinde pek çok makamdan pek çok saz semaisi ve bir adet de peşrev bestelemiştir. Ancak gerek saz eserleri gerekse şarkılarındaki derinlikli anlayışın kendisini bariz bir şekilde gösterdiğini söylemek gerekir. Bestekârlığındaki istikrarını repertuvarında da görmekteyiz. Dürrü Bey’in müzik yazımında sol anahtar dışında herhangi bir anahtar kullanımına ve çoksesli eser denemelerine rastlanmamaktadır. Saz eserlerinde “medhal” türünde bir tek eser vücuda getirdiğini görüyoruz. Bu tür Ali Rifat Bey’in giriş anlamına gelen “medhal” adını verdiği yeni bir saz eseridir ve çeşitli makamlarda eserler bestelemiştir (Doğrusöz ve Ergur 2012:43). Dürrü Turan da bu “medhal” türünü benimseyerek buselik makamında tek bir eser bestelemiştir. Bu eserin bestelenme tarihi 1959’dur, vefatına yakın yıllara isabet eder. Sözleri Münir Halil Erem’e ait olan “Müpteladır gözlerim o gözlere” buselik şarkısını 1955 yılında Bursa’da bestelemiştir. Dürrü Bey toplamda 43 adet sözlü eser ve 29 adet saz eseri bestekârdır. Bu eserlerin yanı sıra türkü bestelediğini de biliyoruz (Rona 1970:287).

3. Darülelhan’da Türk Müzik Eğitimi, Derleme Gezileri ve Dürrü Bey

I. Dünya Savaşı ardından Batılılaşma etkileri Osmanlı Devleti’nden Türkiye Cumhuriyeti’ne geçiş dönemindeki kültürel çatışmalar Darülelhan’da bazı değişmelerin olmasına sebebiyet vermiştir. Ancak 14 Eylül 1923’te Garp ve Şark müziği bölümleri ile yeniden yapılanarak asri bir konservatuar böylece açılmıştır. Musa Süreyya Bey *Darülelhan Mecmuası*’nda, *Darülelhan Şu’unu* başlıklı yazıda, Darülelhan’ın amaçlarını; musiki eserlerinin korunması ve unutulmamasını sağlamak, dönemin müzik ilerlemelerini duyurmak, milli musikiyi layık olduğu seviyeye taşımak, yapılacak ilmi toplantılarla eski eserleri kayıt altına almak ve opera, operet gibi sözlü eserleri dilimize uyarlamak olarak sıralamıştır (Taşdelen, Doğrusöz, Ergur 2021:835). Darülelhan müdürü Musa Süreyya Bey, müdür muavini ise Yusuf Ziya Demirci’dir. Dönemin öğretim kadrosu hayli zengindir. Alafranga bölümünde; Zeki Bey (Orkestra şefi), Ekrem Besim Bey, Cemal Reşit Rey (1904-1985) gibi isimler yer alırken Şark Musikisi bölümünün kadrosunda ise; Nuri Bey (Duyguer), Kevser Hanım, Mustafa Bey (Sunar), Sedad Bey (Öztoprak), Hayriye Hanım (Örs), Faika, Zehra, Şeref Hanımlar, Muazzez Hanım (Yurcu), Ziya Bey, Refik Bey, Faize Hanım (Ergin), Emin Bey (Yazıcı), Ruşen Ferit Bey (Kam), Rauf Yekta Bey, Zekaizâde Hafız Ahmed Bey, İsmail Hakkı Bey, Ziya Bey, Zahide Hanım yer almaktadır. Bu kadroya daha sonra Reşat Bey (Erer) ve Dürrü Bey de katılır (Kara 2018: 67). *Kurun* gazetesinde Dürrü Bey, Darülelhan kurulduktan bir yıl sonra 1924 yılında tanbur muallimi olduğunu belirtir (Önen 1937:6). Darülelhan’da bulunduğu süre zarfında verilen konserlerde Türk Musikisi İcra Heyetinde tanbur sanatçısı olarak yer almıştır. Özalp uzun yıllar musiki ile ilgilenmesine karşın ilk bestelerini 1925-1926 yıllarında yaptığının altını çizer (1986:2:94). Bu yıllar Darülelhan’da muallimlik yaptığı yıllara rastlar.

3.1 Dürrü Turan Derleme Gezilerinde...

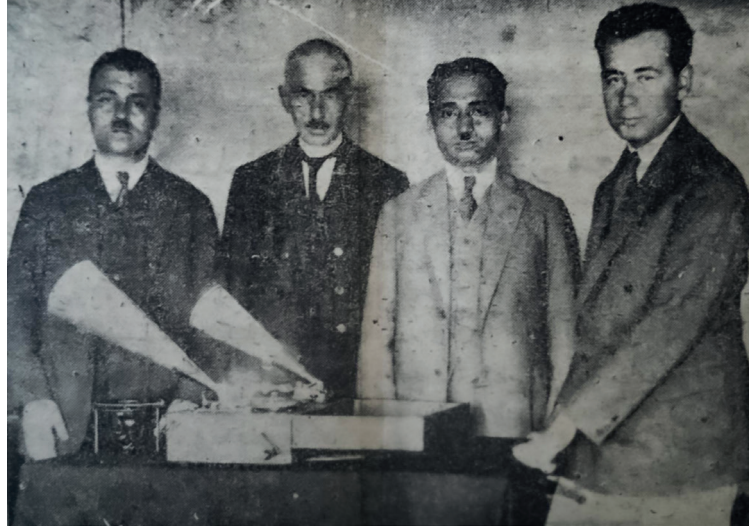
Cumhuriyet dönemi Dürrü Turan’ın meslek hayatında “ilkleri” yaşadığı anlaşılmaktadır. 1926 (31 Temmuz 1926 – 21 Eylül 1926) Dürrü Turan Bey, Yusuf Ziya Bey (Demircioğlu), Ekrem Besim Bey (Tektaş), Rauf Yekta Bey’den

¹¹ Öztuna bu 2500 eserin küsur el yazısı “nota” şeklinde aktarmaktadır (Öztuna 1990:293).

¹² Şelale Turan bu defterin kendisinde olduğunu ve muhafaza ettiğini belirtmiştir.



oluşan heyet ile ilk derleme gezilerine katılır. Dârülelhan'ın ilk Anadolu'ya halk müziği derleme seyahatidir ve bu seyahat tam 52 gün sürmüştür. 22 Eylül 1926 tarihinde bu gezilerde hem Darülelhan öğreticisi tanburi ve bestekâr olarak Dürrü Turan'ın meşk ve notayla olan engin repertuar bilgisi sebebiyle tercih edilmiştir. Bkz. Görsel 2



Görsel 2: Gezi heyeti: Besim Bey, Yusuf Ziya ve Dürrü Turan ve ses kayıt cihazı. Yazının başlığı: “Darülelhan Heyeti yarın gidiyor”

22.09.1926 tarihinde *Yeni Ses* gazetesine heyetin seyahat ve tetkikatı hakkındadır. “Halk musikimizi tetkik etmek üzere Anadolu'ya giden Rauf Yekta, Ziya, Ekrem, Tanburi Dürrü beylerden mürekkep Darülelhan heyeti dün Reşit Paşa Vapuru'yla şehrimize avdet etmiştir” manşetiyle haber oldukları görülmektedir. Tanburi Dürrü Bey *Yenises* muharririne şunları söylemiştir. “Ceman yekûn 200 kadar eser aldık. Bu eserlerin notaya ve makineye alınmasını kâfi görmeyerek tavırlarını ve kendilerine mahsus orijinal üsluplarını bozmadan doğrudan doğruya meşk ettim. Bu meşk ettiğim eserler 25-30 parçayı bulur. Halkta musikiye fevkalade istidat olduğunu gördük”. Dürrü Bey tavır konusunda titiz davranarak notaya geçirme gayreti içerisinde olmuş, eserlerin aslını muhafaza etmeye hayli önem vermiştir. Sonrasında bu eserlerin bazıları plaklara kaydedilmiştir.

Dürrü Turan Anadolu gezisinden döndüğünde, Darülelhan eğitmenlerinden olduğu Türk müziği şubesinin kapatılmasına tanık olur. Gezide beraber görev yaptığı Rauf Yekta Bey basılı yayın aracılığıyla bu duruma karşı çıkarak bir hareket başlatır. *Yeni Ses* gazetesi muhabirlerinden biri Rauf Yektâ Bey'e Alaturka ve Alafranga mûsikîden birinin tercihi meselesi ile ilgili görüşlerini sormuş ve konuyla ilgili cevabı 3 Ekim 1926 tarihli *Yeni Ses* gazetesinde “Rauf Yektâ Bey'den Garpçılara Şiddetli Bir Hücum!” başlığıyla yer almıştır. Bu açıklamayı takiben Dürrü Bey Darülelhan tanbur muallimi olarak Rauf Yekta Bey'e destek vermekten çekinmemiştir. 18 Kasım 1926 tarihli *Yeni Ses* gazetesinde “Garp Taraftarlığı İlmî Bir Hareket Değildir” başlıklı yazısında Dürrü Bey, encümen kararıyla, daha yüksek ve derin ifadeleri olan operalar bestelenen Alafranga mûsikînin tercih edilmesini eleştirmektedir: “Eğer opera şekilleri bizde mevcut olmadığı için mûsikîmizin terki lâzım geliyorsa, büyük fasılları değil, henüz tiyatrolar vücuda getirmemiş olan edebiyatımızı, onunla beraber lîsanımızı da terk etmemiz lazım gelir” (1926:2). Sonuç olarak 9 Aralık 1926'da modern ile gelenek arasındaki ikilik yüzünden Türk Müziği bölümünün kapatılışı gerçekleştirilmiştir.

4. Dürrü Turan'ın Öğrencileri

Türk müziği musikişinaslarının biyografi yazımlarında yer tutan bir bölüm de öğrencilerinin isimleridir. Dürrü Turan'ın biyografisinde pek çok öğrenci yetiştirdiğinden söz edilir (Rona 1970:287) ancak öğrencilerinin adlarının sayıldığı bir listeye rastlanmaz. Meşk sistemine ve fem-i muhsine inanan bir tanburi ve bestekâr olarak elbette bildiklerini paylaşma yoluna gitmiştir. Kuşkusuz en iyi öğrencilerinden biri oğlu Münir Turan¹³ olmuştur. Oğluna

¹³ Münir Turan: 12 Temmuz 1923 tarihinde İstanbul'da dünyaya gelen Münir Turan, ilk musiki zevklerini babası Dürrü Turan'dan almıştır. Beyoğlu



Münir adını Münir Nurettin Selçuk'a olan hayranlığından dolayı vermiştir. Doldurdukları plaklarında Lale ve Nerkiş takma isimlerini kullanan Selanikli bir ailenin kızları Lebibe İhsan Sezen ve Neyyire İpekçi kardeşler, batı müziği derslerinin yanı sıra Dürrü Turan'dan Türk musikisi dersi almışlardır. Dürrü Bey'in öğrencileri arasında "Göçmez Kardeşler" olarak tanınan Semahat Göçmez (d.1924), Şermin Göçmez'i (d.1929) saymamız gerekir. Dürrü Bey'in bir diğer öğrencisi ise Mimar Behruz Çinici'dir (1932-2011). İrfan Doğrusöz (1927-2003) de musiki öğrenimi boyunca Dürrü Turan'dan ders almıştır¹⁴. Dürrü Bey'in musiki dersleri vermesinin yanı sıra Türkçe öğretmenliği yaptığını bilmekteyiz. Muhtemel pek çok öğrencisi olmuştur ancak bunlar arasında tespit edebildiğimiz en önde gelen isimlerden biri Ferit Edgü'dür (Deveci 2005:20,24). Öyle anlaşılıyor ki Dürrü Bey, hayatını idame ettirmek için ömrü boyunca birden fazla işle uğraşmak durumunda kalmıştır. Bir tek müzisyenlikle hayatını idame ettirmesi o dönemlerde pek mümkün olmadığından Türkçe öğretmeni olarak çeşitli okullarda çalışmıştır (Rona1970:163).

5. Tanburi Dürrü Turan

Yekta Ragıp Önen'in *Kurun*'da radyoda çaldıkları eserlerle dinleyicileri mest eden sanatkarlarından biri olan Türk Musikisi heyeti azası Dürrü Beyle söyleşi bize onu daha iyi tanıma şansı vermektedir. Şişli'nin sırtlarında bir apartman dairesinde oturmaktadır. 1934'de eşini kaybettiğinden çocuklarıyla beraber hayatını sürdürmektedir. Mart sonu bahar günü yapılan bu görüşmede Dürrü Bey manzaranın ve baharın tadını alamadığından hayıflanır. Yazar manzarasını şöyle tasvir eder: Mecidiyeköyü, Beşiktaş sırtları, yeşil tepelikler ardında boğaz ve Çamlıca sırtları... Yazarın Dürrü Bey'i beklerken ilk dikkatini çeken piyano ve pek çok tanburun yan yana sıralanışlarıdır. "Bir köşeye arkasını vermiş piyanonun sağına ve soluna omuz vermiş tanburlar yatıyor" Bu iki sazın odadaki beraber bulunuşları yine gelenek ve modernin bileşimini de bizlere gösteriyor. Neden tanbur sazını seçtiği sorusuna Dürrü Bey tanburun eskiliğinden dem vurarak cevap verir: "Sesi ulvidir, tanini hiçbir çalgıda yoktur. İnsanda ibda kuvvetini arttırır, bir tür sonometredir. Tanburum tercüman-ı hissiyatımdır" (Önen 1937:6). Bkz. Görsel 3.



Görsel 3: Şelale Turan Fotoğraf Arşivi

1909 yılından 1934 yılına kadar tam 25 yıl tanbur sazı yapıp, tanıdık tanımadık pek çok müzisyenin sazıyla da yakından ilgilenmiştir Mustafa Rona, Dürrü Bey'i tanbur yapan, ilmini bilen tek şahsiyet olarak ifade etmektedir. Yaptığı tanburların özelliklerinin yüksek olduğunun da altını çizmektedir (1970:287). Pek çok sanatçıya da tanburuyla eşlik etmiştir. Ulunay, Dürrü Bey'in tanbur tavrı için, "ne Cemil'e ne de İsak tarzına benzerdi. Nağmeleri oya gibi işler, bir gergefin üzerinde çalışan sihirli eller gibi büklümler yapar ve dinleyenlere üstadlığını tasdik ettirirdi" diye anlatır (*Milliyet* 17.6.1961). Dürrü Turan Bey'in tanburdaki tonlamaları, yorumları, tanbur taksiminden de anlaşılmalıdır. Bu sebepten zamanının aranılan, önde gelen tanburilerinden bir olmuştur.

Ortaokulu'ndan mezun olduktan sonra Kuleli Askerî Lisesi'ni ve Harbiye'yi bitirmiştir. Binbaşı rütbesine kadar yükseldikten sonra kendi isteğiyle askerlikten ayrılarak Merkez Bankası'nın hukuk biriminde çalışmıştır. Dürrü Turan'ın tanbur tavrının takipçisi olan Münir Turan, tanburun yanı sıra ud, lavta, yaylı tanbur ve üç telli kemençeye de vâkıftı. Aynı zamanda saz tamirine de ilgisi vardı. İki çocuk sahibi olan Münir Turan, 18 Mart 1983 günü İstanbul'da vefat etmiştir. Haz. Celal Volkan Kaya 2019:43.

¹⁴ "İrfan Doğrusöz (bestekâr, Sanatçı)" (Erişim tarihi: 24.06.2023) <https://www.malkara.bel.tr/malkara/tarih/irfan-dogrusoz-bestekar-sanatci>



1927-1930 Derleme gezileri dönüşü derlenen bazı eserler plaklara okunmuştur. Dürrü Bey de ses sanatçılarında tanburu ile eşlik etmiştir¹⁵ 6 Mayıs 1927 tarihinde ilk anonsla radyo, Sirkeci’de tarihi büyük postanenin üst katı stüdyoya dönüştürülerek yayın hayatına başlamıştır¹⁶. Dürrü Bey 1927’de kurulan radyo istasyonunda yapılan müzik yayınları programlarında o dönemin Fransızca ifadesiyle “emisyonlarında” yer alan ilk sanatçılarından biri olmuştur. Özellikle 1927 yıllarındaki kayıtlara baktığımızda makam müziğinin asıl üslubu gereğince ince saz grubundan sayıca az sazende hatta çoğunlukla Dürrü Bey’in tanburuyla tek başına soliste eşlik etmesi dikkati çekmektedir. Tanburuyla eşlik ettiği hanendeler arasında Hafız Kâmil Efendi, Hikmet Hanım, Hadiye Hanım ve Zahide Hanım sayılabilir. Tanbura çoğunlukla keman veya kemençe eşlik etmektedir. Nuri Duyguer’in kemaniyla Dürrü Bey’in tanburuna eşlik ettiğini görüyoruz. Repertuarları çoğunlukla şarkı ve yanı sıra türkülerden oluşmaktadır. Yalnız 26 Ağustos 1927 konserindeki saz heyeti diğerlerinden farklıdır. Müzikli oyunların; operet, revü ve orkestra eserleriyle özellikle “Ayşe” operetiyle ünlü Muhlis Sabahattin (piyano), Mesut Cemil Bey (viyolonsel), Ruşen Ferit (Kemençe), Nuri Duyguer (keman), Nubar Bey (keman) gibi yaylıların çoğunluğu oluşturduğu topluluk da Dürrü Bey tanburu ile yer almıştır. Anlaşılan yeni üretilen besteleri seslendirmek için bir araya gelmişlerdir. İsimleri programa İstanbul Konservatuarı Alaturka Musiki Heyeti üyeleri olarak yazılmıştır.

29 Temmuz 1927 tarihinde Tanburi Cemil Bey’in ölüm yıldönümü yad etmek için yapılan radyo yayınında ise dört tanbur sazı üstadı, günün anlam ve önemine binaen bir araya gelmişlerdir. Tanburi Cemil Bey’in eserlerinin çalındığı bu özel günde icra edecek olan sazendelerin ortak özelliği Cemil Bey’in kadirşinas öğrencilerinden oluşmasıdır: Laika Hanım, Dürrü Bey, Refik Bey [Fersan] ve Tanburi Cemil beyin oğlu Mesut Cemil Bey’dir. Kemençeviler ise Fahire Hanım ve Ruşen Bey’dir. Bu anlamlı günde Dürrü Turan’ın eşlik ettiği hanendeler ise şöyle sıralanabilir: Hadiye Hanım, Süheyla Hanım ve Hafız Kemal Efendi.



Görsel 4: Dürrü Turan, Vecihe Daryal, Mesut Cemil, Münir Nurettin Selçuk, Nuri Halil Poyraz, Şevki Sevgin, Reşat Erer ve Mösyü Jak Beres (İstanbul Şehir Üniversitesi, Zeynep Orhon Targaç Koleksiyonu)

Dürrü Bey Tülun Korman, Perihan Altındağ Sözeri, Ali Şenozan gibi pek çok ses ve saz sanatçısının ilk açılan imtihanlarında jüri üyesi olarak yer almıştır. 4 Temmuz 1928 *Telsiz* adlı dergideki radyo programında Türk Musikisine dönemin diğer şöhretli isimleriyle beraber hizmet etmiş bir sanatkar olduğu anlaşılmaktadır (Özalp 1986:1: 97). 27.06.1942 tarihinde zamanın Basın Yayın Genel Müdürlüğü, radyo için alınacak Türk Sanat Müziği Sanatçıları imtihanında Dürrü Turan, Cevat Memduh Altar’ın başkanlığında, Sadettin Kaynak, Halil Dikmen, Nurullah Şevket Taşkıran, Kemal Altinkaya, Dr. Şükrü Şenozan ve Fehmi Tokay ile beraber bu jüride görev almıştır. Ayrıca jüri görevleri ardından çalışmalar devam etmiş, ses ve saz sanatçılarında uygulanacak ders programları da hazırlanmıştır (akt. Özdemir 2009:356).

¹⁵ Darüelhan heyetiyle yapılan plakların listesi için bkz. Haz. Celal Volkan Kaya 2019: 5-6.

¹⁶ Yayınlar 1949 yılında İstanbul Harbiye’deki binada devam etmiştir.



5.1. Dürrü Turan ve Türkçe Ezan

Toplumsal hayatın sekülerleşme sürecinde 1925 yılında tekkelerin kapatılması ve 1932’de ezanın Türkçeleşmesi önemli hareketlerdir. Atatürk’ün Türk edebiyatındaki tartışmasız derin bilgisi olduğu aşıkardır. Özellikle harf devriminden sonra Türkçe’nin doğru kullanılmasına hassasiyet göstermiştir. Türk müziğinde güftelerle ilgilenmekte ve onların doğru telaffuz edilmesine dikkat etmektedir. 1931 yılında Hafız Yaşar Okur (1886-1966) ezan ve kâmeti tercüme işiyle görevlendirilen dokuz kişi arasında yer alır (Özcan, 2007:33:340-341). 20 Ocak 1932 Ramazan ayında Mustafa Kemal Atatürk, Aydın Milletvekili Dr. Reşit Galip ile Antep Milletvekili Kılıç Ali’nin bulunduğu bir mecliste, Hafız Yaşar Okur’a Cuma Günü Yerebatan Camii’nde Türkçe Kur’an-ı Kerim okuyacağını söyler. İki milletvekili gazetelere haber vermek ve bu olaya tanıklık etmek için görevlendirilir. Türkçe Hutbe için de Sadettin Kaynak görevlendirilmiştir. Kaynak, 4 Şubat 1932’de Ramazan ayının son cuma günü İstanbul Süleymaniye Camii’nde minberde okur. Ardından planlandığı üzere, 29 Ocak 1932 tarihinde Fatih Camii’nde ilk Türkçe ezanı Hafız Rıfat okur. 18 Temmuz 1932’de Diyanet Reisliği tarafından tüm müftülöklere ezan ve kâmeti Türkçe okuma emri verilir. 30 Kasım 1932 tarihli *Vakit Gazetesinde* “Türkçe Ezan” başlığıyla manşetlerde yer alır. “Dün Şehzade camide müezzinlere Türkçe ezan öğretilirken 20 Günde” silik bir fotoğraf ta olsa Tanburi Dürrü Turan takım elbisesi ve kravatıyla, dini resmi kıyafetleri üzerinde müezzinler arasında seçilebilmektedir. “Türkçe Ezan” manşetinin alt başlıklardan biri bize açıkça göstermektedir ki “Türkçe ezanı bestesine tatbik eden” kişi Tanburi Dürrü Bey’den başkası değildir. Dürrü Bey bu konuyla ilgili gazete haberinde okur kitleye bilgi verir. Anlaşılan Türkçe ezan ve kâmetin mevcut hallerini notayla sabitleyen ve böylece standardize eden Dürrü Bey, bu fikri ilk ortaya atan kişidir. Üstelik bu görüş konuyla ilgili olan heyet ve müezzinlerin görüşüne sunulurken onay da alınmıştır. Mustafa Rona (1970: 163), Dürrü Bey’in ezanlarının kabul edilme sebebini şöyle yazar: “eski duyguları ve zevkleri bozmayacak şekilde, Türkçe kalıbına intibak ettirerek.” Arkadaşı olan müzik adamı, hafız ve bestekâr Sadettin Kaynak ise 1932’de ilk olarak güzel sesiyle bu ezanı seslendirmiştir.¹⁷

5.2. “Müzelik Dedikleri Biziz İşte...” (Son Posta 1932:5)

20 Mart 1932 tarihli *Son Posta* gazetesindeki yazının başlığında “Konservatuarda Bir Saat” ve ardından iki ilgi çekici başlık geliyor: “Alaturka Şah Eserler Mezara Mı, Müzeye mi? “Unutulduktan sonra ikisi de müsavi gibidir”. Yazar, konservatuar icra heyetinde yer alan Dürrü Bey ve diğer üyelerinin icra etmek üzere bulunduğu konservatuarın küçük bir odasındaki manzarayı zihnimize canlandırmamıza yardımcı olmaktadır. Adımı bilemediğimiz bir yazar şöyle başlar yazısına: “Onları koridorun her tarafını kaplayan ‘yabancı’ seslere kulaklarını tıkamış, kendi alemlerinde çalışırken buldum”. Buradaki ‘yabancı’ ve ‘kendi alemlerinde’ ibareleri değişen topluma karşı hissettikleri yabancılaşmayı ve nasıl yalnızlaştıklarını gösteriyor bizlere. Yazar duyduğu üzüntüyü ifade edebilmek için kullandığı kelimeleri dikkatlice seçmiş görünüyor, zaten yazının sonunda da “son devirlerini yaşayan alaturkacıların yanından büyük bir kabahat işlemiş insanlar gibi, başımı yere eğerek çıkıyorum” cümlesi durumun vahametini bir kez daha vurguluyor. Yazarımızı görünce, Hafız Yaşar Bey dönemin adabı gereği hemen ayağa kalkıyor ve onu arkadaşlarıyla tanıştırıyor: Dürrü Bey, Sedat Bey, Kemal Niyazi Bey ve Hafız Kemal Bey... Konservatuarda eski Türk müziği klasiklerini kurulan Rauf Yekta, Zekaizâde Ahmet, Doktor Suphi, Ali Rifat Beylerden oluşan bir heyet tasnif etmektedirler. Bu eserleri çalmakla yükümlü heyet ise Dürrü Beyin de içinde yer aldığı ‘icra heyeti’ adını alıyor. Yazarın ziyareti sırasında eski musiki üstadlarının eserlerini geçiyorlar. Dürrü Bey yazarımızın yanına sokulup “Müzelik dedikleri biziz işte...” diyor. Sedat Bey atılarak asıl havadisi veriyor. Yeni bütçede tahsisatlarını kesmişlerdir. Tasnif ve icra heyeti haftada üç gün buluşarak eserleri tansif ve icra ediyorlar; azalar devam ettikleri günlerden bir huzur hakkı alıyorlar. Hayretler içinde ve üzgündürler. Eski eserlere ve onlara artık ihtiyaç yoktur. Dürrü Bey tanburunu göğsüne dayar, ötekiler ud ve kemençelerini alırlar ve Dede Efendi’nin bir eserinde karar kılarlar ve beraberce icra ederler. Hafız Kemal şimdiye kadar 260’dan fazla eserin tasnif edildiğinden ve bunların az şey olmadığından bahseder. Bu konuşmalar dışarıdan gelen şan sesleriyle sürekli kesilir. İcra heyeti notaları karıştırarak yazara eski Rumeli türkülerine uzanan bir fasıl geçerler.

¹⁷ Torunu Şelale Turan ezanın plağa okunmasını dinine son derece saygısı bulunan Dürrü Turan, hiçbir zaman din üzerinden ticaret yapılmasını olumlu karşılamadığını yazar. Dürrü Turan’ın hicaz makamında bestelediği Türkçe ezanı Sadettin Kaynak tarafından taş plaklara seslendirilse de ancak Turan olarak bu ezan bestesine ismini ifşa etmemiştir. Hatta medya kayıtlarında şöyle bir ifadesi var: “Plağa okunan bütün dini eserler, sonu hane ile biten her uygunsuz yerde duyulup dinlenebileceğinden icrası caiz değildir.” Kendisini tanıyanlar, takip edenler tarafından bilinmektedir” (Turan, 2014:28).



5.3 Artık Tanburi Dürrü Turan Olarak Anılmaktadır...

21 Haziran 1934 yılında soyadı kanunu işleyişe geçince tüm vatandaşların ön adlarının yanı sıra bir soyadı kullanmaları zorunlu hale gelir. Bu süre zarfında Mustafa Kemal Paşa'ya Atatürk soyadı verilirken Atatürk İnönü başta olmak üzere pek çok kişinin soyadını vermiştir, işte bunlardan biri de Dürrü Bey'dir. Atatürk, Turan'ı isim olarak Dürrü'yü soyadı olarak düşünürken Dürrüzeldelemlerden gelmeleri sebebiyle olsa gerek Dürrü Bey 'Turan' soyadını almak konusunda ısrarcı davranmıştır¹⁸.

1 Kasım 1934'de Atatürk'ün TBMM açılış konuşmasının ardından 2 Kasım 1934'de Türk Müziğinin radyolardan yasaklanmasıyla noktalanır. Radyo ile irtibatı kesilen Dürrü bey'in iki yıl sonra gazete haberlerinde çeşitli konserlerde yer aldığına tanıklık ederiz, bunlardan bazılarını paylaşalım. 14.12.1936 yılında *Akşam* Gazetesinin şehir haberlerinde, Çocukları Koruma başlığının altında Beyoğlu Çocuk esirgeme kurumu müsamesesinin musiki kısmında Kemani Reşad, Neyzen Tevfik, Tanburi Dürrü, Udi Sedat ve hanende Nuri Halil klasik fakir ve kimsesiz çocukları giydirmek için eserler çalacaklardır diye yazmaktadır (Akşam 1936:3). "Radyo" başlığı altında 25 Kanunusani 1938, salı günü program akışı yer alır. Programda 20.00'da yarım saat boyunca Klasik Türk Musikisi icra edileceğinin haberi yer alır. Heyette okuyan Nuri Halil, keman Reşad, kemençe Kemal Niyazi, tanbur Dürrü Turan, kanun Vecihe, nısfıye Salahaddin Candan, Ut Sedad. (Akşam 1938:10). Konser programlarının prime time/radyonun en çok dinlenebilecek saatinde yer alması, dinler kitlenin büyük ilgisini çektiği anlamını taşır. 18 Mayıs 1938 tarihli *Cumhuriyet* Gazetesinde "Türk Musikisi Konseri" başlıklı yazıda Fransız Tiyatrosunda verilecek Kırşehir depreminde zarar gören yurttaşlara yardım konseri için Beyoğlu Halkevi ile Konservatuar beraber çalışmıştır. Konserde Münir Nurettin Selçuk, Nuri Halil Poyraz, kemençevi Bayan Fahire, tanburi Refik Fersan, kanuni Bayan Vecihe, kemani Reşad Erer, tanburi Dürrü Turan, udi Sedat Öztoprak, udi Cevdet Kozan eşlik edeceklerdir.

7 Mart 1940 yılında "Akşamdan Akşama" köşesinin Va-Nu müstear isimli yazarı "Münir Nureddin'in konserinde" başlığıyla Münir Bey'in Saray Sinemasında verdiği bir konserin eleştirisini kaleme almıştır. Öncelikle "Münir Nurettin Bey'i Alaturkayı Avrupalılığın birçok güzel hususiyetleri ile bezendirmiştir" diyerek övmektedir. Eleştirmen Münir Bey'i simokinli bir saz heyeti ortasında fraklı ve mevzun endamlı Münir Nureddin'i ayakta okur görmek benim için alışılmamış fakat hoş bir manzara teşkil etti. Toplumsal değişimin icra boyutundaki yansımasına işaret eden yazar oturarak fasıl içerisindeki bir hanendenin ayakta icrasını gördüğünde ne derece etkilendiğinden söz eder. Bir diğer takdiri de Münir Nureddin'in saz arkadaşlarına da göstermektedir. Başta Tanburi Dürrü Turan olmak üzere her biri ayrı kıymette olan, Selahattin Pınar'ı, Kemani Necati'yi, piyanist Fevzi Aslangil'i, kanuni İsmail'i de eşliklerinden dolayı över (Akşam 7 Mart 1940:2).

5.4 Radyo Sınavı Jüri Üyesi Dürrü Bey

1941 yılında *Akşam Postası* gazetesinde çıkan habere göre Dürrü Bey; Müzeyyen Senar, Hamiyet Yüceses, Udi Semiha Hanım, Suzan Şahin, Kemani Demir Ali vd. sınavında bulunmuştur. Hasan Bedreddin Ülgen Konservatuarın tanınmış icra heyeti azaları arasında; Kanuni Artaki Candan, Kemani Sadi Işıl, Eyyubi Ali Rıza ve sanatkâr Selahattin Pınar ile birlikte Tanburi Dürrü Turan'ın da yer aldığı yazmaktadır.

1946-1950 yılları arasında on yıllık Demokrat parti iktidarı siyaset arenasında yerini almıştır. Bu dönem Dürrü Bey'in yaşlılık dönemi ve müzikal üretiminin arttığı yıllara rastlar. Bu dönem 1950 tek partili dönemde siyasal ve toplumsal reformlar ile hareketlenmiştir. 1960 yılında Ordu darbeyle Demokrat Parti'yi iktidardan düşürür ve Orgeneral Cemal Gürsel Cumhurbaşkanı olur. 1950'li yıllarda din ve devlet ilişkisinde eğilim değişmeye başlar. Tek partili dönemin sıkıyönetimi gevşer. Cami sayısının artması, ezanın Arapçaya çevrilmesi, ilkokullardan başlanarak ders programlarına din derslerinin konulması gibi hareketler gerçekleşir. Dürrü Bey bu yüzden Demokrat Parti döneminde baskıya uğramış, eserleri icra edilmemiş, programlara çıkarılmamış, zorluklar yaşamıştır." Ve yine o senelerde üstadların anlattıklarına göre, ezanı Türkçeleştirdiği için Demokrat Parti zamanında işinden olmuştur... (Bardakçı 2013). Oysa, Özalp 1950'li yıllarda İstanbul Belediye Konservatuarı Tasnif ve Tespit Heyeti üyeliği yaptığını yazmaktadır (1986:2:93).

¹⁸ Bu bilgi torunu sanatçı Şelale Turan tarafından aktarılmıştır. 16.3.2020 ve 20 Kasım 2021 tarihli görüşme.



İstanbul Belediye Konservatuarında Halil Can, Dürrü Turan, Refi Cevad Ulunay, Nuri Duyguer, Sadettin Heper'le eski eserleri araştırma kurulunda çalıştı. Nezh Uzel anlatıyor:

“Tanburî Dürrü Turan Hoca'ya ilk defa Şişli'de İstanbul Belediye Konservatuarı giriş katında toplanmış olan “Konservatuar Tasnif Hey'etinde” rastladım. Geniş bir masanın etrafında oturan altı kişiden biriydi. Masanın başında Sadeddin Heper vardı, sağında devrin tanınmış köşe yazarı Refi' Cevad Ulunay, onun sağında kemençe ustası Kemal Niyazi Seyhun, yer almışlardı. Masanın alt başında sinekemanı ustası “alyanak” lakaplı Nuri Duyguer, onun solunda tanburi Refik Fersan bulunuyordu.” (31 Ocak 2010).

Nezh Uzel görevlerini şöyle anlatmaya devam ediyordu. “Bu heyet haftanın belirli günlerinde burada toplanarak Türk Klasik Musikisinde repertuar çalışması yapıyordu. Herkes kendi koleksiyonunda topladığı eski eserleri getiriyor, eserler burada notaya alınıyor veya yazılmış notalar onarılıyor ve yeniden yayınlanmaları sağlanıyordu.” (31 Ocak 2010).

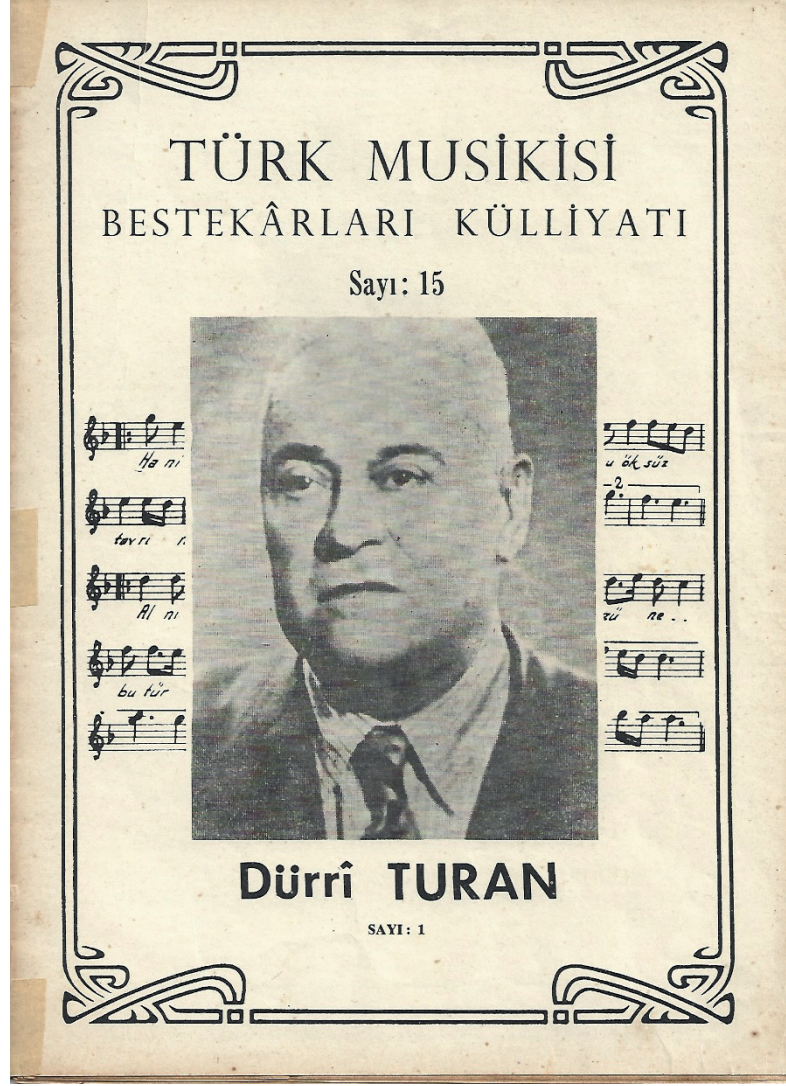
Nezh Uzel, Dürrü Bey'i 1960'lı yılların başında tanıdığını yazısında belirttiği için bu tarihlerde tasnif heyetinde olduğunu anlıyoruz.

5.5 Radyo'daki İcrada Değişim Rüzgârlarının Tanığıdır

Radyo deyince Dürrü Bey'in esprileriyle tanınan biri olduğundan söz eder yazar. Dürrü Bey kırk yıldır tanbur çalmak için konserlere çıktığında her birinde ilk günkü gibi heyecanlanmış. Dürrü Bey radyonun avuç içi kadar mikrofonundan korktuğunu söyler. O günkü konumuna kolay ulaşmadığını belirtir. *Radyo Dergisi*nde kendisiyle yapılan bir görüşmede “Yeni” adı altında bestelenen eserlerden şikayetçi olduğunu belirten Dürrü Turan bu eserlerin “musiki ilmine” de uymadığını savunmaktadır. Eserlerin giderlerinin hayli ağır olduğunu ve içlerinde çokça nağme olduğunu düşünmektedir. “Fazla nağmeleri, motifleri teknik zannediyorlar, fakat teknik ‘hokkabazlık’ değildir.” Yazar bu konuları Dürrü Turan ile konuşurken onun nasıl ciddileştiğinin altını çizer. Dürrü Bey'e göre musikin ruha hitap etmesi lazımdır, musiki bir zevkin, bir duygunun, bir ıstırapın ifadesidir. Musiki bir şiirdir. Şimdiki müzikler ifadeden yoksundur. “Eslafın bize yadigâr bıraktığı güzel eserleri ruhumuza ulaştıracak kanallar maalesef yoktur”. Bir emsal ekler sözlerine hemen. “Bir solist mezür içinde gidip dururken “akşam” kelimesini aynı tonda 10-15 saniye uzatıyor. Bunun neresi sanattır kuzum?” (1949:10). Beğendiği ses sanatçıları içerisinde yalnız Münir Nurettin'i tereddütsüz bir şekilde ifade eder. Ses sanatçısında aradığı en önemli ölçüt musikin fem-i muhsin'den öğrenilmesi gerektiği hususudur, öyle sıradan lalettayin notadan değil. Hatta sözü daha ileri götürerek dönemin yeni neslinin ‘fem-i muhsin’i İtri ve Zekai Dede gibi eski sanatkâr sanacaklarından korkmaktadır. Konservatuarı devam edenlerin bu konuyu bildiklerine de ayrıca dikkat çeker. Zincir, hafif gibi büyük usullere katıyen riayet etmemek yüzünden üslup da kaybolmuştur. Eserlerin “tavr-ı mahsus” la icrası için behemehal üstadların da öğrenilmesi gerektiğini belirterek kendisini emsal göstermektedir Hafızasında taşıdığı ona emanet edilen eserlere dönemin icracılarının kurallarına uygun şekilde icra edilmemesi onu hayli üzmüştür. Dergideki yazı başlığı “Dürrü Turan ve Yeni Eserler” dir. Muhtemel yazar da çağdaşı olarak aynı duyguları paylaşmaktadır.

6. Vefatı

Dürrü Turan'ın kronik rahatsızlıkları artmış, 15 Haziran 1961 tarihinde vefat etmiş ve Zincirlikuyu Mezarlığı'na defnedilmiştir. 1962 yılında yayınlanan *Türk Musikisi Bestekârları Külliyyatı* 'nın 15. Sayısı Tanburi ve Bestekâr Dürrü Turan'a ayrılmıştır. Bkz. Görsel 5.



Görsel 5: Türk Musikisi Bestekârları Külliyyatı (Rahmi Kalaycıoğlu 1962, Sa:15)

Bu külliyyatta bestecinin kısa bir hayat hikayesiyle beraber 14 bestesi de yer alır. Bu eserlerin listesinin yer aldığı sayfada; külliyyatta yer alan eserlerin notaların bizzat bestekârın kendisi tarafından incelendiği ve düzeltilmiş olarak basılmasına izin verildiği belirtilmiştir. Yazının altındaki tarih 18.10.1961 ve bir de imza bulunmaktadır. Bu tarihe göre Dürrü Turan'ın sayısı vefatından iki ay sonra yayınlanabilmiştir. Hayat hikayesinin "hal tercümesi" son kısmı Konservatuar İcra Heyeti azasından Üstad Neyzen Burhanettin Ökte tarafından hazırlanmıştır. Bu kısım çok uzun olmamakla birlikte çarpıcı bilgiler sunmaktadır. "Üstad Dürrî Turan (İstanbul Beyefendisi) tipinin son temsilcilerindendi. Halim, selim, nazik, şakacı ve hatırşınastı. Cemil Bey'den evvelki tanbur çalış tarzının son temsilcisi idi. Son zamanlarında (tahsisatı, kadro ve emsali) formaliteleri yüzünden Konservatuar tasnif heyetinden ayrılmıştı. Haklı olarak çok üzgündü." Sonuç olarak, tanburi ve bestekâr olarak döneminde tercih edilen hafızasındaki repertuarıyla referans kaynağı olan Dürrü Turan, geçmişe uzanan nesiller arası zincirin önemli bir halkasıdır. Bilgisini, görgüsünü genç sanatçılara aktarmış, pek çok ilke imzasını atmış bir tarih öznesi olarak musiki tarihimizdeki haklı yerini almıştır.



Kaynakça

Bardakçı, Murat (9.10.2013) Haber Türk Gazetesi, “Türkçe ezanın bestesi İzmirli bir imama aittir”. <https://www.haberturk.com/yazarlar/murat-bardakci/884387-turkce-ezanin-bestesi-izmirli-bir-imama-aittir>

Deveci, Mutlu (2005). “Varoluş ve Bireyleşme Açısından Ferit Edgü’nin Öykü ve Romanlarında Yapı ve İzlek”, *Doktora Tezi*, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Elâzığ.

Doğrusöz, Nilgün, Ergur, Ali. “Çatışmalar Ve Dönüşümler Çağında Bir Bileşimci: Modernleşme Koşullarında Geleneği Yenileme Arayışı Yolunda Bir Müzik Adamı Olarak Ali Rifat Çağatay”, *Musikinin Asri Prensi: Ali Rifat Çağatay*, Ankara: Gece Yayınları.

İnal, İbnülemin Mahmut Kemal (1958). *Hoş Sadâ Son Asır Türk Musikîşinasları*, İstanbul: Maarif Basımevi, s. 173-174.

Kalaycıoğlu, Rahmi (1962), *Türk Musikisi Bestekârları Külliyyatı* Tanburi Dürrü Turan, Sayı:15, İstanbul.

Kara, Ahmet (2018). *Kuruluşunun 100. Yılında Darülelhan*, İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi.

Kaya, Celal Volkan (Haz.) (2019), *Dürrü Turan-Münir Turan Ses Arşivi Fihristi*, Yay. Koordinatörü: Doğrusöz, Nilgün, OTMAG Osmanlı/Türk Müziği Araştırmaları Grubu, İstanbul.

Önen, Yekta Ragıp (29 Mart 1937). “Radyoda kimleri dinliyoruz? Tamburi Dürrü ile bir saat”, *Kurun*, s.4.

Özalp, Nazmi (1986). *Türk Musikisi Tarihi, Derleme*, Ankara: TRT Müzik Dairesi Başkanlığı

Özcan, Nuri (2012). “Dürrü Turan”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, c. 41, İstanbul, s. 410.

_____ (2007). “Hafız Yaşar”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, c.33, s. 340-34.

_____ (1993). “Dârülelhan”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, c.8, s.518-520.

Özdemir, Sinem (2009). “Popülerleşme sürecinde Türk müziği ve bu süreçte bir bestekâr: Sadettin Kaynak”, *Doktora Tezi*, İTÜ SBE Müzikoloji ve Müzik Teorisi ABD.

Öztuna, Yılmaz (1990). *Türk Musikisi Ansiklopedisi*, “Turan [Tanbûrî Dürrü]”, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, c.2, s. 407-408.

Rona, Mustafa (1970). *20. Yüzyıl Türk Musikisi- Bestekârları ve Besteleri Güftelerile*, Türkiye Yayınevi, İstanbul, s. 286-290.

Sözer, Vural (1964), *Müzik ve Müzisyenler Ansiklopedisi*, İstanbul, s.430.

Şen, Hasan Oral (2003). *Sadeddin Kaynak*, Ankara: Türkiye Radyo Televizyon Kurumu

Taşdelen, Duygu, Doğrusöz, Nilgün ve Ergur, Ali (2021). “Çalkantılı Bir Dönemin Kültür Sahnesi Olarak Dârülelhan: Geleneğin Yeniden Tanımlanması”, *Türkiyat Mecmuası*, Sa.31, s.819-849.

[Turan], Dürrü. (3 Ekim 1926). “Rauf Yektâ Bey’den Garpcılara Şiddetli Bir Hücum!” *Yeni Ses* gazetesi.

Turan, Şelale (2014), “Neoklasik Dönemin İkinci Yarısında (Postromantik Çağda) Türk Klasik Musikisinde Bir (Neo) Rokoko Üstadı: Tanburi Bestekâr Dürrü Turan” *Orkestra Dergisi*, Yıl:52, Sa:433, s.21-31.

Ulunay, Refii Cevat (17 Haziran 1961). “Takvimden bir yaprak, Mûsikimizin Mâtemi” *Milliyet Gazetesi*,

Uzel, Nezih (Sapanca 30 Ocak 2010) “Gemiler Geçmeyen Umman” “Bir Üstadın Hatırası” (Erişim tarihi: 26 Haziran 2023) <http://nezihuzel.net/2010/01/31/gemiler-gecmeyen-umman/>

(20 Mart 1932) “Son Posta Konservatuarda Bir Saat Alaturka Şah Eserler Mezara mı, Müzeye mi?” *Son Posta*, s.6



R.E (Ekim-Kasım-Aralık 1949) “Dürrü Turan ve Yeni Eserler” *Radıyo Dergisi* c.8, Sayı: 94-95-96, s.10.

“İrfan Doğrusöz (bestekâr, Sanatçı)” (Erişim tarihi: 24.06.2023) <https://www.malkara.bel.tr/malkara/tarih/irfan-dogruso-z-bestekar-sanatci>,

(14 Aralık 1936).”Çocukları koruma, Beyoğlu Çocuk Esirgeme kurumu yarın bir müsamere veriyor” *Akşam*, s.3

(25 Ocak 1938). “Radıyo, Akşam Neşriyatı” *Akşam*, s.10

(30 Kasım 1932).“Türkçe Ezan” *Vakit*, s.1-2

Şelale Turan ile Görüşme 16.3.2020 ve 20 Kasım 2021

DH-SADd-00187-00098



Edibe Sulari

Seval EROĞLU¹

Özet

Edibe Sulari, 3 Şubat 1952 tarihinde, Erzincan ilinin Çayırılı ilçesinde doğmuştur. Âşık Davut Sulari ve eşi Gülşah Ana'nın (Ağbaba) dört çocuğundan biridir. İmam Mûsâ el-Kâzım'ın soyundan, Kureyşan Ocağı'ndandır.

İlkokulu Çayırılı'da bitirdikten sonra Erzurum Sağlık Okulu'nda ebelik eğitimine başlayan Edibe Sulari, okulunun ikinci yılında babası Âşık Davut Sulari tarafından okuldan alınarak Âşıklık Geleneği'nin başlıca eğitim modeli olan usta-çırak ilişkisi içerisinde eğitilmiştir. Bu çerçevede Edibe Sulari, Âşık Davut Sulari ile birlikte seyahat etmiş, müzik meclislerine girmiş, cemlere katılmıştır. Cemlerde babasının dedelik ve zâkirlik hizmetini yürüttüğüne; irticalen çalıp söylediği pek çok türdeki repertuarına şahit olmuştur. Bunları yazıya aktararak, günümüze ulaşmasını sağlamıştır.

Edibe Sulari'nin Âşık Davut Sulari ile birlikte icra ettiği eserlerin bir kısmı solo ve derleme albümlerde yayınlanmıştır. Ayrıca solo icralarından oluşan albümlerde yayınlanan ses kayıtlarının dışında, henüz yayınlanmayan ancak kişisel arşivlerde bulunan ses kayıtları da mevcuttur. Edibe Sulari'nin yayınlanan solo plak ve albümleri "Ey Vefasız"(1970), "Sarı Çiçek" (1986), "Yaban Gülü" (1985), "Güven Etme Ey Sultanım" (1991), "Ey Sultanım" (2022), "Başımıza Gelenleri Deftere Yazsak" (1994), "Başımıza Geleni Deftere Yazsak" (2022) adlarını taşımaktadır. Bu albümlerde Âşık Davut Sulari ile birlikte ürettiği bestenin yanı sıra usta malı ve anonim eserler, yerel ezgilerden yola çıkılarak yapılan besteler mevcuttur. Bu albümlerde yer alan eserlerden bazıları "Ozanların Dili ile Hacı Bektaş-1" (1991), "Ozanların Dili ile Hacı Bektaş-4" (1995), "Alevi-Bektaşî Kültüründen Bir Deste Gül-Arşiv Serisi Volume 9" (1993, 2020) ve "4 Dilden 4 Telden" (1993) adını taşıyan derleme albümlerde de yer almıştır.

Edibe Sulari, 2 Temmuz 1993'te Sivas'ta düzenlenen Pir Sultan Abdal Şenlikleri'ne katılmak için kaldığı Madımak Oteli'nin yakılmasıyla katledilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Âşıklık Geleneği, Âşık Davut Sulari, Edibe Sulari, Sulari Okulu.

Abstract

Edibe Sulari was born on February 3, 1952, in the Çayırılı district of Erzincan province. She is one of the four children of Âşık Davut Sulari and his wife, Gülşah Ana. She descends from Imam Musa al-Kazim and belongs to the Kureyşan Ocak.

After finishing primary school in Çayırılı, Edibe Sulari started midwifery education at Erzurum Health School, and in the second year of her education, she was taken out of school by her father Âşık Davut Sulari and trained in the master-apprentice relationship, which is the main education model of the Âşıklık Tradition. Within this framework, Edibe Sulari travelled with Âşık Davut Sulari, attended musical assemblage and participated in cems. She witnessed her father's missions as a dede and zâkir in cems and his repertoire of many genres that he played and sang. By writing them down, he ensured that they have survived to the present day.

Some of the works Edibe Sulari performed with Âşık Davut Sulari have been published in solo and compilation albums. In addition to the sound recordings published in albums consisting of her solo performances, there are also sound recordings that have not yet been published but are in personal archives. Edibe Sulari's solo records and albums are titled "Ey Vefasız" (1970), "Sarı Çiçek" (1986), "Yaban Gülü" (1985), "Güven Etme Ey

¹ Doç.Dr., İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuarı, eroglus@itu.edu.tr



Sultanım” (1991), “Ey Sultanım” (2022), “Başımıza Gelenleri Deftere Yazsak” (1994), “Başımıza Geleni Deftere Yazsak” (2022). In these albums, in addition to the composition she produced together with Âşık Davut Sulari, there are master’s pieces and anonymous pieces and compositions based on local melodies. Some of the pieces in these albums were also included in compilation albums (the albums consisting of performances by more than one person) titled “Ozanlar Dili ile Hacı Bektaş-1” (1991), “Ozanlar Dili ile Hacı Bektaş-4” (1995), “Alevi-Bektaşî Kültüründen Bir Deste Gül-Arşiv Serisi Volume 9” (1993, 2020) and “4 Dilden 4 Telden” (1993).

Edibe Sulari was murdered on July 2, 1993 in Sivas when the Madımak Hotel, where she had stayed to attend the Pir Sultan Abdal Festivities, was burned down.

Keywords: Âşıklık (Minstrelsy) Tradition, Âşık Davut Sulari, Edibe Sulari, Sulari School.

1. Giriş

Sanat ürünleri toplumun yapısını yansıtır. Herhangi bir sanatçıyı ve yapıtını anlamak için her şeyden önce ilgili yapıtı oluşturan, çevreleyen maddî ve manevî her unsuru ele almak gerekir. Sanatçıyı yaratan toplumsal koşulları; sanatçının hangi çevrede ve hangi şartlar altında yetiştiğini bilmek gerekir (Köprülü 2004: 167-168). Bu sebeple Edibe Sulari’nin nasıl bir sosyal çevrede ve kültür ortamında yetiştiğini bilmek, onu ve sanatını anlamak için elzemdir.

Sulari ailesi, aile üyeleri ve bağlı buldukları Kureyşan Ocağı ile birlikte kalabalık bir nüfusa sahiptir. Bu ailenin İmam Mûsâ el Kâzım ve dolayısıyla Hz. Ali-Hz. Fatıma soyundan gelmesi, Alevî toplumu içinde özel bir öneme; aile üyelerinin büyük bir etkiye sahip olduğu anlamına gelmektedir (Duygulu 2022: 21-22). Her şeyden önce, Alevîlikte sosyal kurum hüviyeti taşıyan ocakların mensubu olmak, bireysellikten ziyade toplumsal fayda sağlamayı öncelikli kılar. Dolayısıyla ilk bakışta aile üyelerinin günlük yaşamlarında tarım ve hayvancılığa dayalı bir ekonomik yapı içerisinde, sıradan hayatlara sahip olduğu zannedilse de, böylesine önemli bir statüye sahip olmanın sorumluluğu ve etki alanı büyüktür. Böyle ailelerin çocukları küçük yaşlardan itibaren cemlere ve muhabbet erkânlarına tanık olmaktadır. Bu erkânlar içerisindeki çeşitli ritüelleri ve bu ritüellerle bağlantılı ilmî tartışmaları, repertuarları gözlemlemekte; bu bilgilerle, uygulamalarla donanmaktadır. Sulari ailesinin yaşamına etki eden coğrafyanın (Erzincan-Çayırılı, Kuzeydoğu Anadolu Bölgesi) koşulları ve kültürel yapısına bakıldığında bu donanımda Âşıklık Geleneği’nin de büyük pay sahibi olduğu anlaşılmaktadır. Edibe Sulari’nin sanatçı kişiliğinin oluşmasındaki başlıca etken, böylesine zengin bir kültür sahasında yetişen ama aynı zamanda bundan nasiplenmeyi bilen, hatta edindiği kültürel birikimle bulunduğu sahanın ötesine de geçebilen Âşık Davut Sulari’dir. Diğer etmenler de bu merkez etrafında çevrelenmekle birlikte bir bütün olarak Sulari Okulu’nda mevcuttur.

Bu çalışmada Âşık Davut Sulari’den sonraki kuşağın içerisinde, ona en yakın Sulari Okulu mensubu olan Edibe Sulari’nin yaşamı, sanatçı kişiliği ele alınmıştır. Bu kapsamda sanatı ve sanatını etkileyen unsurlar titizlikle incelenmiş; plak ve albüm çalışmaları tablo şeklinde, onunla doğrudan ilişkili eserlerin birkaçı ise notaya alınarak ekte sunulmuştur.

2. Edibe Sulari’nin Yaşamı ve Sanatçı Kişiliği

Edibe Sulari (Resim 1) 3 Şubat 1952 tarihinde², Erzincan ili Tercan ilçesinin Mans (Çayırılı) bucağında³, Âşık Davut Sulari ve eşi Gülşah Ana’nın dört çocuğundan biri (en küçüğü) olarak (Kelime, İbrahim Sanî, Reyhanî ve Edibe) dünyaya gelmiştir (Yılmaz 2006: 23). Kervan dergisinin 21. sayısında yer alan ve babası Davut Ağbaba (Sulari) hakkında yapılan röportajda Edibe Sulari’nin “Haşimi kabilesinden İmam Musa-i Kâzım’ın

² Bu bilgi Öznur Sulari’nin arşivindeki resmî belgeden alınmıştır.

³ Erzincan Valiliği günümüzde Çayırılı olarak bilinen ilçenin 1954 yılının Haziran ayına kadar Mans adı ile Tercan ilçesine bağlı bucak olarak bilinmekte olduğunu belirtmiştir. Valiliğin bilgilerine göre, Mans adı 1954 yılının Haziran ayından itibaren Çayırılı adı ile değiştirilmiş; Çayırılı’nın ise Erzincan iline bağlı ilçe olmasına karar verilmiştir (Url-1).



torunu İbrahim Mürekkeb'in [Mükerrem'in] oğlu Seyyid Mahmut Hayrani Veli soyundan", Kureyşan Ocağı'ndan⁴ olduğu belirtilmiştir (Sulari 1993: 21). Edibe Sulari'nin babasının dedesi Pir Kaltuk aşiretiyle birlikte, adını Hz. Muhammed'in Kureyş aşiretinden alan Tunceli'nin Nazimiye ilçesi Kureyşanlılar Köyü'nden, Erzincan'ın Tercan ilçesinin Mans (Çayırılı) bucağına⁵ yerleşmiştir (Duygulu 1999: 2; Yılmaz 2006: 19).



Resim 1: Edibe Sulari (Öznur Sulari Kişisel Arşivi)

Basılı literatürde Edibe Sulari'nin hayatı ile ilgili doğrudan bilgiye ulaşmak oldukça zordur ancak babası Davut Sulari ile ilgili yapılan röportajlarda kısmen de olsa kendisine dair bazı bilgilere ulaşılabilmektedir. Örneğin Edibe Sulari *Kervan Dergisi*'nde yayınlanan "Âşık Davut Sulari Dede" adlı röportajında Âşık Davut Sulari'den bahsederken kendisi ile ilgili şu bilgileri vermektedir:

"Davut Sulari'nin ilk hanımı Gülşah Ana'dan Kelime, İbrahim Sani, Reyhani ve son beşiği Edibe Sulari, ikinci hanımı Zaferden ise Düzgün Murat Ağbaba adlı çocukları vardır. Ben Edibe Sulari, babamdan miras kalan sanatı, Davut Sulari'nin sesi, sözü olarak haktaala [Hakk Teâlâ] hazretlerinin yardımıyla sürdürüyorum." (Sulari 1993: 21).

Edibe Sulari'nin adını Davut Sulari'nin annesi ve babası olan Veli ve Cezayir'in Edibe adındaki kızından; yani halasından aldığı anlaşılmaktadır.

Edibe Sulari ilkokulu Çayırılı'da bitirdikten sonra Erzurum Sağlık Okulu sınavlarını kazanmış; ebelik eğitimine başlamıştır. Çayırılı'dan Erzurum'a ağabeyi İbrahim Sani tarafından getirilip götürülmüştür. Yani 1960'lı yıllarda kız çocuğunun eğitimi için gerekli şartlar aile tarafından sağlanmaya çalışılmıştır (Berrin Sulari, Kişisel Görüşme 2024). Edibe Sulari okulunun ikinci yılında babası Âşık Davut Sulari tarafından okuldan alınarak (Url-2); Alevîlik, kültür ve müzik konusunda eğitilmiştir. Davut Sulari Kültür ve Sanat Derneği Başkanı Öznur Sulari, halası Edibe Sulari'nin bu sürecini şöyle anlatmaktadır:

⁴ Taş'ın Kureyşan Ocağı'nın gelenek ve göreneklerine dair yapmış olduğu çalışmasında Kureyş adıyla bu aşiretin kimi kaynaklara göre Horasan, kimilerine göre ise Kirmanşah'tan geldiği anlaşılmaktadır (Taş 2018: 196). Taş'ın Seyyid Mahmud-ı Kebir ile Seyyid Mahmud Hayrani arasındaki bağlantıyı irdelediği bir başka çalışmasında ise Anadolu'ya gelen bu aşiretin bir kısmının Orta Anadolu'ya gittiği, bir kısmının ise Tunceli ilinin Mazgirt ilçesinde kaldığı ifade edilmektedir (Taş 2019: 3250-3258).

⁵ Ayrıntılı bilgi için bkz. dipnot 3.



“Halam 13 yaşında iken Erzurum’da ebelik ile ilgili liseye gidiyor. Dedem onu oradan alıp kaçırıyor. Bayağı bildiğin okuldan alıyor, gidiyor. Sonra birlikte seyahatleri başlıyor işte. Anadolu seyahatlerinin bir bölümünde de dedeme eşlik ediyor. Konserler veriyorlar. Bazı evlerde cem erkânlarına katılıyorlar. Halam bu çalışmaların içerisinde, aslında bir nevi ders alıyor babasının yanında yani. Bütün müzikal donanımını babasından ediniyor. Onun müzik kültürü ile meydana geliyor yani.” (Öznur Sulari, Kişisel Görüşme 2023).

Bu ifadelerden Âşık Davut Sulari’nin Edibe Sulari’ye sadece icra ettiği eserlerin melodilerini öğretmediği; aynı zamanda o eserlerin oluşma ve aktarılma sürecini bir bütün olarak öğrettiği anlaşılmaktadır. Âşık Davut Sulari kültür sahasındaki birikimi, sazındaki tavrı ve vokal özelliklerindeki hâkimiyeti, dildeki sadeliği ve akıcılığı, irticalen söz söylemesi gibi özellikleriyle Âşıklık Geleneği’nin mihenk taşlarından biridir; zira belirtilen eğitim modeli ise Âşıklık Geleneği’nde usta-çırak ilişkisi olarak bilinmektedir. Günümüze değin bu geleneğin gelecek kuşaklara aktarılması hususunda en etkili eğitimin usta-çırak ilişkisi ile sağlandığı açıktır.



Resim 2: Edibe ve Davut Sulari muhabbet ederken (Seval Eroğlu Kişisel Arşivi)

Gelenek içerisinde yetişen usta âşıkların ve geleceğin ustası olacak çırakların müzikal kimliklerinin oluşmasında şüphesiz ki sosyal çevrenin önemi büyüktür. Bu sebeple gelenek içerisinde yetişmiş olan bir sanatçının sanatını, sanatçı kişiliğini anlayabilmek ve tanımlayabilmek için onu ailenin veya sosyal çevrenin üyesi olarak; yani kümenin elemanı olarak görebilmek de gerekir. Köprülü’nün deyişiyle “ Herhangi bir sanat şeklini anlamak için, her şeyden önce, onu yaratan içtimaî çevreyi maddî ve manevî bütün şartlarıyla öğrenmek zarureti” (Köprülü, 2004: s.167) unutulmamalıdır. Bu açıdan bakıldığında Edibe Sulari’nin eğitim sürecinin kaynağının sadece bir kişi olarak görülmesi elbette mümkün değildir. Çünkü Edibe Sulari’nin sanatçı kişiliğini oluşturan kültürel belleği, ailenin yanı sıra sosyal çevredeki yapılanmalarla ve uygulamalarla; hatta dönemin siyasî konjonktürü ile açıklanabilir. Dolayısıyla Sulari ailesinin müziğe yatkınlığı, dinî inançlarının (Alevîlik) müzik ve müzik meclisleri ile birlikteliği, ailenin dinî yaklaşımı doğrultusunda kadınlara verdikleri önem ve çağdaş, iyi eğitilmiş, toplumsal hayata ve üretime katılan kadın imajını vurgulayan Cumhuriyet dönemi politikaları şüphesiz Edibe Sulari’nin sanatçı kişiliğini oluşturan etmenlerdir. Bu etmenler bir bütün olarak Sulari Okulu’nda⁶ bulunmakla birlikte, Âşık Davut Sulari’nin geniş görüşlülüğü sayesinde

⁶ Kaya *Âşık Edebiyatı Araştırmaları* adlı çalışmasında “çırağın ustasında hâkim olan tavır, üslup, icraat, kültür ve dile bağlılığı, kendisinin yetiştirdiği çırağına da sirayet eder” tespiti bulunmaktadır (Kaya 2000: 14). Zamanla bu gelenek zinciri Emrah Kolu, Dertli Kolu, Ruhsatî Kolu, Sümmanî Kolu, Derviş Muhammed Kolu, Huzurî Kolu, Şenlik Kolu gibi (Artun 2011: 72-74) âşık kollarının ortaya çıkmasını sağlamış; âşık kolları tabiri ile tanımlanmıştır. Azerbaycan’da ise âşık koluna mektep adı verilmekte ise de; Türkiye’de genellikle mektep kelimesi yerine okul kelimesinin kullanıldığı görülmektedir. Duygulu ise *Âşık Davut Sulari Üç Tellî Turna* adlı çalışmasında Sulari’nin doğrudan ve dolaylı olarak pek çok öğrencisi olmasını ekol kavramı ile açıklamaktadır (Duygulu 2022: 53-54). Balyemez’e göre okul kelimesi Fransızca ekol kelimesinden gelmemektedir. Oku fiilinden gelen okula kelimesindeki –a ünlüsü zamanla düşerek ekol kelimesine benzemiştir; yani bu fiile –l ünlüsü yanlışlıkla eklenmiş bile olsa okul kelimesi Türkçe’dir (Balyemez 2017:141). Bu doğrultuda okul kelimesinin bu çalışmada Arapça ketb (yazmak) kökünden gelen mektep (Url-3) ve Fransızca okul anlamına gelen école (Url- 4) kelimelerinin yerine kullanılması tercih edilmiştir.



kendi kültürel sahasının ötesine geçen bir okul ile de karşılaşılmaktadır. Yani Davut Sulari Erzincan Çayırılı’da yaşayan ocakzade bir ailenin evlâdı olarak bilinmesine rağmen, gezginliği ve geniş görüşlülüğü olması sebebiyle, farklı kültürlerle, inançlara, dillere, müziklere kapılarını sonuna kadar açmış; bu zenginliği anlayarak, birleyerek sanatına dâhil etmiştir. Sulari sözünü dala dair söylemekten ziyade, köke dair söylemiştir. Kimi zaman sözünü söylerken geçmiş yüzyıllarda yaşamış olan halk ozanlarının sözlerine cevap vererek zamanın ötesine de geçmektedir. Dolayısıyla Sulari Okulu’nun ilkelerini de bu şekilde anlamak gerekir. Gelenek içerisinde çıraklar ustalarına kapılanır, onu örnek alır, bilgiler edinir, uygulamaya koyulur ve bir süre sonra da kendi kişiliklerini (sanatçı/âşık) oluştururlar ancak bu durumun geniş kitleler üzerinde etki sağlayan bir okula dönüşmesi elbette kolay değildir; ayrıca bu okulun kendi kültürel sahasının, hatta zamanının dışına çıkabilmesi de sıradışı bir durum olarak değerlendirilebilir. Sulari okulunda aile içinde ve dışında, doğrudan veya dolaylı olarak pek çok âşık, sanatçı yetişmiştir. Edibe Sulari ise aile üyeleri içerisinde Davut Sulari tarafından eğitilmek için özellikle seçilmiştir. Davut Sulari’nin ilk evliliğinden olan 4 çocuğunun 2’si erkektir; ancak bu seçimin ailenin kız çocuğundan (en küçüğü) yana olması elbette tesadüf değildir. Bu noktada usta âşığın çırağı Edibe Sulari’nin müzikal ve düşünsel kapasitesine inanması anlaşılır olmakla birlikte; tercihin ardında Âşık Davut Sulari’nin aşağıdaki deyişinde de görüldüğü üzere Alevilik inancı ve felsefesinin izleri mevcuttur.

“Biz anayız, biz bacıyız
Bizler gürûh-ı nâciyiz
Hem tatlıyız hem acıyız

Bizi yok bilen kör olur” (Duygulu 2022: 168). Âşık Davut Sulari öyle görünüyor ki Hz. Muhammed’in bilhassa sabır, sevgi, saygı, şefkat, bilgi, görgü, nefis hâkimiyeti ve hitabet gibi konulardaki yetkinliğiyle bilinen kızı Hz. Fatıma’yı sakınması gibi, kızı Edibe Sulari’yi sakınmış; müzikal ve kültürel açıdan yetişmesi için çabalamıştır. Onu “benim anam” (Berrin Sulari, Kişisel Görüşme 2024) diyerek çağırması, Hz. Fatıma’nın “babasının annesi”⁷ olarak anılması ile özdeşleşmektedir. Âşık Davut Sulari’nin şu beyitleri Hz. Muhammed, Hz. Ali ve Hz. Fatıma’nın yolundan; nurundan ve yönünden ayrılmamak gerektiğini ortaya koymaktadır:

“Ey mümin oku salâti, Muhammed Mustafa’yı bil
Vasî-i nur-i Muhammed, veçhi Mürtezâ’yı bil
...
Hayrûnnisa’yı idraken eyler isen her zaman
Hatun kişilere söyle Nur-i Fatıma’yı bil” (Öznur Sulari Kişisel Arşivi)

Âşık Davut Sulari Edibe Sulari’yi kendi deneyimlerini paylaşarak ve bu deneyimleri ona bizzat uygulatarak yetiştirmiştir. Nitekim geleneğin anlaşılması ve aktarılması noktasında belirli zamanlar ve mekânlar gözetilerek uygulamalarda bulunulması son derece önemlidir. Katılımcı gözlemci yöntemi ile edinilen kültürel sermaye hem etkili, hem de kalıcıdır. Bu doğrultuda âşıklık geleneğinde gezgin âşık olarak bilinen Davut Sulari, kızı Edibe Sulari ile birlikte seyahat etmiştir; müzik meclislerine girmiş, cemlere katılmıştır. Yalsızuçanlar’ın deyimiyle Âşık Davut Sulari “yüzyıllar boyunca tekke çevresinde gelişen âşık tarzı edebiyatın ve geleneğinin ortasında, bilhassa Kerbelâ faciasının emzirdiği Alevi-Bektaşî belki de Kurani geleneğe yakın yani bir anlamda gerçek Ehl-i Beyt çizgisinin sanatkâridir” (Yalsızuçanlar 2009: 32). Edibe Sulari cemlerde babasının dedelik⁸ ve zâkirlik (serzâkir) hizmetini ifa ettiğine (dede zâkir olarak hizmet yürüttüğüne); bu hizmetler sırasında mersiyeler, düvaz-imamlar, devriyyeler, semahlar ve cem repertuarındaki türleri oluşturan daha birçok eserin icrasına şahit olmuştur. Ayrıca onun kâtipliğini yapmıştır. Edibe Sulari’nin Âşık Davut Sulari’nin sözlerini yazıya dökmesinin kanımızca üç önemli sebebi bulunmaktadır. Bu sebeplerden birincisi Edibe Sulari’nin eğitiminin sağlanmasıdır. İkincisi Davut Sulari’nin doğuşlu bir âşık olması sebebiyle sözlerinin, düşüncelerinin her yerde ve her zaman ses kayıt aleti bulunamadığı için yanındaki kişi –ki bu vazife için Edibe Sulari’yi özellikle seçmiştir- tarafından o anda not edilmesi gerektiğidir. Aksi halde sözlerin icra sonrasında hatırlanmama olasılığı yüksektir. Çünkü Davut Sulari Hakk âşığıdır; sözleri

⁷ Ayrıntı için bkz. Şeriatî, Ali (2015). *Kadın (Fatıma Fatımadır)*, 6. Baskı, Ankara: Fecr Yayınları, s. 132-145.

⁸ Âşık Davut Sulari İmam Musa-i Kâzım soyundan, Kureşan Ocağı’ndan; yani Ehl-i Beyt soyundan gelmektedir. Alevi dedesi olarak bilinmektedir. Ailesinin Alevî toplumu üzerinde ağırlığı bulunmaktadır. Sulari, cemlerde dedelik ve zâkirlik hizmetini yürütmüştür.



ona âdeta söylenmektedir. “Anneler 9 ayda doğurur, ben 9 dakikada doğuruyorum” diyen Âşık Davut Sulari’nin (Öznur Sulari, Kişisel Görüşme 2023) Hakk kelâmı gönülden gönüle aktarılmakta, âşığın kendisi o sözleri söylerken zamandan ve mekândan sıyrılmaktadır. İcrası bittiğinde ise fiziksel olarak bulunduğu zamana ve mekâna döndüğü görülmektedir. Edibe Sulari bu durumu “Hakk âşığı önceden bir hazırlık yapmadan, içinden geldiği gibi söyler. Bir söylediğini bir daha söylemez. Çünkü söylenen o an söylenmiş ve gitmiştir” diyerek açıklamaktadır (Akt. Tekin 2013: 42-43). O halde söylediği sözleri hatırlayamama ihtimalinin yanı sıra fikirlerinin, sözlerinin gelecek kuşaklara aktarılamama riskini göz önünde bulundurmak gerekmektedir. Üçüncü sebep ise Âşık Davut Sulari’nin zaman ve mekânın ötesine geçerek söylediği sözleri icradan sonra somut haliyle görmek istemiş olmasıdır. Böylece Sulari’nin gerek müziğe ve söze hâkimiyetinden, gerekse dinî ve felsefi derinliğinden gönlüne gelen, diline dökülen sözler üzerine hem derin hem de etraflıca düşünmekte olduğu anlaşılmaktadır. İşte bu sebepler içinde Edibe Sulari’nin kilit rol oynadığı aşıkârdır.

1980’li yılların gazetelerinde “Türküde İkinci Kuşak Sulari”, “Hemşire Türkücü”, “Sanatçı Hemşire” olarak anılan Edibe Sulari, 1970’li yıllarda Avrupa’ya göç ederek, Orta Avrupa ülkelerinde konserler vermiştir. Resim 3’deki gazete kupürlerinde Sulari’nin bu ülkelerde verdiği konserler ile ilgili değerlendirmeler mevcuttur.



Resim 3: Edibe Sulari’nin yurt dışı konserleriyle ilgili gazete kupürleri (Öznur Sulari Kişisel Arşiv)

Kendisi de bir gurbetçi olan Edibe Sulari, 02.01.1985 tarihi not düşülen Hürriyet gazetesindeki yazıda gurbetçilerin memleketlerine hasretini anlayabildiğini ve İsviçre-Basel’de hemşire olarak çalıştığı hastaneye gelen Türklerin bu hasretini dindirmek için onlara türküler söylediğini ifade etmektedir. Diğer gazetede ise Sulari’nin konserlerinin bayraklar, flamalar eşliğinde olduğu; Türk Halk Müziği içindeki çeşitli türlerin dinleyiciler ile birlikte icra edildiği belirtilmektedir. Bu bilgiden yola çıkarak, Edibe Sulari’nin hem memleket sevdalısı olduğu, hem de memleketinin müzik kültürünü gurbetçilerle pekiştirerek Avrupa ülkelerine taşıdığı anlaşılmaktadır.

Edibe Sulari yeğeni Berrin Sulari’nin ifadesiyle “1970’li yıllarda, İsviçre-Basel’de, Nesimi Bayazıt⁹ ile evlenmiştir” (Berrin Sulari, Kişisel Görüşme 2024).

⁹ EK 2’de Bayazıt’ın Edibe Sulari’ye bestelemiş olduğu “Ey Sultanım” adlı eserin notası bulunmaktadır.



Resim 4: Edibe Sulari Nesimi Bayazıt ile evlenirken (Öznur Sulari Kişisel Arşiv)

Edibe Sulari bilhassa evlendikten sonra babasıyla sıklıkla görüşmemiş, mektuplaşarak haberleşmiştir. Aslında Edibe Sulari'nin dede ve gezgin âşık olması sebebiyle uzun sürelerle evinden, ailesinden uzak kalan Davut Sulari'ye yaşamı boyunca özlem duyduğunu tahmin etmek pek de zor olmasa gerektir. Meseleye bir evlâdın dünyası açısından bakıldığında, babasının taşıdığı sorumluluk gereği ondan uzak kalmasının anlaşılması mümkün olmayan bir durum olduğu görülebilir. Dolayısıyla sözünü Hakk'tan alıp, halka söyleyen âşıkların, sadıkların aileleri de bu zorlu sınava başarıyla geçmek, ayrı kalmanın bedelini ödemek zorundadırlar.

Davut Sulari ve Edibe Sulari mektuplarında birbirlerine karşı duydukları özlemi, sitemi şiirleriyle ifade etmişlerdir. Âşık Davut Sulari İran'dan Hollanda'ya kadar at sırtında gezerken ve 40 yıl süren dedelik, âşıklık hizmetini yürütürken, aynı zamanda bir Ehl-i Beyt evlâdı olarak Nefes ve Kerbelâ ziyaretlerinden geri kalmamıştır. İşte böyle bir ziyaret gününde, Âşık Davut Sulari Kerbelâ'da iken, kızı Edibe Sulari'ye mektup yazmıştır. Edibe Sulari ise babasının itikadının, dinî ve kültürel sorumluluklarının farkında olmadığı o günlerde (genç yaşında) –ki bir evlât şartlar ve sorumluluklar ne olursa olsun, babasını yanında görmek ister- babasına özlem ve sitem dolu sözleriyle şu şekilde cevap vermiştir:

“Duydum ki şah-ı evliyaya gitmişin
Sahte attır eski hâllerine dön
Bir mucize ehli tutmuşsun
Eski vatan Tercan yollarına dön

Gerbubela derler görmedim bilmem
Gene hiç kıymet vermem
Ben benim gönlümce ecdaddan dönmem
Seni unutmayan döllerine dön” (Akt. Yılmaz 2006:24).

Âşık Davut Sulari ise itikadının, dinî ve kültürel sorumluluğunun anlaşılmasında üzerine büyük üzüntü duyduğunu ifade etmiş, Hakk aşkıyla yanıp tutuşan, sokaklarda sergin halde, kendini arayan bir divane olduğunu Edibe Sulari'ye şu sözleriyle anlatmıştır:



“Mektubunda yazıyorsun uzaklaş
Buralardan git demene ne hacet
Husumet hiç etme telaş
Salakana, it demene ne hacet”

“Senin ızdırabın hile yorgunu
Ben kendi kendimle küskün dargımın
Sokaklarda serilmişim serginim
O yakamda bit demene ne hacet”

“Uyamadım [Uyamadın] Sularî'nin sözüne
İçi hıçkırarak yaşlar gözüne
Hicabın yok haykırarak yüzüne
Ediyorsun fit demene ne hacet” (Akt. Yılmaz 2006:24).

Edibe Sularî'nin zamanla Âşık Davut Sularî'nin katıldığı ortamlarda bulunarak, ilminden yararlanarak onu daha iyi anladığı başta Kervan dergisinin 23. sayısı olmak üzere, pek çok röportajında görülmektedir. Bu dergide yayınlanan röportajında Âşık Davut Sularî'den şöyle bahsetmiştir:

“İlim ve irfan dolu bir Alevi Dedesi olan Âşık Davut Sularî, 46 yıl Aleviliğin, musahipliğin, dedeliğin-talipliğin ne olduğunu, ilim irfanı, edep erkânı, 12 hizmeti tam tekmil olarak toplumuna göstermiş, öğretmiştir... Genç yaşında Kerbelâ'ya giderek Hz. Hüseyin'in mezarını ziyaret eden, İran'a, Arabistan'a giden, Asya'da 10, Avrupa'da 11 ülkeyi gezip dolaşan irfan şairi Davut Sularî Dede Fransız türkologu Prof. İrene Melikoff tarafından Fransa'ya Berlin Üniversitesi yabancı diller profesörü Bertolt Spieler tarafından da Berlin'e davet edilmiştir.” (Sularî 1993: 21).

Âşık Davut Sularî'nin kızı Edibe'ye duyduğu muhabbet ise ona ithafen icra ettiği şu dördlüklerinde görülmektedir:

“Dün gece dün gece benim seyrime
Nazlım gelip halim sordu duy Edo
Boynum büktüm ona eyledim beyan
Üç beş mühürlü söz verdi duy Edo

Eğildin ben ayağına yüz sürdüm
Halim beyan ettim boynumu burdum
Açtı hırkasını içine girdim
Elini yüzüme sürdü duy Edo

Dedim senden başka yok tutak dalım
İster gel gidek de sen de, gel de ki gelim
Dedi daha vardır seyahat yolun
Bana bu emeli verdi duy Edo

Davut Sularî'yem Düzgün malıyam
Bazı akıllıyam bazı deliyem
Bazı yırtık çulam bazı halıyam
Alıp Hakk meydana serdi duy Edo” (Öznur Sularî Kişisel Arşivi).

Bu dördlüklerden de anlaşılacağı üzere Davut Sularî badeli âşıktır; bu bade ona Hakk divanında verilmiştir. Duygulu *Âşık Davut Sularî Üç Telli Turna* adlı çalışmasında onun Ledün İlmi içeren kudret kitabını açıp okuduğunu, âşıklar meydanında Ali Defteri adı verilen, âşıkların, sâdıkların, zâkirlerin, pirlerin, erenlerin, velilerin buldukları



makama göre kaydedildikleri deftere yazıldığını ifade etmektedir¹⁰. Bu noktada kendini bir divane olarak tanımlayan –ki bu halini bu ilmi bilmeyenlere anlatmakta zorlandığı çok açıktır- Âşık Davut Sulari'nin Hakk meydanına kabul edilip, hizmetinin buyurulması ile ilgili hususları Edibe Sulari ile paylaşması, onu kendisine ne kadar yakın bulduğunu; bu sebeple ona bu hakiki hali anlatma çabasını işaret etmektedir. Âşık Davut Sulari'nin göz nûru Edibe Sulari'den beklentisi ona yazmış olduğu şu eserinde de görüldüğü üzere oldukça yüksektir:

“Bugün bende bir hakikat aşkı var
Dinle sözlerimi de uyu göz nûrum
Beni şâd eyledin dün günden beri
Bırak düşünceyi, uyu göz nurum

Mestâne bakışın, olgun işlerin
Vasil-i Hak [Vâsıl-ı Hak] olur bu gidişlerin
Şöyle sallanışın, bu çıkışların
Titretir yer gökte de Mu'yu göz nurum
Her şeyin benziyor aynen ataya
Cahd et [cehd et] düşmeyesin başka hatâya
Kâh vesâit ile kâhi de yaya¹¹
Erkânımız Hakk'a uya göz nûrum

Davut Sulari unuttu kendini
Uğru bozamazmış ârif fendini
Arpacığa bir bak al tûfengini
Cahd et ki [cehd et ki] vurasın toyu göz nûrum” (Url-5)¹².

Babasının derin bilgisi, tecrübesi ve nasihatlerinden feyz alan Edibe Sulari, onun 18 Ocak 1985 tarihinde Hakk'a yürümesinden sonra (Duygulu 2022: 28), eserlerini sıklıkla Türkiye'ye gelerek kayıt altına almış, albüm çalışmaları yapmıştır. Elbette 1985 yılından önce de yayınlanmış plak çalışması ve ses kayıtları mevcuttur. Resim 5'teki gazete kupürlerinde ve Resim 6'daki şiirinde görüldüğü üzere, Âşık Davut Sulari'nin müzikal birikiminden etkilenen Arif Sağ, Belkıs Akkale, Sabahat Akkiraz, Dertli Divani gibi pek çok müzisyenle kayıt ve albüm çalışmalarının yapıldığı süreçlerde bir araya gelmiştir. Solo icralarının yanı sıra Talipler Halk Müziği Topluluğu'nda bulunan pek çok müzisyenle beraber, EK 1'de belirtilen “Alevi-Bektaşî Kültüründen Bir Deste Gül” albümünde, toplu icrada yer almıştır.

¹⁰ Âşık Davut Sulari şu deyişinde pir elinden bade içtiğini, kudret kitabını açtığını, Âli Defteri'nde kaydolduğunu ve hakikat ilmine dâir gönül gözünün açıldığını belirtmiştir:

“Pir elinden dolu içmiş âşığım
Kudret kitabını açmış âşığım
Defter-i Âli'ye geçmiş âşığım
Kör gözlerimi de gördü çok şükür” (Duygulu 2022: 40).

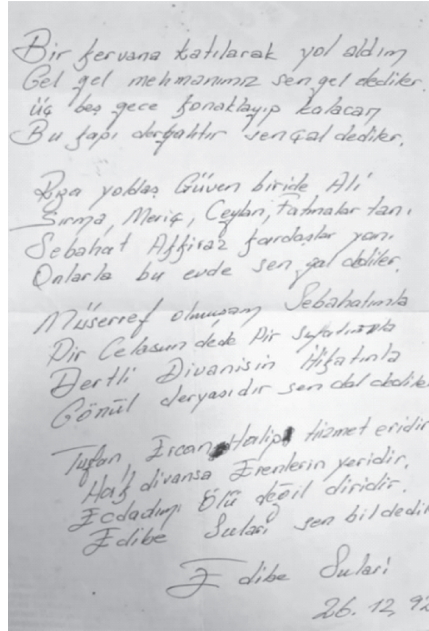
¹¹ Bu satır Duygulu'nun *Âşık Davut Sularî Üç Telli Turna* adlı çalışmasında “Müdrüksin efendim ilm-i imlâya” şeklinde de belirtilmiştir (Duygulu 2022: 300).

¹² Bahsi geçen eserin icrasına erişmek için bkz. Url-5





Resim 5: Albüm süreci ve müzisyenlerle bir araya gelmesi ile ilgili gazete kupürleri¹³ (Öznur Sulari Kişisel Arşiv)



Resim 6: Edibe Sulari'nin müzisyenlerle bir araya geldiğini anlattığı şiiri (Öznur Sulari Kişisel Arşiv)

Edibe Sulari'nin yayınlanan albümleri ile ilgili detaylar EK 1'de gösterilmekle birlikte, kişisel arşivlerde henüz yayınlanmamış olan kayıtları da bulunmaktadır. Albümlerde yayınlanan eserlerin bazıları, sonraki yıllarda farklı ad taşıyan solo ve derleme albümlerde tekrar yayınlanmıştır. Yayınlanan albümlerdeki eserlerin künyelerinde ve icralarında büyük oranda Âşık Davut Sulari etkisi görülmektedir. Bunlardan EK 2'de notası bulunan “Kumaş mısın Şal mısın” adlı eser Edibe Sulari ve Âşık Davut Sulari tarafından, birlikte üretilen eserdir. Zira eserin sözlerindeki hitap biçiminin yanı sıra Berrin Sulari ile yapılan görüşmede kayıt altına alınan ifadeler bu tespiti doğrulamaktadır. Berrin Sulari görüşme esnasında bu eserin ilk iki kıt'asının Edibe Sulari, son kıt'asının Âşık Davut Sulari tarafından yazıldığını belirtmiştir. Bu bilgiyi bizzat Edibe Sulari'den aldığımı da ifade etmiştir. Berrin Sulari kadın ağız özellik gösteren “Biz Anayız Biz Bacıyız” adlı eserin ise Âşık Davut Sulari'ye ait olduğunu Sulari'nin ses kaydında yer alan “Kızım, nedimem, Edibe'm, nazlım benim yazmış olduğum bir eseri size seslendirecek. Efendim, ben sazımla yavruma eşlik edeceğim” sözleriyle açıklamıştır (Berrin Sulari, Kişisel Görüşme 2024). 1970 yılında Netfon tarafından müzik piyasasına sürülen “Ey Vefasız” adlı plâkta bu eserlerin Âşık Davut Sulari'nin sazı eşliğinde icra edildiği görülmektedir. Aynı zamanda bu eserlerin vokal icrasındaki Âşık Davut Sulari izleri, sesin burun ve çevresinde tınlatılmasının yanı sıra trillerin ve vibratoların yoğun kullanılmasında, yerel ağız özelliklerinde ve artikülasyonda

¹³ Bu kupürlerin ait olduğu gazetelerin adları, tarihleri ve yazarları ile ilgili net bilgi bulunamamıştır.



bulunmaktadır.¹⁴ Örneğin “Kumaş mısın Şal mısın” adlı her iki icracının da kaydı bulunan eserin vokal icrasında “kumaş”, “aşk”, “kaldı” kelimelerindeki –k ünsüzünün dilin arka damakla birleşmesiyle oluştuğu, “komşuna” kelimesinde bulunan –k ünsüzünün –g ünsüzüne yakın icra edildiği, “hoşuna” kelimesindeki –h ünsüzünün –k ünsüzü ile birleşerek hırıltılı kullanıldığı, “değer”, “bildiğin” kelimelerindeki –ğ ünsüzünün –g ünsüzüne dönüştüğü görülmektedir.¹⁵

EK 2’de yer alan “Ey Sultanım” adlı eser eşi Nesimi Bayazıt tarafından kendisine (Edibe Sulari’ye) yazılmıştır¹⁶. Albümlerinde yer alan iki eserde Sulari ailesinden, Âşık Davut Sulari’nin kardeşleri Müslüm ve Haydar Ağbaba’nın varlığı dikkat çekmektedir. Ancak Edibe Sulari elbette sadece ailesinin eserlerini icra etmemiştir. Yayımlanmış albümlerinde Pir Sultan Abdal, Sıdkı Baba, Âşık Elesker gibi ustaların eserlerinin yanı sıra anonim eserler ve bu eserlerin ezgi kalıplarından esinlenerek oluşturulmuş besteler yer almaktadır. İcra edilen eserlerin türlerine bakıldığında türkülerin, deyişlerin ve halayların ön plana çıktığı görülmektedir.

Edibe Sulari babasının Hakk’a yürüyüşünün ardından yaptığı albümler ve katıldığı etkinliklerde dinî, kültürel, müzikâl, edebî zenginliğiyle gelenekten geleceğe uzanan Sulari Okulu’nun bir üyesi olmanın sorumluluğunu taşımaya çalışmıştır. İşte böyle bir sorumlulukla, 2 Temmuz 1993’te Sivas’ta düzenlenen Pir Sultan Abdal Şenlikleri’ne katılmış; kaldığı Madımak Oteli’nde vahşice yakılarak katledilmiştir.

¹⁴ Belirtilen icraların kayıtlarına erişmek için bkz. Url-6



Url-7

¹⁵ Belirtilen eserin Edibe Sulari ve Âşık Davut Sulari’ye ait olan icralarına erişmek için bkz. Url-6



Url-8

¹⁶ Belirtilen eserin icra kaydına ulaşmak için bkz. Url-9



**Kaynakça**

Artun, Erman (2011). *Âşıklık Geleneği ve Âşık Edebiyatı (Edebiyat Tarihi/Metinler)*, 4. Baskı, Adana: Karahan Kitabevi.

Balyemez, Sedat (2017). “Okul Kelimesi, Ekolden mi Geliyor?”, *SDÜ Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı:40, s. 115-147.

Duygulu, Melih (1999). *Âşık Davut Sularî, Kalan Müzik Arşiv Serisi*, İstanbul: Kalan Müzik.

Duygulu, Melih (2022). *Âşık Davut Sularî Üç Telli Turna*, Berdan Matbaası, İstanbul: Âşık Davut Sularî Kültür ve Sanat Derneği Yayınları.

Eroğlu, Seval. Kişisel Arşiv.

Kaya, Doğan (2000). *Âşık Edebiyatı Araştırmaları*, İstanbul: Kitabevi Yayınları.

Köprülü, M. Fuad (2004). *Edebiyat Araştırmaları 1*, 4. Baskı, Ankara: Akçağ Yayınları.

Sulari, Berrin. Seval Eroğlu Kişisel Görüşme, 10.02.2024.

Sulari, Berrin. Kişisel Arşiv.

Sulari, Edibe (1993). “Âşık Davut Sulari Dede”, *Kervan Dergisi*, Sayı 23.

Sulari, Öznur. Kişisel Arşiv.

Sulari, Öznur. Seval Eroğlu Kişisel Görüşme, 06.12.2023.

Şeriatı, Ali (2015). *Kadın (Fatıma Fatımadır)*, 6. Baskı, Ankara: Fecr Yayınları.

Taş, Kibar (2019). “Seyyid Mahmud-ı Kebir’in (Kureyş) Seyyid Mahmud Hayrani ve Derviş Beyaz/Gevr ile Tarihi Bağı”, *Journal of Social and Humanities Sciences Research (Uluslararası Sosyal ve Beşeri Bilimler Araştırma Dergisi)*, Vol/Cilt:6, Issue/Sayı: 443, pp/s. 32248-32260.

Taş, Kibar (2018). “Yazılı ve Sözlü Kaynaklar Işığında Kureyşan Ocağı’nın Gelenek ve Göreneklere”, *The Journal of Social Science (Sosyal Bilimler Dergisi)*, Yıl:5, Sayı: 32, s.195-209.

Tekin, İnan (2013). *Âşık Davut Sulari’nin Sanatı ve Eserlerinin Müzikal Analizi*, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, Sakarya.

Tekin, İnan (2011). “Son Gezgin Âşık, Davut Sulari ve Müziği”, *SAÜ Fen Edebiyat Dergisi*, Volume:13, Sayı: 2, s.141-162.

Url-1: <http://www.erzincan.gov.tr/cayirli> (Erişim Tarihi: 30.12.2023)

Url-2: <https://madimakmuze.com/edibe-sulari/> (Erişim Tarihi: 01.01.2024)

Url-3: <https://islamansiklopedisi.org.tr/mektep> (Erişim Tarihi: 25.01.2024)

Url-4: <https://tureng.com/tr/fransizca-ingilizce/%C3%A9cole>(Erişim Tarihi:25.01.2024)

Url-5: <https://www.youtube.com/watch?v=b886TIVHUO0> (Erişim Tarihi: 01.02.2024)

Url-6: https://www.youtube.com/watch?v=7zIRWurI30I&list=OLAK5uy_klM569PhS_S-4qb0r7SnhP4jSv9ZEqR4h0&index=4 (Erişim Tarihi: 01.02.2024)

Url-7: https://www.youtube.com/watch?v=0EW-OQq1p3o&list=OLAK5uy_klM569PhSS-4qb0r7SnhP4jSv9ZEqR4h0&index=2 (Erişim Tarihi: 01.02.2024)



Url-8: <https://www.youtube.com/watch?v=2YDA5xPeJ68> (Erişim Tarihi: 01.02.2024)

Url-9: <https://www.youtube.com/watch?v=AhJ4TAmFqwk> (Erişim Tarihi: 01.02.2024)

Url-10: <https://www.mesam.org.tr/eser-arama/search> (Erişim Tarihi: 30.01.2024)

Url-11: <https://www.msg.org.tr/tr/eser-arama> (Erişim Tarihi: 30.01.2024)

Url-12: https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=zP_LGSEzHkI

(Erişim Tarihi: 31.01.2024)

Yalsızuçanlar, Sadık (2009). *Efendiler Bağı (Davut Sulari/Yaşamı Şiirleri)*, İstanbul: Karacaahmet Sultan Kültür Derneği Yayınları.

Yılmaz, Güneş (2006). *Davut Sulari ve Ozanlık Geleneği İçindeki Yeri*, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, Ankara.



Ekler

Ek 1: Edibe Sulari'nin Yayınlanmış Plâk ve Albümleri (Diskografi)

	Eserler	Yılı	Plak/Albüm Şirketi	Eser Sahibi
Ey Vefasız ¹⁷	1. Ey Vefasız 2. Biz Anayız 3. Ya Ali/ Yeryüzünde Ali Birdir Başka Yok 4. Kumaş mısın Şal mısın	1970 2022	Netfon (45'lik Plak) Coşkun Plak	1. Âşık Davut Sulari 2. Âşık Davut Sulari-Edibe Sulari 3. Âşık Davut Sulari 4. Âşık Davut Sulari-Edibe Sulari
Sarı Çiçek (Albüm)	A 1. Çek Katarı 2. Alo Diyorlar 3. Ey Hamamcı 4. Menekşe Dedim de 5. Can Hanım/Dere Yukarı Bağlar 6. Yüzünde Çifte Benler 7. Binbir Mihnet İle 8. Sarı Çiçek B 1. Sılaya Doğru 2. Salın Gel 3. Sindirin Bele 4. İpek Tellerine 5. Rakı Doldur 6. Ayrılık Hasreti 7. Çayırılı'nın Güzelleri	1986	Çağdaş Plak ve Kasetçilik	A 1. Âşık Davut Sulari 2. Âşık Davut Sulari 3. Âşık Davut Sulari 4. Âşık Davut Sulari 5. Söz-Müzik Yaşar Sarıkaya ¹⁸ 6. Söz: Anonim Müzik: Kazım Birlik ¹⁹ 7. Âşık Davut Sulari 8. Âşık Davut Sulari B 1. Söz-Müzik: Ali Ekber Çiçek ²⁰ 2. Müslüm Ağbaba 3. Anonim 4. Âşık Davut Sulari 5. Anonim 6. Söz: Sıdkı Baba Müzik: Nesimi Çimen 7. Âşık Davut Sulari

¹⁷ “Ey Vefasız” adlı 1970 yılında piyasaya sürülen plakta “Ey Vefasız” ve “Biz Anayız Biz Bacıyız” adlı eserler olmak üzere 2 adet eser bulunmaktadır (Berrin Sulari Kişisel Arşivi)

¹⁸ “Canım Canım” adıyla kaydedilen bu eserin sözü ve müziğinin kime ait olduğu ile ilgili bilgi Mesam’dan alınmıştır. Bilgi için bkz. Url-10

¹⁹ Eserin sözü ve müziğinin kime ait olduğu ile ilgili bilgi Mesam’dan alınmıştır. Bilgi için bkz. Url-10

²⁰ Eserin sözü ve müziğinin kime ait olduğu ile ilgili bilgi Mesam’dan alınmıştır. Bilgi için bkz. Url-10



<p>Yaban Gülü (Albüm)</p>	<p>A. 1. Kirpiğin Kaşına Deddiği Zaman 2. Bir Yar Sevdim 3. Kâhmut Yaylası (Gâhnut Yaylası) 4. Seher Vakti 5. Hayat Veriyorsun 6. Üç Telli Turna 7. Her Gün Böyle Adet Etmiş</p> <p>B. 1. Yaban Gülü müsün 2. Siyah Perçemini Dökmüş Yüzüne 3. Bir Taş Attım 4. Dün Gece Seyrimde 5. Bugün Bayram Günü 6. Kız Senin Derdinden 7. Dom Dom Kurşunu</p>	1985	Sembol Plak	<p>A. 1. Âşık Davut Sulari 2. Âşık Davut Sulari 3. Âşık Davut Sulari 4. Söz: Pir Sultan Abdal Müzik: Âşık Davut Sulari 5. Âşık Davut Sulari 6. Âşık Davut Sulari 7. Âşık Davut Sulari</p> <p>B. 1. Âşık Davut Sulari 2. Âşık Davut Sulari 3. Âşık Davut Sulari 4. Söz: Pir Sultan Abdal Müzik: Anonim 5. Âşık Davut Sulari 6. Âşık Davut Sulari 7. Âşık Mahzuni Şerif</p>
<p>Güven Etme Ey Sultanım (Albüm)</p>	<p>A 1. Şah-ı Merdanım 2. Kırdın Viran Ettin 3. İsmailim Mailem 4. Ey Sultanım 5. Ay Balam 6. Güneşte Yıldızda Ayda Bulunmaz 7. Yeni Hamamın Üstüyem</p> <p>B. 1. İlim Bektaşi Velidir 2. Sitem Eyledin 3. Çal Halayı 4. Battal Gazi Diyarı 5. Kalk Gidelim Leylam 6. Geri Çekil 7. Mahmur Gözler 8. Lo Haydi</p>	1991	Diyar Müzik	<p>A 1. Âşık Davut Sulari 2. Âşık Davut Sulari 3. Âşık Davut Sulari 4. Edibe Sulari 5. Söz-Müzik: Âşık Elesker²¹ 6. Söz: Sıdkı Baba Müzik: Âşık Davut Sulari 7. Anonim</p> <p>B. 1. Söz-Müzik: Haydar Ağbaba 2. Âşık Davut Sulari 3. Erzincan, Anonim 4. Âşık Davut Sulari 5. Sivas, Anonim 6. Âşık Davut Sulari 7. Âşık Davut Sulari 8. Âşık Davut Sulari</p>

²¹ “Bulağa Yandı Piyano” adıyla da bilinen bu eserin sözü ve müziğinin MSG’ye göre Âşık Davut Sulari’ye ait olduğu görülmektedir (Url-11) Ancak, Tekin’in Son Gezgin Âşık, Davut Sulari ve Müziği adlı çalışmasında bu eserin Âşık Elesker’e ait olduğu belirtilmiştir (Tekin 2011: 159). Azerbaycan etkisi bariz bir şekilde hissedilen ve Âşık Davut Sulari tarafından da icra edilen bu eserde geçen mahlasa bakıldığında, eserin Âşık Elesker’e ait olduğu zaten anlaşılmaktadır.





Ey Sultanım (Albüm)	1. Battal Gazi Diyarı 2. Ay Balam 3. Çal Halayı 4. Ey Sultanım 5. Geri Çekil 6. İsmaillem Mailem 7. Kalk Gidelim Leylam 8. Kırdın Viran Ettin 9. Lo Haydi 10. Mahmur Gözler 11. Sitem Eyledin 12. Şah-ı Merdanım 13. Yeni Hamamın Üstüym	2022	Diyar Müzik Yapım	1. Âşık Davut Sulari 2. Söz-Müzik: Âşık Elesker 3. Erzincan-Anonim 4. Söz-Müzik: Edibe Sulari 5. Âşık Davut Sulari 6. Âşık Davut Sulari 7. Sivas, Anonim 8. Âşık Davut Sulari 9. Âşık Davut Sulari 10. Âşık Davut Sulari 11. Âşık Davut Sulari 12. Âşık Davut Sulari 13. Erzincan, Anonim
Başımıza Gelenleri Deftere Yazsak (Albüm)	A 1. Battal Gazi Diyarı 2. Başımıza Gelenleri Deftere Yazsak 3. Mahmur Gözler 4. Çal Halayı 5. Geri Çekil 6. Lo Haydi B 1. Şahı Merdanım 2. Güzel Gördüm Hacı Bektaş'ta 3. İsmaillem Mailem 4. Kırdın Viran Ettin 5. Ay Balam Kalk Gedek 6. Yeni Hamamın Üstüym	1994	Diyar Müzik Yapım	A 1. Âşık Davut Sulari 2. Sivas, Anonim 3. Âşık Davut Sulari 4. Erzincan, Anonim 5. Âşık Davut Sulari 6. Âşık Davut Sulari B 1. Âşık Davut Sulari 2. Söz: Sıdkî Baba Müzik: Âşık Davut Sulari 3. Âşık Davut Sulari 4. Âşık Davut Sulari 5. Söz-Müzik: Âşık Elesker 6. Erzincan, Anonim
Başımıza Geleni Deftere Yazsak (Albüm)	1. Ay Balam Kalk Gidek 2. Başımıza Gelenleri Deftere Yazsak 3. Battal Gazi Diyarı 4. Çal Halayı 5. Geri Çekil 6. Güzel Gördüm Hacıbektaş'ta 7. İsmaillem Mailem 8. Kırdın Viran Ettin 9. Lo Haydi 10. Mahmur Gözler 11. Yeni Hamamın Üstüym 12. Şah-ı Merdanım	2022	Diyar Müzik Yapım	1. Söz-Müzik: Âşık Elesker 2. Sivas, Anonim 3. Âşık Davut Sulari 4. Erzincan, Anonim 5. Âşık Davut Sulari 6. Söz: Sıdkî Baba Müzik: Âşık Davut Sulari 7. Âşık Davut Sulari 8. Âşık Davut Sulari 9. Âşık Davut Sulari 10. Âşık Davut Sulari 11. Erzincan, Anonim 12. Âşık Davut Sulari



Ozanların Dili ile Hacı Bektaş 1 (Derleme Albüm)	1. İlim Bektaş Velidir	1991	Özdiyar Müzik	Söz- Müzik: Haydar Ağbaba
Ozanların Dili ile Hacı Bektaş 4 (Derleme Albüm)	Battal Gazi Diyarı ²²	1995	Özdiyar Müzik	Âşık Davut Sulari
Alevi-Bektaş Kültüründen Bir Deste Gül (Arşiv Serisi Volume 9) (Derleme Albüm)	2. Ben Pirim Diyene 8. Battal Gazi Diyarı	1993 2020	Can Dost Müzik Soundhorus	2. Âşık Davut Sulari 8. Âşık Davut Sulari
4 Dilden 4 Telden-3 (Derleme Albüm)	10. Ey Sultanım 12. Kalk Gidelim Leylam (U.H)	1993	Özdiyar Müzik	10. Edibe Sulari 12. Sivas-Anonim

²² Bu albümün ses kayıtları ve albüm içeriği birbiriyle uyumsuzdur. Edibe Sulari'nin "Battal Gazi Diyarı" olarak bilinen icrası "Şahı Merdanım" adıyla kaydedilmiştir. Albümde Edibe Sulari'nin icrası olarak kaydedilen icralar ise Edibe Sulari'ye ait değildir.



Ek 2: Notalar

Ek 2.1: “Kumaş mısın Şal Mısın” adlı eserin notası ²³

KUMAŞ MISIN ŞAL MISIN

Söz-Müzik: Âşık Davut SULARİ
Edibe SULARİ

İcracı: Âşık Davut SULARİ (Bağlama)
Edibe SULARİ (Vokal)
Notaya Alan: Seval EROĞLU
Ey Vefasız adlı plak kaydından

(SAZ...
5
...)
9
1. Kumaş mişin şal mısın nana şeker mişin bal mısın
Ku ma ş mi şin şa l mı sı na nam şe ke r mi si n ba l mı sı n
13
Dil le r de do la şı r sı n ba ba yok sa bir ma sa l mı sı n
17
A ma n(t) a ta m ge l ba na hiç kü ser mi yi m sa na
21
2. (vib...)
Gü ze lis mi n di li m de ba ba aş kı na ya na
der di ne ya na

Tasalanma boşuna
Gitmedim mi hoşuna
Ben bildiğin değilim
Hiç benzetme komşuna

Bağlantı : Aman atam gel bana
Hiç küser miyim sana
Güzel ismin dilimde (baba)
Aşkına yana yana
(Derdine yana yana)

Davut Sulari'yi seç
Kusur günahından geç
Ezelden gözü yaşlı (baba)
Ne diş kaldı ne de saç

Bağlantı

²³ “Kumaş mısın Şal mısın” adlı eser için bkz. Url-6  (Erişim Tarihi: 01.02.2024)

EK 2.2: “Biz Anayız Biz Bacıyız” adlı eserin notası²⁴

BİZ ANAYIZ BİZ BACIYIZ

Söz-Müzik Âşık Davut SULARİ

İcracı: Âşık Davut SULARİ (Bağlama)
Edibe SULARİ (Vokal)
Notaya Alan: Seval EROĞLU
Ey Vefasız adlı plak kaydından

(SAZ...

5

9

13

17

21

25

29

33

37

Bi z a na yız bi z ba cı yı z biz ler Gü ru hu Na ci yiz

He m tat lı yız he ma cı yız Bi zi yok bi le n kô ro

lu r A na bi zi z a na n var mı

de r di ne da ya na n var mı Hera na da n a na ol ma z

da r gü nün de ya nan var

²⁴ “Biz Anayız Biz Bacıyız” adlı eser için bkz. [Url-7](#)  (Erişim Tarihi: 31.01.2024)



Cihan bizde insan bizde
Din bizdedir iman bizde
Can bizdedir canan bizde
Bizden ayrılmak zor olur

Bağlantı : Ana biziz anan var mı
Derdine dayanan var mı
Her anadan ana olmaz
Dar gününde yanan var mı

Karısız erkek olur mu
Yok diyen gerçek olur mu
Yeryüzünde hükümdarız
Sulari bilen var olur

Bağlantı

Ek 2.3: “Ey Sultanım” adlı eserin notası ²⁵

EY SULTANIM

Söz-Müzik: Nesimi BAYAZIT

Vokal İcra : Edibe SULARI

Notaya Alan : Seval EROĞLU

Ey Sultanım adlı albüm kaydından

(SAZ...)

3

5

7

9

11

13

15

Sa r raf la rın pi ri de ge r biç mez ke n

Ne o l du da bö y le pu la dö n mü ş sü n


Fe r ma nın la gu ş la r da hi u ç ma z ken

E y sul ta nım se fi l gu la dö n mü ş sü n

Bir endamın vardı dağlar misali
 Muhabbet ederdik ballar misali
 Niye bu sükûtun lalları misali
 Aşınamdın yad-ı ele dönmüşsün

Koynunda nadide güller biterdi
 Laleler sümbüller nergis yatar
 Ol bağ-ı bahçanda bülbül öterdi
 Acı poyraz yemiş güle dönmüşsün

Kul Nesimi'yim hülya mıydın sen
 Medet beklediğim İlya mıydın sen
 Edo'm kavuşurdum derya mıydın sen
 (Akıp kavuşurdum derya mıydın sen)
 Şimdi Kerbelâ'da çöle dönmüşsün

²⁵ “Ey Sultanım adlı eser için bkz. Url-9  (Erişim Tarihi: 01.02.2024)



“Deniz Kızı” Eftalya’nın Yaşam Öyküsüne Feminist Biyografi Yazımı Perspektifinden Bakmak

Evrım Hikmet ÖĞÜT¹

Özet

Türkiyeli Rum vokal icracı Athanasia Yeorgiadu, Deniz Kızı Eftalya adıyla tanınmış ve 1930’lu yıllarda İstanbul’un müzik piyasasında aktif rol oynamıştır. Ünü ve sesi, plak kayıtları sayesinde günümüze ulaşan Eftalya’nın yaşam öyküsü gerek yaşadığı dönemde gerekse yeniden keşfedildiği 2000’li yıllarda hem kendisi hem tanıklar hem de popüler basın tarafından tekrar tekrar yazılırken, anlatının temel malzemesini, çoğu kez magazin, espirili detaylar içeren anekdot ve hikayeler oluşturur. Bu bakımdan Eftalya’nın yaşamına dair literatür, büyük ölçüde tekrar eden ve tekrarlar sırasında eklemelerle “zenginleşen” ancak bütünlüklü bir portre ortaya koymakta yetersiz kalan fragmanlardan oluşur.

Yazık ki bu mevcut literatürün dışında müzisyenin yaşamına ve kişiliğine dair ilk elden bilgi verecek kaynaklar son derece sınırlıdır. Bu bakımdan bu metin, yeni ve yazılmamış bir Eftalya biyografisi yazmayı değil, feminist tarih ve biyografi yazımının izinden giderek Eftalya hakkındaki literatürü, anlatılan, tekrar edilen ve hiç anlatılmayan yönleriyle gözden geçirmeyi amaçlar. Bunu yaparken, Eftalya’yı hâkim anlatıda sunulduğu gibi magazin ya da efsanevi bir figür olmaktan ziyade, kimliğine ve geçmişine dair çelişkiler ve boşluklarla birlikte, belirli tercihler yaparak müzik ve eğlence dünyasının Türkleştiği bir dönemde müzik kariyerini sürdürmeyi başarmış bir kadın icracı olarak anlamaya çalışır.

Anahtar Kelimeler: Eftalya, Deniz Kızı, Athanasia Yeorgiadu, kadın icracılar, feminist biyografi.

Looking at the Life Story of “Mermaid” Eftalya’s from the Perspective of Feminist Biography Writing

Abstract

Athanasia Yeorgiadu, also known as Eftalya the Mermaid, was a Greek vocal performer from Turkey, who played an active role in Istanbul's music scene in the 1930s. The voice and the life story of Eftalya, whose fame has endured to the present day because of her recordings, has been written about repeatedly by herself, witnesses and the popular press during her lifetime and again in the 2000s when she was rediscovered. The primary material of the narrative is anecdotes and stories, often with tabloid and humorous details. In this respect, the literature on Eftalya's life essentially consists of a myriad of fragments that are retold, repeated and "enriched" with additions during the retellings but fall short of presenting a complete portrait.

Unfortunately, outside of this existing literature, the sources that provide first-hand information about the musician's life and personality are limited. In this respect, this text does not aim to write a new and unwritten biography of Eftalya but rather to follow in the footsteps of feminist historiographic and biographic writings by reviewing those elements of Eftalya that are told and retold and also those that have never been told. In this respect, rather than being a tabloid or legendary figure as presented in the dominant narrative, this text seeks to understand Eftalya as a female performer who managed to pursue a musical career in an era of Turkification of the music and entertainment world by making particular choices, with contradictions and gaps in her identity and past.

Keywords: Eftalya, The Mermaid, Athanasia Yeorgiadu, female performers, feminist biography.

¹ Doç. Dr., Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, evrim.hikmet.ogut@msgsu.edu.tr



Giriş

Athanasia Yeorgiadu'nun ünü, geride bıraktığı kayıtlarla ve efsaneleşmiş “Deniz Kızı” lakabıyla günümüze kadar ulaşmışsa da gerçekte, kişiliğine ve yaşam öyküsüne dair bilgimiz oldukça sınırlıdır. Müzisyenin icra stiline ilişkin derinlikli müzikolojik incelemeler bulunmadığı gibi yaşam öyküsüne dair mevcut bilgi de ne yazık ki pek çoğu birbirini nüanslarla tekrarlayan, hepsi aynı ve az sayıdaki söyleşi ya da anılara dayanan anekdotlardan öteye gitmez. Öyle ki adından başlayarak, yaşamına, hatta ölümüne dair bilinen ne varsa fragmanlar halinde anlatılagelen “Deniz Kızı Eftalya” gerçek bir insandan ziyade yarı efsanevi, yarı magazinél figür olarak karşımıza çıkar.

Yaşadığı dönemde geniş bir dinleyici kitlesine sahip olsa da 1939 yılındaki ölümünün ardından büyük ölçüde hafızalardan silinen Eftalya, 1990'ların sonunda plak kayıtlarının yeniden gündeme gelmesiyle ve 1998 yılında Kalan Müzik Arşiv Serisi kapsamında yayımlanan *Kadıköylü* albümüyle adeta yeniden keşfedilir. Albüm kitapçığının Cemal Ünlü tarafından kaleme alınan giriş yazısı, Eftalya'yı unutulmuş, hafızalardan silinmiş bir efsane olarak resmeder. Elbette, ölümünden 60 yıl sonra uyandırılan bu efsanenin, adını, hele ki sesini hiç duymamış nesillere tanıtılması işi eldeki sınırlı malzemenin en etkili şekilde kullanılmasını gerektirecektir. Bu bakımdan Eftalya efsanesinin yeniden doğduğu 2000'li yıllar 1930'lu yıllarda anlatılan anekdotların bire bin katılarak yeniden anlatılmasına tanıklık eder.

Son olarak, Eftalya adının son birkaç yıl içinde yeniden gündeme geldiği dikkat çekmektedir. Müzisyenin 1933 yılında *Son Posta* Gazetesinde dokuz yazı halinde tefrika edilen² ve 2021 yılında kitaplaştırılan (Su 2021) anılarının su yüzüne çıkmasının bunda etkisi büyüktür. İşin aslı, *Son Posta*'da yayınlanan bu anılar, Eftalya'nın yaşam öyküsüne dair önceki metinlerde de kısmen yer bulmuştur ancak önceki yazılarda bu anılara yapılan dolaylı referansların genellikle ikincil kaynaklara dayandığı ve serinin tamamını kapsamadığı düşünülürse bu seri, müzisyenin yaşamına dair “yeni” ve değerli bir kaynak metin olarak değerlendirilebilir. Keza bu anılar, 2023 yılında yayınlanmış olan (Işıktaş 2023) ve yayına hazırlandığı duyurulan³ yeni Eftalya biyografilerinin de temel kaynak metnini oluşturmaktadır.

1933'te yayınlanan anılarından ve sonraki yıllarda verdiği çeşitli gazete-dergi röportajlarından başlayarak Eftalya'nın yaşam öyküsü kendisi ve başkaları tarafından anlatılagelirken tekrarlar kadar boşluklar da dikkat çeker. Eftalya'nın gençlik yıllarına denk gelen mübadele yılları ve 1920'lerin sonundaki Fransa seyahatinin detayları müzisyenin yaşam öyküsünde boşluklar oluşturur. Zira, 1930 yılına kadar basında Eftalya'nın adına rastlanmadığı gibi müzisyenin kendi anılarında da bu yıllar parçalı ve neredeyse üstün körü bir şekilde konu edilmiştir. Ancak söz konusu yılların, Rum bir kadın müzisyenin geç Osmanlı ve Cumhuriyet dönemi Türkiye'sindeki yaşamı ve kariyeri bakımından oldukça önemli bir süreci kapsadığı düşünülürse, bu boşluğun bilgi eksikliğinden daha fazlasını işaret ettiği anlaşılmaktadır. Eftalya'nın plak kayıtlarını isimsiz olarak yayınlanmış olması, hiçbir zaman gerçek adıyla Athanasia Yeorgiadu olarak anılmayıp kendisine verilen “Deniz Kızı” lakabı veya eşi Sadi Işılay'ın ismi ile “Eftalya Sadi Hanım” olarak kayıtlara geçmesi gibi konular Eftalya ile ilgili literatürdeki temel tartışma noktalarını oluşturmaktadır.

Bir başka dikkat çekici nokta olarak, kendi döneminde sahip olduğu popüleriteye rağmen Eftalya, Türkiye'de müzik tarih yazımının dışında bırakılmış görünmektedir. Türk musiki alanında temel biyografi çalışmalarından İbnülemin Mahmut Kemal İnal'ın 1958 yılında yayınlanan çalışmasında Eftalya'nın adına rastlanmaz.⁴ Aynı şekilde, Yılmaz Öztuna'nın kapsamlı *Türk Musikisi Ansiklopedisi*'nde de Eftalya'ya ilişkin bir madde bulunmamaktadır (1969). M. Nazmi Özalp'ın 2000 yılında Milli Eğitim Bakanlığı'na yayınlanan *Türk Musikisi Tarihi* kitabında Eftalya'nın adı yalnızca Yorgo Bacanos'un ve eşi Sadi Işılay'ın biyografilerinde geçer. Ahmet Şahin Ak tarafından yazılan *Türk Musikisi Tarihi* de yirminci yüzyıldan çok sayıda icracının biyografisini içerirken, kitapta Eftalya'nın adına yine yalnızca Sadi Işılay'ın biyografisinde yer verilir (2009).

Son olarak, ilginç bir şekilde Eftalya hakkında yazarlar hep erkekler olmuş, mevcut literatürde müzisyenin adıyla özdeşleşen efsaneleştirme erkekler tarafından üretilmiş ve yine onlar tarafından sorgusuzca benimsenmiştir.

² 1933 yılında *Son Posta* Gazetesinde anlattığı anıların bu tarihe kadar müzisyenin yaşam öyküsünü en kapsamlı şekilde ilk elden aktaran kaynak olması dolayısıyla ben de aşağıdaki yaşamöyküsü anlatımında bu metni temel alıyorum.

³ Deniz Kızı Eftalya Hanım: <http://kiraathane.com.tr/sezon-programi/2023-05-24-deniz-kizi-eftalya-hanim> (erişim 06.09.2023).

⁴ İlginç bir şekilde, Bilen (2003), referanslarla İnal'ın Eftalya'ya olan hayranlığından söz eder (s.147-148).



Bu metinlerin önemli bir kısmında geçmişte yazılmış Eftalya biyografilerinde yapılmış olası hatalar tespit edilirken yine bir kısmında, muhtemel yeni hatalara sebep olabilecek “kesin bilgi”lerin verilmeye çalışıldığı görülür.

Günlükler, fotoğraflar ve mektuplar gibi müzisyenin kişiliğini ve gündelik hayatını aydınlatacak yeni kaynaklar bulunmama ile birlikte ölümünden yaklaşık 85 yıl sonra Eftalya’nın yaşamına ilişkin tanıklıklara ulaşmak da ne yazık ki mümkün görünmemektedir. Mevcut malzemeyle ve bir kitap bölümünün sınırları içinde eksiksiz bir yaşam öyküsü yazılamayacağı gibi, Bilen Işıktaş’ın yakın tarihli çalışması hem müzisyenin yaşamını tarihsel bir geri plana yerleştirmek açısından hem de mevcut çalışma ve kaynakları kapsamı bakımından en geniş ve güncel yayın olarak bu görevi başarıyla yerine getirmektedir.

Bu metindeyse, Eftalya’nın yaşam öyküsüne dair tekrar tekrar anlatılmış, nüanslarla versiyonları üretilmiş anlatı ve anekdotları tekrar etmektense hem müzisyenin yaşadığı dönemde hem de bugün zihnimizdeki Eftalya imajını kuran temel öğeleri oluşturduğunu düşündüğüm değişim ve çelişkilerin izini sürmek, feminist yöntemden ilhamla, mevcut anlatıları yapı bozumuna uğratarak, Eftalya “efsanesinin” geri planında yatan saiklere ve bunlara dair tartışmalara bakmak tercih edilmekte. Kuşkusuz, aynı zamanda kendisinden bekleneni yaparak olabildiğince kompakt bir Eftalya biyografisi sunuyor ve her biyografi gibi, bu metnin içeriği de öznel bir seçme sürecine dayanıyor. Bu bakımdan, müzisyenin yaşamında önemli olduğuna inandığım bazı noktaları öne çıkartırken kimi konuları dışarıda bırakıyorum. Kısacası bu metin, Eftalya’nın yaşam öyküsünü en doğru şekilde yazma iddiasındansa feminist tarih yazımının yöntemlerini izleyerek, mevcut kaynakları kadın bakış açısıyla yeniden taramayı (Çakır 1996: 228) ve mevcut anlatıları eleştirel bir okumaya tabi tutmayı amaçlıyor ve bu açıdan bugüne kadar yazılmış Eftalya biyografilerinden ayrılıyor.

Eftalya’nın Yaşam Öyküsüne İlişkin Temel Kaynaklar

Basında Eftalya’ya ilişkin ilk izlere, ancak 1930 tarihli gazetelerde rastlanır. Müzisyenin son konserini 1936 yılında verdiği ve 1939 yılında vefat ettiği düşünülecek olursa, kamusal alanda görünürlüğü oldukça kısa sürmüştür. 1930’lu yıllarda hem söyleşi hem de haber niteliği taşıyan çok sayıda gazete ve dergi yazısı Eftalya’dan söz ederken hakkındaki yayınlar 1936 yılındaki son konserinden sonra azalmış; 1939’daki ölümünden hemen sonra yazılanlar dışında 1998 yılında taş plak kayıtlarının yeniden gündeme gelmesine kadar Eftalya neredeyse unutulmuştur.

Bilen Işıktaş’ın 2023 tarihli kitabına kadar Eftalya’nın yaşam öyküsünü aktaran kapsamlı bir biyografi çalışmasından bahsedemeyiz. 1998 yılında *Kadıköylü* albümünün yayınlanmasından sonra yazılan kısa biyografiler ise çoğunlukla birbirini tekrar ederken, bilgi hataları ve çelişkiler de dikkat çeker. İşin aslı, bu metinlerin hemen hepsi, 30’lu yıllarda çeşitli gazete ve dergilerde Eftalya’yla, Eftalya-Işılai çiftiyle ya da -özellikle Eftalya’nın ölümünden sonra- Sadi Işılai’la yapılmış birkaç söyleşiye dayanır ki bu metinler müzisyenin yaşam öyküsüne dair en önemli birincil kaynağı oluşturmaktadır. Söyleşi metinlerinde yer alan bazı çelişkili bilgiler 2000’lerde yazılan biyografilerdeki kimi çelişkileri de açıklarken, bu metinlerin elden ele dolaşırken bir miktar tahrifata da uğradığı anlaşılır.

Eftalya’nın kendi yaşam öyküsünü farklı gazete ve dergilere anlatırken yaptığı bilinçli ya da bilinçsiz değişiklikler otobiyografik yazına dair temel bir meseleyi gündeme getirir: Postmodern eleştiri, otobiyografinin gerçekliği ne ölçüde temsil ettiğinden ziyade, “otobiyografi metnindeki kimliğin hangi söylem pratikleri arasında üretildiğini” anlamayı önceler (Aksoy 2009: 35). Bu bakımdan, Eftalya’nın herhangi bir tarihte, dönemin ana akım gazetelerinden birine anlattığı bir gençlik anısı, “gerçekte geçmişte ne olduğunu” göstermekten çok, müzisyenin o gün, kendi geçmişini kamusal alanda dolaşacak bir söylem olarak ne şekilde inşa ettiğine ışık tutmakta; bunlar bir anlamda, Tekcan’ın (2011) “bir biyografi yazarı için işin en ilginç yönü” olarak tarif ettiği, iç çelişki, çatışma ve hesaplaşmaları ortaya koymaktadır (s.145). Otobiyografik metnin, geçmişi bugünden kurgulayan bir metin olduğu hatırlanırsa (Aksoy 2009:36), bu söyleşiler, geçmişteki Eftalya’dan ziyade söyleşinin yapıldığı günkü Eftalya’yı anlamamıza yardımcı olur.

Diğer yandan, bu söyleşiler, bir otobiyografik metnin sağlayacağı varsayılan türden somut bilgi vermez; tarihler, mekanlar, sözü geçen kişilerin kimliği çoğu kez belirsizdir. Eftalya’nın anlatısı boşluklarla doludur. Muhtemelen



Eftalya'nın kendisi tarafından verilen bilginin başkaları tarafından serbestçe doğaçlanabilmesi de biraz bu müphemlikle ilgilidir. Çocukluğu Osmanlı'nın son, kariyerinin en verimli yılları ise Cumhuriyetin ilk yıllarına rastlamış, böylesine önemli bir dönemde yaşamış bir müzisyenin yaşam öyküsünün söz konusu toplumsal ve siyasal geri plana ilişkin pek çok ip ucu taşınması beklenir. Oysa Eftalya'nın, çocukluk yıllarından 1920'lerin sonlarına atlayan anlatısı,⁵ ancak eksik bıraktıklarıyla söz konusu dönemi anlamlandırmaya yardımcı olur.

Eftalya'nın Yaşam Öyküsü

Çocukluk ve Gençlik Yılları

1891 yılında İstanbul'da doğan⁶ Athanasia Yeorgiadu'nun çocukluğu, yüzyılın başında kentin Rum nüfusunun yoğun olarak yaşadığı semtlerden Büyükdere'de geçer. Babası jandarma yüzbaşısı Yorgo Yeorgiadu'yu, "âlemi seven" ve musikiye derin sevgi duyan bir kişi olarak anan Eftalya, musikiyle tanışmasını, evlerinde haftada bir babasının müziksever dostlarının ziyaretiyle gerçekleşen müzikli gecelere dayandırır; anılarında yan odadan dinlediği bu geceleri ipe çektiğinden ve duyduğu şarkıları ezberleyip kendi kendine söylemeye başladığından bahseder. Dokuz yaşındayken, yine bir âlem gecesinde, yan odadaki musikiye pencere önünde eşlik ettiği sırada kendisini duyan sazların seslerinin sustuğunu, yanına gelen babasının onu "Aferin Efto!"⁷ diyerek kucakladığını ve meclisin önünde okumaya davet ettiğini anlatır. İlk okuduğu eser, Tatyos Efendi'nin kürdilihicazkar makamındaki şarkısıdır: "Ehli aşkın neşvegâhı kûşe-i meyhanedir." Eftalya, bu şarkıyı hatırasındaki yerinden dolayı en sevdiği şarkı olarak anmakta ve o gün, o mecliste topladığı takdir ve hazzı musikiyle ilişkisinde bir dönüm noktası olarak aktarmaktadır. "Deniz Kızı" lakabını da bu yaşlarda, babasıyla Büyükdere mehtabında çıktıkları sandal gezilerinde alır. Çevre yalıların sakinleri, söylediği şarkıları hayranlıkla dinlemekte ve sahibini göremedikleri bu güzel sesi olsa olsa bir deniz kızına atfetmektedirler.

Eftalya'nın çocukluk anıları yüzyılın ilk yıllarına rastlar. Bu dönemde Büyükdere'deki müzik etkinlikleri arasında İskele Gazinosu ve Artaki'nin Gazinosundaki ince saz "ahenk"leri ve Şirketi Hayriye İskelesi'ndeki tiyatrodaki gerçekleşen "hanımlara özel" konserler göze çarpmaktadır (İkdam'dan aktaran Kalender, 1978). Kalender'in bu mekanlarda icracılık yapan müzisyenler arasında saydığı Kemeçeci Anastas ve Udi Mısırlı İbrahim Bey gibi isimler daha gençlik yıllarından itibaren Eftalya'ya da eşlik eden icracılar olacaktır.

Eftalya, küçük yaşta önce babasını, kısa süre sonra annesini kaybettiğini ve ardından kız kardeşinin vefat ettiğini anlatır. Mevcut kaynaklarda Eftalya'nın ailesine dair babasının ismi ve mesleği dışında bir bilgiye rastlanmaz.⁸

Anılarından anlaşıldığı kadarıyla Eftalya ailesini kaybettikten sonra bir süre daha Boğazda, Büyükdere civarında yaşamaya devam etmiş, gençlik yılları akrabaları, babasının dostları ve İstanbul'daki Rum cemaatiyle bir arada geçmiştir. Gençlik anıları oldukça neşeli, şakacı, eğlenceye düşkün, hayat dolu bir Eftalya'yı resmeder. Anılarında 1923 tarihli nüfus mübadelesiyle zirve noktasına ulaşan göçün etkilerinden iz yoktur. Her ne kadar Yunanistan-Türkiye nüfus mübadelesi İstanbullu Rumları kapsamamış olsa da Türkiyeli Rum toplumunu derinden etkileyen bir dönemin müzisyenin anılarında yer almayışı dikkat çekicidir.⁹

⁵ Elbette anılarında yer verdiği ve bu tarihler arasında gerçekleştiği anlaşılan tarihi belirsiz birkaç anı yakından incelendiğinde döneme ilişkin sınırlı sosyolojik çıkarımlar yapmak mümkündür.

⁶ Eftalya'nın yaşam öyküsüne ilişkin ilk çelişki doğum tarihi ile ilgilidir. Mezar taşında doğum yılı 1894 olarak yazılı olduğu halde pek çok kaynak doğum tarihini 1891 olarak verir. Eşi Sadi Işılav ise ölümünden kısa süre sonra verdiği bir mülakatta, Eftalya'nın, nüfus kağıdında 52, vafiz belgesinde ise 48 yaşında görüldüğünü ve vafiz belgesindeki yaşın doğru olduğunu ifade etmiştir (Es, *Akşam*, 21 Mart 1939, s.9).

⁷ Efto ismi genel olarak Athanasia için kullanılan bir kısaltma değildir. Oysa müzisyen, *Son Posta* Gazetesinde yayınlanan anılarında birden fazla yerde babasının kendisine "Efto" adıyla seslendiği aktarır. Buradan, Eftalya adının "Deniz Kızı" lakabından önce kullanılmakta olduğu anlaşılabilir gibi, müzisyenin geçmiş anlatısını o günden hareketle kurduğu ve kendi çocukluğundan söz ederken o sırada kullandığı ismi tercih ettiği de düşünülebilir. *Son Posta* Gazetesinde yayınlanan anıların ne ölçüde editöryal müdahaleye uğradığıysa bilinmemektedir.

⁸ Yalnızca, ölümünden birkaç gün önce yayınlanmış bir habere eşlik eden ve Eftalya'yı biri çocuk üç kişi baş ucuna eğilmiş şekilde yataкта gösteren fotoğraftaki kişilerin, "kız kardeşinin kızı Stella, Stella'nın kızı ve Stella'nın kayın validesi" olduğu not edilmiş (Su 2021:65) ve ölümünden hemen sonra yeğeni Stella Darhan ile bir söyleşi yapılmıştır (Coşkun, *Son Posta*, 18 Mart 1939 s.7 ve 10).

⁹ Kimi kaynaklar Eftalya'nın 1923 yılında Sadi Işılav'la evlenmiş olması dolayısıyla mübadeleden etkilenmediğini ileri sürer ancak bu yorum gerçeklikten uzaktır zira Eftalya, Işılav'la tanıştıkları tarih olarak 1928'i göstermektedir. Yine kimi kaynaklarda 1923 yılında Fransa'ya gitmiş olduğu bilgisi yer alır ancak



1998 ve sonrasında yazılmış pek çok kaynakta, Eftalya'nın genç yaşlarda "Deniz Kızı" adıyla Galata'nın çalgılı kahvehanelerde sahneye çıktığından söz edilir (Ünlü 1998:07; Akçura 2001:28; Bülent Aksoy 1998:39; Hiçyılmaz 2012:373). Ünlü, buna rağmen isminin dönemin kantocuları arasında yer almamasını, müzisyenin buralarda kanto değil, ilk plaklarında da kaydettiği türler olan şarkı ve türkü formlarında eserler okumasına bağlar (Ünlü 1998:7). O'Connell (2003:203) ve Bozis (2011:172) ise gençliğinde kanto da icra ettiğini ileri sürerler.

Bu konunun Eftalya'nın ününün doruklarında olduğu 1930'larda da gündemde olduğu anlaşılmaktadır. Eftalya, kendisi hakkında benzer hadiselerin dolaşmasından şikayetçidir: "Hakkımda türlü türlü rivayetler var. Kulağıma gelecek kadar dal budak salmış olan hakkımdaki dedikodular içinde canımı sıkanlar yok değil. Mesela ben vaktiyle balozlarda, Galata meyhanelerinde oynayarak şarkı okumuşum, kantocularla göbek atarmışım" (N., *Son Posta*, 13 Şubat 1933, s.9). Yine anılarında ve söyleşilerinde, ısrarla, aile içi toplantılar ve özel davetler dışında ömründe ilk defa 1929 yılında Paris'teki Le Petit Journal salonunda sahneye çıktığını ifade etmiştir (Asaf, *Vakit*, 27 Aralık 1932, s.9). 1939 tarihli bir söyleşide Sadi Işıl原因 da şu ifadeleri kullanacaktır: "Vakıa Deniz Kızı'nın şöhreti almış, yürümüştü. Fakat hep plâklarda ve hususi meclislerde söylemiş. Hiç sahneye çıkmamıştı. Onu evvelâ ben halkın karşısına ve sahneye çıkardım.¹⁰ Hem de nerede bilir misiniz? Paris'te" (Es, *Akşam*, 21 Mart 1939, s.9).

Eftalya'nın kendisine ve Işıl原因'a ait ifadeler, Eftalya'nın gençlik yıllarında Galata'nın çalgılı kahvehanelerinde şarkı söylediğine ilişkin anlatıyla çelişmektedir. Bu çelişki iki şekilde açıklanabilir: 1990'ların sonlarında, yeniden keşfedildiği dönemde yaşam öyküsünü yazanlarca, Eftalya'nın İstanbullu Rum bir kadın vokal icracı olarak dönemin pek çok gayrimüslim kadın müzisyeniyle benzer bir kariyere sahip olduğu var sayılmış olabilir. Ancak bunu ileri süren metinlerde sahneye çıktığı iddia edilen mekanlar ve tarihler¹¹ verilmemiş; kanto söyleyip söylemediği konusu ise belirsiz kalmıştır. Ayrıca, bu görüşü öne süren kimi yazarlar da sonraki yıllarda konunun belirsizliğini kabul ederler.¹²

Diğer bir varsayım ise Eftalya'nın şöhretinin zirvesinde olduğu 1930'lu yıllarda, geçmişi ile ilgili yeni bir anlatı kurmayı seçmiş, nasıl ki plaklarını anonim olarak kaydetmiş ya da kariyeri boyunca gerçek ismi yerine Deniz Kızı Eftalya'yı benimsemişse, müzik piyasasındaki varlığını sürdürebilmek için sahne kariyeriyle uyumlayan -ve Rum kimliğini hatırlatan- geçmişi hafızalardan silmeyi tercih etmiş olabileceğidir. Bu ihtimal Eftalya'nın yaşam öyküsündeki boşluğa da açıklama getirir.¹³ Bu görüşün hararetli savunucularından O'Connell (2003), Eftalya'nın sesinin, bu bilinçli tercihi sayesinde bugüne kalabilmiş olduğundan söz eder. Ancak O'Connell da argümanının önemli bir dayanağını oluşturan "kantoculuk" geçmişine ilişkin somut veri sunmamaktadır.

Paris Yılları

Eftalya, *Son Posta* Gazetesindeki anılarında, "maceralarla yorulmuş" ruhunun dinlenme ihtiyacıyla bir yuva kurma arzusu duyduğu bir dönemde eşi Sadi Işıl原因'la tanışmalarından söz eder. Sadi Işıl原因'la tanışması Pathé firmasıyla yaptığı plak kayıtları vasıtasıyla gerçekleşir. Sadi Işıl原因'ın biyografisinde sıklıkla rastlanan bilgi 1926-1929 yılları arasında Fransa'da bulunduğuudur. Bundan dolayı olacak ki Eftalya'nın Pathé kayıtları da bu yıllara atfedilmektedir.¹⁴ Eftalya anılarında bu tanışmanın 1928 yılında gerçekleştiğini ifade etmiştir. Aynı şekilde 1932 tarihli bir söyleşide de ilk plak kaydını 1928 yılında Pathé ile yaptığını söyler (Asaf, *Vakit*, 27 Aralık 1932, s.9). Özalp'ın kitabında (2000) yer alan bir diğer Sadi Işıl原因 biyografisi bu bilgiyle nispeten tutarlıdır. Buna göre, 1922-

bu bilgiyi teyit etme imkânı bulunmamaktadır.

¹⁰ Vurgu bana ait, EHÖ.

¹¹ Yalnızca bazı kaynaklarda 1922 öncesi olduğu varsayılır.

¹² Örneğin, 2001 tarihinde Eftalya'nın Galata'daki çalgılı mekanlarda sahneye çıkmış olduğunu yazan Gökhan Akçura, 2022 tarihli bir başka yazısında, birçok kaynağın Eftalya'nın Abdülhamid döneminin son yıllarında Galata'daki çalgılı kahvelerde sahneye çıktığından bahsettiğini, ancak Eftalya'nın kendi söyleşilerinde bunu yalanladığını ve müzisyenin sahneye çıkmadan önce yalnızca özel musiki meclislerinde bulunduğunu söyler (2022).

¹³ Eftalya'nın ölümünden hemen sonra *Tan* Gazetesinde Selim Tevfik imzalı bir yazı da Eftalya'nın "Umumi Harp yıllarında İstanbul'un safahat alemlerinde gördüğü devamlı ilgi"den söz eder. Yazara göre müzisyen "uzun bir tagayyüp [tagayyür=değişme, başkalaşma] devresinden sonra" gazinolarda sahne almaya başlamıştır (Tevfik, *Tan*, 17 Mart 1939, s.6).

¹⁴ Cemal Ünlü Pathé kayıtlarının 1923-1926 yılları arasında Paris'te Sadi Işıl原因'la birlikte doldurulduğunu kaydeder (1998:7) ancak bu tarihler doğru olamayacak kadar erken görünmektedir.



1926 yılları arasında İzmir’de musiki öğretmenliği yapan Işılay, 1928 yılında eşi ile Paris’e gitmiş, burada 1932 yılına kadar kalarak çeşitli konserler vermiş, Avrupa şehirlerini dolaşmış ve kısa metrajlı filmler çevirmiştir (s. 240).¹⁵ Diğer yandan Eftalya, yine kendi anılarında 1929 senesi başlarında, “bir plak angajmanı” nedeniyle Sadi Işılay, kemençe icracısı Aleko Bacanos ve udi Yorgo Bacanos’la birlikte Paris’e gittiklerinden söz eder (N., *Son Posta*, 18 Şubat 1933, s. 9.).^{16,17} Kısacası, çiftin tanışmalarının 1928’de ve ilk plak kayıtlarının 1928-1929 yıllarında gerçekleştiği anlaşılmaktadır.

Paris’te, Le Petit Journal salonunda verdikleri ilk konser,¹⁸ Fransız Devlet Tiyatrosu Comedie Française sanatçıları da dahil olmak üzere kentın müzik severlerinin dikkatini çeker ve Paris’te yeni konser teklifleri alırlar. Bu yurtdışı turnesine ilişkin bilğimiz sınırlı olmakla birlikte, Eftalya, anılarında Paris’ten sonra başka ülkelerde de konserler vererek Mısır’a geçtiklerini anlatır. 1933 yılında *Yedigün*’de yayınlanan söyleşide Hikmet Feridun da Eftalya ve Sadi Işılay çiftinin Avrupa dışında, Medine’ye, Filistin’e ve Mısır’a gittiklerinden söz eder (Es, *Yedigün*, 12 Nisan 1933, s.10-11). Udi Yorgo Bacanos’un bu geziye dair verdiği bilgi ise içerdiği detaylar açısından alıntılanmaya değerdir:

1930’da Deniz Kızı Eftalya, Sadi Işılay ve Aleko Bacanos’la Mısır’a geçip orada da konserler verdik. Bir gün otelde otururken Arap âleminin meşhur ses sanatkârı Ümmü Gülsüm’ün udisi ve aynı zamanda bestekâr olan Mehmed el-Kasabçı geldi; Ümmü Gülsüm de aramızda idi [...] Mısır’dan dönerken Kıbrıs’a uğrayıp orada da konserler verdikten sonra yurda geldik (Aktaran Özalp 2000:402).

Sahne ve Kayıt Kariyeri

Eftalya’nın Türkiye’deki sahne kariyeri bu seyahatin sonrasında başlar. Müzisyenin adına ilk kez 1930 tarihli gazete ilanlarında, Saray Burnu Parkı’nda “her gün icrayı ahenk eden” “Nezih Türk aile musiki heyeti”nin ilanlarındaki muganniyelerinden biri, “Madam Eftalya” olarak rastlarız (*Son Posta*, 23 Ağustos 1930, s.7). Eftalya ve Sadi Işılay bu yıllarda İstanbul dışında da konserler vermektedirler.¹⁹ Yine 1930 tarihli bazı gazete haberleri, çiftin hem İstanbul’da hem de İzmir’de çeşitli sinemalarda gösterimi yapılan “ilk sesli Türk filmi”nde yer aldıklarından bahsetmektedir. *Serbes Cumhuriyet*’te Eftalya’nın ağzından aktarılan bir haber, konunun detaylarını açıklar: Paris’te buldukları sürede, Nalpas şirketinden²⁰ iki “sesli konser filmi” teklifi almış ve iki kısa icra kaydetmişlerdir (*Serbes Cumhuriyet*, 30 Ekim 1930).

Kadıköylü albümünde verilen bilgiye göre, İstanbul’a geldiği yıllarda Darülelhan²¹ plaklarını kaydeder. Darülelhan tarafından düzenlenen derleme gezilerinde derlenen ezgilerin defterler halinde yayınlanmasının yanı sıra bir kısmı Columbia firması ile iş birliği ile kaydedilmiştir. Henüz ortaya çıkarılmakta olan Türk Halk Müziği repertuarını seslendirecek halk müziği sanatçıları yetişmemiş olduğundan²² bu kayıtları yapmak da dönemin mevcut popüler icracılarına düşer (Şenel 2014:1002).²³ Ünlü, Darülelhan’ın Columbia etiketiyle yayınlanan plaklarından 56 Türkü plağının yaklaşık olarak yarısını, Tamburacı Osman Pehlivan veya Darülelhan Saz Heyeti eşliğinde Eftalya’nın

¹⁵ Sadi Işılay da 29 Aralık 1932 tarihli bir söyleşisinde eşiyle nasıl tanıştığı sorulduğunda, üç buçuk yıl evvel bir plak kaydı için Paris’e gittiklerinden ve bu vesileyle tanıştıklarından söz eder (*Vakit* 29 Aralık 1932).

¹⁶ Kimi kaynaklarda bu ifade dolayısıyla Pathé kayıtlarının bu tarihe yapıldığını kaydetmiştir.

¹⁷ 1930 tarihli bir gazete haberinde de kendi ağzından “geçen kânunievvelde [Aralık]” Pathé firması için plan kaydetmek üzere Paris’e gittiği ifade edilmiştir (*Serbes Cumhuriyet*, 30 Ekim 1930, s.2).

¹⁸ Bu, Eftalya’nın ilk konseri olarak söz edilen konserdir. Ayrıca Eftalya, anılarında bu konserin muhtemelen Paris’te verilen “ilk alaturka konser” olduğundan söz eder.

¹⁹ Örneğin, *Serbes Cumhuriyet*’te yayınlanan ve İzmir Karşıyaka’daki bir konseri duyuran ilan, çiftin ertesi gün Manisa’ya davetli olduklarını da duyurmaktadır (*Serbes Cumhuriyet*, 23 Kasım 1930).

²⁰ Yunan-Fransız yapımcı Louis Nalpas’ın (1884-1948) kurduğu yapım şirketi.

²¹ İstanbul’un ilk konservatuarı olan Darülelhan 1926 yılından itibaren Anadolu’da başlatılan derleme gezileri ile Türk halk müziği repertuarının oluşmasında ve ulusal müziğin inşasında önemli rol üstlenmiştir.

²² Türkiye’de halk müziği icracılığının formal bir icra alanı olarak ortaya çıkışı 1940’lı yıllarda gerçekleşecektir. Şenel, Muzaffer Sarısözen’in, TRT Ankara Radyosu’nda karma bir icracı topluluğuna “Yurttan Sesler” ve “Bir Türkü Öğreniyoruz” programlarında türküleri öğrettiğini; bu karma topluluğun ancak 1946 yılından sonra Klasik Türk Müziği ve Türk Halk Müziği olarak branşlaştığını aktarır (1007 :2014).

²³ Süleyman Şenel, bu derlemelerde ortaya çıkan malzemenin İstanbullu fasıl şarkıcılarının repertuarlarının bir parçası haline geldiğinden söz eder (2014:1002).



okuduğunu belirtir (1998:09).

Ancak ilerleyen yıllar içinde Eftalya'nın Darülelhan kayıtlarında yer alması konusu tartışmalı hale gelecektir. Cemal Ünlü, daha sonraki yıllarda, kendisinin yönetmenliğini üstlendiği 1998 tarihli *Kadıköylü* albümünde Eftalya'ya atfen yayınlamış oldukları ve Columbia tarafından 1928-29 yıllarına tarihlenen “Kaçsam Bırakıp” şarkısı hakkında ilginç bir bilgi verir: Bu kaydın sahibinin, “Okuyuşu Deniz Kızı Eftalya'yı anımsatan” ve “nedense sonradan adını gizlemek yolunu seçen (...Hanım) rumuzunu kullanan, Nuriye Hanım” (Ünlü 2016: 330) olduğunu ileri sürer. Bu bilgi dikkate alınır, muhtemelen söz konusu Darülelhan kayıtlarında Eftalya yer almamıştır.²⁴

Yine de biraz geriye dönerek, *Kadıköylü*'nün albüm kitapçığında ve bu kitapçığa atıfla daha sonra yazılan yazılarda yapılmış bazı yorumlar Eftalya'nın yaşam öyküsü yazımının tartışılması açısından dikkate alınmaya değerdir. Albümün kitapçığında Eftalya, Darülelhan kayıtlarında yer alan tek gayrimüslim icracı olarak anılır ve bunu mümkün kılan, kayıtların anonim olarak gerçekleşmiş olmasıdır: Darülelhan kayıtlarında ve yine Columbia için kaydedilen on bir plakta Eftalya'nın ismi yer almamış; isim yerine, Darülelhan kayıtlarında sadece “Soprano”, diğer Columbia kayıtlarında ise “... Hanım” ifadesi kullanılmıştır. John Morgan O'Connell, 1923 yılından sonra Türkiye'de Rum vokal icracılar tarafından yapılan kayıtların sayısının belirgin şekilde azaldığını hatırlatır ve Eftalya'nın isminin kendi tercihi olarak -ya da daha muhtemel olarak- kayıt şirketi tarafından politik ve ticari sebeplerle gizlendiğini öne sürer (2003:203-204). Cemal Ünlü de Eftalya'nın adının plaklarında yer almayışının gayrimüslim oluşuyla ilgisi olabileceğini yazar (1998:09). Gökhan Akçura ise plak şirketlerinin Türk kökenli kadın şarkıcıları tercih ettiklerini, ancak Eftalya'dan da vazgeçemediklerini ileri sürer (2001:30).

Özellikle Darülelhan gibi resmi bir kurum tarafından, tam da İmparatorluk'tan ulus devlete geçiş sürecinde ulusun öz müziği olarak tarif edilen halk ezgilerinin kaydedilmesi söz konusu olduğunda, kayıtlardaki anonimliği tartışılması gayet anlamlı olduğu gibi ortaya atılan bu yorumların hepsi mantığa yatkındır. Bu görüşler, yalnızca bu anonimlik kararının kim tarafından verildiği, yani Eftalya'nın bu süreçte fail olup olmadığı konusunda birbirlerinden ayrılmaktadır. Ancak Bilen Işıktaş'ın (2003) Darülelhan kayıtlarında aktif olarak yer almış icracı Tamburacı Osman'ın bir söyleşisine atıfla verdiği bir bilgi tüm bu anlamlı tartışmayı boşa çıkarır gibi görünmektedir. Bu kayıtlarda, etnik kimliğinden ve cinsiyetinden bağımsız olarak, Tamburacı Osman'ın da aralarında bulunduğu başka müzisyenlerin de isimsiz şekilde yer almış olduğu anlaşılmaktadır (s.84).

Yine 1998 ve sonrasında yazılanlarda, 1930'dan sonra Atatürk'ün huzurunda çıkararak onun onayını ve övgüsünü alan Eftalya'nın bu tarihten sonraki kayıtlarda ismini “gizleme,” gereği duymadığı ve “Deniz Kızı Eftalya Sadi Hanım” adını kullandığı ifade edilir. Gerçekten 1930 yılındaki ilk ilanlarda “madam” olarak anılan Eftalya, kısa süre sonra “Eftalya Hanım” olacaktır. Ancak evvelki gizlilik meselesinin tartışmalı bir hale gelmiş olması bir yana, Eftalya'nın müzik piyasasında kazandığı meşruiyetin Atatürk'le görüşmesinden ziyade eşinin adını almasıyla ilişkili olduğu da düşünülebilir. Eftalya Türkiye'deki tüm sahne kariyeri boyunca Sadi Işılay'la birlikte çalışmış, ikilinin ismi daima beraber anılmıştır. 1934 yılında kayıtlar yaptığı Sahibinin Sesi firmasının katalogunda da şu ifadeler geçer: “Eftalya kıymetli sanatkarlarımızdan Bay Kemanî Sadi'yle evlenerek bu suretle sanatını dahi evlendirmiş oldu” (Aktaran, Ünlü 1998:10). O'Connell ise (2003) 1930 yılında Türkiye ve Yunanistan arasında imzalanan anlaşma²⁵ ile İstanbullu Rumlara vatandaşlık haklarının verilmiş olduğunu, söz konusu rahatlamının bununla da bir ilişkisi olabileceğini ileri sürer (s. 205).

Eftalya'nın Safiye Ayla ile birlikte Dolmabahçe Sarayı'na çağırılmasına ilişkin tanıklık genellikle Riyaset-i Cumhuriyet-i İnce Saz Heyeti Şefi Yaşar Okur'un anılarından aktarılır (Aktaran Akçura 2001:31). Pekçok kaynakta 1930 yılına atfedilse de bu görüşmenin 1932 yılında gerçekleşmiş olması olasıdır.²⁶ Okur, anılarında, Atatürk'ün yanında bulunanlardan, iki müzisyenin icralarını oylamalarını isteyerek kendilerinden habersiz şekilde Ayla ve Eftalya'yı yarıştırdığını ifade eder; Atatürk'ün oyu Safiye Ayla'yadır. Sadi Işılay'a göreyse, Atatürk'ün Eftalya'ya duyduğu

²⁴ Işıktaş (2023), Ünlü'nün kişisel bir görüşmede kendisine, Columbia kayıtlarında “Hanım” rumuzuyla okuyan sanatçının bir başkası olduğunun anlaşıldığını ve bu nedenle Kadıköylü albümünün yeniden basımının durdurulduğunu aktardığı bilgisini verir (s.91-90).

²⁵ Türkiye-Yunanistan Dostluk, Tarafsızlık, Uzlaşma ve Hakemlik Antlaşması, 30 Ekim 1930 tarihinde imzalanmış, 29 Şubat 1931 tarihli resmî gazetede yayınlanmış ve 5 Ekim 1931'de yürürlüğe girmiştir.

²⁶ O'Connell (2003) ise mevcut kaynakların verdiği tarihleri çürütürerek, görüşmenin neden 1931'den önce olamayacağını savunur (s. 204).



sempati köşkteki tanışmalarının evveline, 31 Mart ayaklanması sırasında Eftalya'nın ittihat ve terakki subaylarını evinde saklamış olmasına dayanmaktadır (Es, *Akşam*, 21 Mart 1939, s.9).

Eftalya'nın İstanbul'daki sahne kariyerleri 1932 yazında başlar. Örneğin *Akşam* Gazetesi, çiftin ay sonunda Harbiye'de Belvü bahçesinde başlayacak programını Musiki meraklılarına bir müjde olarak duyurur:

Bir kaç seneden beri Avrupa turnelerinde bulunan kıymetli sanatkârlarımızdan (DENİZ KIZI EFTALİA hanım ve Kemani SADİ bey) Avrupadan avdet ettiler ve muhterem halkımıza bir cemile olmak üzere pek yakında Harbiyede Bel Vü bahçesinde icrayı ahenk edeceklerdir” (*Akşam*, 20 Haziran 1932, s.4).

Aynı yıl verilen gazino programı ilanlarında ise Ortadoğu seyahatine atıfla olacak, Eftalya'nın “Şark Bülbülü” olarak tanımlandığına rastlarız (*Son Posta*, 29 Haziran 1932, s.8).

Eftalya'nın sahne kariyerini yoğun şekilde sürdürdüğü yıllar aynı zamanda Türkiye'de gazino kültürünün geliştiği; Osmanlı'dan kalma çalgılı kahvehane kültürünün yeni bir mekânsal ve sosyal bağlam tarafından devralındığı yıllardır. Cumhuriyetin ilanından sonra Müslümanların da alkollü mekanları işletmeleri mümkün hale gelir. 1928 yılında açılan Sarayburnu Gazinosu ve Küçükçiftlik Park Gazinosu gibi mekanlarla birlikte gazinolar geniş bir halk kitlesinin eğlence mekânı halini alır. Bu dönemin gazino repertuarının da geniş bir dinleyici kitlesine seslenen, karma bir repertuar olduğu görülür. Dönemin adlandırılmasıyla, “Alaturka musiki” bu repertuarın vazgeçilmez bir öğesidir. Güneş Ayas, resmi eğitim kurumlarından dışlanan bu müziğin, kendisine meyhaneler ve gazinolar gibi mekanlarda ifade imkânı aradığını ileri sürer (2014:315).

1932-36 yılları arasında yayınlanan ilanlara bakılırsa, Eftalya ve Sadi Işıl原因 hemen her akşam sahneye çıkmaktadırlar; çalıştıkları gazinolar arasında, Belvü, Londra Birahanesi, Küçükçiftlik Parkı, Mullen Ruj gibi mekanlar sayılabilir. Eftalya, 1933 yılında Sadi Işıl原因'la birlikte Hikmet Feridun Es'e verdikleri söyleşide, haftada üç gece çalıştıklarından ve her gece 45'er dakikalık iki seans şarkı söylediğinden bahseder. Hem Eftalya hem de Işıl原因, çeşitli söyleşilerde, kazançları hakkında konuşmaktan rahatsızlık duymazlar. Gazinodan aldıkları toplam aylık, ayda 1400 liradır ([Es], *Yedigün*, 12 Nisan 1933, s.11) ki dönemin ücretleriyle karşılaştırıldığında oldukça yüksek bir meblağ olduğu anlaşılmaktadır.²⁷ Ayrıca çiftin gelirleriyle Taksim'de bir apartman yaptırmaları da basına konu olur.

Eftalya bu yıllarda gazino programlarının yanı sıra, O'Connell'ın Münir Nureddin'le beraber ortaya çıkan yeni bir icra bağlamı olarak tanımladığı (2016) konser sahnesinde kendini gösterir. Çocuk Esirgeme Kurumu, Feyziye Mektepleri Cemiyeti, Hilal-i Ahmer gibi kurumlar yararına verilen yardım konserleri ve radyo konserleri de bunlar arasında sayılabilir.²⁸ Sesini günümüze taşıyan plak kayıtları da bu yıllarda devam etmiş, 1934 yılında Sahibinin Sesi firması için gerçekleştirdiği kayıtlarında olduğu, gibi plak gelirleri sanatçının diğer bir gelir kaynağını oluşturmuştur.

Eftalya'nın yoğun sahne kariyerinden kısa sürede yorulmuş olduğu anlaşılır. İçki içmeyi bırakır; 1934'te Vakıf'e verdiği bir söyleşide artık yorulduğunu ve mütevazî sakin bir yuvada dinlenerek genç sanatkârların kudret ve kabiliyetlerini alkışlamak istediğini ifade eder (*Vakıf*, 20 Mayıs 1934, s.7).

Eftalya 1936 yılında son kez sahneye çıkar. 4 Ağustos 1936 tarihinde Şirket-i Hayriye tarafından düzenlenen²⁹ ve Kanlıca'da denizin üzerine kurulmuş saldan bir sahnede gerçekleşen konser sırasında üşüttüğü ve bu tarihten 1939 yılındaki vefatına kadar sağlığının düzelmediği bilinmektedir. 15 Mart 1939'da kalp rahatsızlığı nedeniyle vefat eden Eftalya'nın cenazesi Taksim'de Aya Triada Rum Ortodoks Kilisesi'nden kaldırılır ve Şişli Rum Ortodoks Mezarlığı'na defnedilir.

²⁷ Bkz. Ergin 1986.

²⁸ O'Connell 5 Aralık 1933 tarihli *Cumhuriyet* gazetesine referansla Eftalya'nın salı akşamları radyo konserleri verdiğini belirtir (2003:206). Ancak *Vakıf* gazetesinin 1933 ve 1934 tarihli sayıları incelendiğinde Eftalya'nın radyo konserlerinin haftanın muhtelif günleri 20.30-21.30 ya da 19.30-21.00 arasında yayınlandığını görülmektedir.

²⁹ Şirketi Hayriye'nin, çağın gerisine düşmüş bir kurum olmadığının ispatı için olacak (Va-Nü, *Haber* 5 Ağustos 1936, s.3), bu konser için dikkate değer bir hazırlık yaptığı (*Akşam*, 4 Ağustos 1936, s.12) ve her ne kadar takip eden vapurların pek çoğu müziğin sesine erişememişse de konserin, basında yoğun şekilde yer alacak denli başarıya eriştiği anlaşılmaktadır.



Müziyen Eftalya

Eftalya'nın icra stili, repertuarı, beraber çalıştığı müzisyenler gibi onun müzisyen kimliğine dair konular müzikolojik açıdan yeterince irdelenmemiştir. Müzisyenin sahne repertuarının dönemin gazino dinleyicisinin beklentisinden bağımsız olmadığı muhakkaktır. Bununla birlikte, Eftalya, pek çok kez klasik eserleri “yenilere” tercih ettiğini, eskiye özlem duyduğunu ifade eder. Kimi ortak söyleşilerinde Sadi Işıl'ın, kendilerinin de icra ettiği güncel repertuvara ilişkin sert eleştirilerini Eftalya'nın da onayladığı anlaşılmaktadır: Gazino kültürünün musikiye zarar verdiği kanaatindeki Işıl, güncel musikinin güfteden öte bir kıymet taşımadığını ileri sürerken, bir yandan da dönemin modernleşme tartışmalarında taraf olarak, çeyrek sesler kaldırılmadıkça musikimizin armonize edilemeyeceğini ve yükselmeyeceğini ifade eder (*Vakit*, 29 Aralık 1932, s.2).³⁰ Işıl ayrıca, radyo ve gramofondan, müzikle dinleyici arasına mesafe koydukları için şikayetçidir. Işıl'ın, radyo programlarına yönelik bir diğer eleştirisi ise radyo programlarında, büyük eserler yerine, bestelerle başlayıp saz semaisi ile biten standartlaşmış bir repertuarın seslendirilmesinin kural haline gelmiş olmasıdır (*Vakit*, 20 Mayıs 1934: 7).

Eftalya, beğendiği kadın sanatçılar arasında Neyyire (Nerkis) ve Nebile Hanım gibi isimleri saymışsa da (Asaf, *Vakit*, 27 Aralık 1932, s.9) onun, gazino kültürüne dair eleştirilerini doğrudan kadın icracılara yönelttiği görülür. Musikin o günkü olumsuz hale gelmesine, eski musiki eserlerini kavrama becerisinden yoksun kadın sanatçıların sebep olduğunu söyleyen Eftalya, “mankenler gibi sahnayı dolduran kadın icracıların” ancak bir mankenin öğrenebileceği basit eserlere yöneldikleri eleştirisini yapar (*Vakit* 20 Mayıs 1934:7): “Bilhassa kadın okuyuculardan şikayetçiyim. Erkek okuyucular saz heyetini doldurur, heyete bir azamet, bir canlılık verirdi. Kadınlar bu heyete girince bunlar kalmadı. Bu itibarla, kadınların okuyuculuktan menedilmesine şiddetle taraftarım” (*Vakit*, 27 Aralık 1932).

Her ne kadar tüm kadın icracılardan söz etse de hem gürlük hem de ses genişliği bakımından, Eftalya'nın kendisini “heyete azamet veremeyen” icracılar arasında gördüğünü düşünmek zordur. Gerçekten de Eftalya'nın sanatına ilişkin en temel övgü sesinin gürlüğüne yapılmaktadır. Diğer yandan, Sadi Işıl'ın Eftalya'nın sanatının gelişiminde büyük katkısı olduğu fikri (Ünlü 1998:8) de oldukça yaygın olarak paylaşılmıştır.³¹ Sadi Işıl, Eftalya'nın ölümünden sadece günler sonra Hikmet Feridun Es'le gerçekleştirdiği söyleşide, Eftalya'nın “hocası, menajeri, her şeyi” olarak anılır. Bu söyleşide, Es, tiyatro oyuncusu Hazım Körmükçü ve Işıl, Eftalya'ya musikiyi Işıl'ın öğrettiği konusunda fikir birliği içindedirler; Işıl şu ifadeleri kullanır:

Evet... Onunla çok uğraştım. Allah ona iki oktav üzerinden şayanı hayret bir ses vermişti. Fakat ne musiki makamlarından anlıyor, hatta ne de okuduğu şarkıların kimlerin eserleri olduğunu biliyordu. Zaten okuması yazması da yoktu. Üzerinde çok uğraşmak lâzım gelmişti. Fakat istidadlı kadındı. (Es, *Akşam*, 21 Mart 1939, s.9)

Kendi alanlarında iktidar sahibi üç erkeğin bir araya gelerek birkaç gün önce vefat etmiş ve sağlığında geniş bir dinleyici kitlesince değer görmüş bir müzisyen için bu ifadeleri kullanmış olmaları dikkat çekicidir. Aynı söyleşide Eftalya'yı ilk defa sahneye kendisinin çıkardığını söyleyen Işıl, Eftalya'nın tüm başarısının mimarı olarak tarif edilir; Eftalya'nın payına ise yetenek ve istidat düşmektedir.

Eftalya'nın ölümünden hemen sonra yayınlanan Selim Tevfik imzalı bir başka yazı da Eftalya'nın müzisyenliğine ilişkin eleştirilerin varlığını gösterir. Tevfik'e göre, gazete sütunlarında Eftalya'ya ölüm ilanı dışında yer ayrılmasını gereksiz bulacak olanlar vardır: “Çünkü onlara soracak olursanız, sesinin kısa merdiveni, Deniz Kızı Eftalya'yı ‘sanatkâr’ sıfatının irtifama kadar ulaştırabilmiş sayılmaz” (Tevfik, *Tan*, 17 Mart 1939).

Elbette, Eftalya'nın sesinin güzelliği ya da icra kabiliyeti hakkında abartılı sayılabilecek övgü ifadelerinin kullanıldığı yazılara da sıkça rastlanır. Bunlar arasından, Eftalya'yı ölümünden otuz yıl kadar evvel bir ev meclisinde dinlediğini anlatan Ercüment Talu tarafından zikredilen ifadeler, Eftalya'nın Sadi Işıl'dan evvel müzik bilmez olduğu fikriyle çelişmesi bakımından aktarılmaya değerdir:

³⁰ Erken cumhuriyet döneminde Batılılaşma ve modernleşme tartışmaları çoksesli Batı müziği alanı kadar geleneksel müzik alanında da etkili olmuş, bu tartışma çeşitli tutumlar ortaya çıkarmıştır. Bu konuda detaylı bir çalışma için Bkz. Ayas 2014 ve 2019.

³¹ Bilen Işıktaş da (2023) Paris'te yapılan kayıtlardan birinde Sadi Bey'in söylediği bir eserin Eftalya'nın okuma üslubuna etkisinden söz eder (s.41).



Tatyos, üstadın verdiği işaret üzerine en güç bir makama girişti. Ve karşımızda oturan genç ve güzel bir kadın okumağa başladı. Ses, onun ağzından, erimiş billür gibi dökülüyordu. Nağmeler kusursuz, pürüzsüz, birbirini takib ettikçe şevke gelen Tatyos ta kemanının üzerinde hokkabazlıklar ediyor, en güç varyasyonlar yapıyordu. Rasim yolda bu eşsiz hanendenin Eftalya adında bir Rum kızı olduğunu söylemişti. [...] Şivede kat'iyen bir bozukluk bir çetrefillik yoktu. En fasih bir İstanbullu Türk kızı da bu kadar vazıh [açık, belli] okur, güftelerin veznine, ahengine bu kadar dikkat eder, onların mealini bu kadar duyardı. Hakikaten, yakın Türk musiki tarihinde, Eftalya gibi, bilerek ve duyarak okuyan, Allah vergisi olan davudi sesini bu derece maharetle kullanan bir hanende daha gelmemiştir. [...] Eftalya yalnız lisanile, san'atıle değil, kalbile ve bütün duygular ile Türktü. (Talu, *Son Posta*, 21 Mart 1939, s.2-3)

Talu'nun ifadeleri Eftalya'nın icracılığının yanı sıra, Türklüğüne yaptığı vurguyla da dikkat çekicidir. Eftalya'nın pek çok diğer gayrimüslim icracı gibi "Madam" değil, "Hanım" olarak anılmış olması da müzik piyasası içinde bir Türk müzisyen gibi muamele görüdüğüne işarettir (O'Connell 2001:61). Kariyerini, kendi kimliğini geri planda tutmak pahasına dönemin bir Türk icracısından farksız biçimde kurmuş olan Eftalya'nın bu tercihi repertuarına da yansımış, örneğin, dönemin diğer Rum icracıları gibi Rumca şarkılar veya rebetiko kaydetmemiştir (O'Connell 2003:207).

Ancak Eftalya'nın "Türklüğü'nün" koşulsuzca kabul edildiği söylenemez. Kimliğine gösterilen "hoş görünün" sınırları, 1934 yılında *Zaman* Gazetesinde isimsiz olarak yayınlanan bir yazıda açığa çıkar. Yazar, Hilal-i Ahmer Cemiyetinin düzenlediği etkinliğe mazeretinden dolayı katılamayacağını son anda bildirmiş olmasından dolayı Eftalya'yı eleştirirken, müzisyenin Rum bir kadın şarkıcı olarak taşıdığı kırılmalığı da tehditkâr bir dille hatırlatmış olur: "O Eftalya Hanımdır ki, manalarını, medlüllerini zerre kadar bilmeden, anlamadan söylediği şarkılar ve gazellerle bir 'Ses' apartmanı yapmıştir." Aynı yazıda, "memleket evlatları" adeta Eftalya'yı boykot etmeye, Eftalya'nın sesini "hak ettiği alakasızlıkla karşılamaya" çağırılmaktadır (*Zaman*, 28 Eylül 1934).³²

Eftalya kısa müzik kariyeri boyunca, dönemin değerli sazandeleriyle beraber sahneye çıkmış, kayıtlar gerçekleştirmiş, önemli vokal icracılarıyla aynı sahneyi paylaşmıştır. Eftalya'ya sahnede ve kayıtlarında eşlik etmiş çok sayıda müzisyen arasından udi Yorgo Bacanos ayrıcalıklı bir yere sahiptir. Ağabeyi, kemençe icracısı Aleko Bacanos'un adı da "Gel ey denizin nazlı kızı, nüşî şerâb et" eseri ile sıklıkla Eftalya adıyla beraber anılır. Sahnede birlikte yer aldığı müzisyenler arasında, Sadettin Kaynak,³³ "Bestekar Bimen" [Bimen Şen adıyla bilinen Bimen Derkasparyan], Tanburi Refik Bey [Fersan], sonraki yıllarda takipçisi olarak anılacak olan Hamiyet Hanım [Yüceses] gibi isimler sayılabilir. Ancak hem Eftalya'nın hem de Işıl原因 tartışmasız olarak en çok takdir ettikleri müzisyenin, dönemin en önemli icracılarından Münir Nurettin olduğu anlaşılmaktadır (Asaf, *Vakit*, 27 Aralık 1932, s.9).^{34,35}

Münir Nurettin'in yanı sıra, Eftalya'nın adı, 29 Mart 1933 yılında Glörya Sineması'nda verdikleri ortak konser ve Atatürk önünde gerçekleştirdikleri icra -ve muhtemelen gizlice yarıştışılmaları- dolayısıyla Safiye Ayla ile de anılmıştır. Yukarıda sözü edilen Hilal-i Ahmer konseri ile ilgili olarak yayınlanan yazı ise Eftalya'yı Ayla ile karşılaştırmanın yalnızca Atatürk olmadığını gösterir: Gazete, Eftalya hakkında oldukça ağır kullanırken onun yerine sahneye çıkararak programın aksamasını önleyen Safiye Ayla'ya övgüler düzer.

³² Bu yazının Eftalya üzerinde önemli bir etki yaratmış olduğu Akşam Gazetesine gönderdiği açıklamadan anlaşılmaktadır (*Akşam*, 3 Teşrinievvel [Ekim] 1934, s.4.).

³³ Eftalya ve Sadi Işıl原因 Belvü Bahçesinde düzenli olarak çalışmaya 1932 yılının haziran ayında başlarlar; Belvü, temmuz ayı sonunda kadroya "kıymetli bestekar ve muganni Hafız Sadettin'in de eklenmiş olduğu duyurur (*Akşam*, 24-25-27 Temmuz 1932).

³⁴ Hikmet Feridun [Es] Eftalya ve Sadi Işıl原因'la *Yeniğün* için 1933'te gerçekleştirdiği söyleşinin başında, müzisyenin evinde, şöminenin üzerinde, Münir Nurettin, Hafız Burhan [Burhaneddin Sesyılmaz] ve "Paris'in meşhur kafesantan simaları'nın fotoğraflarının asılı olduğundan söz eder ([Es], *Yediğün*, 12 Nisan 1933, s.10). Ölümünden sonra gerçekleşen bir mülakatta yeğeni Stella Darhan da Eftalya'nın Hamiyet Yüceses ve Müzeyyen Senar'ı beğendiğini ifade etmiştir (Coşkun, *Son Posta*, 18 Mart 1939).

³⁵ O'Connell, Eftalya'nın bir söyleşisinde kendisini Münir Nurettin'e rakip olarak konumlandırdığından ve iki müzisyen arasındaki derin zıtlıklardan söz etmişse de (2021:277) bu konuda yorum yapmaya yeterli veri bulunmamaktadır.



Efsaneler

“Efsane” sözcüğü Eftalya’nın adıyla sıklıkla yan yana gelir. Müzisyenin yaşam öyküsünden kimi olaylar kendisi ya da tanıklar tarafından seçilerek tekrar edilirken neredeyse varyantlar ortaya çıkmış,³⁶ Eftalya efsanevi bir karakter kazanmıştır. Eftalya’ya ilişkin ilk efsane Deniz Kızı lakabını alışı ile ilgiliyse, bir diğer önemli olay da 1936 tarihli son konseri ve buna bağlanan ölümüdür. Elbette müzisyenin adı çevresinde oluşan efsaneleştirmede yeniden keşfedildiği 1998 tarihli *Kadıköylü* albüm kitapçığının ve 2000’li yıllarda hakkında yazılan popüler dergi ve gazete yazılarının etkisi de büyüktür. Bu tarihlerde yazılanlar genellikle aynı ve az sayıdaki birinci el kaynaktan beslenmenin yanı sıra, bir “yeniden doğuşun” mümkün olabilmesi için öncelikle “orijinal miti” baştan yaratmaya yönelmiştir: Keza, Cemal Ünlü Eftalya’yı, İstanbul’un “bilinmeyen, söylenilmeyen, unutulmuş bir efsanesi” (1998: 4) olarak tanımlar ve müzisyene Deniz Kızı lakabının verilmesini “çağdaş bir söylencenin doğuşu” olarak tarif eder (1998:2).

Ancak Eftalya efsanesinin gerçek kökenleri asıl olarak müzisyenin kendi anılarında yatar gibi görünmektedir. Öyle ki, müzisyenin 1933 yılında yayınlanan anılarına “Deniz Kızı Eftalya: Hayatı, Şöhreti, Maceraları” başlığı verilmiştir ve bu dizinin giriş yazısı, müzisyenin ağzından öyle edebi bir dille yazılmıştır ki eğer bu ifadeler gerçekten Eftalya’ya aitse, müzisyenin kendi yaşam öyküsünü kendi eliyle efsaneleştirdiği düşünülmelidir:

Hatıralarım...Hatıralarım... Bir gün geçici dünyada başımda esen tatlı bahar rüzgarları ile gürültülü fırtınaların başkalarını alakadar edecek bir ehemmiyet kazanacağını bilseydim yazardım. Şimdi, geçmiş günlerin birine karışmış, bir yığın geçirilmiş maceralarımı toplayıp, kısa bir zamanda sıraya koymak, bağlayıp anlatmak ne zor, ne zor... (N., *Son Posta*, 11 Şubat 1933)

Eftalya anılarında, kendi geçmişine ilişkin seçilmiş, oldukça esprili, her biri tekrar tekrar anlatılmaya müsait hikayeler aktarır. Aynı hikayelerin başka söyleşilerde de nüanslarla yeniden ve aynı çekicilikle anlatılmış olması, anıları yayımlayan N.’nin³⁷ gazetecilik hünerinden ziyade, Eftalya’nın hikayeleştirmedeki başarısını düşündürür.³⁸

Diğer yandan, Eftalya’nın yaşamına ilişkin bazı hikayeler, müzisyenin kendi ifadelerinin çok ötesinde dönüşüme uğramıştır. Tahmin edilebileceği gibi, Eftalya hakkında yazılan hemen her metin “Deniz Kızı efsanesinin” doğuşuna mutlaka yer vermektedir. Eftalya’nın çocukluğunda babasıyla çıktığı sandal gezileri ve bu gezilerde Deniz Kızı lakabını alışına dair detaylar takip edildiğinde, Eftalya efsanesinin -peşlerine takılan sandal sayısının artışına paralel olarak- adeta zaman içinde büyüdüğü izlenmektedir: Eftalya, kendisi dahi bu lakabı kaç yaşında aldığı sorusuna farklı söyleşilerde farklı yanıtlar vermiştir. Ancak farklılık sadece yaşla sınırlı kalmaz;³⁹ geziye katılanlar,⁴⁰ gezinin yapıldığı semtler,⁴¹ ve peşlerine takılan sandal sayısı⁴² gibi detaylar inanılmaz bir çeşitlilik gösterir.

Eftalya, “Deniz Kızı” olarak anılmaktan şikayetçi değildir, hatta bu ismi benimsediğini defalarca belirtir. Ancak ismi vesilesiyle kendisi hakkında yayılan “rivayetlerin” bir kısmından da rahatsızlık duymaktadır: Öncelikle, geçmişte çalgılı meyhanelerde kanto söylediğine ilişkin dedikoduları, eczacı Emin Bey’in Eftalya isimli zevcesinin

³⁶ Halk bilimci Alan Dundes, bir metnin herhangi bir tekrarını versiyon, tipik formlardan uzaklaşan tekrarları ise varyant olarak tanımlar (Dundes 1980:118).

³⁷ Bilen Işıktaş (2023), N. imzasını kullanan gazetecinin Naci Sadullah olduğunu ileri sürer (s.12).

³⁸ Eftalya’nın birden fazla kez anlattığı anılarında, aynı yıl ve doğrudan kendi ağzından yazılmış dahi olsa ufak çelişkiler mevcuttur. Örnek vermek gerekirse, Paris’te tanıştıkları musikişinas Ermeni aileye yaptıkları şakada, *Son Posta*’da bu aileye İtalyan (N., *Son Posta* 20 Şubat 1933, s.9), *Yedigün*’de ise Alman ([Es], *Yedigün*,12 Nisan1933, s.12) müzisyenler olarak tanıtdıklarını anlatır.

³⁹ Eftalya farklı söyleşilerde bu yaşı 9 ve 5-6 olarak ifade etmiştir. İlginç olan, müzisyenin ağzından Deniz Kızı lakabını 5-6 yaşlarında almış olduğunu aktaran Hikmet Feridun Es’in ([Es], *Yedigün*,12 Nisan1933, s.11), 1939 tarihli bir başka yazısında bu yaşı 16-17 olarak aktarmış olmasıdır (Es, *Akşam*, 21 Mart 1939, s.9).

⁴⁰ Kaynakların hemen hepsi sandal gezilerinin Yorgiadis Efendi eşliğinde gerçekleştiğinde hemfikirken örneğin Ünlü, Eftalya’nın bu gezilere kimi zaman yalnız çıktığından söz eder (1998:7).

⁴¹ Gezilerin Eftalya’nın çocukluğunun geçtiği Büyükdere çevresinde gerçekleştiği bilindiği halde, kimi kaynaklarda bu semt Ortaköy olarak aktarılmıştır (Asaf, *Vakit*, 27 Aralık 1932, s.9.)

⁴² Eftalya kendi anılarında bu gezilerde okuduğu eserlerin dinleyicilerini, önce çevre yalıların sakinleri (N., *Son Posta* 13 Şubat 1932, s.9); daha sonra, peşlerine takılan 20-30 kadar sandal ([Es], *Yedigün*,12 Nisan1933, s.11) olarak tarif eder. Yıllar sonra Hafız Macit Sesigür’den aktarımla Eftalya ve babasının sandalını takip eden sandal sayısının 30’dan 50’ye kadar çıktığı bir versiyona rastlanır (Kavukçuoğlu 1998). Yine Hikmet Feridun Es, 1939’da “sandalın arkasına yüzlerce kayak takılırmış” ifadesini kullanır (Es, *Akşam*, 21 Mart 1939, s.9).



-“her nasılsa”- Deniz Kızı lakabını taşımasına ve kendisinin bu kişiyle karıştırılmasına bağlar.⁴³ Müzisyenin, Kıbrıs konserinde sahneye gerçek bir deniz kızının çıkmasını bekleyen seyircinin tepkisine ilişkin bir anısı (N., *Son Posta*, 22 Şubat 1933, s.9) ise herhalde bu isim çevresinde oluşan efsanenin zirve noktasını oluşturmaktadır.

Eftalya'nın ölümü de yaşamı gibi efsaneleştirilmiş, müzisyenin denizde doğup, deniz tarafından alınan bir kadın olarak resmedilmesiyle anlatıdaki çember tamamlanmıştır. Eftalya'nın 1936 yılında denizin üzerine kurulan bir sahnede verdiği konserde üşüterek ve bu tarihten sonra kariyerinin sonlandığı ve 1939 yılında vefat ettiği bilinmektedir. Elbette bu son konsere ilişkin detaylar da özellikle müzisyenin ölümünün ardından bir miktar tahrifata uğrar.⁴⁴

Son Söz: Eftalya Kimdir?

Yaşadığı dönemde, ölümünden hemen sonra ve 2000'li yıllarda hakkında yazılıp söylenenlerle Eftalya, gerçek bir karakter olmaktan çok birden fazla bakış açısından kurgulanmış, önce magazinelle daha sonraları ise efsaneleştirilmiş bir figür olarak karşımıza çıkar. Yaşamına ilişkin tanıklıklar, kişisel evraklar ve fotoğraflar yok denecek kadar az olduğundan ve hakkındaki tüm bilgi günümüze basının filtresinden geçmiş şekilde ulaştığından gerçekte Eftalya'nın kim olduğuna dair fikrimiz oldukça sınırlıdır.

Öncelikle, İstanbul'un müzik ve eğlence dünyasının Türkleştiği ve Müslümanlaştığı bir dönemde, isminden vazgeçerek varlığını sürdürebilmiş, sesini kayıtlar aracılığıyla günümüze bırakabilmiş İstanbullu Rum bir kadın icracıdır Eftalya. Eşinin adını alması, repertuarını hassasiyetle oluşturması, geçmiş anlatısında kendisini özenle diğer gayrimüslim icracılardan farklı bir bağlama yerleştirmiş olmasıyla Eftalya, müzik piyasasında kendisini bir Türk müzisyen olarak konumlandırmıştır. Diğer yandan kiliseye gitmeyi hiç bırakmamış (Es, *Akşam*, 21 Mart 1939, s.9), karnaval gibi gayrimüslim eğlencelerin gençlik yıllarında oynadığı role anılarında yer vermiş ve Rum cemaati tarafından benimsenmiştir (Bilen 2003:110).

Eftalya çocuk sahibi olmamış ve formel bir eğitim almamıştır. Bir müzisyen olaraksa eşinin gölgesini -gölgesinde kalmış değilse bile- daima üzerinde hissetmiştir. Ancak diğer yandan, eşinden üç kat fazla kazanan, gelirini ve kariyerini yönetebilen, modern, bağımsız bir kadın imajı da çizer; kendisini eğlenmekten, içki alemlerinden, maceradan hoşlanan bir kadın olarak tarif eder. Benzer bir şekilde, çiftin 1933 yılında birlikte verdikleri söyleşide dönemin klasik toplumsal cinsiyet rollerinin biraz dışına çıkan bir aile hayatı resmedilir: Eftalya, geç saatlere kadar yataktan çıkmayan, ev işlerinden hoşlanmayan bir kadın, Sadi Işıl原因 ise ev işlerine meraklı, tatlı pişiren, “iyi bir ev erkeği”dir ([Es], *Yedigün*, 12 Nisan 1933).⁴⁵

Diğer yandan, kuşkusuz bir azize değildir. 1937 yılında *Tan* Gazetesinde çıkan bir haber, Eftalya hakkındaki genel anlatıya oldukça ters düşen bir portre çizer: Habere göre, Cideli Şerife isimli genç bir kadın savcılığa Eftalya ve komşusu Aliye ile ilgili bir suç duyurusunda bulunmuş; iki kadının Eftalya'ya ait bir pırlantanın çalınmasıyla ilgili olarak kendisine iftira attıklarını ve onu bayılıncaya kadar dövdüklerini ileri sürmüştür (*Tan*, 14 Nisan 1937, s.4).

Kısacası, Eftalya'nın kim olduğu sorusunun, birbiriyle örtüşen ya da çelişen ve -kendisi de dahil olmak üzere- farklı kişilerce, farklı tarihsel dönemlerde ve farklı saiklerle verilmiş pek çok yanıt olduğu anlaşılmaktadır. Bu noktada, kurulu Eftalya efsanesini yeniden üretmek ya da en “gerçek” Eftalya portresini çizmek fikrinden uzaklaşarak bir adım geriye çekilmek anlamlı görünmektedir. Zira, Eftalya'nın yaşam öyküsünün hem yaşadığı dönemde hem de

⁴³ Eftalya, Matmazel Viktorya, Madam Viktorya ya da Viktorya Hanım olarak bilinen kantocunun da Deniz Kızı lakabını kullandığından bahsetmiştir (N., *Son Posta*, 13 Şubat 1933, s.9). Deniz Kızı lakabı ve Eftalya adı, müzisyenin ardından çokça kullanılmıştır. *Fahişe Çika* kitabında, Thomas Korovinis, İstanbul'da yaşamış, adı Eftalya olan (Fahişe Çika) bir kadının anılarını aktarır. Çika, Deniz Kızı Eftalya'nın sesini hayranlıkla anar ve Eftalya'dan bahsederken onun lokumcu Hacı Bekir'le bir ilişkisi olduğunu ileri sürer (Korovinis, 2012:44). Burada sözü edilen kişi, şekerçi Ali Muhiddin Hacı Bekir'in mesleği sürdüren torunu Ali Muhiddin Hacı Bekir (1891-1974) olabilir ancak ikili arasındaki tanışıklığa dair başka bir bilgiye rastlanmamıştır.

⁴⁴ Basitçe örneklenecek olursa, 1936 yılında gerçekleşen son konserin dinleyicileri aynı yazar tarafından, 1936 yılında, “on binden fazla halk” (Göngör, *Tan*, 6 Ağustos 1936, s.3), ölümünden sonra ise “şehrin hemen dörtte biri, Sarayburnundan Kavaklara kadar, yüz binlerce insan” (Göngör, *Cumhuriyet*, 18 Mart 1939, s.5) olarak tarif edilir.

⁴⁵ İlginç bir şekilde Ünlü ve Bilen aynı söyleşiye referansla, Eftalya'nın -bu söyleşide verdiği fotoğraflardan birinde ütü yapmaktadır- geleneksel cinsiyet rollerini sergilediğine dair yorum yaparlar (Ünlü 1998:10; Bilen 2002:124). Oysa söyleşide Eftalya'nın ütü dışında ev işi bilmediği, geç uyandığı, içki içmekten hoşlandığı gibi detaylar açıkça ifade edilmektedir.



yıllar sonra nasıl aktarılageldiği sorusu, yaşadığı özgün tarihsel döneme ve bir gayrimüslim kadın müzisyen olarak Eftalya'nın deneyimine dair daha geniş bir çerçevede fikir ve bilgi üretmeye imkan vermektedir.

Kaynakça:

- Ak, Ahmet Şahin (2009). *Türk Musikisi Tarihi*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Akçura, Gökhan (2022). "Deniz Kızı Eftalya" *İst Dergi*, 11.
- Aksoy, Bülent (1998). "Deniz Kızı Eftalya," içinde *Kadıköylü* albüm notları, İstanbul: Kalan.
- Aksoy, Nazan (2009). *Kurgulanmış Benlikler: Otobiyografi, Kadın, Cumhuriyet*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ayas, Güneş (2014). *Musiki İnkılabının Sosyolojisi: Klasik Türk Müziği Geleneğinde Süreklilik ve Değişim*. İstanbul: Doğu Kitabevi.
- Ayas, Güneş (2019). *Müziği Boğan Gürültü: İdeolojinin Kıskaçındaki "Musiki."* İstanbul: İthaki Yayınları.
- Bois, Sula (2011). *İstanbulu Rumlar*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Çakır, Serpil (1996). "Türkiye'de Kadın Tarihi Yazmak," içinde *Kadın Araştırmalarında Yöntem* (der.) Serpil Çakır ve Necla Akgökçe. 222-229. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Dundes, Alan (1998 [1980]). "Doku, Metin ve Konteks," çev. Metin Ekici. *Milli Folklor*, 5(38): 106-119.
- Ergin, Feridun (1986). "Birinci Dünya Savaşı'nda ve Atatürk Döneminde Fiyatlar ve Gelirler." *Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi*, 3(7):59-84.
- Güngör, Necati (1996). *Safiye Ayla'nın Anıları*. İstanbul: Milliyet Yayınları.
- Hiçyılmaz, Ergun (2012). *Son İstanbullu*. İstanbul: Destek Yayınevi.
- Işıktaş, Bilen (2023). *Boğaziçi'nin Büyülü Sesi Deniz Kızı Eftalya: Dönemi, Yaşamı ve Çevresi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- İnal, İbnülemin Mahmut Kemal (1958). *Hoş Sadâ: Son Asır Türk Musikîsinin Asırları*. İstanbul: Maarif Basımevi.
- Kalender, Ruhi (1978). "Yüzyılımızın Başlarında İstanbul'un Mûsikî Hayatı". *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, Cilt.23. s.411-444.
- Korovinis, Thomas (2012). *Fahişe Çika*, Çev. Frango Karaoğlan, İstanbul: İstos Yayınları.
- Tekcan, Rana (2011). "Sessiz Sedasız Yaşayanlar: Biyografide Kadın," içinde *Kadınlar Dile Düşünce* (der.) Sibel Irzık ve Jale Parla. 145-156. İstanbul: İletişim Yayınları.
- O'Connell, John M. (2003). "A Resounding Issue: Greek Recordings of Turkish Music, 1923-1938." *Middle East Studies Association Bulletin*, 37(2):200-16.
- O'Connell, John, M. (2016). *Alaturka: Türk Müziğinde Bir Üslup, Münir Nurettin Selçuk'un Erken Dönem Kariyeri Üzerine Bir İnceleme*. çev. Ömer İpek. İstanbul: Albaraka Yayınları.
- Özalp, M. Nazmi (2000). *Türk Musikisi Tarihi II*. Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Öztuna, Yılmaz (1969). *Türk Musikisi Ansiklopedisi I-II*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Ünlü, Cemal (1998). "Büyükdere'de Efsane, Deniz Kızı," içinde *Kadıköylü* albüm notları, İstanbul: Kalan.
- Ünlü, Cemal (2016). *Git Zaman Gel Zaman*. İstanbul: Pan Yayıncılık.



Su, Taşkın (2021). *Deniz Kızı Eftalya'nın Anıları*. İstanbul: Kitapyurdu Doğrudan Yayıncılık.

Şenel, Süleyman (2014). "Cumhuriyet Dönemi Türk Halk Müziği Çalışmalarının Ana Hatları (1922-1960/1960-1980)," *Yeni Türkiye*, 57: 1001-1022.

Gazete-Dergi Yazıları ve Haberler

Asaf, Burhan, 27 Aralık 1932, "Nereden Deniz Kızı İsmi Koymuşlar?" *Vakit*, s.9.

Coşkun, Nusret Safa, 18 Mart 1939, "Unuttuğumuz ve Kaybettiğimiz San'atkâr Deniz Kızı Eftalya Son Günlerini Nasıl Geçirdi?" *Son Posta*, s.7 ve 10.

[Es] Hikmet Feridun, 12 Nisan 1933, "Deniz Kızı Eftalya Yedigün Okuyucularına Hayatını Anlatıyor," *Yedigün*, No. 5, s.10-12.

Es, Hikmet Feridun, 21 Mart 1939, "Paramı Geri İsterim. Beni Aldattınız? Bu nasıl Deniz kızı?" *Akşam*, s.9.

Güngör, Salâhattin, 6 Ağustos 1936, "On Binden fazla Halkla Beraber Evvelki Gece Boğaziçinde Güzel Bir Mehtap Sefası Yaptık", *Tan*, s.3.

Güngör, Salâhattin, 18 Mart 1939, "Baki Kalan Bu Kubbede Bir Hoş Sada İmiş!" *Cumhuriyet*, s.5.

Kavukçuoğlu, Deniz, 13 Aralık 1998, "'Deniz Kızı' Eftalya", *Cumhuriyet*, s.17.

N., 11 Şubat 1933, "Deniz Kızı Eftalya, Hayatı, Şöhreti, Maceraları: Dokuz Yaşımda İlk Şarkımı Okuduğum Zaman.." *Son Posta*, s. 9.

N., 13 Şubat 1933, "Deniz Kızı Eftalya, Hayatı, Şöhreti, Maceraları: Görüyorsun Efto... Artık Perişan Oldum!" *Son Posta*, s.9

N., 16 Şubat 1933, "Deniz Kızı Eftalya, Hayatı, Şöhreti, Maceraları: Bende Mazinin Öyle Canlı Hatıraları Var Ki..." *Son Posta*, s. 13.

N., 18 Şubat 1933, "Deniz Kızı Eftalya, Hayatı, Şöhreti, Maceraları: İçtikçe Çalışıyor ve Okuyor, Okudukça İçiyorduk" *Son Posta*, s. 9.

N., 20 Şubat 1933, "Deniz Kızı Eftalya, Hayatı, Şöhreti, Maceraları: Gülmemek İçin Kendimizi Zor Tutuyorduk!" *Son Posta*, s. 9.

N., 22 Şubat 1933, "Deniz Kızı Eftalya, Hayatı, Şöhreti, Maceraları: İşte Canım.. İçerideki Deniz Kızıdır!" *Son Posta*, s. 9.

Talu, Ercüment, 21 Mart 1939, *Son Posta*, s.2-3.

Tevfik, Selim, 17 Mart 1939, *Tan*, s.6.

Va-Nû, "Dün Geceki Boğaziçi 'Safası'", 5 Ağustos 1936, *Haber*.

30 Ekim 1930, "Sesli Film ve Türk Musikisi", *Serbes Cumhuriyet*.

23 Kasım 1930, "Bu Akşam Şık Sinemada," *Serbes Cumhuriyet*.

20 Haziran 1932, *Akşam*, s.4.

24-25-27 Temmuz 1932, *Akşam*.

29 Aralık 1932, "Kimlerdir, Ne Kazanırlar: Kemanî Sadi Bey", *Vakit*, s.1-2.

29 Haziran 1932, *Son Posta*, s.8.



- 20 Mayıs 1934, “Türk Musikisini Kadınlar Öldürdü”, *Vakit*, s.7.
- 28 Eylül 1934, “Hilâliahmerden Esirgenen Ses!” *Zaman*.
- 3 Teşrinievvel [Ekim] 1934, “Deniz Kızı Eftelya Hanımın Bir İzâhı”, *Akşam*, s.4.
- 4 Ağustos 1936, “Şirketi Hayriyeden: Dün Akşam Radyo ile Sayın Halkımıza İlânı”, *Akşam*, s.12.
- 14 Nisan 1937, “Deniz Kızı Eftelya’yı Dava Etti”, *Tan*, s.4.
- 20 Mayıs 2023, Deniz Kızı Eftelya Hanım: <http://kiraathane.com.tr/sezon-programi/2023-05-24-deniz-kizi-eftelya-hanim> (erişim 06.09.2023).



Müziyen, Besteci ve Eğitimci Ekrem Zeki Ün

Seyit YÖRE¹

Özet

Osmanlı döneminde doğup Türkiye Cumhuriyeti'ndeki müzik ve sahne sanatları içerisinde sanatçı ve eğitimci olarak birçok insan yer almıştır. Onlardan bazıları aileden gelen genetik ve meslekî mirasla, bazıları da tamamen bireysel yetenekleri ve çalışmalarıyla ulusal ve uluslararası müzik ve sahne sanatlarında yaratıcı, uygulayıcı ve eğitimci olarak yer almışlardır. Bu çalışmada tüm yönleriyle sunduğumuz müziyen, besteci ve eğitimci Ekrem Zeki Ün'ün aileden gelen genetik ve meslekî mirasa sahip olduğu görülmektedir. Ekrem Zeki Ün'ün annesi piyano eğitimci Kerime (Çapanoğlu) Üngör (?-1968); babası, TC'nin resmî İstiklâl Marşı'nın bestecisi olması dışında, birçok müzik ve sahne sanatları kurumsallığının öncüsü müziyen, besteci ve eğitimci Osman Zeki Üngör'dür (1880-1958). Osman Zeki Üngör'ün dedesi ise Muzika-i Hümâyun'da bir asker müziyen olan ve Osmanlı çalgılarıyla Avrupa çalgılarını birleştirip "Fasl-ı Cedit" (Yeni Fasil) adlı çoksesli yeni bir müzik (fasıl) topluluğu kuran Miralay Santûri Hilmi Bey'dir (1820-1895). Ekrem Zeki Ün de geçmişten gelen kültürel mirası yarattığı çağdaş müzik eserlerinde göstermiş, Osmanlı'nın eski sanat müziği özelliklerini bestelerine yansıtmıştır. 1910'da İstanbul'da doğan Ün, çocuklukta başlayan müzikle ilişkisi sonucunda, 14 yaşında Paris'e gönderilmiş ve Ecole Normale de Musique de Paris adlı okulda keman ve bestecilik üzerine altı yıl eğitim almıştır. 1930'da Ankara'ya dönen Ün, her ikisinin de 1924'te kurucusunun babası Osman Zeki Üngör olduğu, Muallim Mektebi'ne (MMM) keman öğretmeni ve Riyaset-i Cumhuriyet Filarmoni Orkestrası'na² kemancı olarak atanmıştır. Beste yapmaya Paris'te öğrenciyken başlayan, 20 yaşında orkestrada kemancı ve yüksekokulda eğitimci olan Ün, aynı zamanda uluslararası birçok keman eserini Türkiye'de ilk defa seslendiren bir solist kemancıdır. 1934'ten itibaren çalışmalarını İstanbul'da sürdüren Ün, beraber keman ve piyano konserleri verdiği solist piyanist Verda Kâzım (Ün) ile 1938'de evlenmiş, 1987'de Dublin'de ölene kadar, besteci ve eğitimci kariyerini İstanbul'da sürdürmüştür. Yaklaşık 55 yıl TC'nin müzik çalışmalarına katkılar sağlayan ilk sanatçılardan Ekrem Zeki Ün'e dair ulaşılabilen tüm bilgiler bir bilimsel biyografi (monografi) türü olarak bu çalışmada yer almıştır.

Anahtar Sözcükler: Ekrem Zeki Ün, Müziyen, Kemancı, Besteci, Eğitimci, Çağdaş Müzik, Mistisizm, Çocuk Müziği

Abstract

Numerous individuals who were born during the Ottoman era actively participated in music and performing arts as artists and education in the Republic of Türkiye. Some of them, with genetic and professional legacy from their families, others with entirely individual abilities and studies have taken part in national and international music and performing arts as creators, practitioners, and educators. It is clear that Ekrem Zeki Ün, a musician, composer, and educator whom we present in every area of this study, inherited her profession and genetic legacy from his family. His mother is Kerime (Çapanoğlu) Üngör (?-1968), a piano trainer and His father, Osman Zeki Üngör, who is a musician, composer and educator, is not only the composer of the official National Anthem of the Republic of Türkiye, but also the pioneer of many music and performing arts institutions in Türkiye. Osman Zeki Üngör's grandfather is Miralay Santûri Hilmi Bey (1820-1895), who was a soldier musician in Muzika-i Hümâyun and founded the first polyphonic music (fasıl) ensemble called "Fasl-ı Cedit" (New Fasil) by combining Ottoman and European musical instruments. Ekrem Zeki Ün also showed the cultural heritage from the past in the contemporary music works he created and reflected the old art music characteristics of the Ottoman in his musical compositions. Ün, who was born in Istanbul in 1910, was sent to Paris at the age of 14

¹ Prof. Dr., İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı Müzikoloji Bölümü, syore@istanbul.edu.tr

² Günümüzdeki adıyla Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası.



as a result of his relationship with music that started in childhood. There, he spent six years studying the violin and composition at the Ecole Normale de Musique de Paris. Returning to Ankara in 1930, Ün was appointed as a violin teacher to Musiki Muallim Mektebi (Music Teachers' School) and as a violinist to the Riyaset-i Cumhuriyet Filarmoni Orkestrası (Presidential Symphony Orchestra), both of which were founded by his father in 1924. Thus, Ün, who started composing while he was a student in Paris, and became a violinist in the orchestra and an educator at the academy at the age of 20, is also a soloist violinist who performed many international violin works for the first time in Türkiye. Continuing all his studies in İstanbul since 1934, Ün married Verda Kazım (Ün), the first soloist pianist of Türkiye, in 1938, with whom he gave violin and piano concerts. He continued his career as a composer and educator until his death in Dublin in 1987. All accessible information about Ekrem Zeki Ün, one of the leading artists who contributed to the music studies of the Republic of Türkiye for approximately 55 years, has been included in this study as a type of scientific biography (monography).

Keywords: Ekrem Zeki Ün, Musician, Violinist, Composer, Educator, Contemporary Music, Mysticism, Children's Music

Giriş

Ailesinden gelen genetik ve meslekî mirasa sahip olan Ekrem Zeki Ün, 1910'da İstanbul'da doğmuştur. Ün'ün annesi piyano eğitmeni Kerime (Çapanoğlu) Üngör, babası Osmanlı'da Muzika-i Hümayun'da Avrupa klasik müziği alanında Avrupalı öğretmenlerden eğitim alan ilk yerli müzisyenlerden, orkestra şeflerinden biri ve ilk yerli kemancı Osman Zeki Üngör'dür. TC'nin resmî *İstiklâl Marşı*'nın bestecisi olmasının yanında, ilk müzik ve sahne sanatları kurumsallığının öncüsü Osman Zeki Üngör'ün oğlu Ekrem Zeki Ün de babası gibi ve daha da ileri düzeyde müzisyen, besteci ve eğitimci olmuştur. Ün'e ailesinden gelen genetik, meslekî ve kültürel mirasın daha önceye gittiği, Osman Zeki Üngör'ün dedesinin de müzisyen olmasından görülmektedir. Muzika-i Hümayun'da bir asker müzisyen olan ve Osmanlı çalgılarıyla Avrupa çalgılarını birleştirip "Fasıl-ı Cedid" (Yeni Fasıl) adlı çoksesli yeni bir müzik (fasıl) topluluğu kuran Miralay Santûri Hilmi Bey, Ün'ün ailesinde bilinen eski müzisyen üyedir (Yöre 2015: 204-205). Ün'ün anne ve baba tarafından gelen müzikle ilişkisi, çocuklukta başlamış ve 14 yaşında Paris'e gönderilerek Ecole Normale de Musique de Paris adlı okulda keman ve bestecilik üzerine altı yıl eğitim almıştır. 1930'da Ankara'ya dönen Ün, her ikisinin de 1924'te babasının kurucusu olduğu MMM'ye keman öğretmeni ve Riyaset-i Cumhuriyet Filarmoni Orkestrası'na baş kemancı olarak atanmıştır (Oransay 1965: 52; İlyasoğlu 2007: 74). 1934'te babasının emekli olmasıyla onunla birlikte İstanbul'a dönen Ekrem Zeki Ün, İstanbul Müzik Öğretmen Okulu'nda keman, bestecilik, müzik teorisi ve orkestra dersleri vermeye başlamıştır. 1945'ten itibaren de İstanbul Belediye Konservatuvarı'nda (İBK) keman ve viyola öğretmenliği yapan Ün, öğrenci orkestrası kurup İstanbul'un liseleri ve kültür merkezlerinde konserler verdirmiş, ayrıca İstanbul Şehir Orkestrası'nda da misafir şeflik yapmıştır (İlyasoğlu 2007: 74). 1969'da İstanbul Atatürk Eğitim Enstitüsü Müzik Bölümü'ne atanan Ün, 1972'de İBK'den emekli olmuş, sonraki yaşamında evinde özel öğrencileriyle ve besteleriyle ilgilenmiş, 24 Mart 1987'de tedavi gördüğü İrlanda'nın Dublin kentinde vefat etmiştir (Aktaran Önver Zafer 2017: 406). Ün'ün aynı anneden doğan ablası da bir öncü olup Türkiye'nin ilk kadın ve uluslararası hukukçularından ve Üniversiteli Kadınlar Derneği'nin (1949) kurucularından Av. Dr. Beraat Üngör'dür (?-1995). Tüccar Vedat Üngör ise Ekrem Zeki Ün'ün kardeşidir (Toros t.y.). Ekrem Zeki Ün ve Verda Ün'ün tek çocuğu, bestelerin de hak sahibi, Dr. Nevin Ün Or'dur.

Ün'ün kendisi ve ailesine dair kısa giriş bilgilerinin ardından, onun müzisyen, besteci ve eğitimci yönlerine dair bilgiler aşağıdaki başlıklar altında sistematik olarak sunulmuştur:

1.1. Ekrem Zeki Ün'ün Kemancılığı

Ekrem Zeki Ün'ün müzisyenliği keman ve piyanoyu sahnede kullanabilmesiyle somutlaşır. Keman ana çalgısı olup konservatuvar eğitiminin bir parçası da piyanodur. Ecole Normale de Musique de Paris'te Line Talluel, Marcel Chailley ve Jacques Thibaud ile keman çalışan Ün (Oransay 1965: 52), 1930'da Ankara'ya dönüşünde Riyaset-i Cumhuriyet Filarmoni Orkestrası'nda baş kemancı olarak çalışmaya başlamış, orkestra kemancılığının yanı



sıra, solist olarak da uluslararası birçok keman eserini Türkiye’de ilk defa seslendirmiştir.

“Viyolonist Ekrem Zeki Bey”in keman öğretmeni olarak görevlendirildiği MMM’de resmî görevlilerin de bulunduğu seyircilere, piyano ve arp eşliğiyle J. S. Bach, G. Tartini, N. Paganini, O. Nováček,, J. Achron, N. Rimsky-Korsakov ve M. Ravel ve başka bestecilerin eserleriyle verdiği konser, gazetelere yansımış ve Avrupa teknikli bir kemancı olarak “Genç Sanatkâr Takdirle Karşılandı” başlığıyla takdir edilmiştir (*Hakimiyeti Milliye* 1930b: 1). Bundan daha önce 31 Ekim 1930’da MMM’de verdiği bir başka konserin ise Atatürk tarafından takdir edildiği, “Reisicumhur Hz. Genç Sanatkârı Takdir Etti” başlığıyla yine manşetten duyurulmuştur (*Hakimiyeti Milliye* 1930a: 1).

Ekrem Zeki Bey, 1938’de evlendiği eşi piyanist Verda Ün’le de Türkiye’nin birçok yerinde keman ve piyano ikilisi olarak konserler vermiştir. Verda Ün’ün 1940’lı yıllarda Ekrem Zeki Ün’le verdikleri konsere dair aşağıdaki bir anısı bilgileri pekiştirecektir:

“Ege mıntıkasında 8-10 sene evvel bir konser turnesine çıkmıştık. Bandırma, Manisa, İzmir, Aydın, Konya, İskenderun ve Antakya’da dolaştık: Hangi şehirde olduğunu şimdi hatırlayamıyacağım. Konser verdiğimiz salonda kuşlar yuva yapmış, Ekrem çalar, onlar ötüşür. Konseri zevkle dinleyen belediye başkanı sonunda bizi tebrik ettiği esnada tüm ciddiyetiyle Ekrem’e: ‘Kuşları bile galeyana getirdiniz!’ demez mi” (C. B. 1951’den aktaran Yedig, 2019).

Kendi bestelerinin ilk seslendirilişlerinde de keman çalarak yaylı çalgı gruplarında da yer aldığı görülen Ün, aynı anda hem besteci hem de kemancı olarak müzisyenliğini göstermiştir. Örneğin, *Türk Dördülü* adlı 1. *Yaylı Çalgı Dördülü* (1935) ve 2. *Yaylı Çalgı Dördülü* (1937) eserlerinin ilk seslendirilişlerinde (1947, 1948), Emine Erel (keman), Harutyun Hanesyan (Viyola) ve Lütfiye Dölensoy (Viyolonsel) ile birlikte Ün de kendi eserlerini yorumlamıştır (Oransay 1965: 53). Ün’ün, kendini tamamen besteciliğe ve eğitimciliğe adamadan önce yaklaşık 30 yıl kadar da sahnede keman çaldığı görülmektedir.

1.2. Ekrem Zeki Ün’ün Besteciliği

Ecole Normale de Musique de Paris’te keman eğitiminin yanı sıra, M. [Albert] Laurant ve Alexandre Cellier ile müziksel armoni, Georges Dandelot ile de müziksel armoni ve bestecilik çalışan ve zaten babasından gelen genetik mirasla da yaratıcılık yeteneği olan Ün’ün, besteciliğini de çok titizlikle yürüttüğü, 1928-1932 arasındaki öğrencilik dönemi eserlerini beğenmeyip kendisinin -günümüzde de en bilinen- *Yunusun Mezarında* (1932) eserini başa aldığı görülmektedir (Oransay 1965: 52-53).

TC’nin ilk kuşak bestecilerinden biri olan Ün, eserlerinde Anadolu halk kültürü ve müziği ile Osmanlı’nın eski sanat müziği malzemelerini ve tınlarını kullanarak kendi bestecilik üslubunu oluşturmaya çalışmıştır. “Ülkem (1933), *Anadolu ağzında viyolonsel ve piyano için*, 1. *Peşrev* (1935), *piyano için*” (Oransay 1965: 53) eserleri kullandığı malzemeler ve Anadolu ve Osmanlı müzik tınları açısından erken dönem örneklerdendir.

Besteciliğini “Çağdaş akımların ve mistik dünyanın kapılarını zorluyorum” (Olçayto 1972’den aktaran Yedig 2018) diyerek açıklayan Ün, eserlerinde de tını olarak mistisizmi vurgulamaya çalışmıştır. Onun *Sonat, flüt ve piyano için* (1971) eserine dair aşağıdaki açıklamaları hem eserlerindeki malzemeleri hem de mistisizm anlayışını kapsamaktadır:

“[...] Flüt sesinin karakterinin beni bilhassa birinci bölümde kutsal bir havaya doğru yönelttiğini sanıyorum. Halk müziğimizden alınan bir hücre bu birinci bölümün mimari açıdan çekirdeğini teşkil ediyor. İkinci bölümünü ilk cümlesinde ise flüt, ney sesine doğru yöneliyor. [...]. Son kısım tümüyle kök müziğimizden, yani folklordan güç alıyor [...]” (Olçayto 1972’den aktaran Yedig 2018).

Ün’ün besteleri “1924-1934, 1934-1954, 1955-” (İlyasoğlu 2007: 75) tarihleri arasında üç döneme ayrılrsa da başından beri Anadolu halk müziği ve Osmanlı’nın eski sanat müziği malzemeleriyle, Osmanlı ve Anadolu kültürünün mistisizmin yansıması olarak eserlerinde kullanmıştır. Onun *Yunus’un Mezarında* eseri, ilk kuşak Türk bestecileri



arasında Yunus Emre'den yola çıkılan ilk eserdir. *Andante, solo keman ve yaylı dördlü için* (1933) eserini Mevlânâ'ya ithaf eden Ün, besteciliğinin üçüncü döneminde de Yunus Emre'nin üç ayrı şiirini, *Üç Nefes: Çağrı, Sol Cennetin, Karlı Dağlar* (1970) adıyla insan sesi ve piyano için besteleyerek, Mevlânâ ve Yunus Emre ile tasavvufi mistisizmini her dönem göstermiştir.

Her ne kadar ulusal kültür ve ulusal müzik kaynaklarını kullansa ve az sayıdaki halk şarkısı ve Avrupalı bestecilerden uyarlaması olsa da Ün'ün aslen özgün eser yaratımına önem verdiği görülmektedir. Besteci özgünlüğüne rağmen, -diğer ilk kuşak besteciler gibi- ulusal müzik kaynaklarıyla her durumda bir ulusçu çağdaş müzik tınısı ortaya çıkarmaya çalışmıştır.

Keman ve viyola çalmasından dolayı, bestecinin keman, viyola, viyolonsel için solo, ikili, üçlü, dördlü gruplar için ve konçerto formunda eserleri de öne çıkmaktadır (Bkz. İlyasoğlu 2007: 77-78). Ün'ün çok bilinmeyen bir diğer bestecilik özelliği de eserlerinde çeyrek ses aralıklarını kullanmasıdır. Örneğin, 2. *Yaylı Dördülü* (1935) eserinde Segâh makamını kullanarak çağdaş müziğe ilişkin özgünlük yaratırken, aynı zamanda ulusçu tınıyı da oluşturmaya çalışmıştır (Yöre 2012: 55). İlk kuşak besteciler arasında neredeyse hiç yaygın olmayan mikrotonal müzik tekniğini (Bkz. Yöre, 2012: 53-54) "*Buluş ve Koşmalıpırça* (Komalı Piyano İçin)" eserinde piyanoda bile kullanan Ün, eğitilmiş bir besteci olarak bu eserleriyle Türkiye'de mikrotonal müzik alanında öncüdür.³

Ün, besteciliğin para ve şöhret açısından bir karşılığı olmamasına rağmen, Türkiye'nin her alanda eser beklediğinden, bestecilerin de yeni eserler bestelemeleri ve bütün bestecilerin de bu açıdan özverili olması gerektiğini ifade ederek (Uçan 2011: 59'dan aktaran Ulucan Weinstein 2018: 272) bestecilikte de bireysel değil, ulusal idealini göstermiştir. Kendisinin 1930'lardan ölmeden öncesine kadar beste yapması da aslında bu idealinin ürünü olarak düşünülebilir. Bir besteci ve eğitimci olarak, bestecilerin çaba gösterdiği gibi, dinleyicilerin de yeni eserleri anlayabilmek için kendilerini geliştirip çaba göstermeleri gerektiğini de ifade eden Ün (1964), farklı formlarda orkestra, oda müziği grupları, solo çalgı, koro ve çocuk şarkıları olmak üzere 70 kadar eser bestelemiştir (Bkz. Oransay 1965: 53-54; İlyasoğlu 2007: 77-78).

Ekrem Zeki Ün'ün besteciliğinin yanı sıra bir yönü de orkestra şefliğidir. Onun Paris'ten dönüşünde Ankara'da baş kemancı olduğu Riyaset-i Cumhuriyet Filarmoni Orkestrası'nda aynı zamanda şef yardımcılığıyla başlayan şeflik kariyeri (Aktaran Günaltay Şahinalp 2012) düzenli olmasa da Cemal Reşid Rey'in (1904-1985) öncülüğünde kurulan İstanbul Şehir Orkestrası'nda ve İBK öğrenci orkestrasında devam etmiştir. Onun birincil işi olmadığından, diğer çalışmalarının yanı sıra, şeflik gerektiğinde yaptığı bir iş olmuştur (Uçan 2011'den ve Ün Or 2011: 20'den aktaran Günaltay Şahinalp 2012; Ulucan Weinstein 2011: 272). Ün'ün diğer çalışmalarında olduğu gibi şeflikte de titiz ve başarılı olduğu, hatta senfonik eserleri ezbere yönettiği ortaya çıkan bilgilerden anlaşılabilmektedir.

1.3. Ekrem Zeki Ün'ün Eğitimciliği

1930'da Ankara'da MMM'de keman eğitimciliğine başlayıp 1934-1969 arasında İstanbul Muallim Mektebi'nde⁴, 1945-1972 arasında İBK'de ve 1969-1974 arasında da İstanbul Atatürk Eğitim Enstitüsü Müzik Bölümü'nde (Gedikli 1999'dan aktaran Günaltay Şahinalp 2012) eğitimcilik yapan Ün'ün müzisyenlik ve besteciliğinin yanı sıra, eğitimcilik de önem verdiği bir branş olmuştur. Bu minvalde Ün, eğitimciliğine dair aşağıdakileri ifade etmiştir:

"Konservatuvardaki keman ve orkestra sınıfı öğretmenliğimin yanında, öğretmen okullarında ve Atatürk Eğitim Enstitüsü Müzik Bölümü'nde yine keman, viyola ve orkestra sınıfı öğretmenliği yaptım. Bu son iki okulda diyebilirim ki öğrettiğimden fazla ben öğrendim" (Günsel 2011: 13'ten aktaran Ulucan Weinstein 2018: 272).

Ekrem Zeki Ün'ün çoğu solist düzeydeki keman öğrencileri arasında Ergun Tekinson, Ayhan Turan, Yusuf Güler

³ Kendisinden önce makamlara dayalı çoksesli müzik fikrini ortaya koyup örnek eserler besteleyen Hüseyin Sadeddin Arel (1880-1955) ve kendisiyle aynı yaştaki eğitilmiş besteci Kemal İlerici'nin (1910-1986) dördlü armoni uygulamasıyla makamlara dayalı çoksesli müzik girişiminde Ün, mikrotonal açıdan daha farklıdır. Ün makamları çeyrek aralıklarıyla kullansa da Arel ve İlerici'den farklı olarak makamsal müzik tınısı dışına çıkmıştır. Bu açıdan Ün, uluslararası çağdaş müzik içindeki mikrotonal müzik hususunda Türkiye'de öncüdür.

⁴ Kurumun adı sonradan İstanbul Öğretmen Okulu olmuştur.



Aksöz, Saim Akçıl, Okan Demiriş, Ali Uçan, Nuri İyicil, Çiğdem Yonat İyicil, Füsün Alpakin ve Hazar Alapınar gibi yorumcu ve eğitimciler vardır (Ulucan Weinstein 2018: 272; Renda 2016: 6).

En son keman öğrencilerinden Füsün Alpakin, Ün'ün eğitim yaklaşımını aşağıdaki üç maddede özetlemiştir:

“[...] 1. Sevmek; yaptığın işe sevgi ve tutkuyla bağlanmak [...]. 2. Düşünmek [...] kolay tatmin olmamak, [...] bir yorumcu ve bir eğitimci olarak yanlış yapmamak için [...] düşünerek çalışmak. 3. Disiplin; kapıyı kapatabilmek demek açıkçası. [...] Üreten bir sanatçı [için] [...] kendini birçok şeyden mahrum etmek demektir. [...] Her zaman için çalışacak bir şeyler vardı[r] [...]” (Alpakin 2017).

Ün'ün İstanbul Öğretmen Okulu'nda başlattığı Müzik Semineri, sonraki öğretmen okullarına da örnek oluşturmuştur. Ün'ün orada müzik dersleri verdiği (Prof. Kadir Karkın gibi) öğrencilerden bazıları TC'nin müzik öğretmeni ve müzik eğitimi akademisyeni olmuşlardır. 1961-1963 yılları arasındaki öğrencilerinden Mehmet Akıncı'nın aktarımına göre, öğrencilerine teoriyi bilmeden besteyi ve bestelemeyi anlayamayacaklarını belirten Ün'ün, Müzik Semineri ve Resim Semineri öğrencilerine ilk iki saat müzik teorisi ve besteleme üzerine konuşma yaptığı, sonraki iki saatte de kemanı tutma, yay çekme ve parmakları kullanma üzerine uygulamalı çalışma yaptırdığı belirlenmiştir (Akıncı t.y.a ve b).

Ün'ün kızı Dr. Nevin Ün Or da babasının okullar dışında evinde de sürdürdüğü eğitimci yönünü şöyle aktarmıştır:

“Çok toleranslı ve insanları eğitmeye çalışan bir yapıya sahipti. [...]. Babamın öğrencileri eve geldiğinde, babam, çalışsınlar diye bir her odaya çocuk koyardı. Onlar orada çalışırlardı. [...]. Ders almaya gelen çocuklarla sadece müzik değil felsefe de konuşurdu. Felsefeyi çok severdi. [...]. Babam kazancının çoğunu piyanoya ve kemana yatırırdı. Çocuklara çok düşkündü. Ders verirken hiç saati yoktu. 4-5 saat ders verir, uğraşır. Çoğu talebesinden ücret almazdı. Kendini bilgiye, öğrencilerine, daha doğrusu bildiğini aktarmaya adanmıştı” (Ün Or 2011: 20'den aktaran Günaltay Şahinalp 2012).

Eğitimciliği severek yaptığı görülen Ün, keman eğitimine yönelik etütlerin yanı sıra, ilkokul, ortaokul ve liselere yönelik müzik kitapları da hazırlamıştır (Bkz. Sevenay ve Ün 1951; Ün ve Sevenay 1958; Ün 1962 ve 1965).

Sonuç Yerine

TC'nin ilk kuşak bestecileri arasındaki Ekrem Zeki Ün, aslında tüm besteciler gibi hem geçinebilmek hem de ideal olarak kendisinden sonraki kuşakları yetiştirmek için, eğitimcilik de yapmıştır. Onun keman, viyola, müzik teorisi, orkestra yönetimi ve bestecilik hususunda hem doğrudan hem de yazdıklarıyla dolaylı eğitimcilikleri söz konusudur. Tanıkların anlatılarından da görüldüğü üzere, Ün'ün eğitimciliği sevmesi kendisine özgü ayrıcalıktır. Bazı bestecilerin daha öne çıkıp onun besteci olarak öne çıkmadığına dair görüşler olsa da bu durum aynı dönemdeki diğer besteciler için de geçerlidir. Besteci olarak eserlerinin bazılarının bestelendiği dönemde bazılarının ise günümüzde dahi henüz ilk defa seslendirildiği görülmektedir. Türkiye'de Türk bestecilerin eserlerinin yorumcular tarafından -alıştıkları eserleri dışında- teknik zorluklar mazeretiyle seslendirilmemesi, tüm besteciler için geçerlidir. Hali hazırda yaşamayan besteciler için, Ekrem Zeki Ün'de de olduğu gibi eserlerinin seslendirilmemesinde mirasçılarının da payı vardır. Eğitimcilik ve besteciliğin yanında müzisyen Ekrem Zeki Ün'ün ise otuz yıl kadar hem solist hem de orkestra ve oda müziği üyesi olarak kemancılık yaptığı görülmektedir. Bu da onun dönemindeki bestecilerinden farklı bir yönüdür. Kısaca Ekrem Zeki Ün, babasının dedesi Santûri Hilmi Bey'den başlayıp babası Osman Zeki Üngör'le devam eden bir sürecin daha ileri müziksel alt yapıyla sürdürücüsü olmuş, TC'ye 55 yıl (1930-1985) besteci, eğitimci ve müzisyen olarak katkı sağlamıştır.



Kaynaklar

Alpakın, Fusün (2017). “Ekrem Zeki Ün” [Video], Erişim tarihi: 20 Kasım 2022 <https://www.youtube.com/watch?v=84sFPxV9HDM&t=214s>

Akıncı, Mehmet (t.y.a). “Çapa Resim ve Müzik Seminerleri Gerçeği” [Web Sitesi], Erişim tarihi: 20 Kasım 2022 <https://www.mehmetakinci.com.tr/anilarim/istanbul-capa-ogretmen-okulu/capa-ogretmen-okulu-resim-ve-muzik-seminerleri-gercegi>

_____ (t.y.b). “Keman Öğretmenim Ekrem Zeki Ün” [Web Sitesi], Erişim tarihi: 20 Kasım 2022 <https://www.mehmetakinci.com.tr/anilarim/istanbul-capa-ogretmen-okulu/capa-ogretmen-okulu-ve-ekrem-zeki-un>

Günaltay Şahinalp, Aygül (2012). “Çok Sesli Türk Müziğinin Çok Yönlü Bestecisi Ekrem Zeki Ün”, *İstanbul Üniversitesi Bilim Kültür ve Sanat Dergisi* 7, s. 100-111. Erişim tarihi: 15 Kasım 2022 <https://www.istanbul.edu.tr/tr/haber/ekrem-zeki-un-cocuklara-muzikle-birlikte-felsefe-de-anlatirdi-6F007100490053005400650053006B00310068006B003100>

Hakimiyeti Milliye (1 Teşrinisani/Kasım 1930a). Ekrem Zeki Beyin Konseri. Erişim tarihi: 2 Kasım 2022 https://www.gastearsivi.com/gazete/hakimiyeti_milliyeye/1930-11-01/1.

_____ (23 Teşrinisani/Kasım 1930b). Ekrem Zeki Beyin Konseri. Erişim tarihi: 2 Kasım 2022 https://www.gastearsivi.com/gazete/hakimiyeti_milliyeye/1930-11-23/1.

İlyasoğlu, Evin (2007). *71 Türk Bestecisi*, İstanbul: Pan Yayıncılık.

Oransay, Gültekin (1965). *Batı Tekniğiyle Yazan 60 Türk Bağdar*, Ankara: Küğ Yayını.

Önver Zafer, Çisem (Aralık 2017). “Ekrem Zeki Ün’ün Flüt ve Piyano Eseri Yunus’un Mezarında”, *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 19/2, s. 405-413. Erişim tarihi: 17 Ekim 2022 <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/392058>

Renda, Şükriye Tuğçe (2016). *Türkiye’de Uluslararası Düzeyde Tanınan Keman Solistlerinin Eğitim Geçmişleri ve Yorumculuk Yöntemlerinin İncelenmesi* (Yüksek Lisans Tezi), Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara. Erişim tarihi: 25 Ekim 2022 https://dspace.ankara.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/20.500.12575/33633/Sukriye_Tugce_%2520RENDA.pdf.pdf?sequence=1

Sevenay, Tahir ve Ün, Ekrem Zeki (1951). *Okullarda Güzel Müzik*. İstanbul: Yeni Matbaa.

Toros, Taha (t.y.). “Müzik Dünyamızda Baba-Oğul Osman Zeki-Ekrem Zeki”, Taha Toros Arşivi (2016). Erişim tarihi: 20 Ekim 2022 <https://core.ac.uk/download/38330153.pdf>

Ulucan Weinstein, Sevil (2018). “Yudumluk” ile “Tema ve Çeşitlemeler” İçin Çalışma ve Yorum Önerileri”, *Konservatoryum*, Cilt 5, Sayı 2, 267-285. Erişim tarihi: 18 Ekim 2022 DOI:10.26650/CONS2018-0008

Ün, Ekrem Zeki (t.y.). *Buluş ve Koşmalılar* [El Yazması Notasyon], İstanbul Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Hüseyin Sadettin Arel Arşivi (No. 5035).

_____ ve Sevenay, Tahir (1958). *Orta Okullarda Müzik*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

_____ (1962). *İlk Okullarda Müzik*, İstanbul: Ders Kitapları Anonim Şirketi.

_____ (6 Şubat 1964). “Ekrem Zeki Ün’ün Yeni Sonatı”, *Dünya (İstanbul)*. Erişim tarihi: 18 Ekim 2022 <http://www.openaccess.hacettepe.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11655/6851/3.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

_____ (1965). *Liselerde Müzik*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Yedig, Serhan (12 Nisan 2018). “Ekrem Zeki Ün”, *Müzik Söyleşileri*. Erişim tarihi: 10 Eylül 2022 <https://muziksoylesileri.net/besteciler/turk-besteciler/ekrem-zeki-un-bir-eser-yenilik-getirdigi-oranda-toplum-tarafindan->



yadigarıdır/

_____ (10 Mayıs 2019). “Verda Ün”, *Müzik Söyleşileri*. Erişim tarihi: 10 Eylül 2022 <https://muziksoylesileri.net/arsivlerden/verda-un-chopine-biraz-fazla-zaafim-var/>

Yöre, Seyit (2012). *Temel Besteleme Malzemeleriyle Çağdaş Müzik*, İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

_____ (2015). “Osmanlı ve Türkiye Müzik Kültüründe Bir Üsküdarlı: Osman Zeki Üngör”, *Uluslararası Üsküdar Sempozyumu VIII (21-23 Kasım 2014) Bildiriler*, Cilt II, ed. Coşkun Yılmaz, Cengiz Tomar, Uğur Demir, ss. 203-215, İstanbul: Üsküdar Belediyesi.



Bestekar, Kemani, Koro Şefi Emin Ongan'ın Müzikâl Kimliği

Bülent ERYİĞİT¹

Çetin KÖRÜKCÜ²

Özet

Kemani bestekâr Emin Ongan'ın 1 Eylül 1906'da Edirne'de başlayan hayat yolcuğu Balkan Savaşları'nın başladığı yıllarda ailesiyle birlikte Üsküdar'a göç etmesinden sonra 1927 yılında Üsküdar Musiki Cemiyeti'yle kesişmiştir ve bu kesişme elli sekiz yıl ÜMC'de Türk Müziği'ne hizmetle geçecek yoğun bir dönemin de başlangıcı olur. Bu dönem aynı zamanda birçok yorumcu, sazende ve bestekârın yetiştiği bir dönemdir ve sadece ÜMC'yle de sınırlı kalmayıp, İstanbul Radyosu, İst. Belediye Konservatuvarı, İTÜ Devlet Konservatuvarı'nı da kapsamıştır. emin Ongan, bir yandan Ü.M. Cemiyeti Başkanlığı, bir yandan yirmi yıllık memuriyet hayatı, İst. Radyosu'ndaki Koro Şefliği görevi, Münir Nurettin Selçuk'un baş kemancısı olarak katıldığı konser faaliyetlerinden oluşan yoğunluk içinde bestekarlığa da zaman ayırabilmiş ve yüz elli eser bestelemiştir.

Bu araştırmada bestekarlığı, hocalığı, şefliği, kemanılığı kendi yetiştirdiği sanatçıların düşüncelerine de yer verilerek ortaya konmuştur. Emin Ongan'ın kişiliğindeki 'birleştiricilik', 'musiki sevgisi', 'öğretme sevgisi' yokluk ve yoksulluk yıllarında dahi musikişinas insanları uzun yıllar bir arada tutabilmeyi olanaklı kılmıştır. Eserlerindeki kendine özgü melodik yapı, güfte ve usule verdiği önem, prozodi anlayışı, meşk usulüyle öğretim prensibi bu araştırmada altı çizilen unsurlar olmuştur.

Emin Ongan'la ömrünün elli sekiz yılını geçirdiği Ü.M.Cemiyeti adeta 'özdeşleşmiştir'. Bunun bir göstergesi olarak 1987 yılında U.M.Cemiyeti'nin adı 'Emin Ongan Üsküdar Musiki Cemiyeti' olarak değiştirilmiştir. Emin Ongan, konservatuarların olmadığı dönemlerde, uzun yıllar Türk Müziği'ne hizmet ederek musiki tarihimize yeri doldurulamayacak bir yer edinmiştir.

Anahtar Kelimeler: Hocalık, şeflik, bestekârlık, öğretim ve musikî sevgisi, adanmışlık, fedakarlık, usûl, prozodi.

The Musical Identity of Emin Ongan as the Composer, Violonist and the Choir Master

Abstract

The life journey of the violinist composer Emin Ongan, starting on September 1st 1906 in Edirne, crosses with "The Uskudar Music Society" in 1927. This crossing became the start of an intensive service for Turkish Classical Music in The Uskudar Music Society, which continued for fifty-eight years up to the year 1985, when he passed away. This was a period during which numerous distinguished singers, instrumentalists, and composers were educated in the Usk. Music Society This service did not remain limited with the U.M.Society but was also provided for the Istanbul Radio Corporation, and The Conservatoires. In addition to all his duties mentioned above and his service as the lead violin of Münir Nurettin Selçuk, he composed about 150 songs, fifty-four of which passed the board of repertoire inspection and were registered in the T.R.T. repertoire archive. In this research his unique features as a composer, and as a choir master were placed with the views of the musicians and the singers

¹ Öğr. Gör. FMV Işık Üniversitesi, b.eryigit@hotmail.com

² Dr. Öğr. Üyesi. Okan Üniversitesi Konservatuvar. Yazarımız 14 Ocak 2024 tarihinde vefat etmiştir.



that Emin Ongan educated at the time. He underlined the importance of rhythm, music notes and style by saying “The rhythm is the heart of music, the music notes are the guide, and the style is the soul.” His uniting feature in his personality, his unique love for Turkish Art Music, made it possible for him keep those who had love of music in their hearts together even during the years of deprivation and poverty. Meticulousness in choosing lyrics to compose, the importance that he gave to rhythm and to teaching the songs by listening to the choir master instead of looking at the music notes were underlined in this research. ‘Usk.Music Society’ for which he spent his 58 years of his lifetime started to be identified with his name and as a result of this close relation The Board of Directors of Usk. Music Society changed its name as ‘Emin Ongan Usk. Music Society’ in 1987. Including the time Conservatoires did not exist, Emin Ongan served for Turkish Art Music gratuitously throughout his life and became an unreplacable name in our music history.

Keywords: Teaching, mastering choir, composing, unification, love of teaching, devotion, meticulousness, rhythm, prosody.

Giriş

“Usul musikinin kalbidir, nota kılavuzudur, üslup da ruhudur” Emin Ongan

Kendine özgü eserleri, ömrünün elli sekiz yılını vakfettiği hocalık, cemiyetçilik yönleriyle Emin Ongan, Hacı Arif Bey’le başlayan Romantik dönem bestekârları içinde farklı bir yere sahiptir. Emin Ongan, bestekârlığının yanı sıra ‘hocalık’, ‘cemiyetçilik’ yönleriyle de Türk Musikisi’ne, dolayısı ile Türk kültürüne önemli hizmetlerde bulunmuş bir bestekârdır.

Emin Ongan’la birlikte Türk Müziği’nde bir ‘Üsküdar Musiki Cemiyeti üslûbu’ oluşmuştur. Gerek sazende, gerekse hanende olarak buradan yetişen sanatçılar bu üslubu her gittikleri ortama taşımışlardır. Bu üslûbun oluşmasında şu iki faktörün ön plana çıktığını görüyoruz:

- 1.“Usul musikinin kalbidir, nota kılavuzudur, üslup da ruhudur.” anlayışı,
2. Musiki notaya bakarak değil doğru ağızdan, fem-i muhsinden öğrenilir anlayışı.

Şefliğin sadece el kol sallamak olmadığı, okunan eserlerin hissiyatının koroya aksettirilmesinin asıl önemli nokta olduğu müzik insanlarının birleştiği bir konudur. Emin Ongan’ın şeflik anlayışının da bu temel üzerine kurulu olduğu herkesçe paylaşılan bir husustur.

Emin Ongan, üretken bir bestekâr olmasına rağmen zamanının çoğunu daha çok beste yapmak yerine **“Bildiklerimi yeni kuşaklara da nasıl aktarabilirim?”** düşüncesiyle öğretmenliğe ayırmıştır. Udî, bestekâr Osman Nuri Özpekel bu konuyla ilgili şu tespiti yapmıştır: “Emin Ongan, Hacı Arif Bey’le başlayan neoklasik dönemin Yesari Asım Arsoy, Zeki Arif Ataergin, Sadettin Kaynak, Selahaddin Pınar, Fehmi Tokay gibi önemli bestekârlarından biridir. Emin Ongan musikinin pek çok dalında hizmet vermiş bir musîki insanıdır. Bence O’nun eserlerinin yüzde doksan dokuzu birinci sınıf eserlerdir. Hani bugün âtiye kalacak eserleri nelerdir diye düşünsek hemen hepsi kalacaktır. Seçtiği güfteler çok anlamlı, çok kıymetli. Kendi yazdığı güfteleri de öyle. Bu aynı zamanda şiire ve edebiyata da ne kadar hâkim olduğunu gösteriyor. (11.03.2021 İdealtepe)

Emin Ongan, cemiyet yoluyla bildiklerini öğretmeyi daha fazla beste yapmaya tercih etmiştir. Bu sayede Türkiye’nin dört bir yanında hizmet veren yüzlerce solist, sazende sanatçı yetişebilmiştir. Türk Müziği’nin iki önemli sanatçısı Ahmet Özhan ve İnci Çayırılı’nın “Emin Ongan olmasaydı biz bugün yoktuk” sözleri bu tespiti doğrular niteliktedir.

Ahmet Özhan, Emin Ongan’ın hocalık, şeflik, ve bildiklerini öğretme yönünü şu cümlelerle ifade etmiştir: “Emin Ongan bana öyle bir müzik zevki, öyle bir musîki kalitesi, anlayışı verdi ki, hayatım hep o eksen üzerinde gitti! Emin hoca, Cumhuriyet döneminin içinde moderniteyi de içine sindirebilmiş, klasik veraseti de hayatında var etmiş olan bir besteciydi, bir müzisyendi. En aşağı bu kadar, belki bundan daha da fazla önemle belirtilmesi

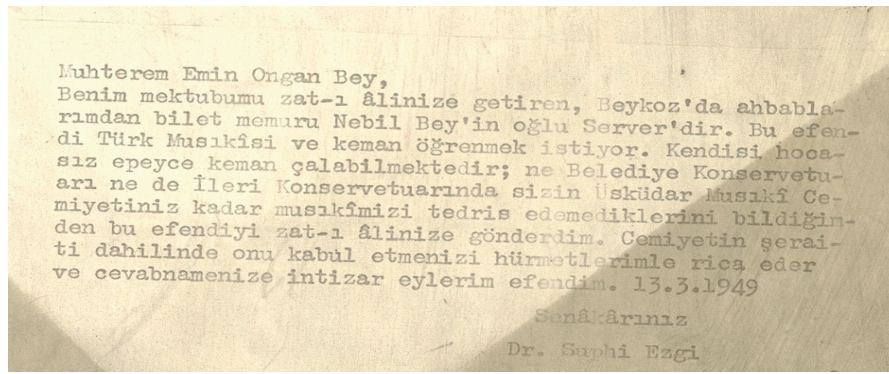


gereken, altı çizilmesi gereken yönü ‘hocalığıydı’.. Bu kadar feyizli bir hocalık görülmuş şey değildir! Üsküdar Musiki Cemiyeti Korosu’nu solistlik icra hassasiyetiyle eğitir, yönetirdi. O hassasiyeti adeta tek tek aşılardı. O yıllarda Cemiyet’in İstanbul Radyosu’nda emisyon saati olurdu. Cemiyet’in bir radyo ekibi vardı ve Radyo’daki bütün korolar içinde; Klasik Koro, Küçük Koro, Beraber ve Solo Şarkılar koroları içinde Cemiyet’in korosu hemen fark edilirdi. Çünkü hoca koroyu tam bir solistlik edasıyla yönetir, bir solist söylüyormuş gibi idare eder, okuturdu. Cemiyet’in öyle bir özelliği vardı. (10.04.2019, Haliç Üniv. Konservatuarı)

Öğrencisi İnci Çayırılı’nın Emin Ongan’ın hocalığı, şefliğine ilişkin şu tespitleri de önemlidir: “Üslup, doğru perde basma konusundaki hassasiyet ve usüle verdiği önem... Emin Hoca mükemmel bir hocaydı. Derslerde ud çalardı. Notayı çok iyi bilmesine rağmen yıllarca notayla öğretmekten kaçınmıştır. Meşkle öğretmeyi tercih etmiştir hep ve bunda ısrar etmiştir. Bıkmadan usanmadan tekrarlayarak öğrencilerinin zihnine eseri nakşederdi. Onunla usul vurarak geçtiğim klâsik eserlerin hiçbirini unutmadan, hala ezbere okuyabilirim. Eser geçerken sekizlik değil onaltılık bir esi bile kaçıramazdınız. Hocalık vasfı bütün vasıflarının önünde olup, sanat camiasında ‘Emin Hoca’, ‘Hoca Emin’ diye anılmış ve saygı görmüştür. Öğretme bakımından O’nun üstüne bir hoca tanımadım. Şefliğine gelince, kendi elektriğini, yorumunu eserin en ince noktasına kadar koroya hissettirirdi. Duygulu ve bu duyguyu koroya en iyi biçimde yansıtabilen, yorumu harika, mükemmel bir şef olarak tanımlayabilirim.” (08.08.2019 Kızıltoprak)

Mesud Cemil ve Münir Nurettin Selçuk’la aynı dönemde yaşamış olan Emin Ongan’ın onlardan şeflik ve bestekarlık anlamında istifade ettiği bilinmektedir. Bazı otoritelere göre ‘hocalık’ vasfı bütün vasıflarının bile önündedir ve Türk Müziği’ne olumlu yönde etkisi olmuştur. Bu sayede birçok bestekâr, hanende ve sazandeler yetişmiştir. Daha 20-22 yaşlarında ‘Hoca Emin’ diye anılmaya başlanması O’nun hocalık konusundaki vasfının bir göstergesi olmuştur. Üsküdar doğumlu olan Dr. Suphi Ezgi’nin (1869-1962) Türk Müziği’ne önemli hizmetleri dokunmuştur ve Arel-Ezgi-Uzdilek sisteminin de kurucusudur. İyi bir tamburî, kemanî olan Suphi Ezgi, pek çok da öğrenci yetiştirmiştir. Özellikle tambur konusundaki ustalığını, tavrını Mesud Cemil’e de aksettirmiştir. Medeni Aziz Efendi ve Zekai Dede’den dersler alan, fasıllar geçen Suphi Ezgi’nin öğrencileri arasında Ercüment Berker, Fahri Kopuz, Mesud Cemil, Yılmaz Öztuna, Arif Sami Toker gibi önemli musiki insanları vardı. Kemanî, bestekâr, müzikolog tıp doktoru Suphi Ezgi’nin Türk Musikisi ve keman öğrenmek isteyen Server isimindeki bir genci şu notla birlikte Emin Ongan’a göndermesi o dönemde Üsküdar Musiki Cemiyeti’nin önemini ve Emin Ongan’ın hocalığı ve musiki konusunda sahip olduğu itibarı göstermesi açısından önemlidir: (13 Mart 1949)

“Muhterem Emin Ongan Bey, ne Belediye Konservatuarı ve ne de İleri Türk Müziği Konservatuarı’nda sizin Üsküdar Musiki Cemiyetiniz kadar musikimizi tedris edemediklerini bildiğimden bu efendiyi zat-ı âlinize gönderdim. Cemiyet’in şeraiti dahilinde O’nu kabul etmenizi hürmetlerimle rica eder ve cevap namenize intizar eylerim efendim. Senâkârınız,” (Öven, methedeniniz) Dr. Suphi Ezgi



Şekil 1. Dr. Suphi Ezgi’nin bir keman öğrencisi için Emin Ongan’a yazdığı mektup 13.03.1949

Emin Ongan’ın musikiyi öğretme sistemi ‘Fem-i muhsinden meşk’ şeklinde olmuştur. Yani eseri notaya bakmadan, meşk yoluyla ve usul vurdurarak öğretmek..Emin Ongan, bu anlayışı aynen devam ettirmiştir. Önce usul vurulur, eserin sözleri açıklanır, anlatılır eser usul vurularak öğrenilir. Güftenin anlamı üzerinde durulur, yorum, üslup,



tavır güftenin anlamına göre biçimlenir. Emin Ongan'ın ÜMC Korusu'nu solistlik icra anlayışına göre çalıştırması ve yönetmesi Ü.M.Cemiyeti Korusu'nun birçok korolar içinde farkedilmesini mümkün kılmıştır. Emin Ongan'ın çok küçük yaşlarda öğrencisi olan Hülya Atacan Yeşilaltay, 'Musikide Üslup, Tavr' isimli kitabında, hocanın usule ve üsluba verdiği önemi vurgulamış, ve hocasından edindiği izlenimleri kitabında **“Usul musikinın kalbidir, nota kılavuzudur, üslup da ruhudur”** diyerek veciz bir ifadeyle özetlemiştir.³

Emin Ongan, meşk sistemiyle öğretim yaparken usul bilmeyen yeni öğrencileri bilenlerin yanına karışık olarak oturtur, koroda kimsenin sesinin bir diğerini bastırmaması gerektiğini, yanındaki kişinin sesini duyabilecek bir volümlle okunması gerektiğini öğrencilerine öğretir, bu konuyu hassasiyetle vurgulardı.

Musikimizde üstâd mertebesine gelmiş kişiler Türk Musikisinin 'kulak musikisi' olduğunu ifade ederler. Emin ONGAN ve Bekir Sıtkı SEZGİN “Musiki ağızdan kulağa hitap ederek, Fem-i muhsinden öğrenilir.” diyerek bu konunun önemine işaret etmişlerdir.

Udi,bestekâr **Osman Nuri Özpekel'in**, Emin Ongan'ın şeflik yönüne ilişkin şu görüşleri de önemlidir: “Mesud Cemil Bey, Türk Musikisi'nde koro icrasını başlatan kişidir. O'ndan önce serhanende vardı, elinde tefle faslı idare ederdi. Mesud Cemil Bey bunu, hani bir söz vardır “Münir Nurettin Selçuk Türk Musikisi'ne smokin giydiren kişidir” diye söylenegelmiştir. Mesud Cemil de bu yönüyle koroya smokin giydirmiştir. O'nun korosunda bulunanlardan mesela Mefharet Yıldırım'dan çok dinlemişimdir. Mesud Cemil koroyu adeta bir enstrüman gibi görüp parmaklarının ucuyla idare edermiş. İşte Emin Ongan için de Cahit Peksayar'dan işittiklerim bunların aynısıydı.

“Emin Ongan koroyu öyle bir yönetir ki sizi de eserin içine çeker!” diye söylediğini çok duymuşumdur ve bu yönüyle Cahit bey de çok etkilenmiştir O'ndan. Cahit Peksayar'la ben Devlet Korusu'nda uzun yıllar çok müzik yaptım. Cahit Peksayar'ın maestroluktaki o tavrı aynı Emin Ongan tavrıdır. İnci Çayırılı da çok etkilenmiştir. Aynı asaleti O da taşır. (11.03.2021, İdealtepe)

“Emin Ongan'ın derslerde geleneksel meşk sisteminin önemine inandığı ve bunu titizlikle uyguladığı bilinmektedir. Meşk, musiki eserlerinin bizzat hoca tarafından okunarak öğrencilere öğretilmesi metodudur. Bu okuyuş, eserin her cümlesini, kelimesini hatta hecesini bütün ayrıntılarıyla zihinlere nakşetme şeklindedir. Böylece makam dizilerine hakimiyet elde edilir. Bilindiği gibi Türk Musikisi makam musikisidir, Batıdan alınan nota sistemi bizim musikimizi ifade etmekte yetersizdir.



Şekil 2. Emin Ongan İzmit'te bir musiki derneğinin konser provasında öğrencilere usul öğretiyor.

Yetiştirdiği öğrencilerinden **Sadun Aksüt**, Emin Ongan'ın şefliğiyle ilgili şu tespiti yapmıştır: “Ben bugün Nazım'ın Zincir usulündeki “Gönül Düşüp Ham-ı Gisu-yi Yare kalmıştır” Muhayyer bestesini okuyabiliyorsam, kendisinin hocalık vasfının üstünlüğü sayesinde” Koroyu yönetirken çok güzel puandorglar yaptırır bunları

³ Hülya Atacan Yeşilaltay, “Musikide Üslup-Tavr”, İstanbul, Cinius Yayınları, 2019, s. 38.



glisandolarla süsler kendine has zarif yorumunu koroya aynen aksettirdi.”

Emin Ongan’ın döneminde yaşamış musiki insanlarına baktığımızda kendisinin bir çok önemli musiki şahsiyetin yetişmesine vesile olduğunu görüyoruz ve bu da bize kendisinin hocalık yönüne ilişkin en doğru fikri verecektir: ÜMC’den yetişen sazende ve bestekarlar arasında Avni Anıl, Şekip Ayhan Özışık, Selahaddin Pınar, Şükrü Tunar, Sadi Hoşses, Sadun Aksüt, Amir Ateş, Nihat Adlim, Niyazi Sayın, Vecdi Seyhun, Varujan Zilciyan, Yavuz Özüstün, Esin Seçkin, Çinuçen Tanrıkorur, Arif Sami Toker, Mahmut Oğul, Şeref Çakar, tamburi Sadun Aksüt, kanuni Hüsnü Anıl, kemençevi Cüneyt Orhon, kanuni Cüneyt Kosal, neyzen Niyazi Sayın, kemâni Cahit Peksayar, kûdumzen Hurşit Ungay neyzen Burhanettin Ökte, kemani Necati Tokyay, kanuni Ahmet Cennetoğlu, kemençevi Fikret Esat Karakaya, udi Rıdvan Aytan, viyolonsel sanatçısı Sermet Kutluğ, klarnet sanatçısı Turgay Özüfler, klarnet Sanatçısı Şükrü Kabacı, Şükrü İnci, neyzen Burhanettin Ökte, kudumzen Vahit Anadolu gibi sanatçıları sayabiliriz.

Emin Ongan’ın bestekârlık yönünü incelediğimizde fasıl tarzında eserler vermek yerine yorumun ön plana çıktığı, solistin yorumculuk hünerini göstermesine imkan verebilecek eserler ortaya koyduğu görülmektedir. Bu, yetiştirdiği, alanında isim yapmış bütün solist sanatçıların ortak görüşüdür.

Eserlerini prozodi açısından incelediğimizde Emin Ongan’ın prozodiye de önem verdiğini, ‘çok zorunlu kalmadıkça’ prozodi anlamında hataya izin vermediğini görüyoruz. Aynı şekilde güfte, o güfteye uygun makam ve usul seçiminde de titiz davrandığı altı çizilmesi gereken diğer bir noktadır.

Emin Ongan’ı bestekârlığı ve hocalığı vasıfları dışında döneminin diğer önemli bestekârlarından ayıran önemli özellikleri; kişiliğindeki ‘birleştiricilik’, ‘öğretme sevgisi’, ‘cemiyetçilik’ unsurlarıydı. Bu özellikler yokluk ve yoksulluk yıllarında dahi musikişinas insanları uzun yıllar bir arada tutabilmeyi olanaklı kılmıştır. Zira bu dönemde İstanbul’da açılan, musiki faaliyetlerini sürdüren hiçbir cemiyet Üsküdar Musiki Cemiyeti gibi uzun yıllar varlığını sürdürememiştir. Kendisinden sonra bayrağı devralan öğrencisi merhum Şeref Çakar da hocasından aldığı yukarıda altı çizilen prensipleri aynen devam ettirmiş, kendisinden sonra bayrağı bestekâr Sn..Amir Ateş devralmış O da hocasından aldığı disiplin ve musikimize hizmet anlayışını aynen sürdürmektedir.



Şekil 3. Emin Ongan



Şekil 4. Yavuz Özüstün, Niyazi Sayın, Mülkiye Toper, Cüneyd Kosal, Hayri Pekşen, Cüneyd Orhon, Güniz Akçan

Emin Ongan’ın Kısa Hayat Hikayesi (01 Eylül 1906 - 02 Şubat 1985).

Emin Ongan 1 Eylül 1906 tarihinde Edirne’de doğmuştur. Babası Cerrah Kolağası (tabip subay) Ahmet Ongan, annesi Zehra hanımdır. Edirne’de Dâr’ül- Edep Mektebi’nde başladığı ilköğrenimini 1912-1913 yıllarında yaşanan birinci ve ikinci Balkan Savaşları nedeniyle ailece geldikleri Üsküdar’da Ravza-i Terakki Mektebi’nde tamamlamıştır. Ortaokul ve liseyi ise savaştan sonra tekrar geri döndükleri Edirne’de, Edirne Sultanisi’nde tamamlamıştır.⁴ Musiki hayatına Balkan Savaşları ve I. Dünya Savaşı’nın hüküm sürdüğü yıllarda, on iki yaşındayken abisi Nedim Ongan’a alınan kemani gizli gizli çalarak başladığı ifade edilir. I. Dünya Savaşı’nın yaşandığı yıllarda bir keman hocası

⁴ Üsküdar Belediye Bşk. Kültür ve Sosyal İşler Müd. “Üsküdarlı Meşhurlar Ansiklopedisi” 1. Baskı, Kültür Yayınları, İstanbul, Ocak 2012, s. 299-300



bulabilmek neredeyse imkansızdır. İlk hocası Neyzen Yusuf Paşa'nın oğlu Mızıkacı Celal Bey'dir. Bu hocadan nota ve solfej dersleri almış, sınırlı sayıda şarkı meşk edebilmiştir. Bestenigâr Ziya Bey'le makam, usul ve repertuar çalışan Emin Ongan 14 yaşındayken 1920'de İstanbul'a yerleşmiş; hanende Arap Cemal ve Edip Nazım Bey'lerden istifade etmiştir.⁵ 1925 yılına kadar ferdi çalışmalarına devam eden Emin Ongan 1925 yılında Tamburi Süreyya Bey'in yönettiği bir musiki topluluğuna katılmıştır. Bu onun çalışma imkânı bulduğu ilk topluluk olmuştur. Bu toplulukta o zamanın yalnız Dar'ül Fünun (Türkiye'de 1933 yılına kadar üniversiteye verilen ad) öğrencileri bulunuyordu. 1927 senesinde o zamanki adı "Dar'ül Feyz-i Musiki" olan Üsküdar Musiki Cemiyeti'ne girdi. Bu tarihten itibaren Emin Ongan ve ÜMC ayrılmaz bir bütün oluşturmuş, ömrünün 58 yılını 1985 yılındaki vefatına kadar ÜMC'de birçok öğrenci yetiştirerek, Türk Müziği'ne hizmet ederek geçirmiştir. Bu hizmet sadece ÜMC'yle de sınırlı kalmamış, İstanbul Radyosu, İst. Belediye Konservatuvarı, İTÜ Devlet Konservatuvarı'nı da kapsamıştır. İlk bestesini 1926 yılında 20 yaşındayken yapmıştır. 1938'de ÜMC'ye başkan seçilmiş vefatına kadar bu görevi yürütmüştür. Bir yandan da 1936'da İstanbul Radyosu'nda keman sanatçısı olarak görev yapmış, Küçük Koro'yu yönetmiştir. Yukarıda kısmen isimlerini verdiğimiz yüzü aşkın sanatçının yetişmesine vesile olmuştur. Bu da Emin Ongan'ın 'hocalık, şeflik' yönlerinin en az 'bestekârlık' ve 'kemanilik' yönleri kadar önemli olduğunun bir göstergesi olsa gerektir. Emin Ongan, 1930'da, yirmi dört yaşındayken öğretmen Perihan hanımla evlendi. ÜMC'ne girdikten sonra zamanının musiki otoriteleriyle tanışma ve onlardan feyz alma imkanını buldu. Bunlar arasında Selimiyeli Ziya Bey, Arap Cemal Bey, Udi Sami Bey, Dr. Hikmet Hamdi Bey gibi hocalar bulunmaktaydı. Bu hocaların bilgi ve tecrübesinden yararlandı. 1928 yıllarında Sarayburnu ve Mülen Ruj gazinolarında, Üsküdar'daki İnşirah Bahçesi'nde sahneye çıktı. Toptaşı İlk Öğretim Okulu'nda müzik öğretmenliği yaptı. On yıl devam eden sahne hayatından sonra 1936'da, 30 yaşında memuriyet hayatına Tekel Tütün Genel Müdürlüğü Muhasebe Tetkik Bölümü'nde başladı. Emin Ongan, bir yandan Cemiyet'in yönetim faaliyetleri, bir yandan 1936'da başladığı ve 1956'ya kadar süren yirmi yıllık memuriyet hayatı, İst. Radyosu'ndaki Koro Şefliği görevi, Münir Nurettin Selçuk'un baş kemancısı olarak katıldığı konser faaliyetleri ve Üsküdar Musiki Cemiyeti'ndeki hocalık görevinin oluşturduğu yoğunluk içinde bestekârlığa da zaman ayırabilmiş ve yüz elli eser bestelemiştir. ÜMC'ye girdikten on bir sene sonra 1938'de ÜMC'nin başkanlığına getirildi, bir yandan da İstanbul Radyosu'ndaki çalışmalarını sürdürdü. 1945 yılında İstanbul Belediyesi Konservatuvarı Türk Musikisi İcra Heyeti'nde Koro Yöneticisi ve keman sanatçısı olarak çalışmaya başladı. 1951 yılında İstanbul Radyosu'na saz sanatçısı olarak atandı. Dört sene sonra 1955'de İstanbul Belediyesi Konservatuvarı'ndaki görevine geri döndü. Tekel'de 20 yıl çalıştıktan sonra 1956 yılında (İnhisarlar Umum Müdürlüğü) Tekel Muhasebe Tetkik Kısım Amiri olarak emekli oldu. İstanbul Radyosu A Stüdyosu'nda ÜMC. Korusu'nun ve Küçük Koro'nun çalışmalarını ve konserlerini yönetti. Bu Küçük Koro'ya sanatçı İnci Çayırılı da dahil oldu. Emin Ongan'ın otuz dört makamda beste yaptığı bilinmektedir. Eserlerinde duygu zenginliği ön plandadır. Güfte seçimine önem vermiş, usul ve güfte uyumunu ön planda tutmuştur. Prozodi konusunda da çok titiz davranmıştır. Eserlerindeki ortak özellik duygu yüklü olmasının yanı sıra 'asalettir'.



Şekil 5. Vecihe Daryal, Emin Ongan, Yorgo Bacanos, Niyazi Sayın

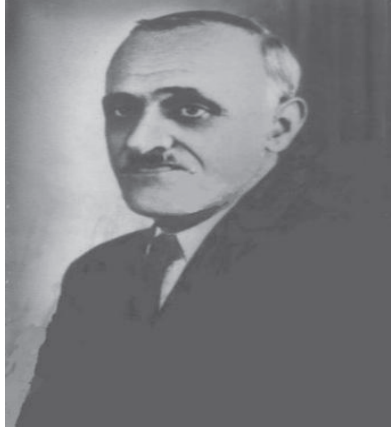
⁵ Ahmet Say "Müzik Ansiklopedisi. Besteciler, Yorumlar, Eserler, Kavramlar" 1. Baskı, İstanbul Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Eylül 2005, s. 604



Emin Ongan ve Üsküdar Musiki Cemiyeti:

Ömrünün 58 yılını öğrenci, keman sanatçısı, hoca ve yönetici olarak geçirdiği Üsküdar Musiki Cemiyeti, hocanın hayatında çok önemli bir yere sahiptir ve en uzun dönemi işgal etmiştir.

Bugün artık Emin Ongan denince Üsküdar Musiki Cemiyeti, Üsküdar Musiki Cemiyeti denince de Emin Ongan akla gelir olmuştur. Bu nedenle Emin Ongan'ı daha iyi anlayabilmek ve anlatabilmek için Üsküdar Musiki Cemiyeti'nden kısaca bahsetmek uygun olacaktır: Üsküdar Musiki Cemiyeti'nin kuruluşundan önce İstanbul'da faaliyet gösteren birkaç cemiyet vardı. Bunlardan ilki 1906-1914 yılları arasında faaliyet gösteren 'Dar'ül Musik-i Osmâni'dir. Kurucuları Tanburi bestekar Hacı Kirami Efendi, Leon Hancıyan, Kanuni Hacı Arif Bey, Hafız İsmail, Hafız Aşir'dir. Diğer bir topluluk ise 'Darüttalim-i Musiki Cemiyeti'dir. Vezneciler'de Direklerarası'ndaki binada faaliyet gösteren bu Cemiyet 1912'den 1935'e kadar yaşamıştır.



Şekil 6. Telgrafçı Ata Bey

Kurucuları Udi Fahri Kopuz, Neyzen İhsan Bey, Arap Cemal Bey, Udi Haşim Bey dir. Üsküdar Musiki Cemiyeti, 1918-1920 yıllarında 'Anadolu Musikî Cemiyeti' adı altında merhum telgrafçı Ata Bey ve yardımcısı Şevket Bey tarafından Paşakapısı'nda cadde üzerindeki otuz dokuz numaralı evin orta katında kurulmuştur. Kadıköy'de 1914'de kurulmuş olan 'Dar'ül Feyz-i Musiki Cemiyeti'nin 1918'de dağılması üzerine 1919'da **Anadolu Musiki Cemiyet'i** yerine '**Dar'ül Feyz-i Musiki Cemiyeti** ismini almıştır. 1955 senesinde yapılan kongrede Cemiyet'in ismi '**Üsküdar Musiki Cemiyeti**' olarak değiştirilmiştir. Bugünkü binanın arsası 17.03.1967'de İstanbul Belediye Meclisi'nin kararıyla otuz yıllığına Cemiyet'e tahsis edilmiş ve bu arsa üzerine bina yapılarak yer problemi bir çözüme kavuşturulmuştur.⁶ 1923-1926 yılları arasında **Hafız Arap Cemal Bey** Ü.M.Cemiyeti'nin başına getirilmiştir. Hafız Arap Cemal Bey sesi güzel olan çok disiplinli bir hocadır. Öğrencilerine; "Çocuklar ben dizlerimi döve döve öğrendim, usul musikinin anahtarındır." diyerek usule verdiği önemi ifade etmiştir. Emin Ongan 1927 yılında Cemiyet'e girdiğinde. Arap Cemal Bey, Emin Ongan'la çok ilgilenmiştir. Bu yıllarda Cemiyet'in şahsiyetleri arasında Selahattin Pınar, Tamburi İzzet Gerçeker, Udi Ethem Cöner, Kemani Necati Tokyay, Klarnetçi Şükrü Tunar ve Kemani Emin Ongan bulunmaktadır.⁷

⁶ Orhan Nasuhioğlu. " Geçmişten Günümüze Üsküdar Musiki Cemiyeti", Musiki Mecmuası, Haziran 1998, s 461

⁷ Rahmi Kalaycıoğlu "Türk Müsîkisi Bestekârları Külliyyatı", C.1, İstanbul.



Şekil 7. Hafız Arap Cemal



Şekil 8. “ Anadolu Musiki Cemiyeti,” (Dar’ül feyz Musik-i Cemiyeti) 1920, Hanende Vahdet, Telgrafçı Fuat, Udi Hayrettin, Udi Ali, Klarnet İbrahim, Kemani Mithat, Besim Şerif, Telgrafçı Ata Bey (sol başta)

Emin Ongan, 1926 yılında Sarayburnu Gazinosu’nda ve Mullen Ruj Gazinosu’da sahneye çıkmıştır. O yıllarda Cemiyet’in saz heyetinde bulunan isimler şunlardır: Arap Cemal Bey, Tamburi Selahattin Pınar, Şükrü Tunar, Tamburi İzzet Gerçeker, Udi Ethem Cöker, Kemani Necati Tokyay, Klarnet Şükrü Tunar ve Emin Ongan..İstanbul’daki ses ve saz sanatçılarının dörtte üçü, Ankara’daki sanatçıların yarısı ve İzmir’dekilerin ise üçte birinin Üsküdar Musiki Cemiyeti’nden yetiştiği bilinmektedir. Ü.M. Cemiyeti, kurulduğu yıllardan bugüne İsmail Hakkı Bey’in önerdiği ve uyguladığı meşk usulüyle repertuar öğretiminden hiç ayrılmadı.⁸ Emin Ongan da meşk usulüne verdiği önemi **“Musiki fem-i muhsinden öğrenilir”** sözüyle ifade etmiştir. Türk Musikisi’nin zorluklarla karşılaştığı ve resmi eğitiminin yapılmadığı yıllar içinde Üsküdar Musiki Cemiyeti yüz yılı aşkın bir süre verdiği eğitim ve yetiştirdiği çok sayıda sanatçıyla İstanbul Belediyesi Konservatuarı ve İstanbul Üniversitesi Korosu ile birlikte İstanbul’un ve hatta ülkenin kültür ve musiki hayatında önemli denge noktalarından biri olmuştur.⁹ Emin Ongan ilk beste çalışmasını 1926 yılında, 20 yaşındayken Suzinak makamındaki **“Feryad ederim halime imdâd edecek yok”** isimli şarkıyla yapmıştır. Hocalarla çalışması 1921 yılında İstanbul’a geldikten sonra olmuştur. ÜMC’de de hocalık yapmış olan Arap Cemal Bey, Mızıkalı Celal Bey, Selimiyeli Bestenigar hoca Ziya Bey, Udi Edip Nazım Bey, Udi Sami Bey ders aldığı hocalar olmuştur. Edip Nazım Bey’den nota, Mızıkalı Celal Bey’den küçük usuller, repertuar, Batı musikisi solfej ve nazariyatı, Arap Cemal Bey’den çeşitli büyük usuller besteler, semai ve şarkılar geçmiştir.

⁸ Cem Behar, “ *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz* ” 5. Baskı, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1998, s. 176-179.

⁹ Yılmaz Öztuna, “*Türk Musikisi Tarihi I*” Ankara, 1989.



Bestekâr Olarak Emin Ongan:

Emin Ongan, kendi ifadesiyle otuz dört makamda, yüz elli eser bestelemiştir. Bunlardan elli dört tanesi hayattayken TRT repertuarına kaydedilmiştir. Makamların bütün özelliklerini eserlerinde kullanmıştır. Asıl sazı keman olmakla birlikte ders verirken udu kullanmış ayrıca viyolonsel de çalmıştır. TRT Denetim Kurulu'na göndermeyi istemediği otuz altı eserinden bazıları günümüzde TRT sanatçıları tarafından da okunmaya başlamıştır. Bu eserlerden “Nazeninim, narçiçeğim, sümbülüm-Hüzzam,” “İnleyen kalbim senin aşkınla bilmem neylesin- Hüzzam”, “Nedir gizli gizli iç çekişlerin yine bir onulmaz kederin mi var” isimli eserleri öne çıkmış, beğeni toplamıştır.



Şekil 9. Kemani Emin Ongan ÜMC'de

Seksen dokuz eseri arasında Suzidil, Şehnazbuselik ve Acemaşiran Saz Semaisi olmak üzere üç de saz eseri bulunmaktadır. Bu üç saz semaisinin de aralarında olduğu elli dört eseri TRT repertuarına kayıtlıdır. Seksen dokuz eseri arasında on yedi eserle Nihavend makamı ilk sırayı almaktadır. On Kürdilihicazkar, altı Hicaz, dört Muhayyerkürdi, dört Hicazkar, dört Uşşak, dört Hüzzam, üç Bayati, üç Suzidil, üç Acemaşiran, iki Acemkürdi, iki Bestenigar, iki Buselik, iki Hüseyini, iki Rast, üç Suzinak, bir Şevkefza, bir Tahirbuselik bir Şehnazbuselik, bir Yegah, bir Nikriz, bir Nişaburek, bir Muhayyer, bir Karcıgar, bir Isfahan, bir Eviç, bir Canfeza, bir Bayati Araban, bir Saba, bir Segah, bir Segah Maye, bir Zirgüleli Suzinâk, bir Sultaniyegah ve bir Mahur olmak üzere otuz dört makamda eser bestelemiştir. Bazı kaynaklarda (“Yirminci Yüzyıl Türkiye Ansiklopedisi” sayfa 533 ve ‘Üsküdarlı Meşhurlar Ansiklopedisi’ sayfa 300) bestesi Bimen Şen’e ait olan Sultaniyegah makamındaki “Al sazını sen sevdiceğim şen hevesinle” isimli eserini Emin Ongan’ın Şedaraban makamında bestelediği iddia edilmektedir. Gerek ÜMC’nin arşiv kayıtlarında gerekse nota arşivlerinde böyle bir kayda rastlanmamıştır. Emin Ongan’ın Şedaraban makamında bir bestesi bulunmamaktadır. Seksen dokuz eserinin içinde en çok Curcuna (18) usulünü kullanmıştır, on altı eseri aksak, on altı eseri düyek, yedi müsemmen, altı devr-i hindi, beş yürük semai, dört aksak semai, dört Türk aksağı, dört semai, üç ağır aksak, üç sengin semai, iki sofyan, ve bir devr-i revan şeklinde bir dağılım görülmektedir. Genel itibariyle usullerden en çok Curcuna ve Aksak usullerini tercih ettiği görülmektedir. Makam olarak da en çok Nihavend, Kürdilihicazkâr, Hicaz ve Muhayyerkürdi makamlarında eserler vermiştir. Güftelerini bestelediği söz yazarları arasında Hilmi Soykut altı eserle ilk sırayı almaktadır. Suzinâk makamındaki “Hasretle yanan kalbime yetmez gibi derdim” ve “Baharı okşuyor ellerim” Hilmi Soykut’a ait dizelerdir. Mustafa Nafiz Irmak, Orhan Seyfi Orhon, Betül Erçelik, Fahri Gürsoydan, Necdet Atılgan, Emriye Gürdal, Nursen Bayrak, Kamuran Özbir, Vali Muzaffer Akalın (Bunca cevrinle gönül ülkesi virane olur) güftelerini bestelediği diğer güftekarlar arasındadır. Kırk iki eserinin güfte yazarı bilinmemektedir. Tarihleri bilinen eserlerinin yıllarına bakıldığında birçok eserini 1948 -1962 yılları arasında bestelediği görülmektedir. Bu da kırk iki-elli altı yaşları arasına denk gelmektedir. 1955-1956 yılları arasında yirmi eser bestelemiştir. “Gönlümün bir hali var ki gam değil kasvet değil” şarkısı Uşşak makamının önde gelen eserlerinden biri olmuş, birçok solist tarafından günümüzde de sıklıkla icra edilmektedir. Bu şarkının şöyle bir anısı da vardır. Bestekar Şerif İçli’nin aynı güfteyi kendisinin de bestelediği, ancak hocanın eserini dinleyince kendi eserini yırtıp attığı söylenir. Aynı şekilde “Hasretle yanan kalbime yetmez gibi derdim” dizeleriyle başlayan Suzinak makamındaki eseri bu makamın en sevilen eserlerinden biri olmuştur ve bestelendiği dönemde Münir Nurettin Selçuk’un da konserlerinde yer verdiği, en sevdiği eserlerden biri olmuştur. Müzik insanları, Emin Ongan’ın



eserleriyle ilgili olarak usul, melodi ve makam uyumunun üst seviyede olduğunu ifade etmektedirler. Eserlerinde prozodi hatasına hemen hemen hiç rastlanmamasının bir nedeninin bu olduğuna işaret etmişlerdir. Emin Ongan'ın eserlerini 'klasik, neoklasik ve fantezi' olmak üzere sınıflandırmanın mümkün olduğu düşünülürse eserlerindeki duygu zenginliğinin ve üslubun muhafazakâr anlayışı da yenilikçi anlayışı da bir noktada buluşturabildiği; ne klasik anlayışın fanteziye, ne de yenilikçi anlayışın klasik tavrına karşı olmadığı müzik otoritelerinin birleştiği bir husus olmuştur. Başka bir deyişle eskiyle yeni arasında kendi şahsına münhasır bir üslûp ve yeni bir tavırla, bir köprü kurduğu ifade edilmektedir. Eserlerindeki bir başka nokta aynı makamlarda olanların dahi birbirine hiç benzemediği konusudur. Güfteden hislenmedikçe sadece beste yapmış olmak için beste yapmamıştır. Duyguyu her zaman ön planda tutmuş bu tavrıyla güftenin besteyi yaratmasına önem ve imkân vermiştir Şarkılarında hem hece hem de aruz veznini başarıyla kullanmıştır ancak aruz vezni daha fazladır.

Türk Musîkisi'nin önde gelen yorumcularından **Ahmet Özhan**, Emin Ongan'ın bestekârlığıyla ilgili şu saptamalarda bulunmuştur: "Emin hocayı hiçbir bestekara benzetemeyiz. Emin hoca velûd bir bestekardı, çok özgündü. Yorumluk, solistlik eserler yapmıştır hep. Çünkü yapısı öyleydi. Emin Ongan, 'yorum sanatçısıydı' "Baharı okşuyor ellerim. Meltemlerde burcu burcu sevgi, sularda hülyalar boncuk boncuk, mercan gibi." Bu eserdeki Segah melodiler ve besteleniş tekniği açısından bakacak olursak bence çok önemli bir eserdir. Yorumu açık, ifadeye açık muhteşem bir eserdir. "Sen benim gönlümde açan son güldün, hasretindir yanan içimde şimdi." Bu eserlerden de anlaşılabilirliği üzere Emin hoca çok özgündü. "Bunca cevrinle gönül ülkesi virane olur, aşıkın can verecek sevdiği bir tane olur." (Muzaffer Akalın 1950, Üsküdar) Bu eseri hangi esere benzetebilirsiniz? Hiçbir Kürdilihicazkara benzetemezsiniz!



Şekil 10. Soldan sağa: Halûk Recai (Kemençe), Sadi Işıl (Keman), Emin Ongan (Keman), Fikret Kutluğ (Kanun), İzzettin Ökte (Tambur), Yorgo Bacanos (Ud) [Cüneyt Kosal (Kanun) ve Feyzi Aslangil (Piyano)].

Kişilik olarak beyefendi ve estetik duygusu üst düzeyde olan bir sanatçıydı. O'ndan 'laf ola beri gele' eserler çıkması zaten mümkün değildi, yapısına tersti. Münir Nurettin Selçuk ve onun gibi, o seviyedeki sanatçılarla sanat hayatını sürdürdü." (10.04.2019, Haliç Üniv. Konservatuarı)

Tamburi Bestekâr **Sadun Aksüt'e** göre de Emin Ongan, neo klasik tarzda eserler bestelemiştir. Klasik dönem bestekarlarının hepsini severdi. Rahmi Bey, Lemi Adlı, Selahattin Pınar, Sadettin Kaynak ve Suphi Ziya Özbekkan bunlardan bazılarıydı. Sadun Aksüt'e göre hoca bütün makamları severdi ama en çok sevdiği makam Kürdilihicazkar'dı. Eserleri estetik, zarif, asil ve duygu yüklüdür. Emin Ongan güfte seçiminde çok titiz davranmış ve seçtiği güfteleri onlara en uygun estetik ve derinlikteki melodilerle öylesine buluşturmuştur ki sözleri adeta melodiyle dans eder gibi anlatmıştır. "Gönlümün bir hali var ki gam değil kasvet değil" şarkısı Uşşak makamının en üstün vasıflı eserlerinden birisidir. "Hasretle yanan kalbime yetmez gibi derdim" aynı şekilde Suzinak makamındaki eserler içinde en üstün vasıflı olanlarından biridir. Eserlerinde usul, melodi ve makam uyumu öylesine üst seviyededir ki prozodi hatasına hemen hemen rastlamak neredeyse imkansızdır.

Uzun yıllar Emin Ongan'ın yakınında bulunan isimlerden olan Ü.M.C.'nin ikinci başkanı Udi bestekâr **Aleaddin**



Pakyüz hocanın bestekârlığına ilişkin şu görüşleri ifade etmiştir: “Hoca, her şiiri bestelemeydi. Güfte seçiminde çok titizdi. Beğendiği şiirde de uygulanırdı, gözleri yaşarırdı. Ben bir şiir buldum deyip hemen bestelemeydi, o şiir ne zaman duygu çağrıştırırsa o zaman bestelerdi. Şiirle bir süre yaşardı, çoğu zaman cebinde gezdirirdi. Usule çok bağlı kalırdı, prozodiden daha çok usule önem verirdi. Bu özelliği öğrencilerine de yansımıştır. Bestede akıcılığa önem verirdi. Takılmasın, kör düğüm olmasın derdi. Eserleri hiçbir bestekarınkine benzemeydi. Bestekarlar arasında Cevdet Çağla, Rahmi Bey, Münir Nurettin Selçuk, Sadettin Kaynak, Selahhattin Pınar’ı severdi. “Hasretle yanan kalbime yetmez gibi derdim” isimli Suzinak eserini Münir Nurettin çok beğeniyor ve ilk okuyan kişi oluyor.” (27.11.2021 ÜMC.)

Emin Ongan, gerek güftelerin hece yapısının, gerekse manasının en etkin biçimde ortaya çıkmasına imkan verecek usûl ve makamları seçmeye özen göstermiş, yirminci yüz yılın prozodi anlayışına önem vermiş ve buna uygun eserler yapmıştır. Bu sebeple eserlerinde prozodi hatası yok denecek kadar azdır.

Kemâni Olarak Emin Ongan:

Birçok musiki otoritesinin Emin Ongan’ın sanatçı kişiliğinde en önde gelen özelliğiyle ilgili olarak birleştiği nokta O’nun ‘**hocalığı**’ ve ‘**bestekârlığıdır.**’ Bu iki özelliğine çok zaman ve emek harcamasından kemanliliği ikinci planda tuttuğu düşüncesinde olan otoriteler vardır. 1945 yılında İstanbul Belediye Konservatuvarı’nda koro yöneticisi ve keman sanatçısı olarak çalışmıştır. Keman sazıyla refakattaki hassasiyetinin yüksek olması nedeniyle Münir Nurettin Selçuk’un verdiği konserlere ana saz olarak çağrılmıştır. “**Mızrabın gayesi yaya yaklaşmak, yayın gayesi ise sese yaklaşımdır. Mızrabı yaya, yayı da insan hançeresinden çıkan sese yaklaştırırsanız icra tam olur**” demiştir. Saz çalmadaki anlayışını öğrencilerine de aynı şekilde işlemiştir. Cüneyt Orhon, Cahit Peksayar, Ekrem Erdoğan, Niyazi Sayın, Sadun Aksüt bunlardan sadece birkaçıdır..

Öğrencilerinin Gözünden Emin Ongan:

Ahmet Özhan: Ben Cemiyet’e geldiğimde çok küçüktüm. 17 yaşında öğrencisi oldum. Bana öyle bir müzik zevki, öyle bir müzik kalitesi anlayışı vermiş ki, bütün hayatım o eksen üzerinde gitti. Benim ruhumu oluşturdu, bir kıvama getirdi. Bakışıyla, söyleyişiyle, tavsiyesiyle, ifadesiyle, yorumuyla her şeyiyle beni etkiledi bana yön verdi, yol gösterdi. İşle alakalı küçücük bir laubaliliği veya vurdumduymazlığa asla tahammül göstermez dünyayı başına yıkardı insanın. O bir eğitmedi. Bana sadece musikiyi öğretmedi, hayatı da öğretti. Burada bu vesileyle bir anımı anlatmak isterim: Bir gün dersten sonra peynir ekmek sofrasına oturmuştuk. Dört beş kişiydik. Bana döndü: “Ahmet bak beni dinlersen sen güzel bir çocuksun, inşallah ilerde iyi yerlere geleceksin, sevenin kadar düşmanın da olacak. Sakın ha tanımadığın bilmediğin yerlerde sana uzatılan her içeceği birdenbire kafana dikip içme; çay kahve aklına ne gelirse. Çünkü içine senin fark edemeyeceğin bir şey koyarlar, sesini bitirirler!” dedi.80 yaşında olmasına rağmen diz boyu kar yağdığı günlerde bile tın tın derse gelir bir gün dahi derse gelmezlik yapmazdı. Yorumluk, solistlik eserler yapmıştır hep. Emin hoca yorum sanatçısıydı. Kişilik olarak beyefendi ve estetik duygusu üst düzeyde olan bir sanatçıydı. Üsküdar Musiki Cemiyeti Korosu’nu solistlik icra hassasiyetiyle eğitir, yönetirdi. O hassasiyeti adeta tek tek aşıları. O yıllarda Cemiyet’in İstanbul Radyosu’nda emisyon saati olurdu. Cemiyetin bir radyo ekibi vardı ve radyodaki bütün korolar içinde; Klasik Koro, Küçük Koro, Beraber ve Solo Şarkılar koroları içinde Cemiyet’in korosu hemen fark edilirdi çünkü hoca koroyu tam bir solistlik edasıyla yönetir, bir solist söylüyormuş gibi idare ederdi, okuturdu. Cemiyet’in öyle bir özelliği vardı.. Emin hoca ritim de kullanırdı ama yorumu da çok önde tutardı. Ancak yorum ritme tabi olmaz, ritm yorumuna dahil olurdu. Ritmin peşinden pata küte gitmez ritmi de istediği zaman elinden tutar gevşetir, çeker, gevşetir yoruma dahil eder, yorumu önde tutardı. Çok şanslıydık böyle bir dönemde yaşadığımız için. Emin hoca da benim çok büyük şanslarımdan biridir.

Vefat ettiği haberini duyar duymaz üzerimde palto oturup kalmışım, ne kadar yığılıp kalmışım bilmiyorum. İstanbul’a dönmem imkansız, kar kış kıyameti bütün yollar kapalı. Uçak bile kalkmıyor. Ankara’ya arabayla geldim mahsur kaldım. Yattım. Bir rüya: Karşılıklı iki tane tepe. Bir tepenin üstünde Emin hocam fötr şapkası, pardesüsü, kahkaha atarcasına, kasıklarını tutarcasına gülüyor. Ben de diğer tepeden hocamı seyrediyorum. Allah Allah diyorum neden bu kadar neşeli acaba diyorum. Sonra kalktı benim olduğum tepenin önüne geldi. Bana baktı. Ciddileşti biraz.



“- Hadi bundan sonra mihneti sen çek!” dedi.. Döndü arkasını ve hani mecazi olarak cennet olarak adlandırılan koyu bir yeşilliğe yürüdü, kayboldu gitti. Ben şuna inanmışımdır: Hocam vazifeyi bize bırakmıştır. Çünkü hizmet mihnetle olur. Hocamın ömrü boyunca hizmetle geçti vakti. 60 yıla yakın mihnet çekti. Hiç bana mısın demedi, bir gün aksatmadı. Hocam bizim hayatımızın çok müstesna bir zirvesidir.

Sonuç olarak Emin Ongan bugün sokağa ismi verilen, hala o velûd Cemiyet’in isminin başında ismi olan, O’nun zamanına yetişebilmiş kim varsa hala O’nun sevgisini içinde, zihninde yaşattığını ifade eden, eserleri bu memleket var olduğu müddetçe var olacak olan, keyifle icra edilecek olan, hocalığıyla tarihe geçmiş olan, ve kurucusu kendisi olmamakla birlikte ömrünün 58 yılını vakfettiği Cemiyet’i 2018 yılında, yani Yüzüncü Yılı’nda “Cumhurbaşkanlığı Kültür Özel Ödülü’nü ” almış olan bir insandır. İşte bu itibarların en yüksek noktasıdır.

İnci Çayırılı ise hocasıyla ilgili görüşlerini şöyle ifade etmiştir: “Emin hocam musikiye olan saygısı ve sevgisi çerçevesinde çok güzel şarkılar yapmıştır. Emin hoca otoriter bir kişiydi. Bir o kadar da sevimli bir insandı. Bir gün radyoda sınav açılacağını duyduk. Babamla birlikte kalktık radyoya gittik. Şefik Gürmeriç babamın arkadaşıydı. Sınav Tepebaşı’da olacaktı. Tepebaşı’na gittik. Şefik beye geldiğimizi haber verdiler. İçeri bir göz attım Mesud Cemil ve Vecihe hanım içerdediler. Sıra bana geldi. Ama ne okuyacağım aklımda hiç birşey yok. “Körfezdeki dalgın suya bir bak” şarkısını okudum. Şarkıyı bitirdikten sonra Mesud bey “sen yabancı dil biliyor musun?” diye sordu. Efendim ben doğma büyüme Türk’üm, burada yaşıyorum diye cevap verdim. Mesud bey şarkıyı tekrar okumamı istedi. Mesud beyden başka Emin hoca ve kanunda Vecihe hanım vardı sınavda. Emin hoca “ Okudun, iyi de okudun!” dedi. Şefik bey babama dönüp Mesud beye dört defa dinletti dedi. O zaman, Münir beyle beraber korolara gidip geliyoruz. Vehbi Koç’un Nişantaşı’nda evi vardı. Emin hocayı Cumartesi akşamları evine davet ederdi. Her Cumartesi akşamı Vehbi Koç Münir beye telefon eder “İnci’yi de al gel, bekliyoruz” derdi. Benim hayatımda bu üç kişinin önemi ve etkisi çok büyük olmuştur, bir de tabii Şefik Gürmeriç..Eğer Emin hoca olmasaydı bugün ben yoktum, hakikaten yoktum!



Şekil 11. Üsküdar Musiki Cemiyeti’nin 1918-2019 arasında başkanlık yapan sanatçılar: Telgrafçı Ata Bey, Emin Ongan, Şeref Çakar, Amir Ateş, Kültür Bakanlığı Özel Ödülü 11.01.2019



Şekil 12. Dönemin Sosyal Güvenlik Bakanı tarafından Türk Musikisi’ne katkı ve hizmetlerinden dolayı Emin Ongan’a verilen takdirname 19.07.1978

**Emin Ongan'ın Trt Repertuarına Kayıtlı Eserleri:**

- 1- Acem aşiran şarkı (Rep.No:811) “Âteş-i aşkınla cânâ dil harâb olmaktadır”
- 2- Acemkürdi Şarkı (Rep.No: 9768) “Sevdamı o hülyâlı gözün rengi yarattı”
- 3- Acemkürdi Şarkı (Rep.No: 3208) “Deli gönlüm bilmem ki neden hiç uslanmıyor”
- 4- Buselik Şarkı (Rep.No: 10321) “Sürünen ardından dâmenin sanma benim gençlümdür”
- 5- Buselik Şarkı (Rep.No: 8609) “Ömrümün güzel çağı içimdeki bir heves”
- 6- Bayâtı Şarkı (Rep.No: 2147) “Birlikte geçen günleri mümkün mü unutmak”
- 7- Bayâtıaraban Şarkı (Rep.No: 3366) “Dildârına gamzenle ne taşlar atışın var”
- 8- Canfeza Şarkı (Rep.No: 10653) “Terk-i cân et ey gönül düşme cânân eline”
- 9- EVC Şarkı (Rep.No: 2987) “Çevrilir başıma cihan dar olur”
- 10- Hüseyini Şarkı (Rep.No: 543) “Arzetmediğim yâre meğer yâre mi kaldı”
- 11- Hüz zam Şarkı (Rep.No: 460) “Anılsın yâr ile bir yerde meynûş ettiğim demler”
- 12- Hicazkâr Şarkı (Rep.No:13424) “Ben esir-i dâm-ı aşk-ı zülf-i yârim ey gönül
- 13- Hicazkâr Şarkı (Rep.No: 4987) “Gonca açmaz gül olmaz baharı yok gönlümün”
- 14- Hicaz Şarkı (Rep.No: 16518) “Ömrüm güle bülbül gibi efgân ile geçti”
- 15- Hicaz Şarkı (Rep.No: 7381) “Leblerinde kıvrılan bir goncanın al rengi var”
- 16- Karcığâr Şarkı (Rep.No: 8277) “ Neyse Mecnun’una Leyla bana bil sen de O sun”
- 17- Kürdilihicazkâr Şarkı (Rep.No:8152) “Nedendir sevdiğim gönül şâd olmadan geçsin”
- 18- Kürdilihicazkâr Şarkı (Rep.No: 7916) “Nâzında senin özlediğin eski cefa yok”
- 19- Kürdilihicazkâr Şarkı (Rep.No: 6392) “Hicr-i cânân kan getirdi dide-i giryânıma”
- 20- Kürdilihicazkâr Şarkı (Rep.No: 4962) “Gittin bıraktın beni gurbet ellerde”
- 21- Kürdilihicazkâr Şarkı (Rep.No: 2584) “Bunca cevrinle gönül ülkesi virane olur”
- 22- Kürdilihicazkâr Şarkı (Rep.No: 1768) “Bir aldaniştan ibaret bütün hayat-ı beşer”
- 23- Muhayyerkürdi Şarkı (Rep.No: 9383) “Sen gül dalında gonca”
- 24- Muhayyerkürdi Şarkı (Rep.No: 2650) “Bülbül gibi her şâm-ü seher nâlelerim var”
- 25- Muhayyerkürdi Şarkı (Rep.No: 1972) “Bin gülle bahar etmedesin hayli zamandır”
- 26- Mahur Şarkı (Rep.No: 733) “Aşkınla harâb gönlümü gel gör neye döndüm”
- 27- Nihavend Şarkı: (Rep.No: 9316) “Sen benim gönlümde açan son güldün”
- 28- Nihavend Şarkı: (Rep.No: 8711) “Pâre pâre eyledi gamzen derun-i kalbimi”
- 29- Nihavend Şarkı: (Rep.No: 13550) “Hiç sorma sakın sen bana kalbimdeki kimdi”
- 30- Nihavend Şarkı: (Rep.No: 5639) “Gül kokan sünbül kokan şeb’tâbı seniz neyleyim”



- 31-Nihavend Şarkı: (Rep.No: 4510) “Gamdan âzâd olmuyor gönlüm benim”
- 32-Nihavend Şarkı: (Rep.No: 2534) “Bugün yine gönlümün bahçesinde gezindim”
- 33-Nihavend Şarkı: (Rep.No:1030) “Bahar meltemidir başımda esen”
- 34-Nikriz Şarkı: (Rep.No: 8414) “O güzel saçlarına hercâi tak demedim”
- 35-Nişaburek Şarkı (Rep.No: 10695) “Titrer yüreğim ismini ansam kederinden”
- 36-Rast Şarkı (Rep.No: 11736) “Zülfünün zencirine bend eyledi şahım beni”
- 37-Rast Şarkı (Rep.No: 4961) “ Gittin bırakıp sevgimi soldurmadı yıllar”
- 38-Sabâ Şarkı : (Rep.No: 2789) “Can verme gam-ı aşka sen, aşk âfet-i candır”
- 39-Segâh Fantezi : (Rep.No: 1026) “ Baharı okşuyor ellerim”
- 40-Sultaniyegâh Şarkı (Rep.No: 8780) “Peymâneme mehtâb süzülüp dolduğu akşam”
- 41-Suzidil Şarkı (Rep.No:1555) “ Mehcûr olalı ol gül-i nâdide edâdan”
- 42-Suzidil Şarkı (Rep.No: 7235) “Kiminle hasb-ı hâl eyler nigahın bilmek isterdim”
- 43-Sûzinâk Şarkı: (Rep.No: 8335) “Nihal-i gülşen-i hüsn-i ezelsin”
- 44-Sûzinâk Şarkı: (Rep.No: 6405) “Hicran olsa da yoldaş her seferinde”
- 45-Sûzinâk Şarkı: (Rep.No: 6063) “ Hasretle yana kalbime yetmez gibi derdim”
- 46-Sûzinâk Şarkı: (Rep.No: 4415) “Feryâd ederim halime imdâd edecek yok”
- 47-Tahir Buselik Şarkı (Rep.No: 1707) “Bilmem ne zaman derdime derman olacak yâr”
- 48-Uşşak Şarkı (Rep.No: 11106) “Yalnızım yalnız artık sensiz şu gurbet elde”
- 49-Uşşak Şarkı (Rep.No: 5118) “Gönlümün bir hali var ki gam değil kasvet değil”
- 50-Uşşak Şarkı (Rep.No: 935) “Âzâd-ı gam olmak dil-i müştaka yakışmaz”
- 51-Yegâh İlâhi (Rep.No:14535) “Yine dil nâ'tini söyler Muhammed”
- 52-Suzidil Saz Semaisi
- 53-Şehnazbuselik Saz semaisi
- 54-Acemaşiran Saz Semaisi



Müzişyen İki Kardeş: Enise Can ve Fulya Akaydın

Hüseyin KIYAK¹

Özet

Rum asıllı iki müzisyen kardeş olan Enise Can ve Fulya Akaydın, geç Osmanlı ve Cumhuriyet dönemlerinin önemli müzisyenlerindedir. Enise Hanım kemanyla, Fulya Hanım da piyanosuyla birçok soliste eşlik etmişler; Darülelhan, Şark Musiki Cemiyeti, İstanbul Radyosu, İstanbul Belediye Konservatuarı Türk Müziği İcra Heyeti gibi kurumlarda aktif rol oynamışlardır. Besteler de yapan iki kardeş, özellikle Cumhuriyet'in ilanından sonra kültür ve sanat hayatında öne çıkan kadın figürünün birer temsilcisi olmuşlardır. Hayatları boyunca bir arada yaşamışlar ve ortak bir arşiv oluşturmuşlardır. Bu yazı, iki sanatkârın arşivi üzerinden hazırlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Enise Can, Fulya Akaydın, Darülelhan, Şark Musiki Cemiyeti, müzik arşivleri

Two Musician Sisters: Enise Can and Fulya Akaydın

Abstract

Enise Can and Fulya Akaydın, two musician sisters of Greek origin, were important musicians of the late Ottoman and Republican periods. Enise accompanied many soloists with her violin and Fulya accompanied many soloists with her piano; they played an active role in institutions such as Darülelhan, Şark Musiki Cemiyeti, Istanbul Radio and İstanbul Belediye Konservatuarı Türk Müziği İcra Heyeti. The two sisters, who also composed compositions, were the representatives of the female figure that became prominent in cultural and artistic life, especially after the proclamation of the Republic. They lived together throughout their lives and created a common archive. This article is based on the archive of these two musicians.

Keywords: Enise Can, Fulya Akaydın, Darülelhan, Şark Musiki Cemiyeti, music archives,

Giriş

50'li yılları yaşamış olan hemen hemen herkes Enise Can ve Fulya Akaydın isimlerini radyo neşriyatlarından duymuştur. Biri kemanyla, öbürü de piyanosuyla hem dönemin solistlerine refakat etmişler, hem de birlikte saz eserleri çalmışlardır. Ayrıca iki sanatkâr, Darülelhan'dan Şark Musiki Cemiyeti'ne, Üniversite Korosu'ndan İstanbul Belediye Konservatuarı'na varıncaya kadar pek çok kurumda da görev almıştır. Geç Osmanlı ve Cumhuriyet dönemlerinde müziğin merkezinde yer alan bu iki kardeşi, bugün ancak Türk müziği ile çok yakından ilgilenenler bilirler. Bu yazıda, ölümlerinin üzerinden elli yıla yakın zaman geçen bu iki müzisyenin hayatı hakkında ayrıntılara yer verilecektir. Tüm bilgiler, Fulya Akaydın'ın oğlu Pertev Apaydın'ın,² torunu Ayşegül Apaydın'ın anlattıklarından ve iki müzisyenin arşivinde bulunan belgelerden alınmıştır.³

Rum asıllı bu iki kardeşin asıl isimleri Elisavet ve Banfilya, soyadları ise Pandelopulu. Ailedeki nüfus

¹ Cumhurbaşkanlığı Klasik Türk Müziği Korosu Ses Sanatçısı. h.kiyak88@hotmail.com

² Brüksel'de yaşayan Pertev Apaydın'la ömrünün son yıllarında tanışmış, internet üzerinden sohbetler etmiş ve bunları da kaydetmişim. 2 Kasım 2021'de kaybettiğimiz Pertev Bey'i saygıyla anıyorum.

³ Babası Pertev Apaydın'dan kendisine intikal eden müzik arşivini bana emanet eden, Fulya Akaydın'ın torunu Ayşegül Apaydın'a çok teşekkür ediyorum. Ayrıca bavullar ve kutular içindeki belgeleri Belçika'dan İstanbul'a getiren dostlarım Mehmet Ali Karagöl ve Şerife Karagöl'e de bu fedakârlıkları için teşekkürü borç bilirim.



kaydına göre babalarının ismi Kosti, annelerinkine ise Afano. Bu belgede görüldüğüne göre Kosti'nin annesinin adı da Elisavet'tir. Yani Enise'ye doğduğunda babaannesinin ismi verilmiş. Daha sonra Fatma Enise ve Emine Fulya isimlerini almışlar. Küçüklüklerinden itibaren zaten Enise ve Fulya isimleriyle anıldıkları için, bu isim değişikliğinin ihtida etme şeklinde olmadığı anlaşılıyor. Eldeki belgelere ve aileden alınan bilgilere göre İslamiyetin de Hristiyanlığın da geleneksel taraflarını benimsemiş görünüyorlar. Fulya Hanım'ın ajandalarına göre hem ölümlerden sonra mevlit okutuyorlar hem de kiliseye gidip mum dikip dilek tutuyorlar. Babaları Kosti, küçük yaşta annesi ve babasını kaybetmiş, miras olarak kalan Samatya'daki bostanlar kendisine verilmeyince Kadıköyü'ne taşınmış ve bir aktar dükkânı açmıştır.

Aile, semt tercihleriyle –bilinçli olmasalar da– doğacak çocuklarına önemli bir muhit sağlamışlardır. Kadıköy o yıllarda, spordan müziğe, tiyatrodan resme varıncaya kadar birçok kültür ve sanat faaliyeti için önemli bir merkezdir. Enise bir yaşındayken taşındıkları, Mısırlıoğlu'nda Çeşme Sokak 7 numarada bulunan ve anneleri tarafından yaptırılan ahşap köşkte⁴ 50'li yılların ortalarına kadar oturacaklardır.⁵ Bu ev o civardaki musiki mahfillerinden biri olacak, Ali Rifat Çağatay, Lemi Atlı, Seyfettin Asal, Refik-Fahire Fersan, Kemal Niyazi Seyhun, Süleyman Erguner, Kemani İskender (Ardan) gibi dönemin önemli müzisyenleri bu toplantılara katılacaklardır.⁶



Görsel 1: Enise annesi ve babasıyla birlikte

Doğum Tarihleri

Enise Can, röportajlarında ve daktilo edilmiş biyografisinde doğum yılını 1896 olarak veriyor. Nüfus kaydında ise doğum tarihi ay ve gün belirtilmeden 1312 olarak verilmiş. Fulya Akaydın'ın ajandalarında⁷ ablasının doğum

⁴ Bugün yerinde apartmanların yükseldiği köşk, Söğütluçeşme'den Altiyol'a çıkan caddede, sağdaki Elmalıçeşme Sokağı'ndadır.

⁵ 50'li yılların ortalarında taşındıkları Göztepe Tepegöz Sokak'taki ev 1980'de yıkılır ve yerine bugünkü Fulya Apartmanı yapılır.

⁶ Kapı komşuları olan Bedi Nuri Şehsuvaroğlu anlatıyor: Ailenin özel arşivinde bulunan daktilo edilmiş metinden.

⁷ Fulya Akaydın'ın 50'li yıllardan öldüğü yıl olan 1975'e gelinceye kadar her yıl tuttuğu ajandalar elimizdedir. Bu ajandalarda vereceği dersler, radyo programları, repertuvarlar, ailesiyle mektuplaşmaları, hava durumu, alışveriş ve sağlıkla ilgili notları, telefon numaraları yer almaktadır.

günü 14 Şubat. Hicri 1312'de miladi 14 Şubat'a denk gelen gün 1895 yılındadır. Buna göre Enise Can'ın doğum tarihi 14 Şubat 1895 olmalı.

Fulya Akaydın, doğum yılını 1908 olarak benimsemiş görünüyor. Sağlığında çıkmış bazı haberlerde 1908, bazılarında ise 1907 olarak verilmiş. Nüfus kaydında hicri 1324 / rumi 1322. Ajandalarına göre doğum günü de 16 Şubat. Miladi 16 Şubat'ın bu yıllar içinde denk geldiği yıl 1907. Bu durumda Fulya Akaydın'ın doğum tarihi de 16 Şubat 1907'dir.

Ailenin İlk Musikişinası Enise



Görsel 2: Enise Can kemanyla

Kardeşlerin büyüğü Enise olduğu için, müziğe de ilk başlayan o olmuştur. Ailesinde müzisyen bulunmama ile birlikte annesi kanun çalar, babası da Hamparsum notasıyla eserleri yazacak kadar musikişinastır.⁸ Annesinin kanunıyla uğraşması ailesinin dikkatini çeker ve kızlarını sekiz yaşındayken müziğe yönlendirirler. Enise'nin ud mu keman mı çalarak müziğe başladığı kesin değil. Çünkü röportajlarında farklı bilgiler var.

Kadın Gazetesi'nde çıkan röportajında ud çalmak istediğini fakat ailesinin “keman çalarsan ud alırız” dediklerini, bu yüzden kemana başladığını, udu ancak on beş yaşında çaldığını fakat kemandaki etkiyi udda bulamadığını söylüyor (Nemlioğlu 1952: 1). Bir yıl sonra Cemaleddin Bildik'e verdiği röportajında ise sekiz yaşında udu başladığını, çaldığı ilk eserin de Kemani Tatyos Efendi'nin “Çeşm-i cellâdın ne kanlar döktü Kâğıthâne'de” mısraıyla başlayan rast şarkısı olduğunu belirtiyor. Bu röportajda aktarıldığına göre Enise Hanım, udu her sazın anahtarı olarak görüyor ve onu çalan birinin başka sazları daha bir kolaylıkla çaldığını, kendisinin de on yaşından sonra kemana geçtiğini ve hep kemana tercih ettiğini söylemiş (Bildik 1953: 3).

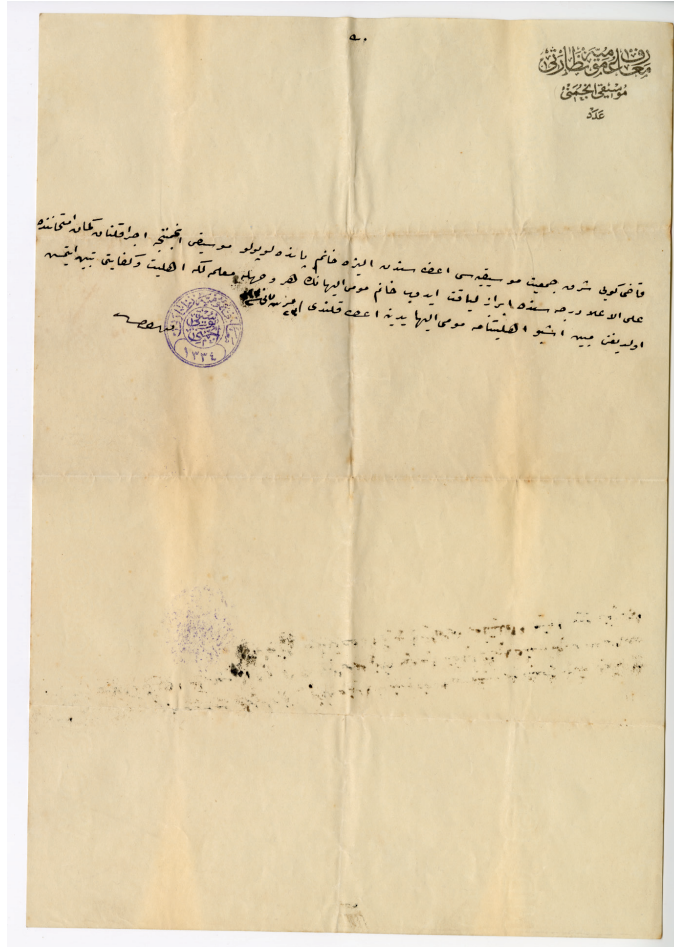
⁸ Aile arşivinde Hamparsumla yazılmış bir defter bulunmaktadır. Pertev Bey bir görüşmemizde bu defterin dedesine ait olduğunu söylemişti.



Kemanda ve udda hocası Kadıköy’de ders veren Setrak Efendi’dir. Enise Hanım onu “redingotu, karakter ve iç âlemiyle tam bir İstanbul beyefendisi” olarak tanımlıyor ve öğretim metodu hakkında da bilgi veriyor: “Küçük usulleri keman çalarken ayakla vurdurmak suretiyle öğretir, darp ve notlarını bu metotla sindire sindire hazmettirerek unutulmasına veya zühul edilmesine imkân bırakmayacak bir kudretle kavramama yardım ederdi.” Enise Hanım, ilk ve tek hocası olan Setrak Efendi’den iki yıl aralıksız olarak aldığı derslerin tüm sanat hayatını üzerine kurduğu sağlam bir temel teşkil ettiğini ifade ediyor (Rit 1963a: 22). Ardından bir yıl da Oresti Çalapatani’den piyano dersleri alır. On iki yaşına geldiğinde gayet güzel keman çalan bu kızın ünü ikamet ettikleri Kadıköyü’ne yayılır. Tanıdık mahalle sakinleri, komşular, ahabplar Enise’yi dinlemek için evlerine dolarlar (Kuyucaklı 1954: 29). Enise Hanım’ın bundan sonraki müzikal gelişimi bir hocayla değil, kendi kendini yetiştirmek şeklinde olmuştur.

1917’de kurulan Darüelhan’a girer, iki yılda sersazendeliğe kadar yükselir. Bu kurumda en çok faydalandığı kişi Zekâizade Hafız Ahmed Efendi olur. Ayrıca Rauf Yekta Bey’den ve kurumun müdürü Ziya Paşa’dan da yararlanır. Fakat bazı sağlık sebepleriyle buradan ayrılır. Ayrılırken kendisine diploma mahiyetinde bir tasdikname verdiklerini söylüyor (Rit 1963a: 22). Arşivde Maarif-i Umumiye Nezareti Musiki Encümeni antetli bir belge yer almakta; bahsedilen tasdikname bu olmalı: “Kadıköyü Şark Cemiyet-i Musikiyesi azasından Eliza Hanım Pandelopulu Musiki Encümeni’nce icra kılınan keman imtihanında aliyülâ derecesinde ibraz-ı liyakat edip hanım-ı mumaileyhanın her vechle muallimeliğe ehliyet ve kifayeti tebeyyün etmiş olduğunu mübin işbu ehliyetname mumaileyha yedine ita kılındı.”

Metnin sonundaki “23 Teşrinisani” açıkça okunmakla birlikte, belgenin verildiği yıl mürekkep dağıldığı için okunamıyor. Mühürde ise 1334 [1916] yılı görülüyor. Fakat bu, encümenin kuruluş tarihi olup belgenin verilmiş tarihi değildir. Nitekim metinde de belirtildiğine göre belge, Enise Hanım Şark Musiki Cemiyeti’ne geçtikten sonra verilmiştir. Okunamayan bu yıl [rumi] 1336 [miladi 1920] olabilir.



Görsel 3: Enise Hanım’a Musiki Encümeni tarafından verilen sertifika



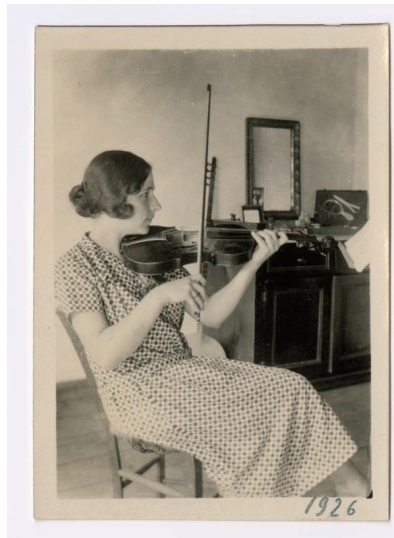
Batı Müziğine Yönlendirilen Küçük Kardeş Fulya



Görsel 4: Enise ve Fulya annesi ve babasıyla birlikte

Kardeşi Fulya doğduğunda Enise Hanım yaklaşık dört yıllık bir kemanidir. Fulya Hanım, ablasının kemani ve ninnileriyle büyüdüğünü, bebek yaşta iken kulağının ve ruhunun Türk müziği nağmeleriyle dolduğunu söylüyor:

“Henüz birkaç aylık çocuk iken uyku saatlerimde titizlik eder, uyumak istemezmişim. Annemle babam -şimdi ikisi de rahmetli oldular – buna çare bulamadıkları için üzülür dururlarmış. O tarihte üç dört senelik bir kemani olan ve henüz on yaşında bulunan ablam, çare olarak beni keman ile uyutmayı hatırlamış ve bunda da muvaffak olmuş. Ben ninni ve taksimlerle uyumaya başlamışım.” (Nadaroğlu 1948: 14)



Görsel 5: Fulya kemanyla, 1926



Müziğe, yedi yaşına geldiğinde ablasından keman dersleri alarak başlar. Fakat ablasının ısrarıyla Batı müziğine ve piyanoya yönelir. Bunun sebebini de şöyle anlatıyor:

“Gariptir ki evde her gün Türk musikisi icra edildiği halde beni Garp musikisi tahsiline başlattılar. Bunun sebebi de gayet enteresandır: Ablam Darülelhan’da sersazende sıfatıyla çalışırken bir gün, üstat ve hocalar arasında, aynı eserin müteaddit kopyalarının doğruluğu hakkında bir münakaşaya şahit oluyor. Bundan müteessir olan ablam benim Garp musikisi ile meşgul olmamı sırf bu sebepten istiyor.” (Nadaroğlu 1948: 14)

Burada “aynı eserin müteaddit kopyaları” sözüyle anlatılmak istenen şu: Türk müziğinde uzun zaman nota kullanılmamış ve eserler meşk yöntemiyle hafızadan hafızaya aktarılmıştır. Bu da aynı eserin farklı hafızalarda farklı olarak kalmasına ve bir eserin birden fazla şeklinin doğmasına yol açmıştır. Bu durum, müzisyenler arasında da zaman zaman münakaşalara sebep olmuştur.⁹ Bu sebeple kardeşini Batı müziğine yönlendiren Enise Hanım’ın bu münakaşalardan çok etkilendiği anlaşılıyor.

Enise Hanım’ın herhangi bir örgün öğrenim gördüğü bilinmiyor. 1928’de, yeni harflerin kabulünden sonra halkı okuryazar kılmak için açılan millet mekteplerinden bir diploması var. Fulya Hanım, ablasından farklı olarak örgün öğrenim de görmüştür. Kadıköy Altıyol civarınca Fransızca öğretim veren bir okula devam etmiştir.

Fulya Hanım’ın ilk piyano hocası ablasının da dersler aldığı Oresti Çalapatani’dir. Sonra on üç yaşına geldiğinde, Franz Liszt’in öğrencilerinden ve Muzika-i Hümayun muallimlerinden Géza de Hegyei’den ders almaya başlar.¹⁰ Sonra Seyfeddin Asal’la çalışır. Schubert’in Op. 99 Si Bemol Trio’sunu öğretmeni Seyfeddin Asal ve kardeşi viyolonselci Sezai Asal’la çalmaya hazırlanırken 1927’de evlenir ve müzikten bir süre uzak kalır. Eşinden boşandıktan sonra tekrar müziğe döner, Cemal Reşid Rey’le çalışmaya başlar. 1933’te İstanbul Belediye Konservatuarı’na devam eder fakat mezun olamadan ayrılır.¹¹ Öte yandan da ablasının desteğiyle Türk müziğine çalışır ve öğrendiklerini piyanoda çalar. (Rit 1963b: 22)

Şark Musiki Cemiyeti

Enise Hanım, Darülelhan’dan sonra 1919’da kurulan ve kendisinin de kurucuları arasında bulunduğu Şark Musiki Cemiyeti’ndeki müzik faaliyetlerine katılır. Cemiyetin kuruluşunda yer alan isimler, Enise ve Fulya Hanımlar gibi Kadıköy’nde ikamet etmektedir.

Şark Musiki Cemiyeti’nin kurulma fikri Nuri Duyguer’in Yoğurtçu’daki evinde düzenlenen toplantılardan çıkar. Gazi Osman Paşazade Cemal Bey, Tanburi Hikmet Bey, Faize Ergin, Hayriye Örs, Laika Karabey, Enise Can, Ruhsan Hanım’ın da aralarında bulunduğu on beş kişi, Nuri Bey’in evinde toplanıp eser geçerler. Bu toplantılardan birinde ayda birer lira vererek bir lokal kiralama kararı alırlar. Nuri Bey’in evine bitişik olan ev kiralanır (Anday 1955: 3). Bu cemiyette Leon Hancıyan, Hafız Ömer ve Hoca Ziya Bey’den fasıllar meşk eder; Tanburi Hikmet ve Udi Nevres Beylerden de yararlanır. Bir yıl sonra cemiyetin başına, Enise ve Fulya Hanımlara en çok tesir edecek hocalarından biri olan Ali Rifat Bey getirilir. Onun gelişyle cemiyetin çalışmaları daha disiplinli hale gelmiş ve konserler de onun başkanlığından sonra verilmeye başlanmıştır. Enise Hanım adını saydığı bu sanatkârlarla çalışmanın büyük şans olduğunun ve bunun kendisine büyük bir birikim getirdiğinin farkındadır; hemen her röportajında bu isimleri vurgular.

Cemiyetin ilk konseri 19 Kasım 1920’de Apollon Tiyatrosu’nda (şimdiki Reks Sineması) verilen Cemil Konseri’dir. KONSERE, dönemin önde gelen sanatkârları katılmış, her birinin ismi de kitapçığa yazılmıştır. Yalnızca, konserde keman çalan Enise Hanım’ın adı konser programına yazılmamış, sadece “Keman: Matmazel ***” olarak

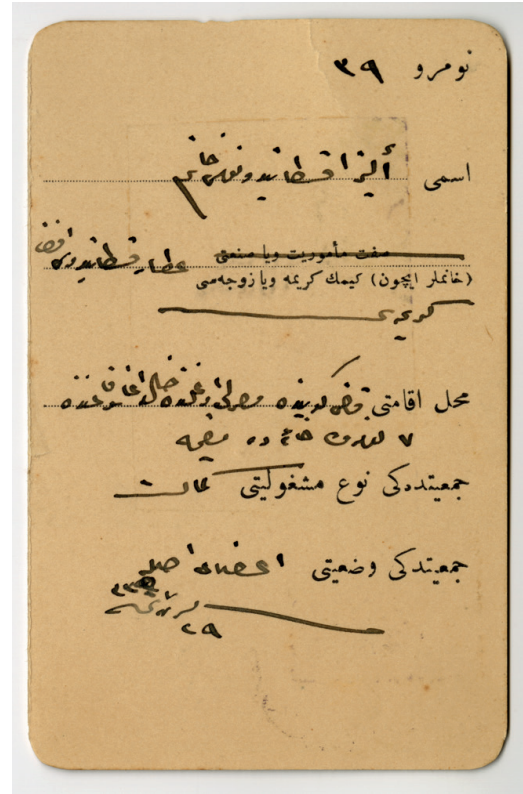
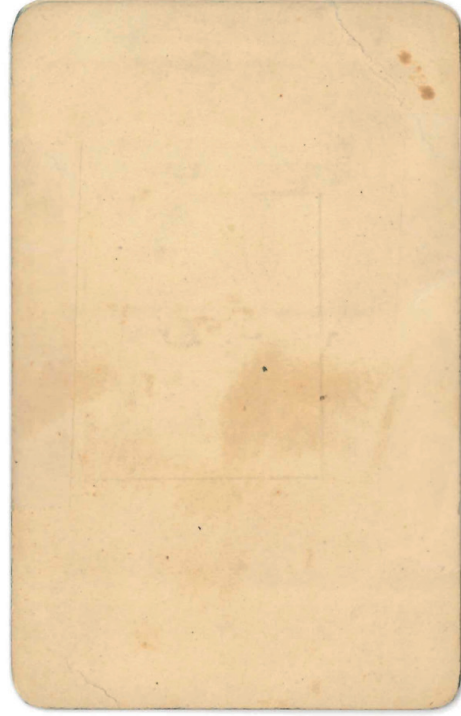
⁹ Bu yüzden çıkan bir münakaşa için bkz: <http://www.anakronik.org/istifaya-goturen-fa-diyez/>

¹⁰ Bu dersler 1920 ile Hegyei’nin ölüm tarihi olan 1926’dan arasında olmalıdır. Hegyei hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Evren Kutlay, Gábor Fodor, *Osmanlı Sarayı’nda Bir Macar Piyaniist: Géza Hegyei*, Orient-Institut Istanbul, 2023.

¹¹ Fulya Akaydın’ın İstanbul Belediye Konservatuarı talebeye mahsus hüviyet cüzdanında 1933 yılı vardır. Bir sayfasında birinci sınıf olduğu belirtildiğine göre bu, kayıt tarihi olmalıdır.



gösterilmiştir. Bunun nedenini bilmek zor. Sayfanın altına “hanımlar kısmına ilaveten” başlığıyla Zahide (serhanende), Faize (tanbur), Nezihe (kanun) ve Laika (tanbur) Hanımların isimleri eklenmiştir.



Görsel 6: Enise Can'ın Şark Musiki Cemiyeti cüzdanı



Konser çok beğenilir ve 24 Kânunievvel 1920’de repertuvardaki birkaç değişiklikle tekrarlanır. Bu kez programa Eliza’nın ismi de yazılır. Konser kitapçığında heyette bulunanların isimleri şöyle sıralanmış:

Konser reisi: Ali Rifat Bey
 Sermuallim: Zekâizade Ahmed Efendi
 Sersazende ve solfej muallimi: Leon Hancıyan Efendi
 Konsere iştirak edecek zevat
 Tanbur: Muallime Faize Hanımefendi
 Keman: Muallime Matmazel Eliza
 Tanbur: Laika Hanım
 Serhanende: Muallim Hüsameddin Bey
 Hanende: Münir Nureddin Bey
 Hanende: Hamid Hüsnü Bey
 Viyolonsel: Ali Rifat Bey
 Keman: Leon Hancıyan Efendi
 Sinekemanı: Muallim Nuri Bey
 Piyano: Cevdet Bey
 Armonyum: Cemal Bey
 Kemeçe: Muallim Kemal Niyazi Bey
 Keman: Mehmed Bey
 Tanbur: Muallim Hikmet Bey
 Tanbur: Hatif Bey
 Tanbur: Atıf Bey
 Tanbur: Cemilzade Mesud Bey
 Ney: Muallim Hafız Ömer Efendi

Kadınlar Dünyası Dergisinin Kapağında Eliza Hanım

Bu iki konserden sonra *Kadınlar Dünyası* isimli dergiden Leman Muhiddin isimli bir muhabir Şark Musiki Cemiyeti’nin Kadıköy’deki binasına gelir ve cemiyetin reisi Ali Rifat Bey’den bilgi alır. Cemiyetin kurulması ve çalışma şekline dair Ali Rifat Bey’in verdiği bilgiler, derginin 26 Mart 1921 tarihli nüshasında yayımlanır. Derginin kapağında Enise Can’ın fotoğrafına “Kadıköy Şark Musiki Cemiyeti keman ve ud muallimesi Matmazel Eliza Pandelopulu” alt yazısıyla yer verilmiştir. *Kadınlar Dünyası*’nın içeriğine baktığımızda kadın hakları, edebiyat, sanat gibi konuların öne çıktığını; kapakta yine bu alanlarda öne çıkmış kadınların fotoğraflarının yer aldığını görürüz. Derginin yayın hedeflerinden birinin kadınların sosyal hayatta daha etkin rol almalarını sağlamak olduğu görülür.¹² Nitekim Şark Musiki Cemiyeti kadınların da yer aldığı bir müzik grubu olarak ele alınmış, cemiyetin bu özelliği vurgulanmıştır. Ali Rifat Bey, cemiyet üyelerini saydıktan sonra lafı cemiyetteki kadın sazanelere getirir ve şöyle der:

(...) üstad-ı mağfur Cemil’in en güzide talebesi muallime-i muhtereme Faize Hanımefendi ile muallime-i muhtereme Matmazel Eliza gibi musikimizde hakikaten sahib-i mevki hanımlar da aza-yı fenniyemiz meyanındadır. Merhum üstadının sanatını tevarüs etmiş olan Faize Hanımefendi tab-ı nezihindeki bütün incelikleri tanburuyla bihakkın ifade edebildiği gibi, muallime-i muhtereme Matmazel Eliza da keman ve ud terennümatında pek çok erkeğe nasip olamayan büyük bir iktidar ile temayüz etmiştir. Şark Musiki Cemiyeti’nce bu iki virtüöz hanımın kıymetleri pek ziyade takdir olunmaktadır. Kendilerinin en ziyade şayan-ı medh ü tebrik hasletlerinden biri de musikide her gün bir adım daha ilerleyebilmek için gece gündüz çalışmalarıdır. Öyle zannediyorum ki bu iki genç ve mühim artistimiz pek uzun zaman için birinciliklerini muhafaza edeceklerdir.¹³

¹² Derginin önceki sayılarında musiki ile ilgili tartışmalar olmuştur. Atiye Şükran’ın kadınların musiki ile uğraşmak yerine kendilerini başka alanlarda yetiştirmeleri gerektiğini belirten yazısı (Sayı 46, 19 Mayıs 1329), çok sayıda tenkit alır, derginin sonraki sayılarında bu tartışma büyür.

¹³ “Şark Musiki Cemiyeti”, *Kadınlar Dünyası*, 26 Mart 1921, sayı 12, s. 12.



Görsel 7: Kadınlar Dünyası'nın 26 Mart 1921 tarihli nüshasının kapağında Eliza Hanım

Önceki sayının kapağında da Faize Ergin “Şark Musiki Cemiyeti tanbur muallimesi Faize Hanım” yazısıyla yer almıştır. Aynı sayının 11’inci sayfasında “Haftaya Şark Musiki Cemiyeti’ne ait bir grupta gazetemiz tezyin edilecektir” denilmektedir.¹⁴ 14’üncü sayıda ise “Müdafaa-i Hukuk-i Nisvan Cemiyeti azasından tanbur muallimesi Müzeyyen Hüznü Hanımefendi” alt başlığıyla elinde tanbur olan bir kadın fotoğrafı verilir.¹⁵ Benzer şekilde, birkaç yıl sonra da yine cemiyetin üyelerinden Faize Hanım’ın bir fotoğrafı Süs mecmuasının kapağında yer alır ve şu açıklama yazılır: “Musiki âlemimizde mümtaz bir üstat: Faize Hanımefendi. Şark Musiki Cemiyeti azasındandır.”¹⁶ Aynı dergide bir müddet sonra da “Ahiren vefat-ı müessifi vuku bulan üstad-ı musiki Tanburi Nezihe Hanımefendi”

¹⁴ Kadınlar Dünyası, 12 Mart 1921, sayı 11, s. 12.

¹⁵ Doktor, ressam ve musikişinas Ziya Hüznü Bey’in kızı ve Tanburi Cemil Bey’in öğrencisidir. Kadınlar Dünyası, 7 Mayıs 1921, sayı 14.

¹⁶ Süs, Sayı 32, 19 Kânunisanı 1340 [19 Ocak 1924].



alt başlığıyla Nezihe Hanım'ın bir fotoğrafı yayımlanır.¹⁷ Tüm bu isimler sanatla uğraşan, sosyal hayatta öne çıkan 20'li yılların ideal kadın figürlerindedir.

Fulya Akaydın'ın Alaturkaya Geçişi

Fulya Hanım'ın Türk müziğine yönelmesi Şark Musiki Cemiyeti'nde olmuştur. Fulya Hanım, cemiyetin daimi müzisyenlerinden ve kurucu üyelerinden olan ablası Enise Hanım'ın yanında çalışmalarına katılmaktadır. Cemiyetin bir konserinde, konsere çok az bir zaman kala, piyanoyu çalacak olan Faize Hanım'ın (Ergin) rahatsızlanması üzerine Ali Rifat Bey, "Al şu notaları yavrucuğum, hiç vakit kaybetmeden tabureye otur!" diyerek Fulya Hanım'ı sahneye iter. Hiçbir provaya iştirak etmeyen Fulya Hanım'ı "Ben sana güveniyorum, sen şeytan çekicisin, başarırısın..." diyerek teşvik eder (Rit 1963b: 22).



Görsel 8: Fulya Akaydın piyanosunun başında – 1923 Kadıköy

Bahsi geçen konserin tarihini tespit edemedik. Fakat Şark Musiki Cemiyeti'nin elimizde bulunan programları içinde 1920'de verilen ilk iki konserde Fulya Hanım'ın ismi yazılmamış. 15 Mayıs 1921 tarihli dördüncü konserde de ismi yok. Elimizdeki programlar içinde aynı yıl verilen sonraki konser kitapçıklarında hiçbir sanatkârın ismi yazılmamış. Fakat 29 Teşrinievvel (Ekim) 1921 tarihli programda içlerinde Fulya Hanım'ın da olduğu heyetin meşhur fotoğrafı yer almakta. Dolayısıyla Fulya Hanım'ın cemiyet konserlerinde icracı olarak yer almaya başlaması 15 Mayıs 1921'den sonra, 29 Teşrinievvel 1921'den önce olmalıdır.

¹⁷ *Süs*, Sayı 35, 9 Şubat 1340 [9 Şubat 1924].



Görsel 9 ve Görsel 10: Şark Musiki Cemiyeti'nin 29 Teşrinievvel 1921 tarihli konserinin programı



Türk Musiki Ocağı

Bir süre sonra Ali Rifat Bey Şark Musiki Cemiyeti'nden ayrılır, Hale Sineması'nın (eski Apollon Tiyatrosu) üzerindeki bir odada çalışmalarını sürdürecektir olan Türk Musiki Ocağı'nı kurar. Enise Can, *Radyo Haftası* dergisinde kendisine bu ayrılığın sebebini soran muhabiri "Dedikoduyu sevmem, icap etti ayrıldık" deyip geçiştirir (Kuyucaklı 1954: 29). Oysa Ali Rifat ve cemiyettekiler arasında anlaşmazlıklar çıkmıştır. Ali Rifat Bey'in yönetimini bazı kişiler beğenmemişler ve onu "kendi eserlerini okutan alafırangacı" olarak görmüşlerdir. Tabii hocalarıyla birlikte Enise ve Fulya kardeşler de Türk Musiki Ocağı'na geçmişlerdir.

İki kardeşin üzerinde Ali Rifat'ın çok büyük etkisi olmuş. Ailelerin müzik dışında sosyal hayatta da birlikte oldukları anlaşılıyor. Bunda Ali Rifat Çağatay ile iki kardeşin aynı sokakta oturmasının da etkisi olmalı.¹⁸

Tophaneli Hafız Sabri Bey'in Gelini

Tophane-i Amire'de başmüeyyizlik yanında saraydaki musiki heyetinde muallimlik ve başmüezzinlik eden Tophaneli Sabri Bey (1836-1912), II. Abdülhamid'in kardeşi ikinci veliaht Kemaleddin Efendi'yle kurduğu yakınlık dolayısıyla yerine talebelerinden Hüsameddin Bey'i bırakarak Kemaleddin Efendi'nin sarayına intisap etmiş ve ömrünün sonuna kadar onun müezzini olmuştur. Dede Efendi'nin çıraklarından Dellalzade İsmail Efendi'den birçok eser meşk eden Sabri Bey; Zekâi Dede ve Bolahenk Nuri Bey'in yakın arkadaşı, Bahariye Mevlevihanesi'nin de zakirbaşısıdır. Bu mevlevihanenin şeyhi bulunan Hüseyin Fahreddin Dede'ye bağlılığının bir nişanesi olarak büyük oğluna onun ismini vermiştir. Küçük oğluna da ölene kadar himayesinde yaşadığı Şehzade Kemaleddin Efendi'nin hatırasına hürmeten Ahmed Kemaleddin adını koymuştur. Sabri Bey'in erken yaşta ölen Pakize adındaki kızı da Neyzen Cemil Bey'le evlenmiştir.¹⁹



Görsel 11: Nikâh törenlerinde Enise Hanım ve Hüseyin Fahreddin Bey

¹⁸ Ali Rifat'ın köşkü, Kadıköy Yeldeğirmeni'nden Söğütluçeşme'ye inerken Elmalıçeşme Sokağı ile Süleymanbey Sokağı'nın kesiştiği köşedeymiş. Bugün yerinde Ali Rifat Bey'in son eşi Nimet Hanım'ın adını taşıyan apartman vardır.

¹⁹ Aile arşivinden bana intikal eden ve Kemal Can tarafından daktilo edilen metinden. Ayrıca Yılmaz Öztuna, "Sabri Efendi", *Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1990, Cilt II, s. 246. Bu maddede akrabalık ilişkileriyle ilgili birçok hata vardır.



Sabri Bey'in 1 Mayıs 1892 doğumlu oğlu Hüseyin Fahreddin Bey çocukluğundan itibaren önemli bir musiki çevresi içinde yetişmiş, geniş bir edebiyat ve müzik birikimi elde etmiştir (Şehsuvaroğlu 1969: 12). Ailenin Kanlıca'da oturduğu günlerde Sabri Bey akşamları kızı Pakize'yi karşısına alır ve terennüme başlarmış; sesler Boğaz'ın karşı sahilinden duyulur, daha yakından dinlemek isteyenler ise küreklere sarılarak yalının önüne gelirlermiş. Fahreddin, daha sık kullandığı adıyla Fahri Bey, o dönemlere yetişememiş olsa da babasıyla birlikte Bahariye Mevlevihanesi'ne devam etmiştir.²⁰ Sonraki yıllarda, babasının yakın dostu olan Ali Rifat Bey'in bulunduğu Şark Musiki Cemiyeti ve Türk Musiki Ocağı'ndaki müzik faaliyetlerine katılır, hatta bazı konserlerde de davul çalar. Onların evi de yine Kadıköy'dedir. Cemiyetin üyelerinden Enise Hanım'la tanışır ve 8 Temmuz 1926'da evlenirler. Düğünleri de cemiyetin binasında olur.

Çok sevdiği talebesi ile arkadaşının oğlunun evliliğinden sevinç duyan Ali Rifat Bey, çifte düğün hediyesi olarak bir eser besteler: "Davul Havası." Eserde çokça es bulunduğu ve davula birçok yerde solo verildiğinden; Ali Rifat Bey, Fahri Bey'e "Bütün sazlar durur, davul solo olarak çalmaya devam eder. Bu suretle hanımını susturmuş olursun," diye latife edermiş (Rit 1963a: 23).

Bestesi ve güftesi Ali Rifat Bey'e ait olan *Davul Havası*'nın sözleri şöyle:

Davul Havası

Yirmi yedi, yirmi sekiz buçuktur yaşı,
Pek güzeldir davulcumuzun gözü, kaşığı,
Farabi'nin, Beethoven'in en baş yoldaşı,
Yaşasın çok, yaşasın davulcubaşı.
Yaşasın çok, yaşasın çok Fahri Kolbaşı.

Nota, usul falan bir şey sorulmaz.
Musikide bir tanedir misli bulunmaz.
Gümbür, gümbür davul çalar hiç de yorulmaz.
Yaşasın çok, yaşasın çok davulcubaşı.
Yaşasın çok, yaşasın Fahri Kolbaşı.

Bu eser vesilesiyle Türk Musiki Ocağı'nda bir davet düzenlenir. Fahri Bey davuldan imtihan edilecektir. Davete katılıp aynı zamanda hakem heyetini de teşkil edenler arasında şu isimler vardır: Abdülhak Hâmid, Süleyman Nazif, Mehmed Akif, Şerif Cafer Paşa, Samih Rifat, Faruk Nafiz (Rit 1963a: 23).

Aynı zamanda ressam olan Ali Rifat Çağatay, Enise-Fahri çifti için bir de tablo yapmıştır. Yaşlı, başı örtülü bir kadını resmettiği tablonun sol alt köşesine "Fahri Bey'in metresi Gonca Hanım" yazmış, sağ alt köşeye de 1930 tarihiyle imzasını atmıştır. Bu da Ali Rifat Bey'le aile arasındaki yakınlığa bir örnektir.

Fahri Can yazdığı şiirler, anlattığı fıkra ve hikâyelerle dönemin sevilen insanlarından biridir. Aileden bana intikal eden arşivde, Fahri Can'ın anlattığı fıkraların ve eski İstanbul hikâyelerinin kaydedildiği makara bantlar da vardır. Karısının bir doğum gününde yazdığı şiir şöyle:

Kâbem oldu gül cemâlin, nur-ı sübhân hem-demim
Hacc-ı ekber eyler insan görse bir tek perçemin
Hüdâ göstermesin asla bana rû-yi muğberin
Hacc-ı ekber eyler insan görse bir tek perçemin²¹

²⁰ Aile arşivinden bana intikal eden ve Kemal Can tarafından daktilo edilen metinden.

²¹ Bu şiiri Fehmi Tekçe nişaburek makamında bestelemiştir. Bkz. Bedi N. Şehsuvaroğlu, agm.



Ayrıca Fahri Can'ın yazdığı şu iki şiir de Enise Can tarafından bestelenmiş:

Hicazkâr Şarkı

Dergeh-i İzzet'de doğmuş şems-i tâbândır Güzin
Nûra Sahip pek Uğur'lu nazlı cânândır Güzin
Dürr-i nâyâb bir Eser'le şu'le-pâş olmaktadır
Nûra Sahip pek Uğur'lu nazlı cânândır Güzin²²

Nihavend Şarkı

Bir Saâdet nûru doğdu elli dördün başına
Ömrümüzden armağanı cem eyledik yaşına
Haydi dostlar yüz sürelim hânkâhın taşına
Böyle mutlu yılda Kâmil eğ fesini kaşına

Yâ ilâhi bu yanın reng-i rûyi solmasın
Cümle dostlar yek-zebândır gam keder hiç dolmasın
Kâr ü kisbi en aşağı milyondan az olmasın
Böyle mutlu yılda Kâmil eğ fesini kaşına²³

Fahri Can aile üyeleri için de şiirler yazmıştır. Fulya Akaydın'ın 1968 ajandasının 11 Ocak tarihli sayfasından kendisi için yazılan bir beyit: Gözümüzde gönlümüzde tatlı bir hülya / Çal güzelim, çal şekerim, mis kokan Fulya.

Fahri Can, Mercan İdadisi'nden mezun olduktan sonra Posta ve Telgraf İdaresi'ne giren ve bu idarenin hemen hemen her şubesinde çalıştıktan otuz altı yıl sonra emekliye ayrılan Fahri Can, 31 Mart 1969'da sabaha karşı 3.30'da ölür. Ertesi gün Zincirlikuyu Mezarlığı'ndan dört kişilik aile kabristanı satın alınır.²⁴

Ölümü *Milliyet*'te şöyle duyurulmuştur:

Vefat: Kıymetli büyüğümüz Tophaneli Bestekâr Sabri Bey ve Şaziye Hanım'ın oğlu, Enise Can'ın eşi, Kemal Can'ın ağabeyi, Fulya Akaydın'ın eniştesi, Zehra Can'ın kayınbiraderi, Bakiye Can, Pertev ve Sevim'in babaları, Nilgün, Selmin, Atilla ve İlker'in amcaları, Ayşegül ve Simin'in dedeleri PTT muhasebe emeklisi Hüseyin Fahrettin Can 31.3.1969 tarihinde Hakk'ın rahmetine kavuşmuştur. Cenazesi 3.4.1969 Perşembe günü (yarın) öğle namazını müteakip Şişli Camii'nden kaldırılarak Zincirlikuyu aile kabristanına defnolunacaktır. – Ailesi²⁵

Birkaç gün sonra ise aile tarafından bir teşekkür yayımlanır:

Teşekkür: 31 Mart 1969 Pazartesi günü vefat eden kıymetli aile büyüğümüz Fahrettin Can'ın tedavisi esnasında ihtimamları ile bizleri mütehassis eden aile doktorumuz muhterem Dr. Nuri Aruntan, Amiral Bristol Hastanesi Dahiliye mütehassısı Dr. Nevzat Yeginsu ile hastane personeline gerek bizzat, gerekse telefonla, telgrafla derin acımızı paylaşmak lütfunda bulunan İstanbul Konservatuarı sayın meslek arkadaşlarına, akraba ve dostlara ayrı ayrı şükranlarımızı ifade etmek üzere sayın gazetenizin delaletini rica ederiz. – Can-Apaydın-Akaydın Aileleri²⁶

²² Bu şarkının Fahri Can'ın el yazısıyla yazılmış güftesinde şu kelimeler büyük harfle, parantez içinde yazılmıştır: İzzet, Güzin, Sahip, Uğur, Eser. Fulya Akaydın'ın torunu Ayşegül Hanım'ın verdiği bilgiye göre burada bahsi geçen kişiler Fulya Akaydın'ın yakın dostu ve aynı zamanda piyano öğrencisi olan Güzin Akosman'ın ailesidir. İzzet eşinin; Sahip, Uğur ve Eser de bu çiftin çocuklarının ismidir.

²³ Kadıköy röntgen uzmanı Dr. Saadet ve Dr. Kâmil Gören'e ithaf edilmiştir.

²⁴ Bu bilgiler Fulya Akaydın'ın ajandasından. Bu dört kişilik kabir Fahri-Enise çifti ve Fulya ile de oğlu Pertev içindir.

²⁵ *Milliyet*, 2 Nisan 1969, s. 8.

²⁶ *Milliyet*, 8 Nisan 1969, s. 7.



Bu kayıp tüm aileyi çok üzer. Çünkü Fahri Can sadece Enise Can'ın kocası değil, bütün ailenin büyüğü ve babasıdır.

Fulya Hanım'ın Evlilikleri

Fulya Akaydın 14 Eylül 1927'de, Fahri Can'ın çalıştığı posta idaresi amirlerinden birinin ailesinin tavsiyesiyle Raif Feyzi Bey (ö. 1967) ile Kadıköy'deki Süreyya Sineması'nda evlenir. Bu evlilikten 14 Ocak 1929'da Bahri Pertev doğar. Bu evlilik şiddetli geçimsizlik yüzünden 1932'de sona erer. Fulya Hanım ikinci evliliğini Tevfik Sühra ile 20 Temmuz 1934'te Bostancı'daki Hikmet Bey Köşkü'nde yapar. Aynı yıl çıkan soyadı kanunuyla "Aksoy" soyadını alır.²⁷ Bu evlilik de 16 Mayıs 1936'da sona erer.²⁸ Pertev Apaydın'ın bana verdiği bilgilere göre, boşandığı eşi –dolayısıyla da oğlu Pertev– "Apaydın" soyadını alınca, kendi soyadını da oğlununkine benzetmek için Fulya Hanım da "Akaydın"ı alır.

İstanbul Radyosu

İki kardeş İstanbul radyosunda yıllarca birlikte çalışırlar. Röportajlardaki ifadelerine göre 1927'de İstanbul Radyosu açılınca Enise Can çeşitli neşriyatlara iştirak etmeye başlamıştır. 1932'den sonra da Fulya Akaydın katılır ve dönemin önde gelen solistlerine eşlik eder.²⁹ Hatta "İnci" müstear adıyla şarkılar da okur. Şarkı söylemeye başlamasını şöyle anlatıyor:

Eski tarihlerde birçok konser ve musiki icrasında kendilerine refakat ettiğim kıymetli üstadımız Refik Fersan ile gene kıymetli sanat arkadaşım Fahire Fersan, sesimi de beğenirler ve konserlerine ayrıca sesimle de refakat ettirirlerdi. Bundan cesaret alarak radyoda sesimle neşriyat yapmaya karar verdim. İlk defa şarkı söyleyeceğim akşam mikrofonun karşısında pür heyecan bekliyordum. Neşriyata birkaç dakika kalmıştı. O zamanlar müstear namı ile neşriyat yapmak adeta moda olmuştu, hürmet ettiğim kıymetli sanatkâr Mesud Cemil Bey de spikerimiz idi. Yanıma yaklaşarak yavaşça kulağıma 'Ne isim kullanacaksınız?' dedi. Ben şaşırıp, lakırdı edemez hale gelmiştim. Zeki arkadaşım durumu derhal kavradı ve 'Canım, küçük iken anneniz sizi ne diye severdi?' dedi. Ben de 'İnci kızım diye severdi...' der demez o dakika açılmış bulunan mikrofonu döndü, 'Şimdi İnci Hanım'dan şarkılar dinleyeceksiniz' diye anonsunu yaptı. Bu hadise benim için hoş bir hatıradır. (Rit 1963b: 23)

Daha sonra kendi adıyla da hanende olarak konserlere katılmıştır, en çok da Refik Fersan'ın düzenlediği konserlerde okumuştur. *Milliyet* gazetesinin 7 Ağustos 1932 tarihli nüshasında Refik Fersan'la birlikte verdikleri konser şöyle duyurulmuştur:

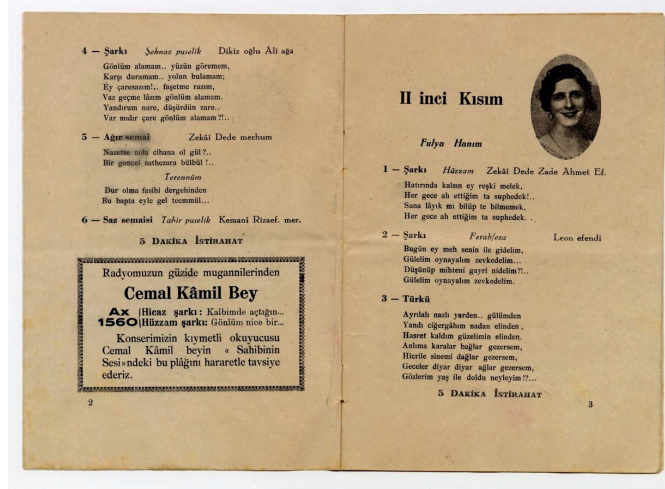
4 Ağustos 932 Perşembe akşamı Beşiktaş Hilal-i Ahmer kaza merkezi tarafından tertip olunan konser pek parlak geçmiştir. Tanburi Refik Bey ve arkadaşları tarafından Artistik sinemada verilen bu konser mevsimin sıcak bir gününe tesadüf etmiş olmasına rağmen büyük bir kalabalık kütlesinin rağbetine mazhar olmuştur. Konser heyetinin yekdiğerine karşı güzel bir ahenk içinde çaldığı müstesna parçalar, samiler tarafından çok alkışlanmıştır. Bilhassa Refik Bey tanburu ile hazırunu mest etmiş, Fahire Hanım kemençesiyle, Fulya Hanım da son derece rakik sesiyle dinleyenler üzerinde derin bir tesir bırakmıştır. Kemaniyle konsere iştirak eden İzzet Nezih Bey sazını gayet kuvvetli bir teknikle çalmış, kemana hâkim bu sanatkâr çok alkışlanmıştır. Gerek konser heyetini gerekse bu konseri tertip edenleri tebrik ederiz.³⁰

²⁷ Fulya Hanım bir fotoğrafını "Çok kıymetli Mahmure Safi Hanımefendi'ye hürmetlerimle" hitabıyla "Fulya Aksoy" olarak imzalamış. İmzanın altında 26 Kasım 1934 tarihi yer alıyor. "Aksoy", o sırada evli olan Fulya Hanım'ın kocasının soyadı olmalı. Bu fotoğrafı bana gönderen Mehmet Burak Çetintaş'a teşekkür ederim.

²⁸ İki evliliğine ait de nikâh davetiyesi vardır. Tarihler ve isimler bu belgelerden tespit edilmiştir.

²⁹ Kendisi tarafından daktilo edilen biyografisinden. Fulya Akaydın 1932 yılını profesyonel meslek hayatına geçişi olarak benimsemiştir.

³⁰ *Milliyet*, 7 Ağustos 1932, s. 5.



Görsel 12 ve Görsel 13: Bahsi geçen konserin programı ve Fulya Hanım'ın repertuarının bulunduğu sayfa

1920'li yılların sonunda bir de plak doldururlar. Sahibinin Sesi plak kataloğunda AX 504 numarasıyla ve Eliza Fahreddin Hanım ve Orkestrası adıyla iki eser kayıtlıdır: 1-Memleket Havası, 2- Davul Havası. İki eser de Ali Rifat Çağatay'a aittir. "Ey gül-izar-ı gonca-fem" mısraıyla başlayan Memleket Havası'nın sözleri Bahariye Şeyhi Hüseyin Fahreddin Dede'nin babası Şeyh Hasan Nazif Dede'ye aittir.³¹ Tophaneli Sabri Bey'in Hüseyin Fahreddin Dede'ye bağlılığı yukarıda ifade etmiştik. Bu güfteyi de Ali Rifat Bey'e Fahri Can yahut babası Sabri Bey vermiş olmalı. Plakta bu eseri okuyan ve ismi yazılmayan hanende, Münir Nureddin Selçuk'tur.

1938'e kadar İstanbul Radyosu yayın hayatına devam eder. Daha sonra radyo kapatılır ve Ankara Radyosu kurulur. İstanbul'dan birçok sanatkar Ankara Radyosu'nun kuruluş aşamasında görev almıştır. Üzerinde "18 Ocak 1938, Ankara Radyosu" notu yazılı ve Fulya Akaydın'ı diğer radyo sanatkarlarıyla bir stüdyoda gösteren fotoğraf, onun da bir süreliğine Ankara Radyosu'na gittiğini belgeliyor. Onların İstanbul Radyosu'na tekrar girişleri, radyonun 1949'da tekrar açılışından sonra, İstanbul Radyosu müdürü Hasan Refik Ertuğ'un bir davet mektubuyladır. Fulya Akaydın'ın radyo korosunda okuyan bir öğrencisi radyo yönetimine bu iki sanatkar kardeşten bahseder. Müdür, onlara radyoda kadın sanatkarlar grubu kurmaları için bir davet mektubu gönderir. Kurulan kadınlar grubunda, iki kardeşten başka udda Rana Varoğlu, tanburda Naime Batanay (o zamanki soyadı Ilgaz) ve Sabiha Nemoğlu vardır.

³¹ Güfte şairi Tevfik Bildik tarafından tespit edilmiştir.



Fulya Akaydın şarkı söyleyeceği zaman piyanoya öğrencisi Sabiha Nemoğlu geçer. Konserlerin sonralarına doğru ise iki kardeş saz eserleri çalarlar (F. 1950: 3).

Aradan yaklaşık bir yıl geçtikten sonra Hanımlar Topluluğu'nun çalışmaları sekteye uğrar. Burhaneddin Ökte, *Türk Musikisi Dergisi*'nde radyo idaresine karşı sitemli bir yazı yazar. En kuvvetli münekkitlerin dahi Hanımlar Topluluğu'nun çalışmalarını takdir ettiğini, yaptıkları derli toplu ve sistemli programın dinleyiciler tarafından pek beğenildiğini yazdıktan sonra bu programın neşriyat saatlerinin aksamasını tenkit eder. Fulya Akaydın'ın hem piyano çalıp hem de şarkı söylemesine rağmen 20 lira aldığını, oysa aynı radyo idaresinin gazinolarda meşhur olmuş solistlere neşriyat başına 75 lira verdiğini belirtir. Sanatkârlara uygulanan bu muamelelerin asıl amacının piyanoyu radyodan çıkarmak olduğunu öğrendiğini söyler (Ökte 1950: 8).



Görsel 14: Enise Can'ın İstanbul Radyosu kartı

Enise Can ve Fulya Akaydın'ın birlikte çalıp söyledikleri gruplardan biri de Nuri Halil Poyraz yönetimindeki İstanbul Radyosu Kadınlar Topluluğu'dur. 1953 yılından kalma bir belgeye göre bu heyette yer alanlar şunlardır: Nuri Halil Poyraz (şef), Enise Can (keman), Fulya Akaydın (piyano), Vecihe Engin (ud), Naime Ilgaz [Batanay] (tanbur), Rana Varoğlu (ud), Aliye Şahinoğlu (keman); seslerde ise Mürşide Şener, Nebahat Yedibaş, Feriha Tunceli, Türkân Dizer, Fazilet Tanrısever, Zekiye Övülür, Perihan Kövenç, Mehpere Gülen, Afitap Karacan, Nimet Ergüder ve Yasemin Esmegül.³²

Enise Can'ın 50'nci Sanat Yılı Jübilesi

20 Şubat 1953'te Atlas Sineması'nda yapılacak jübile için hazırlıklar aylar öncesinden başlamıştır. Birçok gazete bu jübileyi duyurur. Jübilenin düzenlenmesiyle yakından ilgilendiğini söyleyen Burhaneddin Ökte, sanatkârların bu jübile için özenle hazırlandıklarını, kiminin klasik bir program hazırlamakla meşgul olduğunu, kiminin ise Enise Can'la seneler önce birlikte geçtikleri eserlerin notalarını aradıklarını yazıyor; afişlerde isminin büyük puntolarla yazıldığını gördüğümüz Münir Nureddin'in bu jübileye katılabilmek için birçok teklifi reddettiğini ve jübile gecesi için titizlikle hazırlandığını belirtiyor (Ökte 1953b: 4).

³² Nuri Halil Poyraz arşivinden çıkan ve Mehmet Burak Çetintaş'tan aldığım belgeden.



Jübile tarihinde Ankara’da bulunma ihtimaline karşı afişlere adını yazdırmayan Mesud Cemil de jübileye katılmış, hatta programın takdimini üstlenmiştir. Afişte ismi yazılmasına rağmen, Perihan Altındağ Sözeri ise katılmamış, bunu da jübile öncesinde duyurmuştur.

Enise Can ise bu jübile için özenle hazırlanmıştır. Epeydir çalmayı bıraktığı udu ile Nevres Bey’in *Hüzzam Saz Semaisi*’ni yalnız başına çalmak için günler öncesinden çalışmaya başlamıştır. Burhaneddin Ökte yazısının sonunda bu jübilenin çok güzel olacağını ve beğenmeyenlerin kendisini istedikleri şekilde cezalandırabileceklerini belirtiyor (Ökte 1953b: 4). İlanlarda jübile biletlerinin Necmi Rıza Ahıskan’ın kumaş mağazasında ve Atlas Sineması’nda satıldığı duyurulmuştur.



Görsel 15: Enise Can’ın jübilesinin afişi

Nuri Halil Poyraz yönetimindeki kadınlar fasıl heyetinin okuduğu eserlerle başlayan programa katılan sanatçılar şunlardır: Hamiyet Yüceses, Mefharet Atalay Birtan, Radife Erten, Şükran Özer, Tülün Korman, Celal Şahin, Mustafa Kovancı, Muzaffer Birtan ve Necdet Cici.

Enise Can jübileden önce kendisiyle yapılan röportajda jübileye katılacak sazencileri de şöyle sıralıyor: “Sadi Işıl, Necati Tokyay, İzzeddin Ökte, Burhaneddin Ökte, Ercüment Batanay, Şerif İçli, İsmail Tezelli ve daha birçok arkadaş” (Bildik 1953: 3). Gazete haberlerinde görüldüğüne göre Yorgo Bacanos da jübileye katılan sazencilerdendir.

Jübilesinden sonra *Radyo Haftası*’nda Ayhan Bilgin tarafından bir yazı yazılır.³³ Bu yazıda jübile hakkında epey bilgi verilmekte, Enise Hanım’ın müziğe başlayışı da kendi ağzından aktarılmaktadır. Fakat Burhaneddin Ökte’nin bu yazıdan birkaç gün sonra çıkan “Biraz insaf” başlıklı yazısında bu haberin “baştan aşağı uydurma” olduğunu iddia eder (Ökte 1953a). Hakikaten de *Radyo Haftası*’ndaki yazıda öteki yazılarla çelişen bilgiler vardır.

Münir Nureddin Selçuk Şefliğindeki İcra Heyeti

Enise Can’ın Konservatuvar’a, dolayısıyla da İcra Heyeti’ne girişi 1954’te olur. Bu, dönemin basınında önemli

³³ Ayhan Bilgin, “50 yıldır sanata hizmet eden sanatkar Enise Can’ın jübilesi nasıl oldu, kimler vardı?”, *Radyo Haftası*, Sayı 146, 7 Mart 1953, s. 24-25, 38.



bir haber olarak duyurulur (Kuyucaklı 1954: 29). Konservatuvarda çalışan sanatkarların piyasada çalışmalarını önlemek için şehir meclisinden bir karar çıkarılmış ve beş sanatkarın konservatuvarla ilişkisi kesilmiştir. Fakat daha sonra bu karardan dönülmüş ve o beş sanatkar Konservatuvar'a tekrar alınmıştır. Aralarında Sadi Işlay, Nevzat Atlığ, İzzeddin Ökte ve Şerif Gürmeriç'in de bulunduğu yirmiye yakın sanatkar, bu kararı protesto etmek amacıyla istifaya eder. Kırka yakın sanatkardan oluşan İcra Heyeti neredeyse yarı yarıya eksilmiştir.³⁴ Enise Can'ın da bu istifalardan sonra Konservatuvar'a giren sanatkarlardan olduğu anlaşılmaktadır. Yaş haddinden emekli olduğu 1961 yılına kadar bu kurumda çalışmıştır.

Konservatuvar'da bulunmasının en büyük sevincinin Şark Musiki Cemiyeti'nde henüz on dokuz yaşındayken zamanın bülbülü olarak tanıdığı ve yıllarca birlikte konserler verdikleri Münir Nureddin'le tekrar karşı karşıya gelişini söyledi. Yedi sene bu kurumda onu doya doya dinlediğini belirttiikten sonra şöyle bitiriyor konuşmasını: "Diyebilirim ki sanat hayatıma onunla başlayıp onunla sona erdirdim." (Rit 1963a: 23).

Refi Cevad Ulunay, Enise Can'ın da solosunun olduğu bir İcra Heyeti konserinden sonra yayımladığı yazıda şöyle diyor:

İkinci kısımda sololara keman üstadı Enise Can'ın taksimi ile başlandı. Çok duygulu ve duygusunu sanatının kuvveti ile ihsas edebilmek meziyetine malik olan Enise Can'a otobüste rastladığım zaman zevk-i musikisinin ona hangi makamlardan ilham vereceğini sordum. Bu değerli kadın ne kadar mütevazıdır. Sualimden adeta sıkıldı: 'Ben,' dedi; 'muhterem halka huzurlarında ancak ikinci defa hitap etmekle şeref buluyorum, pek tabii olarak heyecan içindeyim, dinlemeye ve takdire layık bir taksim arz edebilirsem bahtiyarım. Bunu doğrudan doğruya sünûhatın lütfundan bekliyorum.' Enise Can, müsterih olabilir. İbda kudreti onun tevazu bağlarını kırdı, kopardı ve üstatça bir taksim yaptı. Gayet sağlam nağmelerle segâhtan girdi, müstear ve evc makamları üzerinde dolaştı ve yine segâhta karar verdi. Bilhassa müstear gibi dar bir makam üzerinde bu kadar güzel ve sanatlı nağme motifleri işlemek her sazendenin kârı değildir. Enise Can pek çok alkışlandı.³⁵

Fulya Akaydın da zaman zaman İcra Heyeti konserlerinde piyano çalmıştır.



Görsel 16 ve Görsel 17: İcra Heyeti'nin Enise Can'ın solist olduğu iki konserinin programı

³⁴ Bu olayın ayrıntılarını Nevzat Atlığ'dan dinlemiştım. Hadiseden hemen sonra yazılan bir yazı için bkz. İstanbul Ekspres, 27 Şubat 1954.

³⁵ Refi Cevad Ulunay, "Takvimden bir yaprak: Dünkü konser", Milliyet. (Enise Can arşivinden sadece kupür olarak çıktı, künyesine ulaşılamadı.)



İcracılıkları

Enise Can'ın icrasında kendisini değil, eseri öne çıkaran bir çalış tarzı vardır. Şahsiyetindeki tevazu müzik anlayışında da görülür. Bir röportajında taksim anlayışını şöyle açıklıyor: “Ben taksimi istenen makamın seyirlerinden gayrı, birçok makam dolaşıp taksim yapmak istemem. Bana kalırsa hicaz hicaz olmalı, suznak taksimde suznakten ayrılmamalıdır. Ufak tefek şedlerle aynı makamı muhafaza etmek kanaatime uygundur. Eskiden uzun taksim yapmazlarmış.” (Kuyucaklı 1954: 29)

Nevzat Atlı, Enise ve Fulya Hanımlarla 40'lı yılların ortalarında Üniversite Korosu'nda tanışır. Sazlar ayrıca provalarını Ercüment Berker'in Kadıköy Moda'daki evinde yaparlar. Nevzat Bey, orada tanır Enise Can ve Fulya Akaydın'ı. Lise yıllarında öğrendiği kemanını yay bağları olmadan çalmıştır Atlı. Fakat Enise Can, nota üzerinde işaretlediği yay bağlarıyla çalmak için Nevzat Bey'e ısrar eder.³⁶ Ona bu konudaki titizliği hocası Ali Rifat'tan geçmiş olmalıdır. Nitekim Şark Musiki Cemiyeti'nin yeniliklerinden biri yay bağlarını kullanmalarıdır. Konservatuvar konserinin ele alındığı bir yazıda kemanların yay bağları eleştirilir. Enise Can ile Necati Tokyay'ın birlik sağladığı belirtilmiş, Emin Ongan ile Hakkı Derman ise serbestçe kullandıkları yaylarından dolayı tenkit edilmiştir (Kuyucaklı 1956: 6).



Görsel 18: 60'lı yılların başlarında iki kardeş

60'lı yılların ortalarına doğru Enise Hanım'ın sağlığında bozulma olur. Otobüsten inerken, taşıtın hareket etmesiyle düşüp yaralanınca, sokağa çıkmak taşıta binmekten çekilmeye başlar. 1969'da da orta şiddette bir felç geçirir ve sol tarafını bir süre kullanamaz hale gelir. Bu, onun icracılığını aksatır. Bundan sonra Fulya Akaydın radyoda ablasıyla çıktığı saz eserleri programına Cevdet Çağla ile devam etmiştir.

Fulya Akaydın ise piyanoyu Türk müziğinde mükemmelen çalar. Bir Batı müziği sazıyla Türk müziği çalınmasına bazı kişilerin karşı olduğunu belirten muhabire şöyle cevap verir: “Filvaki bizim makamın bazı sesleri

³⁶ Nevzat Atlı, kişisel görüşme, 24 Ocak 2021.



piyano tuşlarında mevcut değildir. Fakat iyi musiki bilen bir insan o sesleri çıkarmadan da idare edebilir, piyanosunu dinletebilir. Çalmasını bilmeyen ellerde piyano, muarızları haklı çıkarır.” (F. 1950: 3)

Onun çalış tarzı, aynı dönemde gözde olan Feyzi Aslangil’in üslubundan farklıdır. Fulya Hanım’ın üslubu daha yumuşak, daha ağırbaşlıdır. Feyzi Aslangil daha çok piyasada çalışmış, radyoda az sayıda yayına katılmıştır. Fulya Hanım ise icracılığıyla belli bir zümre içinde sınırlı kalmış ve kendini daha çok öğrenci yetiştirmeye adanmıştır.

Hocalıkları

İki kardeş de hocalığa büyük önem vermişlerdir. Kartvizitlerinde isimlerinin altında ikisinin de hocalığı belirtilmiştir. Kendilerini bu şekilde tanımlamaları onların hocalığa ne kadar önem verdiklerini de gösterir.



Görsel 19: Enise Hanım’ın 1928 ile 1934 arasındaki kartviziti

Enise Hanım için hocalık, müzikte önemszenmesi gereken bir uğraştır. On yaşından sonra hocalığa başladığını ve öğretirken kendisinin de öğrendiğini, dolayısıyla hocalığının müzikte ilerlemesinde çok payı olduğunu söylüyor (Nemlioğlu 1952: 1). Yetiştirdiği çok sayıdaki öğrenci arasında Sultan Reşad’ın teyzeleri, torunu Düriye Sultan ve gelini Melek Seyran Hanım da vardır. Üç dört sene Dolmabahçe Sarayı’na devam etmiş, burada kadın sultanlara ve saray kadınlarına dersler vermiştir (Varoğlu 1953: 5). Pertev Bey, bu meyanda Saliha Sultan’ın da adının geçtiğini, ayrıca “pamukannesinin” Şehzade Ziyaeddin Efendi’yle de saz çaldıklarını söylemişti. 1930’lardan 50’li yıllara gelinceye kadar icracılıktan ziyade hocalığı benimsediğini kendisi bir röportajında şöyle anlatıyor:

Faaliyet sahası olarak kendime hocalığı daha uygun bulmuştum. Musiki cemiyetlerindeki vazifelerim de beni ayrıca meşgul ediyordu. Hayır cemiyetleri menfaatine konserler vermenin manevi hazzı bana yetiyordu. Şöhrete de düşkün değildim. Başka sebep aramaya lüzum var mı? Yalnız yirmi sene evveline gelinceye kadar devam eden bu çeşit çalışmalarım, musiki kulüplerinin kapanmasıyla sona erdiği zaman boşluğu bir başka faaliyetle doldurmak ihtiyacını duydum. Ders verdiğim talebe muhitini genişletince, bu ihtiyaç tatmin edildi. O tarihten beri de, böylece ders vermekle, talebe yetiştirmekle meşgul oldum. (Varoğlu 1953: 5)

Aynı yıl başka bir röportajda yine benzer şekilde önemli olanın “bilmeyenlere musiki öğretmek ve bunların adedini artırmak” olduğunu söyler. Şimdiye kadar yetiştirdiği öğrenci sayısının üç beş bini bulunduğunu belirtiyor (Bildik 1953: 3).

12 Haziran Pazartesi “Üsküdar Darülfeyz-i Musiki Cemiyeti birinci sene birinci konseri” başlıklı konser



programının sonunda verilen duyuruda öğretmenler içinde Eliza'nın ismi şöyle geçmekte:

“Darülfeyz-i Musiki Cemiyeti’nde cuma, pazar günleri zükûra reis-i cemiyet Sami ve Hoca-i muhterem Ziya Beyler tarafından ve salı günleri dahi inasa kemani piyanist Matmazel Eliza'nın taht-ı idaresinde muktedire muallimler tarafından müptedi dersleri verilmektedir. Gerek zükûr ve gerek inas kısmında mükemmel notası olup da fasıllara iştirak edecek bir hale gelmek üzere ayrıca meşk ve fasl-ı umumi dersleri dahi vardır. Bu bâbda her gün cemiyetin merkezi olan Tunusbağı'nda Paşakapısı karşısındaki daireye müracaat edecek zevat-ı kirama malumat-ı mufassala ita edilmektedir.”

Fulya Hanım da kendisini piyano öğretmeni olarak tanıtıyor. Nitekim kartvizitinde de sadece “piyano öğretmeni” yazmakta. Piyanoda birçok öğrenci yetiştirmiştir. Ayrıca genel müzik dersleri de vermiştir. Oğlu Pertev Apaydın'ın anlattığına göre seksen dolayında öğrenci yetiştirmiştir. Öğrencileri arasında Afitap Karacan, Ahmet Çağan, Hamiyet Yüceses, Necdet Cici, Muzaffer İlkar, Güzin Siper, Nimet Ergüder ve Süheyla Altmışdört de vardır. Ayrıca Ercüment Berker'e de solfej ve piyano dersleri vermiştir.

Fulya Akaydın, Kadıköy Halkevi'nde on iki yıl hocalık etmiş, aynı kurumda Hulusi Öktem yönetimindeki çoksesli koronun şef yardımcılığını yürütmüştür. 2-3 Temmuz 1937'de Kadıköy Halkevi'nin kırk beş kişilik “koral heyeti” Bursa'da Tayyare Sineması'nda Türk Hava Kurumu yararına iki konser verir. İskender Ardan'ın kemana piyanoda refakat eden Fulya Akaydın'dır. İki sanatkar, Frederic Poliakin'in *Le Canari* ve Pablo de Sarasate'ın *Zigeunerweisen* adlı iki eserini çalarlar.³⁷ Fulya Akaydın ve Enise Can Üniversite Korosu'nun da kuruluş aşamalarında da yer almışlardır.

(İstanbul) Kadıköy Halkevi
KORAL ve Musiki Heyeti Konseri
KADIN - ERKEK 4 SESLE

PROGRAM

Koral heyeti tarafından Şef: Konservatuar Profesörü M. Hulusi Öktem
Piyano: Piyano öğretmeni Fulya Akaydın

1 - İstiklâl Marşı	4 ses üzerine Koral için tanzim eden: M. Hulusi Öktem
2 - Türk bayrağı	Schubert
3 - İlkbahar	(Rus şarkısı) İpolitov İvaov
4 - Pınarbaşı	(Halk melodisi) M. Hulusi Öktem
5 - Dalgalar	(Fulya operetinden) Celâl Esad Arseven
6 - Büyük Önder	Schubert
7 - Geçmiş zaman	Gevaert

◀ A R A ▶

Solo - keman Konservatuar ilk mezunlarından Kadıköy Halkevi Orkestra şefi İskender Ardan
Piyano: Fulya Akaydın

1 - Zigeuner Weisen	Sarasate
2 - Kanarya kuşu	Polyakin
3 - Sabote	A. Zeybel

◀ A R A ▶

Koral heyeti tarafından

8 - Faust operasından marş	Gounod
9 - Lohengrin	(Düğün toreni) Wagner
10 - Çingene hayatı	Schumann
11 - Çoban korusu	(Rosamund operasından) Schubert
12 - Aynı öndüdü	(Halk şarkısı Koral için tanzim eden) M. Hulusi Öktem
13 - Su gelen kimin kızı	(Halk şarkısı Koral için tanzim eden) M. Hulusi Öktem
14 - Şaban operasından No. 1 ve 6	Radeçgia ve C. Esad Arseven
15 - Ulusal Marş	M. Fuad Koray

Bursa: Yeni Basmevi

TAYYARE SİNEMASINDA
İstanbul Kadıköy Halkevinin
45 kişilik KORAL Heyetinin vereceği
Büyük KORAL
KONSERİ

İstanbul Konservatuarı Profesörlerinden Bay Hulusi Öktem'in idaresinde bulunan Kadıköy Halkevinin 45 kişilik Koral heyeti Bursada ilk defa olarak Bursa Hava Kurumu menfaatına 2 Temmuz 937 cuma, 3 Temmuz cumartesi günü akşamı saat 9 da Tayyare Sinemasında 2 konser verecektir.

Bu konserin ait program karşıkı sayfadadır.

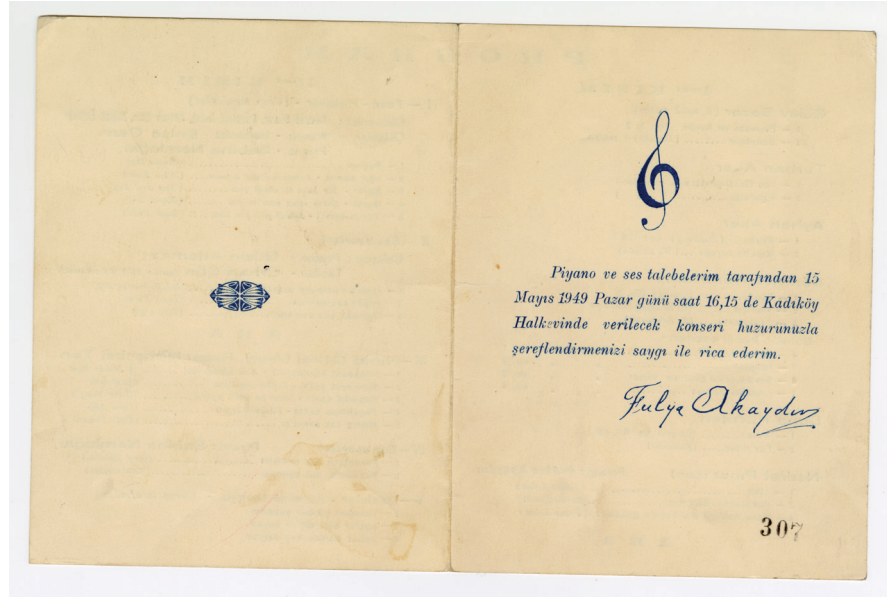
Biletler simtlerden kişede satılmaktadır.

FIATLAR

Loca 200 - Salon 50 - Birinci Balkon 40
Duhuliyeye 20 Kuruşdur.

Görsel 20: Kadıköy Halkevi Korosu'nun 2 Temmuz 1937'de Bursa'da verdiği konserin programı

³⁷ “Bursa'da ilk büyük koral konseri”, *Açık Ses*, 3 Temmuz 1937, s. 1-2.



Görsel 21: Fulya Akaydın'ın öğrencilerinin Kadıköy Halkevi'nde verdiği bir konserin programı

Bestekârlıkları

Enise ve Fulya Hanımlar birkaç eser de bestelemişlerdir. Kendileriyle yapılan röportajlarda besteleri olup olmadığı sorusuna ise hep tevazuyla cevap vermişler. Enise Can 1953'teki röportajında eser bestelediğini söyledikten sonra şöyle devam ediyor: "Kemanımla ifadeye çalıştığım şaheserlere ancak şaheserlerle katılmak mümkün olur. Şaheser veremeyecek olduktan sonra..." (Varoğlu 1953: 5) Aynı yıl başka bir röportajında ise çocukluğunda birkaç parça bestelediğini fakat var olan eserlerden daha iyisini besteleyemeyecek olduktan sonra buna lüzum olmadığını belirtiyor (Bildik 1953: 3).

Pertev Apaydın annesinin ve "pamukanesi"nin eserlerinin notalarını bastırmak istemişti fakat Pertev Bey'in ömrü ne yazık ki bu arzusuna vefa etmedi.³⁸ Pertev Bey'den bana intikal eden evrak arasında yer alan notaları tasnif

³⁸ Pertev Bey, notaları 2000'lerin başında Mithat Arısoy'a bilgisayarda yazdırmış, fakat kitap olarak neşrederememiş. Bu notalardan bazıları Neriman Güneş'in tezinde yer alıyor. Bkz. Neriman Güneş, *20. Yüzyıl Kadın Bestekârlarımızdan Fulya Akaydın ve Enise Can'ın Hayatları ve Eserleri*, İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuarı Çalgı Eğitimi Bölümü Yayınlanmamış Bitirme Çalışması, 2001.



ettim ve aşağıdaki listeyi hazırladım:

Enise Can'ın Eserleri

- Hicaz / şarkı / curcuna / Neyleyim mahzûn göynüm bir şeyle meşgul olmuyor
 Hicazkâr / şarkı / aksak / Dergeh-i İzzet'te doğmuş şems-i tâbândır Güzin; Güfte: Fahri Can
 Hicazkâr / oyun havası / sofyan
 Hüseyini / şarkı / aksak / Yeşillendikçe dağlar cânâ cân katar bağlar
 Karcığâr / şarkı / devrihindi / Cüdâ düştüm sevdiğimden rûz ü şeb kan ağlarım
 Kürdilihicazkâr / şarkı / aksak / Herkesin taptığı yalnız rabbidir
 Nihavend / medhal (beste tarihi: 1967)
 Nihavend / şarkı / curcuna / Perî gibi bir kızdı birden karşıma çıktı³⁹
 Nihavend / şarkı / yürük semai / Bir saâdet nûru doğdu elli dördün başına; Güfte: Fahri Can, (beste tarihi: 1954)
 Rast / medhal / sofyan
 Suznak / saz semaisi / aksak semai (beste tarihi: 19 Ekim 1953, Kadıköy)⁴⁰
 Şeddiaraban / şarkı / semai / Beni ister ağlat ister sevindir; Güfte: Necdet Rüşdü Efe
 Şehnaz / mandıra / devrituran – Karadeniz Havası
 Şehnaz / şarkı / (?)⁴¹

Fulya Akaydın'ın Eserleri

- Acemaşiran / saz semaisi / aksak semai
 Hicaz / şarkı / curcuna / Mehtâbın gölgeli izlerinde gezerken seni andım; Güfte: Necdet Rüşdü Efe (beste tarihi: Kânunievvel 1932)⁴²
 Şeddiaraban / şarkı / curcuna / Kalbimi verdiğim kadın Sevim'dir dedim⁴³
 Şevkefza / şarkı / sofyan / Hemderd oldu derdimi dinledi benim⁴⁴
 Nihavend/şarkı / (?)⁴⁵

³⁹ Bu eserin başlığında “Eliza Fahreddin” yazmasına rağmen, eser Pertev Bey tarafından yapılan listeye dahil edilmemiştir. Nota eski yazı ile yazılmıştır. Pertev Bey, görüşmelerimizde eski yazı bilmediğini belirtmişti. Başlığı okuyamadığı için dahil etmemiş olmalı.

⁴⁰ Bu eser, “Hayatım kardeşim Fulyacığma” hitabıyla Fulya Akaydın'a ithaf edilmiştir.

⁴¹ Notada güfte yer almıyor.

⁴² Fulya Akaydın, notanın üzerine “ilk şarkım” notu düşmüştür.

⁴³ Eserin ilk mısraında adı geçen Sevim, Fulya Hanım'ın gelini; yani Pertev Apaydın'ın karısıdır.

⁴⁴ Notanın üzerinde “Fulya'nın” yazmasına rağmen daha sonra notanın üzeri çizilmiştir. Şevkefza eserlerin bulunduğu defterde aynı eser yer almaktadır fakat bestekâr ismi belirtilmemiştir.

⁴⁵ Arşivde tamamlanmamış nihavend bir şarkının notası yer alıyor. İçinde “Genco”, “Nevin”, “Sunay”, “Nadir” isimleri geçiyor. Ayşegül Hanım'ın verdiği bilgilere göre Nadir ve Sunay, Brüksel'den tanıdıkları. Genco ve Nevin, onların çocukları. Nevin Hanım Amerika'da, Genco Bey ise Afrika'da yaşıyor. Sunay Hanım vefat etmiş. Nadir Bey ise Brüksel'de bir bakım evinde yaşamakta imiş.



Hollanda Türküsü Eylül 1963, Hollanda.

Usulü Makamı Bestekâr

İki kardeş yol aldık di yar di yar do la z
 di k ni hor yet Ho lan da da su des ta na u la z
 u la z dik Bal kon lar da çi çek ler
 çay lar da köpek ler kanal lar da ördek ler
 sokak da bişik let ler sil let ler
 haris benim hollanda Hollanda bak ne güzel do lan da
 bak ne güzel do lan da

1 İki Kardeş yol aldık
 Diyar diyar dolaşdık
 Ahâyet hollanda da
 Su destâna ulaştık.
 Wakarat
 Haris benim Hollanda
 Hollanda bak ne güzel dolanda

2 Balkonlarda çiçekler
 Çayullarda köpekler
 Kanallarda ördekler
 Sokak da bisikletler

3 Ter temiz die caddeler
 Terbiyeli şoförler
 Kemim yüzüne baktısan
 Mutlaka sana güler

4 Sokakları park gibi
 Fimriler zümrüt gibi
 Her taraf çiçek dolu
 Sanki ilk bahar gibi.

5 Rişpârları ziddetli
 Değirmenler heybetli
 İnsanları salıktan
 Fervâlede gayretli

6 Kanaatlar da göğüsleri
 Ağaçlar ve çiçekler
 Restorasyoncu için
 Sana aşkım söyler.

Görsel 22: İki kardeşin ortak besteledikleri bir eser: Hollanda Türküsü (beste tarihi: 4 Eylül 1963)

Orhan Tokmakoglu'nun Fulya Akaydın için akrostiş şeklinde yazdığı şiiri Alaeddin Yavaşca nihavend makamında bestelenmiştir:⁴⁶

Fusun serpen sazının dinlesen nağmesini
 Ulaştırır ruhlara bir âlemin sesini
 Lâl olur bütün diller vecd içinde dinlerken
 Yar dinler, ağıâr dinler, sermest olur gönüller
 Ah susar bezm-i canda, can dinler, canan dinler (beste tarihi: 20 Şubat 1956)

⁴⁶ Yavaşca, bestelemesi için bu güfthenin Fulya Hanım tarafından kendisine verildiğini belirtiyor. Bkz. Neriman Güneş, 20. Yüzyıl Kadın Bestekârlarımızdan Fulya Akaydın ve Enise Can'ın Hayatları ve Eserleri, İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Çalgı Eğitimi Bölümü Yayınlanmamış Bitirme Çalışması, 2001, s. 22.



1960 ajandasının sonunda Cihat Yaçagaz'ın yazdığı şu akrostiş var:

*Ferda dediler de hayale hayale daldı gönül
Ufuk geniş, ümid bağında kaldı gönül
Leylak rengi bulutlarla sarıldı gönül
Yıldızlar ışıdııkça aydınlandı gönül
Âlemde uzakta sizleri andı gönül – 1 Ocak 1960*

Fulya Akaydın'ın 1966 yılı ajandasının sonundaki notlar kısmında Rahmi Duman'ın şu şiir yer alıyor:

*Kendimizden geçerek düşündük derin derin
Ses, piyano ve keman lisanı göğün yerin
Ne servete âşığız ne mevkiye rütbeye
Kuluyuz kölesiyiz öpülecek ellerin – 15 Nisan Cuma 1966*

Fulya Akaydın'ın Şef Oğlu: Pertev Apaydın

Fulya Akaydın'ın kısa süren evliliğinden 14 Ocak 1929'da bir oğlu olur: Bahri Pertev Apaydın. Teyzesini "pamukanne", eniştesi Fahri Can'ı da baba olarak benimsediğini söyleyen Pertev Bey annesine de çok bağlıdır. Oğluna dair her türlü haberi, mektuplaşmaları ajandasına farklı renkte bir kalemle not etmiştir. 1965 ajandasında Fulya Hanım'ın oğluna yazdığı şu şiir yer alır:

*Sevgili mahdum-ı zarafetim
Ve benim her hususta kerametim
Otuz beş yıl hayat yolunda cesaretim
Ömrümde tek güzel marifetim
Sayende her güçlüğe metanetim
Beni güya şair kılan letafetim – 2 Şubat 1964 Salı*

Anne, oğul, teyze, enişte bir çekirdek aile gibi bir arada yaşamışlardır. Ailenin en büyük arzusu oğulları Pertev'i iyi bir müzisyen olarak yetiştirebilmektir. Enise Can 1952 yılındaki röportajında piyanonun üzerinde duran fotoğrafın kime ait olduğunu soran gazeteciye şöyle cevap veriyor: "Yeğenim. Musiki hayatımızda bütün gaye ve ideallerimiz onun üzerinde toplanıyor. Pertev hakiki bir musikişinas olduğu gün, hayattaki en büyük emelimize kavuşmuş olacağız." (Nemlioğlu 1952: 6) Enise Can'la yapılan başka bir röportajda ise Enise Can'ın bestelenmiş eseri olmadığını belirtmesinin üzerine kardeşi Fulya Akaydın içeriden Pertev'i getirir ve muhabire oğlunu ablasının "en büyük eseri" olarak tanıtır (Varoğlu 1953: 5).



Görsel 23: Pertev, teyzesi ve annesi ile birlikte 1932 Eylül Kadıköy

Müziğe yedi yaşında annesinden piyano dersleri alarak başlayan Pertev Apaydın, annesinin çalıştırdığı, Kadıköy Halkevi'ndeki koroya katılır. Aynı yıllarda Hulusi Öktem'den solfej dersleri alır. Annesinin aracılığıyla on üç yaşında Cemal Reşit Rey'le tanışmış, onunla armoni, kontrpuan ve füg çalışmıştır.

Annesiyle teyzesinin maddi zorluk çektiğini gören Pertev Bey hayatını mühendis olarak kazanmaya karar verir. İstanbul Teknik Üniversitesi Elektronik Fakültesi'ni seçmesindeki bir başka amacı da Salih Murad Uzdilek'le ses fiziği üzerinde çalışabilmektir.

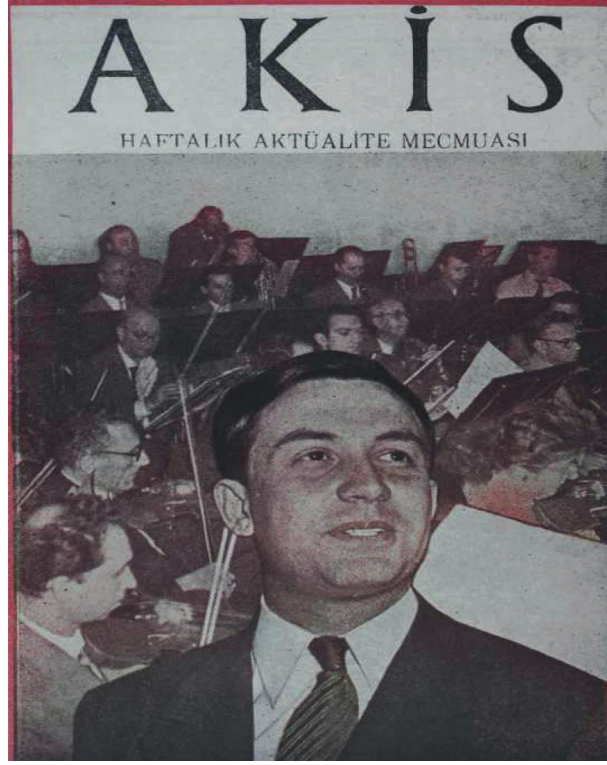
Şefliğe 1952'de Konservatuvar Orkestrası'nı idare etmekle başlamış, 1-11 Eylül 1955'te Fransa'da Basançon'da açılan uluslararası amatör ve profesyonel orkestra şefleri yarışmasında on sekiz ülkeden kırk yedi kişi arasında birinci mansiyonu kazanmıştır. Aynı sene Filarmoni Derneği'nin onuncu yıldönümü dolayısıyla yapılan törende ödül kazanır.⁴⁷

1955 yılında, henüz yirmi altı yaşındayken Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'nı yönetir ve çok takdir kazanır. Bu konserdeki şefliğiyle, dönemin önde gelen dergisi *Akis*'e haber olur.⁴⁸ Bir yıl sonra ise aynı dergi, genç müzisyeni kapağına taşır.⁴⁹ Ne var ki, iyi bir orkestra şefi olarak hafızalara kazanmasına rağmen, annesinin de yönlendirmesiyle müzikle sadece amatör olarak ilgilenip geçimini diplomalı mesleği olan mühendislikten sağlamıştır.

⁴⁷ Pertev Bey'in bana anlattıklarından ve Bedi Nuri Şehsuvaroğlu'nun aile arşivinden çıkan daktilo edilmiş metninden.

⁴⁸ "Değnekli genç adam", *Akis*, Sayı 46, 26 Mart 1955, s. 27-28.

⁴⁹ "Pertev Apaydın", *Akis*, Sayı 98, 24 Mart 1956, s. 31.



Görsel 24: Akis dergisinin kapağında Pertev Apaydın

Ağustos 1958’de Sevim İkizalp ile evlenir ve askerlikten sonra 1958 sonunda Londra’ya gider, Imperial College Londra Üniversitesi’nde doktorasını yapar.⁵⁰ Sonra İstanbul’a döner ve kısa bir süre sonra SHAPE⁵¹ Technical Center (STC) adındaki kuruluşa kabul edilir ve 1962’de Hollanda La Haye’de çalışmaya başlar. Enise Can ve Fulya Akaydın da 1963 temmuzunda Hollanda’ya giderler, ekime kadar oğullarıyla kalırlar.

Brüksel Yılları

Pertev Bey, 1968’den itibaren Hollanda’da başladığı STC kuruluşunun temsilciliğini Brüksel’de yapmaya devam eder. Zaman zaman Fulya Hanım da oğlunun yanına gider. Bu ziyaretlerinde İstanbul Radyosu’ndan izin istemiş, canlı neşriyatlara katılamamıştır. Radyodan uzak kalışlarından bazılarının gazetelerde haber olması, Fulya Hanım’ın programlarının yakından takip edildiğini göstermektedir.⁵²

Fahri Can 1969’da ölünce iki kardeş İstanbul’da yalnız kalırlar, 1970 Ağustos’unda, oğulları Pertev Apaydın’ın yanına, Brüksel’e yerleşirler. İki kardeş burada bazı müzik faaliyetlerinde de bulunurlar.

25 Aralık 1971 günü Noel kutlamaları kapsamında Fulya Akaydın bir piyano resitali verir. Kadıköy’den dostu olan Bedi Nuri Şehsuvaroğlu’na bir mektup yazar. Şehsuvaroğlu, Fulya Akaydın’ın Brüksel’deki konserinden bahsederek bu mektubun bazı kısımlarını *Tercüman*’daki köşesinde yayımlar. O günlerde Türkiye’de de Ankara’daki Devlet Konser Salonu’nda verilecek İtrî konseri dolayısıyla bazı hadiseler olmaktadır. O vakte kadar sadece Avrupa müziğinin icra edildiği salonda 22-23 Aralık 1971 günlerinde bir “İtrî konseri” verilmesi istenmiş fakat bazı Batı müziği icracıları buna karşı çıkmışlardır. Şehsuvaroğlu yazısına bu olayı hatırlatarak başlar ve Fulya Akaydın’ın Avrupa’daki çabalarıyla Türkiye’deki hadiselerin birer tezat olduğunu ima eder. Fulya Hanım’ın mektubunda da aynı

⁵⁰ Pertev Bey’in yakın dostu Ayhan Çilingiroğlu’nun bana anlattıklarından. Arkadaşının ölümünden sonra yazdığı yazısı hakkında bkz. Ayhan Çilingiroğlu, “Pertev Apaydın’ın ardından”, *Elektrik Mühendisleri*, Sayı 470, Mart 2022, s. 41-42.

⁵¹ SHAPE: Supreme Headquarters Allied Powers Europe. Yani NATO’nun Avrupa’daki müttefik askeri kuvvetlerinin yüksek karargâhı.

⁵² *Akşam*, 20 Temmuz 1970, s. 6.



konuya ima vardır.

Fulya Hanım'ın Brüksel'deki ilk müzikal faaliyeti olduğu için bu mektubun ilgili kısımlarını buraya alıyorum:

29 Şubat 1972, Brüksel

(...)

Burada Belçikalı ve Valon olan bir genç hanımla ahbab oldum. Madam Parmantie, cici bici, iki çocuklu bir anne. Kendisi güzel sanatların dinleyicisi olduğu kadar seyircisi de... Beraber müzeler, konserlere gittik. Bir gün Türk müziğini merak etti. Kızı da bu isteğe katıldı. Bu küçük hanım klasik gitar çalıyor. Konservatuvardan birinci mansiyon almış bir müzisyen ve aynı zamanda üniversite öğrencisi. Her ikisi de bizim musikimize hayran oldular.

Anne Parmantie beynelmilel bir hanımlar kulübüne üye imiş. Bu sebeple Noel haftasında yapacakları yemekli toplantıda bir konser vermeme rica ettiler. Ben de musikimizin bu değişik, yabancı ırklar üzerindeki etkisini merak ettiğim için teklifi kabul ettim ve 25 Aralık 1971 gününü heyecanla bekledim.

O gün kulüp salonunda verdiğim konser 20 dakika sürdü. Fakat tesiri çok şahane oldu. Evvela kulüp üyelerinden olan bir Türk hanım, İngilizce olarak beni, dinleyicilere tanıttı. Mesleğimden ve radyo çalışmalarımından bahsetti.

Konuşma bitince alkışlar arasında önce geçen asrın klasik bir eseri olarak anons ettirdiğim Benli Hasan Ağa'nın Rast Peşrevi'ni sade bir şekilde ve ağır olarak çaldım. Bütün salon nefes almadan dinliyordu. Arkasından R. Talat Bey'in [Alpman] Şeddıaraban Saz Semaisi'ni çaldım ve nihayet konseri Sedat Öztoprak'ın Zeybek'i ile bitirdim. Fakat alkışlardan kurtulamayınca, nihayet mecburen bir eser daha çaldım.

Sonra dinleyiciler etrafımı sardılar, beni türlü müzik suallerine tuttular. Ellerimi öpen mi istersiniz? Talebem olmak arzusunu izhar edenler mi istersiniz? Konserin tekrarını arzu edenler mi?

Yalnız Batı musikisini tanıyıp kendi öz musikisini hor gören bizim müzisyen(!) vatandaşlarımızın kulakları çınlasın.

İkinci konser daha da tantanalı oldu. Burada Türk hanımlarının çalıştıkları Köy Okullarımıza Yardım Derneği var. Başkanları da Ortak Pazar Sefiresi Yaşar Müezzinoğlu. Bu hanımlar da bir konser istediler. Fakirler yararına olduğu için, peki dedim. Bu seferki konser programını iki kısım üzerine düzenledim.

Konser, Sivil NATO binasının çay salonunda idi. Beni nefis bir konser piyanosu önüne getirdiler. O günkü dinleyicilerim de hep hanımlar idi. Sefireler, diğer hariciyeciler, NATO'da görevli generallerin refikaları ve nihayet mühendis ve maliyecilerin aileleri. Ceman almış kadar dinleyici. Evvela bir sefirin kızı beni, aramızda bulunan bir hayırsever diye tanıttıktan sonra, size biraz da Fulya Akaydın'ın hayatından bahsedeceğim, dedi ve sizin Şehsuvaroğlu imzası ile İstanbul Ansiklopedisi'ne yazdığınız makaleyi aynen okudu. Utancımın nereye bakacağımı şaşırtdım. Birinci kısmın sonunda müziği bir alkış yağmuru takip etti.

Konserden sonra çay içilirken bana hizmet eden edene. Aralarında gözyaşlarını tutamayanlar bile vardı. Bir Belçikalı hanım teyp getirmiş ve konseri baştan sona tespit etmişti. (...) (Şehsuvaroğlu 1972: 2)

Şehsuvaroğlu, yazının sonunda da Türk musikisinin Avrupa'da pek güzel karşılanırken Türkiye'de bu müziğe konser salonlarının çok görüldüğünü söylemekten geri kalmamış.

1974'te ise Belçika'nın Tournai şehrindeki konservatuvar yönetimi, geniş kadrosuyla bir Türk müziği konseri



düzenlemeye karar verir. Konservatuvardaki Türk öğrenci Nail Sümbül'ün ortaya attığı bu fikir müdür tarafından da desteklenir. Brüksel'de oturan Enise Can ile Fulya Akaydın bu çalışmalara yardımcı olurlar. Önce konservatuvar hocaları bir buçuk ay Enise Can ile Fulya Akaydın'ın evinde plak dinleyip notaları inceleyerek çalışırlar; sonra onlar da konservatuvardaki kendi öğrencilerini çalıştırırlar. Ankara Devlet Konservatuarı'ndan özel olarak notalar getirtilir. Altmış kişilik orkestra ve elli kişilik koro, eserleri Türkçe olarak söylerler. Enise Can ve Fulya Akaydın'ın yardımlarıyla düzenlenen bu konser basında da yankı bulur (Birand 1974: 3).



Görsel 25: Milliyet gazetesinde çıkan haber, 17 Nisan 1974

Aradan birkaç yıl geçtikten sonra Belçika Konservatuarı yöneticileri, yeni kurulmuş olan Türk Musiki Devlet Konservatuarı'na resmî bir yazı yazarak, Brüksel'deki konservatuvarda Türk müziği çalgıları müzesi kurulacağını anlatırlar. Bu çalgıları tanıtacak ve icra edecek nitelikte birkaç öğretim elemanını Brüksel'e göndermelerini konservatuvar yönetiminden isterler. Halil Aksoy başkanlığında altı kişi Brüksel'e gönderilir ve on gün kadar orada kalırlar. Dönüşlerinde, Belçika Kraliyet Konservatuarı'nda Türk müziğini bilen otuz öğretim elemanı olduğunu söyleyerek konservatuvar müdürüERCÜMENT BERKER'i ve diğer hocaları hayretler içinde bırakmışlardır. İşte bu öğretim elemanları Berker'in ilk hocası Fulya ve Enise kardeşlerin yetiştirdikleri hocalardır (Güneş 2001: 31).



İki Kardeşin Ölümleri

Birbirlerine çok bağlı olan iki kardeşin ölümleri de aynı yıl olur. Enise Can 16 Ocak 1975'te Brüksel'de ölür. Fulya Hanım, ablasını kaybettikten sonra ajandasına şunları yazmıştır:

16/1/1975: "Kara gün. Bu sabah 6.15'te ablacığım uykusu arasına iki büyük nefes alarak ruhunu teslim etti. Artık ablacığım yok benim"

17/1/1975: "12'den gece 10.30'a kadar taziyete gelenlerle ev doldu taşı. Ama içim yanıyor, anacığımı arıyorum. Yok, yok!"

18/1/1975: "Sabah Pertev, Sevim, ben gittik; ablacığımın son yolculuk esbabını aldık geldik. Akşama kadar durmamacasına başsağlığına gelenlerin ardı arkası bitmiyor. Pertev boğaz hastası oldu. Rombuş ilaç verdi. Gece 3'te uyandık, bir de 6'da. Bütün bütün uyandık."

19/1/1975: "Ablacığımı son bir defa ziyaret ettim. Çok fenayım. Boyuna ziyaretçiler geldi. Sabahtan akşama kadar hiç yalnız kalamadık. Gece 3'e kadar uyumadım. 6'da da kalktım."

21/1/1975: "Sabah gine gittim, buz gibi yanaklarını öptüm sevdim. Son görüşüm oldu. Benden sonra yıkadılar, kefenleyip tabutuna koydular. İşte her şey bitti. Canım kardeşimi kaybettim."

22/1/1975: "Sabah 9'da ablacığım naaşını havayollarına teslim ettiler. 4'te biz de uçakla hareket ettik. Türkiye saatiyle 8'de Yeşilköy'e indik. Atilla ilk karşıladı ve her beraber Kemallere gittik."

23/1/1975: "Öğle namazını müteakip cenazemizi Zincirlikuyu'ya Fahri ağabeyimin yanına tevdi ettik. Çok acı, nasıl alıacağım bilmem."

Enise Hanım'ın ölümü şöyle duyurulmuş:

Acı bir kayıp

Merhum Fahri Can'ın eşi, Fulya Akaydın'ın ablası, Pertev Apaydın'ın 'pamuk annesi', Kemal ve Zehra Can'ın yengeleri, Sevim ve Ayşegül Apaydın'ın 'pamuk anneleri', Bakiye Can'ın 'pamuk ablası', Türk musikisinin değerli varlıklarından bestekâr ve kemani Enise Can Brüksel'de vefat etmiştir. Cenazesi yurda getirilerek 23 Ocak 1975 Perşembe günü (yarın) öğle namazından sonra Şişli Camii'nden alınarak, Zincirlikuyu'daki aile kabristanına defnedilecektir. Allah rahmet eyleye – Ailesi ve yakın dostları.⁵³

Sonraki günlerde Fulya Hanım taziyeye gelenleri yazmış. Ajandadaki ifadelerden, ablasının kaybının Fulya Hanım'ı çok etkilediği anlaşılıyor. Tansiyonunu da not etmeye başlamış. Genelde yüksek tansiyon olduğu görülüyor. 8 Şubat'ta tekrar Brüksel'e dönerler. Sonra günden güne Fulya Hanım'ın da sağlığında bozulmalar olur. Ajandadan bazı günleri aynen alıyorum:

10/2/1975: Ben çok halsiz ve hastayım. Evin her yerinde ablam. Çok zor alışması. Pertev titreyerek geldi. Hemen yattı. Ateş 37,5"

11/2/1975: "Pertev'im ateşli yatıyor. Doktor bekliyoruz. Gece Doktor Romlanç geldi. Pertev'e grip dedi. Bana da baktı. Tansiyon 13 ve mantar. Aynı ilaçları verdi. 10.30; yatıyorum."

12/2/1975: "Pertev'in ateşi düştü ise de grip devam ediyor. Ablacığımın çamaşırlarını yıkamak, ayırmak, evde ilaçlarını kaldırmak çok zor işler. Allah sabrını versin, amin. Akşam yemek yedik. Pertev'e bir sıkıntı, fenalık geldi; şimdi iyice."

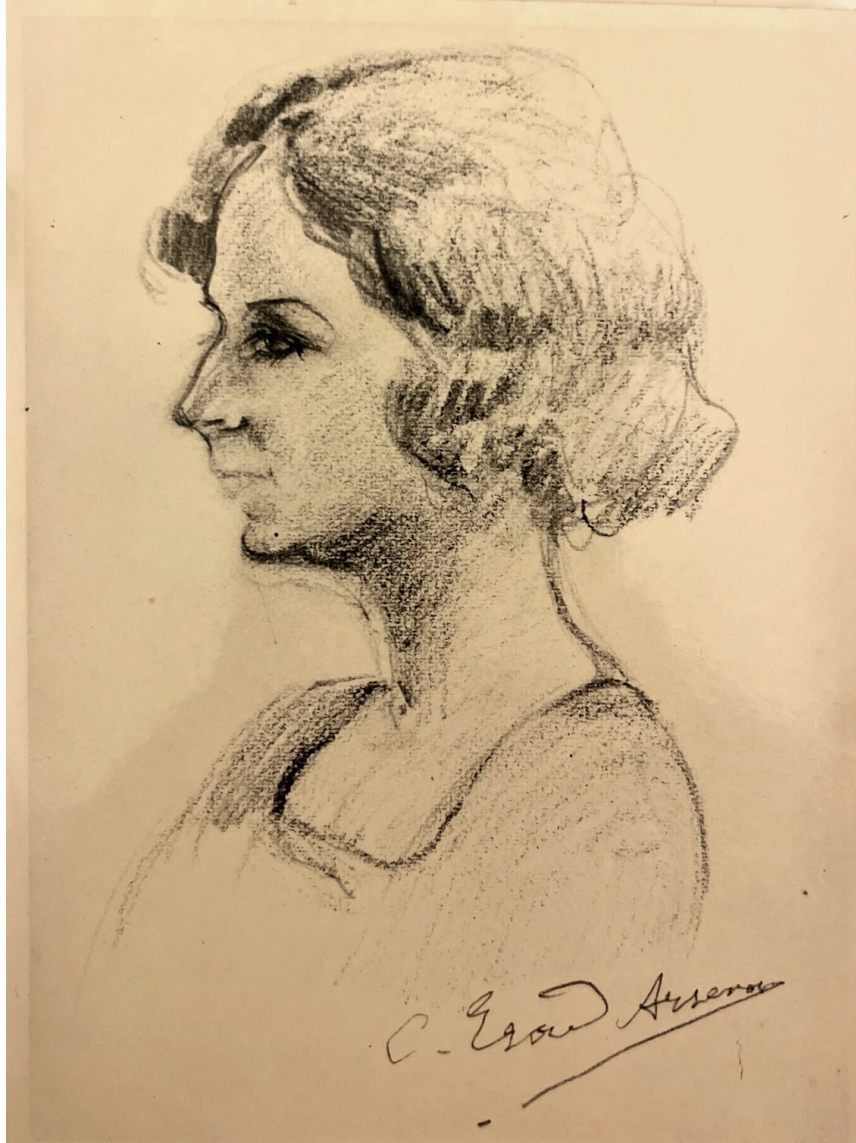
13/2/1975: "Ütü yaptım ve ablacığımın çamaşırlarını ağlaya ağlaya bavula yerleştirip sandık odasına indirdim. Pertev'imin ateşi yok ama hâlâ göğsünden çok rahatsız."

⁵³ Milliyet, 22 Ocak 1975, s. 10.



15/3/1975: “Gündüz evden çıkmadım, yattım, kalktım. Çok halsiz ve rahatsızım.”

27/3/1975: “Ben çok rahatsızım, karnım davul gibi.”



Görsel 26: Celal Esad Arseven'in çizimiyle Fulya Akay'dın. Bu çizim Reşad Ekrem Koçu'nun İstanbul Ansiklopedisi'nde de kullanılmıştır.

Nisanda sağlığı iyice bozulur. Ajandadan notlar:

10/4/1975: “Ağzımdan kan boşandı. Düştüm. Amudufikari [omurga] zedelendi ve hastaneye kaldırıldım. Boyuna kan veriyorlarsa da hem yukarıdan hem aşağıdan boyuna verilen kanı zayi ediyorum.”

11/4/1975: “Aynı hal devam ediyor. Bir taraftan teşhis koymaya çalışıyorlar.”

12/4/1975: “Gittikçe berbatlaşıyorum.”

13/4/1975: “Vücutta kan durmuyor.”

14/4/1975: Nihayet gece 7.30'da ameliyat ediyorlar. Acaba cehennem bundan ağır olabilir mi? Unuturum inşallah.”



Hastaneden ancak 4 Mayıs'ta çıkabilecektir. 12 Mayıs'ta tekrar hastaneye kaldırılır. Mayıs ve haziran gittikçe kötü geçer. Ara sıra hastaneye girer çıkar. Son olarak 14 Ağustos'ta hastaneye girer. Ajandaya yazabildiği son gün 15 Ağustos 1975. Şöyle yazmış: "Hastanedeyim. Sabah kanım alındı. Sonra röntgen alındı. Saat 13'te Dr. Paulet geldi, karnıma iğne batırdı; boruyla su alınıyor. Hâlâ (18.30) devam ediyor. 1400 cc birikti."

19 Ağustos saat 22.30'da Fulya Hanım son nefesini verir. Ajandanın bu ve sonraki birkaç sayfasına Pertev Bey, annesinin ölümü ve cenazesi hakkında bazı notlar düşer.

Fulya Akaydın'ın ölümü *Milliyet* gazetesinde şöyle duyurulur:

Merhume Enise Can kız kardeşi, merhum Fahri Can baldızı, yüksek mühendis Pertev Apaydın sevgili anneciği, Sevim Apaydın kayınvalidesi, Ayşegül Apaydın babaannesi piyano öğretmeni Fulya Akaydın yakalandığı amansız hastalıktan 19 Ağustos gecesi Brüksel'de vefat etmiştir. Cenazesi İstanbul'a getirilerek 25 Ağustos Pazartesi günü öğle namazından sonra Şişli Camii'nden alınarak Zincirlikuyu aile kabristanına defnedilecektir. – Oğlu, gelini, torunu ve bütün dostları⁵⁴

Pertev Apaydın Brüksel'de yaşıyordu. Hiç yan yana gelememiştik fakat teknoloji sayesinde ara sıra internet üzerinden görüşürdük. Annesiyle teyzesinin hatıralarını anlatırdı, ilgiyle dinlerdim. 2 Kasım 2021 günü Brüksel'deki evinde, bilgisayar başında çalışırken ani bir krizle öldü. Naaşı İstanbul'a getirilerek Zincirlikuyu Mezarlığı'ndaki aile kabristanına defnedildi. Ailenin bütün üyeleri orada yatıyor.



Görsel 27: Zincirlikuyu Mezarlığı Ada 14, kısım 2'deki aile kabristanı

Torun Ayşegül Apaydın

İki kardeşin bugün hayatta olan tek varlığı Pertev Bey'in kızı Ayşegül Apaydın'dır. 13 Kasım 1954'te dünyaya gelen Ayşegül Apaydın, ilk önce iki sene Işık Lisesinde okuyup, sonra Hollanda'da İngiliz mektebinde okur, Belçika'ya geldiklerinde, normal bir Belçika lisesinde bu sefer Fransızca ile devam eder, üniversiteye gider, ve bir iki özel sektör şirketlerinde çalıştıktan sonra, NATO ya girer. 1985'de NATO'nun Paris'teki Bilim ve Teknoloji Organizasyonu'nda (NATO Science & Technology Organisation) görev alır ve emekliliğine kadar orada çalışır. Halen Paris'de yaşıyor.

İngiliz okulunda okumuş, çeşitli kurumlarda görevler almıştır. Ayşegül Apaydın, sadece Fulya Akaydın'ın değil, Enise Hanım ile Fahri Bey'in de torunu olmuştur. Fahri Can'ın ajandasında Enise Hanım'ın Ayşegül Hanım için yazdığı şu şiir var:

⁵⁴ *Milliyet*, 24 Ağustos 1975, s. 10.



“Bahçedeki bülbül
Bahardaki sümbül
Eşittir onlara
Torunum Ayşegül”

Ayşegül Apaydın'ın 1988'de Paris'te Dominique Lacheny ile yaptığı evliliğinden Emile Aslan Lacheny (d. 1991) isimli bir oğlu dünyaya gelmiştir. Bir Türk anne ile bir Fransız babanın oğlu olan Emile, dört sene Amerika'da tiyatro sanatları okuyup sonra dünyada en ünlü aktörlük stüdyolarından biri olan Stealla Adler Studio'dan mezun olup aktör, yönetmen ve senarist/yazar olarak çalışmalarına devam etmekte, ailenin sanat yönünü sürdürmektedir. Halen New York'da yaşıyor.



Kaynakça

- “Bursa’da ilk büyük koral konseri”, *Açık Ses*, 3 Temmuz 1937, s. 1-2.
- “Değnekli genç adam”, *Akis*, Sayı 46, 26 Mart 1955, s. 27-28.
- “Pertev Apaydın”, *Akis*, Sayı 98, 24 Mart 1956, s. 31.
- “Şark Musiki Cemiyeti”, *Kadınlar Dünyası*, 26 Mart 1921, sayı 12, s. 12.
- Akşam*, 20 Temmuz 1970, s. 6.
- Anday, Melih Cevdet (1955). “Şark Musiki Cemiyeti’nin kurucusu Nuri Duyguer”, *Akşam*, 12 Şubat 1955, s. 3.
- Bildik, Cemaleddin (1953). “Bayan Enise Can’ın yarım asırlık musiki hayatı”, *Akşam*, 11 Şubat 1953, s. 3.
- Bilgin, Ayhan (1953). “50 yıldır sanata hizmet eden sanatkâr Enise Can’ın jübilesi nasıl oldu, kimler vardı?”, *Radyo Haftası*, Sayı 146, 7 Mart 1953, s. 24-25, 38.
- Birand, M. Ali (1974). “Belçikalılar Türk müziği konseri verdi”, *Milliyet*, 17 Nisan 1974, s. 3.
- Çilingiroğlu, Ayhan (2022). “Pertev Apaydın’ın ardından”, *Elektrik Mühendisleri*, Sayı 470, Mart 2022, s. 41-42.
- F., R. (1950). “Musiki Âleminde 1”, *En Son Dakika*, 30 Temmuz 1950, s. 3.
- Güneş, Neriman (2001). *20. Yüzyıl Kadın Bestekârlarımızdan Fulya Akaydın ve Enise Can’ın Hayatları ve Eserleri*, İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Çalgı Eğitimi Bölümü Yayınlanmamış Bitirme Çalışması, 2001.
- <http://www.anakronik.org/istifaya-goturen-fa-diyez/>
- İstanbul Ekspres*, 27 Şubat 1954.
- Kadınlar Dünyası*, 12 Mart 1921, sayı 11, s. 12.
- Kadınlar Dünyası*, 7 Mayıs 1921, sayı 14.
- Kutlay, Evren ve Gábor Fodor (2023). *Osmanlı Sarayı’nda Bir Macar Piyanist: Géza Hegyei*, İstanbul: Orient-Institut.
- Kuyucaklı, Orhan (1954). “Kemani Enise Can”, *Radyonun Sesi*, Sayı 56/23, 20 Mart 1954, s. 29.
- Kuyucaklı, Orhan (1956). “Neveser Faslı”, *İkdam Gece Postası*, 14 Şubat 1956, s. 6.
- Milliyet*, 2 Nisan 1969, s. 8.
- Milliyet*, 22 Ocak 1975, s. 10.
- Milliyet*, 24 Ağustos 1975, s. 10.
- Milliyet*, 7 Ağustos 1932, s. 5.
- Milliyet*, 8 Nisan 1969, s. 7.
- Nadaroğlu, Halil (1948). “Fulya Akaydın ile bir konuşma”, *Türk Musikisi Dergisi*, Sayı 6, 1 Nisan 1948, s. 14-15, 20.
- Nemlioğlu, Sevim (1952). “Sanatkâr bir aile ile tanıştım”, *Kadın Gazetesi*, 23 Ekim 1952, s. 1, 6.
- Nevzat Atlı, kişisel görüşme, 24 Ocak 2021.
- Ökte, Burhaneddin (1950). “İstanbul Radyosu’nda musikimize yapılan baltalama hareketleri”, *Türk Musikisi*



Ökte, Burhaneddin (1953a). “Biraz insaf”, *İstanbul Ekspres*, 1953. (Elimizde kupür olarak bulunan yazının ay ve gün bilgisi tespit edilememiştir.)

Ökte, Burhaneddin (1953b). “Enise Can Jübilesi münasebetiyle”, *İstanbul Ekspres*, 18 Şubat 1953, s. 4.

Öztuna, Yılmaz (1990). “Sabri Efendi”, *Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi 2*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, s. 246.

Şehsuvaroğlu, Bedi N. (1972). *Tercüman*, 12 Mart 1972, s. 2.

Rit, Hilmi (1963a). “Enise Can”, *Ses*, Sayı 28, 6 Temmuz 1963, s. 22-23.

Rit, Hilmi (1963b). “Fulya Akaydın”, *Ses*, Sayı 33, 10 Ağustos 1963, s. 22-23.

Süs, Sayı 32, 19 Kânunisani 1340 [19 Ocak 1924].

Süs, Sayı 35, 9 Şubat 1340 [9 Şubat 1924].

Şahsuvaroğlu, Bedi N. (1969). “Musiki dünyamız ve Fahri Can”, *Musiki Mecmuası*, Sayı 247, Haziran 1969, s. 12-13.

Ulunay, Refi Cevad. “Takvimden bir yaprak: Dünkü konser”, *Milliyet*. (Enise Can arşivinden sadece kupür olarak çıktı, künyesine ulaşamadı.)

Varoğlu, Hamdi (1953). “Ellinci sanat yılını yarın kutlayacağımız bir musiki sanatkârımız”, *Cumhuriyet*, 19 Şubat 1953, s. 5.



Cumhuriyet Aydını Prof. Ercümen Berker'in Hayatı, Müzikoloji Yazıları ve Türk Müziğinin Kurumsallaşmasındaki Rolü

Şeyma ERSOY ÇAK¹

Özet

Türk müziğine olan sevdası, müzikoloji yazıları ve müziğimizin kurumsallaşması yolunda ileri görüşlü bir Cumhuriyet aydını olarak Ercümen Berker'in yaşamının aktarıldığı bu yazı, resmî belgeler ışığında Türk müziğinin kurumsallaşma sürecine dair bilgiler içermektedir.

1920 yılında İstanbul, Büyük Çamlıca'da doğan Ercümen Berker'in büyükbabası maruf musikişinaslarımızdan ilâhî bestekârı Hacı Nafiz Bey (1849-1898) 1863 yılında Enderun'a alınan, durak okumadaki ustalığıyla tanınmış ve Kur'an kıraatinde büyük şöhret kazanan Durakçı Nâfiz Bey olarak anılmaktadır. Babası İstanbul asliye mahkeme başkâtibi Ahmed Mâcid Berker, annesi Fatma Belkis Hanım'dır.

1941'de Haydarpaşa Lisesi'nden mezun olduğu yıl piyanist Fulya Akaydın'dan solfej ve piyano dersleri olarak müzik eğitimine başlamış, 1942 yılında İstanbul Belediye Konservatuarında Türk müzikolojisinin kurucu isimlerinden Hüseyin Sadettin Arel'in öğrencisi olarak Türk Musikisi Nazariyatı bölümünü tamamlamıştır. İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesindeki öğrenciliği esnasında İstanbul Üniversitesi Talebe Birliği Müzik Kolu'nu, bu teşekkülün icrâ organı olarak Türk ve Batı musikisi dallarını içine alan ilk üniversite korosunu kurarak müzik çalışmalarına devam etmiş, TRT kurumunda danışmanlık, yarışma jüri ve kurul üyelikleri görevlerinde bulunmuştur. Çeşitli akademik dergi ve gazetelerde 'Türk Musikisinde Dönemler', 'Türk Musikisinin Dünü, Bugünü ve Yarını', 'Berker Cetveli', 'Toplumun Müzik Düzeyini Yükseltmede Müzik Kurumları, Besteciler ve İcracı Sanatçılara Düşen Sorumluluklar' gibi başlıklarla Türk müzikolojisinin tarihi ve gelişim sürecini anlatan makaleler kaleme almış, 1973 yılından itibaren Uluslararası İstanbul Festivali'nin düzenlenmesi, İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı Yönetim Kurulu üyesi olarak bu festivalin Türk musikisi konser ve gösteri programlarının hazırlanmasını sağlamıştır.

28/05/1975 tarihli Milli Eğitim Bakanlığında dönemin Milli Eğitim Bakanı Ali Nailî Erdem'in imzasıyla Ercümen Berker'e gönderilen özel evrakta Türk Musikisi Konservatuarı kuruluşuna yönelik talep doğrultusunda "Türk Musikisi Konservatuarı Kuruluş Kanunu" taslağını hazırlamıştır. 13/10/1975 gün ve 15382 sayılı Resmî Gazetede yayınlanarak yürürlüğe giren "İstanbul Türk Musikisi Devlet Konservatuarı Kuruluş Yönetmeliği" ile konservatuarın kurulması, 3 Mart 1976 tarihinde eğitime açılmasını sağlamış ve bu tarihten itibaren Konservatuar Başkanı olarak görev yapmıştır.

TRT repertuarına girmiş saz eserleri ve sözlü eserleri, şiirleri ve sanat faaliyetleriyle *Türk ve Dünya Ünlüleri Ansiklopedisi Kişiler, Dönemler, Akımlar, Yapıtlar* (1983), İstanbul Kültür ve Sanat Ansiklopedisi (1982), *Bizim Yıldızlar Ansiklopedisi* (1952) gibi ansiklopedik eserlerde Türk koro şefi, müzikolog, besteci olarak tanınmış olan Ercümen Berker, 27 Ocak 2009 tarihinde vefat etmiştir.

Anahtar Kelimeler: Ercümen Berker, Cumhuriyet aydını, Müzikoloji yazıları, Türk Müziği, Konservatuar.

¹ Doç. Dr., İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuarı Müzikoloji Bölümü Öğretim Üyesi.



The Life and Musicology Articles of Prof. Ercumend Berker, an Intellect of The Republic Period, and His Role in the Institutionalization of the Turkish Music

Abstract

In this article, as an intellect of the Republic period, Ercumend Berker's love for the Turkish music, his articles on musicology, and his vision regarding the institutionalization of the Turkish music have been discussed in addition to providing information about the institutionalization process of the Turkish music in light of official documents.

Ercumend Berker was born in Istanbul, Buyuk Camlica in 1920. His grandfather, Hacı Nafiz Bey (1849-1898), one of the renowned music lovers and hymn composers, was admitted to the Enderun in 1863, and he was known for his mastery in caesural performance and gained great fame in Quran recitation and came to be known as Durakci Nafiz Bey. His father was the protonotary of Istanbul civil court of first instance, and his mother was Fatma Belkis Hanım.

In 1941, when he graduated from Haydarpaşa High School, he started his music education by taking solfege and piano lessons from the pianist Fulya Akaydin, and in 1942, he graduated from the Turkish Music Theory Department of Istanbul Municipal Conservatory as a student of Huseyin Sadettin Arel, one of the founders of Turkish Musicology. During his studies in the Law Faculty of Istanbul University, he founded Istanbul University Students Union Music Club and continued his music studies by establishing the first university choir as the executive branch of this organization which included both Turkish and western music; in the meantime, he worked for TRT (Turkish Radio and Television) as a consultant, competition juror, and committee member. He authored articles on the history and development of Turkish musicology in various academic journals and newspapers such as “The Past, Present, and Future of Turkish Music”, “Berker Ruler”, “Responsibilities of Musical Institutions, Composers, and Performing Artists in Increasing Music Level of the Society”, and as of 1973, he participated in the organization of the International Istanbul Festival and as the member of the Executive Board of Istanbul Culture and Art Foundation, he prepared the concert and exhibition programs of the festival.

With the official letter of Ali Naili Erdem, the Minister of Education of the period, dated 28/05/1975 regarding the demand of the ministry for the establishment of Turkish Music Conservatory, he prepared the draft law for “the Law on the Establishment of Turkish Music Conservatory”. With the “Istanbul Turkish Music State Conservatory Foundation Regulation” which took effect with publication in the Official Gazette dated 13/10/1975 and numbered 15382, he played an active role in the establishment of the conservatory and in its starting education on 3 March 1976, and as of that date, he worked as the President of the Conservatory.

Known as the Turkish choir master, musicologist, and composer with his musical works and compositions included in the TRT repertoire, poems, and artistic activities in encyclopedic works such as *Türk ve Dünya Ünlüleri Ansiklopedisi Kişiler, Dönemler, Akımlar, Yapıtlar* (1983), *İstanbul Kültür ve Sanat Ansiklopedisi* (1982), *Bizim Yıldızlar Ansiklopedisi* (1952), Ercumend Berker passed away on 27 January 2009.

Keywords: Ercumend Berker, Republic intellect, musicology articles, Turkish music, conservatory.

Giriş

“Türk musikisinin en büyük müzikoloğu ve velûd bestekârı, Türk hukuk âleminin en mümtaz simalarından” ifadesiyle tasvir ettiği hocası Hüseyin Saadettin Arel’i hukukçu kimliği, Türk müziği emekçisi, kültür ve sanata hizmet yolunda yaşamını sürdüren bir şahsiyet olarak (Berker, 1959: 70) tanımlayan Ercümend Berker, kendisi de Türk müziğine olan sevdası, müzikoloji yazıları ve müziğimizin kurumsallaşması yolunda ileri görüşlülüğüyle pek çok yeniliğe imza atmıştır. Bu yazı, Ercümend Berker’in kültür, sanat ve müzikoloji çalışmaları bağlamında Türk müziğinin kurumsallaşma sürecindeki öncü kimliğini; resmî belgeler ve basında yer alan haberlerin ışığında anlatmak amaçındadır.



1920 yılında İstanbul, Büyük Çamlıca'da doğan Ercümen Berker'in babası adliye müteakidlerinden Ahmed Mâcid Berker, annesi Fatma Belkıs Hanım'dır. Büyükbabası maruf musikişinaslarımızdan ilâhî bestekârı Hacı Nâfiz Bey (1849-1898), Erzurumlu çok eski bir ailedendir². İstanbul'un Aksaray semtinde doğan dedesi, Sultan Abdülaziz tarafından bizzat dinlenerek 3 Ocak 1863'te Enderun'a alınan, durak okumadaki ustalığıyla tanınmış ve Kur'an kıraatinde büyük şöhret kazanan Durakçı Nâfiz Bey olarak anılmaktadır. Hacı Nâfiz Bey'in oğlu Ahmed Mâcid Berker, İstanbul asliye mahkeme başkâtibi iken doğan Ercümen Berker, Büyük Çamlıca ilkokulunda okuduktan sonra Marie Fransız Kolejini 1935 yılında tamamlamış, 1941'de Haydarpaşa Lisesi'nden mezun olmuş, aynı yıl piyanist Fulya Akaydın'dan solfej ve piyano dersleri alarak müzik eğitimine başlamıştır (Öztuna, 1969: 84; Ergun, 1944).



Resim 1- Ercümen Berker'in gençlik yılları (Ercümen Berker Arşivi, Tepebaşı- İstanbul)

1942 yılında İstanbul Belediye Konservatuarında Türk müzikolojisinin kurucu isimlerinden Hüseyin Sadettin Arel'in öğrencisi olarak Türk Musikisi Nazariyatı bölümünü iki yıl gibi kısa bir zamanda pekiyi dereceyle tamamladığında, dönemin diğer müzikologları ve Arel'in çalışma arkadaşları olan Dr. Suphi Ezgi ve Prof. Salih Murat Uzdilek ile tanışmıştır. Haydarpaşa Lisesinde müzik kolu kurarak başladığı müzik çalışmalarına, 1942-43 döneminde kazandığı İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesindeki öğrenciliği esnasında İstanbul Üniversitesi Talebe Birliği Müzik Kolunu, bu teşekkülün icrâ organı olarak Türk ve Batı musikisi dallarını içine alan ilk üniversite korosunu kurarak sürdürmüştür.

Öğrencilik yıllarında Fransızca çeviri yayın çalışmaları yapan Berker, 1944 yılında André Gide'den tercüme ettiği *La Symphonie Pastorale* roman çevirisini yayımlamış³ ancak yaptığı diğer tercümeleri basılmamıştır. 1945

² Nâfiz Bey'in babası İsak Efendi (1877-1823) maliye kâtibi olarak 31 Ocak 1877'de İstanbul'da vefat etmiş, İsak Efendi'nin İstanbul'da doğan babası Mehmed Emin Efendi (1826-1806) ise 20 yaşında tabur kâtibi iken Yunan ihtilâlindeki bir muharebede şehid olmuştur. Mehmed Emin Efendi'nin babası ulemadan Erzurumlu İshak Efendi XVIII. asırda Erzurum'dan İstanbul'a gelmiştir. Büyük dedesinin İstanbul'a gelişinden yaklaşık yüz yıl sonra doğmuş olan Nâfiz Bey, ilkokulu bitirdikten az sonra hâfiz olmuştur. Detaylı bilgi için bkz. Yılmaz Öztuna, 1990, Büyük Türk Müsiki Ansiklopedisi II, Kültür Bakanlığı Yayınları, c.2, s. 96-95.

³ Ercümen Berker'in hayatı ve çalışmaları hakkında Mehmet Güntekin tarafından kaleme alınan "Ercümen Berker; Bir Modern Zamanlar Lordu" başlıklı 6 Şubat 2021 tarihli yazı için bkz. <https://muhsinkitap.com/bir-modern-zamanlar-lordu/>



yılında Hukuk Fakültesinden mezun olup, avukatlık mesleğine başladığında aktif musiki yaşamına ara vermiş, Yassıada mahkemesinde en çok müvekkili olan avukat olarak görev almıştır (Öztuna, 1969: 84).

Üniversite Korosu'nun Kurulması

Ülkede yaşanan siyasi ve ekonomik dalgalanmaların etkisiyle kültür, sanat politikalarındaki açmazlar, Türk müziği eğitim, icra ve aktarım sorunlarının yaşandığı 1940'lı yıllardaERCÜMEND BERKER öncülüğünde kurulan İstanbul Üniversitesi bünyesindeki koro ile yeniden şekillenmeye başlamıştır. İstanbul Üniversitesi hukuk fakültesi öğrencisiyken kurduğu amatör nitelikli bu kuruluş, ileride Türk Musikisi Devlet Konservatuarında görev alan, radyo ve devlet korolarında icracı olmuş kemençeçi Cüneyd Orhon (1926-2006), tanburi Abdi Coşkun (1941), bestekâr Selâhatin İçli (1923-2006) gibi sanatçıların yetişmesinde başlangıç noktası olmuştur.

Cumhuriyet tarihinin yetiştirdiği en kıymetli şeflerden Prof. Dr. Nevzat Atlığ, bu koroyu 'Türk Musikisi'ni ayakta tutan üç unsurdan ikincisi olarak' konumlandırırken, diğer unsurlar arasında 1938 yılında kurulan Ankara Radyosu ve Arel'in konservatuarın başında olduğu yıllarda başlayan nazariyat dersleri olarak belirtmektedir. 1942 yılında genç bir tıbbiye öğrencisiykenERCÜMEND BERKER ile tanıştığında keman icrasıyla koroya dahil olan Atlığ, 1948 yılında şefliğini üstlendiği bu koro vesilesiyle ileride kurucusu olacağı 'Devlet Klasik Türk Müziği Korosu'⁴'nun (Güntekin, 2021: 70, 78) tasarım aşamasını da başlatmış olmalıdır. Atlığ, Üniversite Korosu'yla verdikleri ilk konseri şöyle aktarmıştır:

"Üniversite Korosu olarakERCÜMEND BERKER'in yönetiminde ilk konserimizi 1944 yılında Kadıköy Halkevi'nde verdik... O konserde Enise Can birinci, ben ikinci kemandım. Konserin bir özelliği daha vardı: İlk defa, "yay bağlarıyla" keman çalınmış oldu. Üniversite Korosu'nda kemani olarak faaliyetim, 1946-47 dönemine kadar devam etti" (Güntekin, 2021: 29).

1948'de avukat oluncaya kadar koronun idaresini devam ettirenERCÜMEND BERKER, koronun etkinlikleriyle pek çok tanınmış Türk musikisi üstadının ilk çalışma ortamını sağlamıştır. Arel'in yanında staj yapmaya başladığında üniversitenin ve musiki alanının ünlülerini içine alan Üniversite Müzik Derneği'ni kuran BERKER, 1948 yılında İstanbul Belediye Konservatuarı Türk Musikisi İcra Hey'etine şef ve nazariyat öğretmeni olarak atanmıştır. Ertesi yıl hocası Arel'le birlikte istifa etmiş ve icra heyetine geri dönmemiştir. 1953-56 yılları arasında İstanbul Enstitüsünde Türk Musikisi genel sekreteri olarak çalışmıştır.



İlk Koro Konseri
22 Nisan 1946 Kadıköy Opera Sineması

Resim 2- İlk Koro Konseri, 22 Nisan 1946 Kadıköy Opera Sineması (ERCÜMEND BERKER Arşivi, Tepebaşı- İstanbul)

⁴ 15 Kasım 1975 tarihinde Kültür Bakanlığına bağlı olarak kurulan 'Devlet Klasik Türk Müziği Korosu'nun başkanı olan Nevzat Atlığ bu görevini Kasım 1998 tarihine kadar sürdürmüştür.



TRT Yılları

1960-1973 yılları arasında TRT kurumunda çeşitli görevlerde bulunan Berker'in, TRT Özel Müzik Danışma Kurulu toplantısında aldığı notlarda⁵ 'Atatürk İlkesi' ifadesi altında "Ulusal müziği genel son musiki kurallarına göre işleyerek evrensel düzeye çıkarmak" ana hedef olarak belirtilmiş ve "bu ana ilke doğrultusunda çağdaş Türk Musikisini oluşturmak ve gerçekleştirmek için güçlü bir müzik potansiyeli olan ülkemizde bütün müzik kesimlerinin el ve gönül birliği içinde olmaları gerekir" ifadesi yer almıştır. 1960-65 yılları İstanbul Radyosu San'at Kurulu başkanı, aynı yıl sonunda TRT Denetleme ve Sınıflandırma Jürisi (Büyük Jüri) başkanı olmuştur. 1962 yılında İstanbul Radyosu Türk Musikisi Danışma ve Denetleme Kurullarında, sınıflandırma, sınav ve eleme jürilerinde başkanlık yapan Berker, 1973 yılına kadar bu kurumda çeşitli görevler üstlenmiştir. Bu görevler arasında 1970 yılında TRT Kültür, Sanat ve Bilim Ödülleri 'Geleneksel Türk Sanat Müziği ve Türk Halk Müziği Dallarında Çalgı Metodları, Solfej Kitapları ve Araştırma Yarışması' adıyla düzenlenen etkinlikte, iki ayrı kategoride seçici kurul üyeliği yer almaktadır. Ercümen Berker iki kategoride de "Türk Sanat Müziği Kuramcısı" olarak, diğer jüri üyelerinden besteci Ferit Alnar, İlhan Usmanbaş, Bülent Tarcan, İlhan Baran sanatçı Selâmi Bertuğ, Cüneyt Orhon, Ruşen Ferit Kam, piyanist Mithat Fenmen ile görev almıştır (Üngör, 1970: 9).

TRT, ülkenin resmi yayın kurulu olması hasebiyle, kültür ve sanata yönelik kararları ve yayın düzenlemeleri bakımından etki alanı geniş bir kurumdur. Ercümen Berker kişisel arşivinde sakladığı 10 Mart 1971 yılında Resmi Gazete'de 'Türkiye Radyo-Televizyon Kurumu Genel Müdüründen' başlığıyla yayınlanan yönetmelikte bazı maddelerin altını çizerek, belirli maddelerin altını çizmiştir. Bunlar arasında; "TRT Kurumu mensubu sanatçı, tonmayster, müzik prodüktör ve programları hizmet içi ve hizmet dışı eğitimleriyle ilgili işlemler yapmak"; "yurtdışı ve yurtiçi müzik kurumlarıyla iş birliğinde bulunmak ve özellikle malzeme, program ve bilgi değişimi gerçekleştirmek için teklifler yapmak ve gerekli işlemleri yürütmek" gibi kısımlar, tasarladığı konservatuarın fikrinsel boyutu bakımından önemli hususlara işaret etmektedir. Belgeler ve gazete üzerindeki bu çalışmaları, müzikoloji sahasından nazariyat, tarihe, teoriden teknolojiye kadar geniş bir yelpazeye geleceğe ışık tutan bakış açısını ifade eder niteliktedir.

Müzikolojik Çalışmalar

Ercümen Berker, hocası Hüseyin Saadetin Arel'in dördüncü ölüm yıldönümü dolayısıyla 8.5.1959 tarihinde Arel'in kurucusu olduğu Cumhuriyet tarihinin en uzun soluklu müzikoloji dergisi *Musiki Mecmuası*'nda bir yazı kaleme almıştır. Hocasının Şişli Küçük Bahçe sokakta bulunan evinde her Cumartesi günü sürdürülen bir akademi ortamından bahsederken, tartışılan musiki, tarih, hukuk ve Türklük meselelerinden ve Türk Musikisinin yepyeni bir devri olan 'İlimli San'at Devri'nin açılışıyla ilgili değerlendirmelerini aktarmıştır. Arel'in 1939 yılından itibaren çıkarmaya başladığı *Türklük* mecmuasında neşrettiği 14 makale ile Türk Musikisini yabancı kaynaklara bağlayan bütün teorileri nasıl çürüttüğünü hatırlatmıştır. Arel'in 'Kemençe Beşlemesi' projesinden yola çıkarak çok seslilik prensiplerine kadar geliştirdiği teorik yaklaşımların öneminden de bahsetmiştir. Ayrıca bu süreçte, Türk makamlarının hangi perdelere nakledilebileceklerini gösteren sürgülü bir şed cetveli hazırlamış; bu cetvele "Berker Cetveli" adını vermiştir.

1967-69 yıllarında kurduğu İstanbul Erkekler Korosuyla müzik çalışmalarını sürdüren Berker, diğer yandan 1969-1973 yılları arasında 12 cilt yayımlanmış Meydan Larousse ansiklopedisinin müzikle ilgili maddelerini kaleme almıştır. Cumhuriyet dönemi kaynakları arasında önemli bir yer tutan ansiklopedinin 9. cildinden itibaren Türk musikisi ile ilgili maddeleri kaleme almış, bu yönüyle Türkiye müzikoloji literatürünün oluşmasına katkı sağlayan ve ansiklopedi içinde musiki meselelerini kaleme alan öncü isimler arasında yer almıştır.

1973-75 yıllarında genel başkanı olduğu Müzik Söz Yazarları, Bestecileri ve Editörleri Derneği'nin (MÜSED) statüsünü, Fikir ve Sanat Eserleri Yasası'nın 42. maddesinde öngörülen birlik görevini üstlenecek biçimde düzenlemiştir. 1973 yılından itibaren Uluslararası İstanbul Festivali'ni düzenleyen İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı Yönetim Kurulu üyesi olarak festivalin, Türk musikisi konser ve gösteri programlarını hazırlamıştır. Bu yıllarda *Vatan ve Tercüman* Gazetesi'nde müzik ve eleştiri yazılarına başlamış; 1954 yılında başladığı bu çalışmalara,

⁵ Ercümen Berker özel arşivinden el yazısıyla aldığı notlardan aktarılmıştır.



1980’li yıllardan itibaren ‘Türk Musikisinde Dönemler’, ‘Türk Musikisinin Dünü, Bugünü ve Yarını’, ‘Toplumun Müzik Düzeyini Yükseltmede Müzik Kurumları, Besteciler ve İcracı Sanatçılara Düşen Sorumluluklar’ gibi Türk müzikolojisinin tarihi, gelişim süreci ve hedeflerine yönelik makalelerle devam etmiştir.

Türk Kadınları Kültür Derneği’nce basılan ‘Türk Gençliğinin Müzik Eğitimi’ isimli kitapta, ‘Geçmişten Geleceğe Türk Musikisi’ yazısını özet olarak sunmuştur. Boğaziçi Üniversitesi tarafından bastırılan açık oturum kitabında ‘Atatürk Devrimleri’; *Erdem* dergisinde ‘Türk Musikisinde Dönemler’ ve ‘Türk Musikisinin Toplumsal Değeri’, *Gösteri Müzik* dergisinde ‘Müziğimizde Çağdaş İcra ve Çağdaş Eğitim’; *Milli Kültür* dergisinde ‘Prof. Salih Murad Özdilek’in Türk Müzikolojisinde Yeri’ gibi farklı temalarda pek çok müzikolojik yazı yayımlamıştır.

Erken Cumhuriyet döneminde Türkiye’nin müzik evreni, modernleşme projesi içinde yer almış, besteci ve müzikbilimciler tarafından bu süreç değerlendirilmiştir (Çak Ersoy, 2018: 460). Türk Müziğinde çağdaşlaşmanın koşulları ve ne anlama geldiği konusuna sıklıkla vurgu yapan Arcümend Berker, kaleme aldığı müzik yazıları ve İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuarı kuruluş yıllarındaki çağdaşlaşma hedeflerini açıklamıştır. Berker’in yazılarında, çağdaş Türk musikisinin oluşması ve gelişmesi için gerekli olan Türk ve Avrupa müziği unsurlarının kaynaştırıldığı bir oluşuma işaret edilmektedir. Ancak, bu oluşumda daha çok yöresel ve bölgesel özellikler taşıyan halk musikisini alıp, sanat musikisini ve onun kaynaklandığı geniş geleneksel musiki kültürünü bir tarafa itmekle böylesine önemli bir kaynaktan yoksun kalınacağı fikrini savunmuştur. Ziya Gökalp’in musiki ile ilgili görüşlerine eleştirisini belirtirken, Türk Sanat Musikisi’nin yabancı kökenli olduğu teşhisinde gerçek payı olmadığını, Türk Musikisi’nin, Türklerin Orta Asya’dan getirdikleri ve Orta Doğu’da geliştirdikleri bir sistem olduğunu; kökte, kökende ne eski Yunan, ne Bizans, ne de İran musikisinden gelmediğini ifade etmektedir (Berker, 2010: 19; Hürriyet Gösteri, 1982, S. (16): 6-61, İstanbul). Bu anlamda Arcümend Berker, hocası hukukçu, besteci ve müzikolog Hüseyin Sâdeddin Arel’in, ‘Türk Musikisi Kimindir?’ adlı kitabında belirttiği, “Türk musikisinin Acemlerden, Araplardan, Yunanlılardan ve/veya Bizanslılardan alınma olmadığına” (Arel, 1988: 322) dair fikirlerini devam ettirmiş, kurumsallaşma yolunda Türk müziğinin kültürel kimliğini sağlamlaştırmak için çalışmıştır.

Berker’in yazılarında; “Türk Musikisinin ulusal ve evrensel kaynaklara inen iki ana arterin tam işletilmesinin gerekliliği, yarım yüzyıl süren tek yönlü eğitim-öğretim, geleneksel musikimizin yasaklanmasıyla, başka hiçbir sanat dalında düşünülmemiş ve uygulanmamış olan baskı politikalarının bu musikiye reva görülmüş olması, güçlü bir müzik potansiyeli olan ülkemizde musiki meselemizi çıkmaza sokmuş” olması hususundaki fikirleri önemli tespitlerdir. Bu süreçte Türk musikisinin evrensel boyuta ulaşamamış olduğunu, Oxford (Grove) Müzik Sözlüğü’nin 1987 baskısında “Türk Musikisi” konusunun anlatımıyla örneklemiştir. “Türk Musikisinin XVIII. yüzyıldaki Yeniçeri Musikisi olarak tarif edilmiş olmasını, evrensel musikideki yerimizin hüznü verici bir göstergesi olduğunu, bu süreçte yetişmiş ve kendileriyle her zaman iftihar ettiğimiz değerli bestecilerimiz ve yorumcularımızın bu görüntüyü değiştirmekte yeterli olamadıkları” ifadesiyle müziğimizin evrensel boyuta taşınma ihtiyacının henüz gerçekleşmemiş olduğunu vurgu yapmıştır (Berker, 2010, s.112).

Türk Müziğinin Kurumsallaşma Süreci

29 Ocak 1971 tarihinde Türkiye Metalpsişik ve İlmî Araştırmalar Cemiyetince İtalyan Kültür Merkezi salonunda ‘Asırlar Arasında Türk Musikisi’ adıyla düzenlenen toplantıda Arcümend Berker kapsamlı bir konferans vermiştir. Konferansta gelecekte temellerini atacağı Konservatuar kurumunun hedeflerine yönelik öncü bakış açısı ve yapılması gerekenleri sıralamış, bu minval üzere devlete, üniversiteye, TRT kurumuna, konservatuarlara ve sanatçılara düşen görevleri sıralamıştır (Berker, 1971: 5).

Hüseyin Sadettin Arel öncülüğünde kurulan “İleri Türk Musikisi Konservatuarı” (1948) gibi Türk Müziğini (ulusal müziğimizi) çağdaşlaştırmaya yönelik ilk özel girişim; sonraları Milli Eğitim Bakanlığına bağlı olarak kurulan “İstanbul Türk Musikisi Devlet Konservatuarı” ile devam etmiştir. Büyük bir geçmişe dayalı ve emsalsiz değerlere sahip Türk kültürünün, soylu ve güçlü değeri olan Türk musikisini çağdaşlaştırmak amacına yönelik, devlet katındaki ilk resmi girişim olarak 3 Mart 1976 tarihinde açılan İstanbul Türk Musikisi Devlet Konservatuarını, yine ilk resmi icra kuruluşu olan Devlet Klasik Türk Müziği Korusu (1976) takip etmiştir.



YÖK Kanunu'nun 4. Maddesinde konservatuvarın amacının; “öğrencileri Türk Milletinin milli... kültürel değerlerini taşıyan, Türk olmanın şeref ve mutluluğunu duyan... vatandaşlar olarak yetiştirmek olduğu” açıklanmış, aynı Kanunun 5.maddesinde ise “Milli kültürümüzün, örf ve adetlerimize bağlı, kendimize has şekil ve özellikleriyle evrensel kültür içinde korunarak geliştirilmesi...” esası kabul edilmiştir (Prof. Ercümend Berker ve Yazıları, 2010, s.93). Bu esaslar ışığında Berker’in ifadeleri şöyledir:

“Kültürün kişiliğinin korunması ile kültürün milliliğinde taassubu birbirine karıştırmamak gerekir. Kültürün kişiliğini korumak bir zarurettir, ancak kültürün milliliğinde taassuba yer yoktur. Geleneksel musikimize hayranlıkla, coşku ile hatta taassupla sahip çıkanlar, bu musikinin özünde olduğu gibi icrasında da değişikliğe rıza göstermemektedirler. Bunu anlamak ve tasvip etmek mümkün değildir. Çünkü: a) Müzik statik değil, dinamik bir kültür değeridir. Değişen sosyal, kültürel ve teknolojik şartlara göre değişir, kendisini yeniler. Esasen kültür değerleri, değişen toplum şartlarına uyum sağlamadıkları takdirde yaşama güçlerini kaybederler. b) Çağımız insanı, çağdaş evrensel müzik icrasının bütün gelişmelerini yakından izlemekte, pek haklı olarak Türk Musikisinde de bunu aramakta, bunu istemektedir. Çağdaş icra kurallarına, disiplinine, koro ve orkestra düzenine uymayan, gerekli entonasyonu sağlayamayan, kulağa olduğu kadar göze de hitap etmek zaruretini duymayan icracıların ve toplulukların uygar dünyaya ve aydın insana seslenebilmeleri beklenemez. c) Kültür millidir, ama teknoloji evrenseldir. Sebep ve şartlar ne olursa olsun çağdaş teknolojiye sırt çevrilemez.”

Türk Musikisi Devlet Konservatuvarının Kuruluşu

1948 yılında İstanbul Barosu'na kayıtlı olan Berker, 1950 yılından itibaren kesintisiz olarak Teknik Üniversite'nin hukuk müşavirliğini yürütmüştür. Türk müziğinin lâyük olduğu şekilde, çağdaş anlayışla temsil edilmesi ana hedefiyle çalışan seçkin bir yönetici olarak Türk Musikisi Devlet Konservatuvarının kuruluşunu tamamlamıştır.

28/05/1975 tarihli Milli Eğitim Bakanlığından dönemin Milli Eğitim Bakanı Ali Nailî Erdem'in imzasıyla Ercümend Berker'e gönderilen özel evrakta Türk Musikisi Konservatuvarı kuruluşuna yönelik ifade şu şekildedir:

“Bakanlığıma bağlı bir “Türk Musikisi Konservatuvar” tesis edilmesi düşünülmektedir.

Bu konservatuvar ve onun kuruluşu ile ilgili görüş ve düşüncelerinizin bildirilmesini saygı ile rica ederim” (Ercümend Berker Arşivi, Ek 1).

Ankara'dan gelen bir sonraki resmî yazı 02/06/1975 tarihli olarak Kültür Bakanlığı Müsteşarı Prof. Dr. Emin Bilgiç imzasını taşımaktadır. Yazıda, yapılan istişare doğrultusunda Bakanlığa bağlı kurulması planlanan Türk Musikisi Konservatuvarı konusunda Bakan Rıfık Danışman ile görüşüldüğü ve aynı görüşe sahip olduklarını belirtilmektedir. Konservatuvarın kurulacağına dair ilk açıklamayı Millî Kütüphanede düzenlenen bir Türk Musikisi konseri münasebetiyle konuşma esnasında açıklayan bakan, bir an önce konservatuvarın kurulmasının arzu edildiği belirtilmiştir. Bu yazının devamında Kültür Bakanı Müsteşarı, önümüzdeki ders yılı başında faaliyete geçilmesi için Türk Musikisi Konservatuvarının müfredat program çalışma taslağının; ihtiva edeceği öğretim ve eğitim program kısımlarının ve öğretim kadrolarının tespitiyle, başlıca öğretim elemanlarının teklifi; kuruluş ile paralel yürütülebilecek şekilde kuruluşu hukukileştirmek için “Türk Musikisi Konservatuvarı Kuruluş Kanunu” taslağının hazırlanması hususlarını Ercümend Berker'den talep etmiştir ve çalışmalar için teşekkürlerini iletmiştir (Ercümend Berker Arşivi, Ek 2).

Milli Eğitim Bakanlığından 02/09/1975 tarihinde gelmiş olan 21097 sayılı bir önceki resmî yazıda Konservatuvar Yönetim Kurulunun, Ercümend Berker'in başkanlığında, Prof. Muharrem Ergin, Cahit Atasoy, Neriman Tüfekçi, Yücel Paşmakçı, Cüneyt Orhon, Yılmaz Öztuna, İsmail Baha Sürelsan ve Alâaddin Yavaşca'dan teşekkür ettiği bildirilmiştir (Ercümend Berker Arşivi, Ek 4). Bu talimat dairesinde yapılan çalışmalar sonucunda 13/10/1975 gün ve 15382 sayılı Resmî Gazetede yayınlanarak yürürlüğe giren “İstanbul Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Kuruluş Yönetmeliği” ile konservatuvar kurulmuş ve 3 Mart 1976 tarihinde eğitime açılmıştır (Ercümend Berker Arşivi, Ek 3).



1978-1979 Yılı Olayları

Dönemin siyasi koşulları yeni kurulmuş olan konservatuvarın yönetiminde bazı etkiler yaratmış, siyasi iktidarın değişmesiyle konservatuvar her iki bakanlık arasında düzenlenen 17/08/1978 tarihli bir protokolle Millî Eğitim Bakanlığında Kültür Bakanlığına devredilmiştir. Protokolde belirtilen 12 maddede belirtilen bazı hususlar konservatuvarın bölünmesine sebep olacak maddeler içermektedir. Bunlar arasında hükümet tarafında Konservatuvara tahsis edilen yüksek vasıflı 5 piyanodan, 4'ünün ve Konservatuara tahsis edilmiş tek taşıt aracın Öğretmen Okulları Genel Müdürlüğüne verilmesi (protokol 3. ve 4. madde bu hususları içerir), Kültür Bakanlığında devredilmesini içermektedir (Ercümenend Berker Arşivi, Ek 5)

Kültür Bakanlığı yetkilileri 07/06/1978 tarihinde yukarıda belirtilen protokolün hazırlanmasından iki ay önce 337 sayılı yazıyla Millî Eğitim Bakanlığı Öğretmen Okulları Genel Müdürlüğüne bağlı Türk Musikisi Devlet Konservatuvarının kendilerine devrini istemiş ve 22/06/1978 tarihinde 31604 sayılı yazıyla “olur” almışlardır. Bu süreç, konservatuvarın kuruluş zamanından beri Millî Eğitim ve Kültür Bakanlığı arasında paylaşılmayan bir konuma sahip olduğuna işaret etmektedir. 28/02/1979 tarihinde T.M.D.K. Kurucu Yönetim Kurulu tarafından kaleme alınan “Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Kurucu Yönetim Kurulunu Bildiri”⁶ başlığı altında “dönemin siyasi erki Sayın Ecevit Başkanlığındaki CHP ağırlıklı hükümetin Millî Eğitim Bakanlığı tarafından Kültür Bakanlığında devredilmesiyle, Konservatuvar mensupları ve onların kişiliğinde Türk Musikisine; dolayısıyla ulusal kültürümüze karşı peşin alınmış kararların uygulamasına, kısa deyimıyla yıkıma ve kıyıma başlandı” şeklinde ifade edilmiştir (Ercümenend Berker Arşivi).

Bu devri takiben zamanın Kültür Bakanı Doç. Ahmet Taner Kışlalı ve Müsteşar Şerafettin Turan tarafından Konservatuvarı kapatmaya yönelik eylem ve işlemlerin başlaması; 22 öğretim elemanının resmen görevden alınması, yine sebep gösterilmeden 3 yönetim kurulu üyesinin ve Yönetim Kurulu Başkanının görevden alındığının 22 Şubat 1979 akşamı radyo ve TV haber bültenlerinde duyurulması üzerine 23 Şubat 1979 günü Yönetim Kurulu⁷ tümüyle istifa etmiş ve başkan Ercümenend Berker yine aynı gün görevden ayrıldığını Bakanlığa bildirmiştir. Hemen ardından yeni başkanlık süreciyle ilgili Kültür Bakanlığında iletilmesi için “Yönetimin boşaltılması üzerine alınan geçici önlemler” başlıklı bir yazı hazırlanmıştır. Yazı şu hususları içerir: “...Yönetimin yeni atamalar yapılmıyaca kadar eğitimin aksamaması, yarı yıl ortasında okulun başsız ve sahipsiz kalmaması için Kuruluş Yönetmeliğimizin 36. Maddesi uyarınca Başkanlığa Öğretim üyelerimizden aynı zamanda değerli hukukçu ve Türkiye Müzisyenler Sendikası Genel Başkanı olan Halil Aksoy’un vekâlet etmesi uygun görülmüştür” (Ercümenend Berker Arşivi, Ek 7). Ancak bu süreçte başkanlığa vekâleten Nevzat Atlı getirilmiş ve geçici bir Yönetim Kurulu oluşturulmuştur.

1979 yılının son aylarında siyasi iktidarın yeniden değişmesi ve Koalisyon hükümetinin devreye girmesiyle zamanın Kültür Bakanı Tefik Koraltan tarafından 30 Kasım 1979 tarihinde 177 sayılı yazı ile gönderilen yeni görevlendirme gerçekleşmiştir. Münhal bulunan Konservatuvar Yönetim Kurulu başkanlığında Ercümenend Berker yeniden atanmış ve aynı gün, 175 sayılı yazı ile yönetim kurulunun teşkili ile görevlendirilmiştir (Ercümenend Berker Arşivi, Ek 8-9). Bu mücadeleli zaman dilimi yaklaşık bir yıl sürmüş, yönetimdeki boşluğun, eğitimdeki aksamaların giderilmesi için yeniden Ercümenend Berker’e devredilen konservatuvar yönetimi tüm kadrosuyla göreve devam etmiştir. Konservatuvarın İTÜ Rektörlüğüne bağlanmasından önceki dönemde son Yönetim Kurulu öğretim elemanları; Ercümenend Berker (Başkan), Halil Aksoy (Başkan Yardımcısı), Nida Tüfekçi (Başkan Yardımcısı), Prof. Muharrem Ergin, Fikret Değerli, Alâeddin Yavaşca, Cüneyt Orhon, Cahit Atasoy, Neriman Tüfekçi, Yalçın Tura olarak bildirilmiştir.

⁶ Bildirinin tamamı incelendiğinde “Eylemin Amacı” başlıklı son madde Şubat 1978 tarihinden Şubat 1979 tarihinde dek sürecin özeti şöyle açıklamaktadır: “Konservatuvarın en önemli araç ve gereçlerini elinden almakla başlayan, Konservatuvarı kapatma kararına gerekçe ve dayanak arama, öğrenci alımını kısıtlama ve hizmeti aksatma çabaları ile süren, ders yılı ortasında eğitim ve öğretimi çöktürmek ve yönetimi tam felce uğratmakla sonuçlanan eylemin; Türk Musikisinin Devlet katındaki ilk ve tek barınağı olan kuruluşumuzu ortadan kaldırmayı veya yörüngesinden çıkararak siyasal iktidarın uydusu haline getirmeyi amaçladığı, böylece ulusal kültürü korumakla yükümlü Kültür Bakanlığının Türk Musikisine ve dolayısıyla Ulusal Kültüre karşı kesin bir tutum içine girdiği açıklığa kavuşmuştur. Ulusal özü çağdaş düzeyde değerlendirmeyi amaçlayan Atatürk ilkelerine, Anayasamızın 2. maddesindeki “ulusallık” ve 21. Maddesindeki “Bilim ve San’atın özgürlüğü” esaslarına, Millî Eğitim Temel Yasası hükümlerine, 3. Ve 4. Plan hedeflerine, çoğulcu özgürlükçü demokrasi rejimimizin gereklerine, hükümet programına, Sayın Başbakan Ecevit’in görüşlerine ve Bakanlık açıklamalarına açıkça ters düşen bu tutuma karşı saygıdeğer kamuyu, tüm sorumlu, yetkili ve etkili güçleri uyarmayı görev bildik” (Ercümenend Berker Arşivi).

⁷ 23/02/1979 tarihli gerekçeli istifa dilekçesine imza atan dönemin kurul üyeleri şöyledir: Nida Tüfekçi (Başkan Yardımcısı), Nevzat Sümer (Başkan Yardımcısı), Yılmaz Öztuna, Cahit Atasoy, Muharrem Ergin, Cüneyt Orhon, Neriman Tüfekçi, Dr. Alâeddin Yavaşca.



1980 yılının 3 Mart akşamı IV. Kuruluş Yıldönümü vesilesiyle hazırlanan etkinlik gecesi, Türk Müziği Korosu şefi Ercüment Berker yönetiminde başlayan Akapella koronun seslendirdiği klâsik eserlerin ardından Demirhan Altuğ yönetimindeki Çok Sesli Koro ve Neriman Altındağ Tüfekçi yönetiminde Türk Halk Müziği Korosu ile zengin bir repertuar sunmuştur. Konservatuvarın yetiştirdiği çok sayıda saz ve koro icracısının sahne aldığı bu konser, Atatürk Kültür Merkezi'nde gerçekleştirilmiştir.



Resim 3- Ercüment Berker ve Neriman Tüfekçi (Ercüment Berker Arşivi, Tepebaşı- İstanbul)

Ercüment Berker'in Müzik Yazılarından Seçki

1. Türkiye'de Müzik Eğitimi Nasıl Olmalıdır

Türk musikisinin kurumsallaşması bağlamında önemli girişimlerde bulunan ve 3 Mart 1976 tarihinde resmî olarak faaliyete geçen Türk Musikisi Devlet Konservatuvarının kurucu başkanı Ercüment Berker, ülkemizdeki müzik politikalarını değerlendirdiği “Türkiye’de Müzik Eğitimi Nasıl Olmalıdır” başlıklı tebliğinde⁸ Türk musiki eğitim ve öğretimine ilişkin pek çok meseleyi tartışmıştır. Kültür kavramını açıkladıktan sonra milli kültürün önemi, değeri ve musiki bilinci bağlamında tedbir amaçlı yapılması gerekenler hakkında fikirlerini aktarmış, Türk musikisinin kültür dinamiklerindeki önemine dikkat çekmiştir. Hocası Hüseyin Saadeddin Arel’in *Türk Musikisi Kimindir?* kitabında detaylı olarak aktardığı gibi Türk musikisinin Arap asıllı, Yunan asıllı, Bizans ya da İran asıllı olarak nitelendirerek gözden düşürmeye çalışanlara karşı yapılacak çalışmaların öneminden bahsetmiştir. Batılılaşma ve Çağdaşlaşma kavramlarının karıştırılması sonucu musikimizin 150 yıl kadar ihmâl edilmiş olmasına rağmen bu musikinin gelişmeye ve evrenselleşmeye müsait olduğunu ifade etmiştir. Bu sebeple Türk musikisinin ciddi ve yüksek standartlar içinde ele alınarak, eğitim ve öğretimle korunmasına, geliştirilmesine özen gösterilmesi gerektiğini belirtmiştir. Türkiye’de müzik eğitiminin “Milli Kültürümüzü çağdaş medeniyet seviyesinin üstüne çıkarmak” ilkesi

⁸ Ercüment Berker Arşivi; Selçuk Üniversitesi'nin düzenlediği toplantı için kaleme aldığı yazısından alınmıştır.



doğrultusunda Atatürk'ün 10. yıl nutkündeki milli kültür tanımından yola çıkarak geliştirilmesini önermektedir. “Türk Musikisini Önemsemek: Milli kültürümüzün soylu ve güçlü değeri olan Türk Musikisini önemsemek, bu musikinin eğitimine, öğretimine, araştırılmasına ve geliştirilmesine özen göstermek önde gelen esastır” ifadesini kullanmıştır. “Jozef Marx gibi, Eugéne Borelle⁹ gibi, Baron d'Erlanger¹⁰ gibi ünlü yabancı müzikologların görüşlerine ters düşen bu uygulamanın yarım yüzyıllık bilançosu bekleneni vermemiştir” (Ercüment Berker Arşivi¹¹) ifadesiyle musiki eğitiminin yalnızca Batı Musikisine hasredilmesini eleştirmiştir.

Musikinin dinamik yapısına vurgu yaptığı yazısında belirttiği şekliyle, 1942 yılında İstanbul Üniversitesinde kurulan Üniversite Korosu ile başlayan ve diğer üniversitelere yayılan amatör musiki çalışmalarında aydın gençlerin sadece Türk Musikisi çalışmalarına önem vermesini onlarca yıl eğitimsiz, denetimsiz, gözetimsiz ve üretimsiz kalınmış olmasına bağlamaktadır. “İşte bu sebeplerle ülkemizde programlanacak ve uygulanacak müzik eğitiminde ilk esas Türk Musikisine hak ettiği yeri ve değeri vermektir” ifadesiyle hedeflerini bildirmiştir. Türk musikisi icrasının ‘teknik yapısı ve sistem değeri ile özünde çağını aşan icrasına rağmen biçimde çağının gerisinde kaldığı’ için ilerici çalışmalara ihtiyaç duyduğuna işaret etmiştir. Bunun için çağdaş icra kurallarına, disiplinine, orkestra ve koro düzenine uymayan, gerekli entonasyonu sağlayan, kulağa olduğu kadar göze de hitap etmek zarureti duyan icracı ve toplulukların uygar dünyaya ve çağdaş, aydın insanlara seslenmeleri gerektiğini savunmaktadır. Berker’in önerileri arasında Türk musikisi çalgılarını geliştirmek, diyapazon sorununu çözmek, çok seslilik meselesi gibi konuların yanı sıra orta öğretimde müzik eğitimi de bu ilke ve esaslar doğrultusunda düzenlemek, programlamak, uygulamak gerekliliği ayrıca Devlet Konservatuarlarının Üniversitelere bağlanması ve akademik kadrolaşma gibi hususlar yer almaktadır.

2. Türk Musikisinde Dönemler

Ercüment Berker Türk Musikisinin tarihî seyri ve değişim safhalarını bilimsel ve sistematik biçimde inceleyebilmek için dönemlere ayırmanın ve kimlik bağlamında kültürün önemine dikkat çekilerek Türk müzik tarihini bu sürecin en önemli taşıyıcısı olarak bildirmenin gerekliliğini savunmaktadır. Berker’in ‘Türk Musikisinde Dönemler’ başlıklı yazısının ilk yayımlanma süreci Meydan Larousse¹² Ansiklopedisi’nin 9-12 ciltleri arasında yer alan “Türk Musikisi” maddesi ile ortaya çıkmış, daha sonra 1986 yılında *Erdem Dergisi*’nde bir makaleye dönüşmüştür (Berker, 1986: 147–168). Ayrıca bu konudaki fikirlerini Konya’da gerçekleştirilen bir sempozyumda “Türk Musikisinin Dünü Bugünü Yarını” adlı tebliğ ile sunmuştur.

Ercüment Berker'e göre Türk müziğinde dönemler şöyle sıralanabilir:

1. Dönem: Başlangıcından, Meragalı Abdülkâdir'e (1360?-1435) kadar uzanan HAZIRLIK veya OLUŞMA dönemi;

2. Dönem: Meragalı Abdülkâdir'den (1360 -1435), İtri'ye (1640-1712) kadar uzanan KLÂSİK ÖNCESİ veya PREKLÂSİK dönem¹³;

3. Dönem: İtri'den (1640-1712) Dede Efendi'ye kadar uzanan KLÂSİK dönem;

4. Dönem: Dede Efendi'den (1778-1846) Hacı Arif Bey'e (1831-1884) kadar uzanan NEOKLÂSİK dönem;

5. Dönem: Hacı Arif Bey'den (1831-1884) Hüseyin Sadettin Arel'e (1880-1955) kadar uzanan ROMANTİK dönem;

6. Dönem: Hüseyin Saadettin Arel (1880-1955) ile başlayan ve devam eden REFORM dönemidir.

⁹ Eugéne Borrel: La Musique Turque, Larousse, Paris 1946, s. 433-438.

¹⁰ Baron R. D'éranger, La Musique Arabe, Cilt V. s.5 Paris 1949.

¹¹ Ercüment Berker Kişisel Arşivi, “Türkiye’de Müzik Eğitimi Nasıl Olmalıdır” başlıklı 11 sayfalık yazısından alınmıştır.

¹² Detaylar için bkz. Ercüment Berker, Türk Musikinde Dönemler, Meydan Larousse, cilt 9, s.84-85.

¹³ “Türk Musikisi” maddesinde yer alan yazısından farklı olarak bu dönem yedi madde altında ele alınmıştır (Berker, 1986: 147-148).



Ercümen Berker ile başlayan Türk Müzik tarihinde dönemlendirme¹⁴ çalışması modern müzikoloji çalışmalarında müzik tarihinde pragmatik anlamda etkili olmuş, peşi sıra Mustafa Cahit Atasoy, Cinuçen Tanrıkorur, Yılmaz Öztuna, Nazmi Özalp, Onur Akdoğu, Çetin Körükçü, Ahmet Emre Çelik, Şirin Karadeniz gibi müzisyen ve teorisyenler çeşitli dönemlendirme önerilerinde bulunmuştur. Berker'in yazısının sonuç kısmında belirttiği gibi Türk musikisi geçmişten geleceğe uzanan gelişim süreciyle doğru yörüngesinden çıkmadan ana vatanında uygulanan musiki politikaları ile sürdürülmelidir (Berker: 16)¹⁵.

3. L'Influence Reciproque Entre L'Islam et la Musique Turque

Ercümen Berker, *L'Influence Reciproque Entre L'Islam et la Musique Turque / İslam ve Türk Müziği Arasındaki Karşılıklı Etki* başlığını taşıyan bir diğer yazısında, İslam ve müzik arasındaki ilişkiyi Kur'an başlığı altında açmış, başlangıçta İslam'ın bütün gücünü birleşmeye, dini inancın öğretilmesine ve onun için çalıştığı temel sebeplerin altını çizmeye adanmış ifade etmiştir. Herhangi bir ırk veya sosyal durum ayrımı tanımayan evrensel bir şehir olarak tek kuralı adalet ve kardeşlik şeklinde tanımladığı İslam'ı hadislerle anlatmıştır.

Bu makalenin 'Türk Geleneksel Müziği' başlığı altında şu ifadeler yer vermiştir:

“Türkler her zaman müziğe tutkulu olmuştur. Müziğin Türkler üzerindeki etkisini iki şekilde görüyoruz; tarihin karanlık zamanlarına uzanan yatay yön, her toplumsal düzeye inen dikey yön. Türk müziğinin kökeni Asya'dır ve bazı mezheplerde iddia edildiği gibi eski Yunanistan-Bizans, hatta Arap, İran'a atıfta bulunmaz. Klasik müzik ile popüler halk müziği arasında köken, bölünmüş sistem ve hatta çoğu aralık, makam ve ritim açısından bir fark olmadığını da belirtmek ve altını çizmek gerekir”.

Türk müziğinin tarihsel süreçte gelişimine dikkat çekilen bu makalede, Türk müziğinin 25 ses 24 aralık olarak açıklandığı tabloyu vermiş, Türk müziği nazariyat esasları ve formlarını açıklamıştır (Ercümen Berker Arşivi). Berker, Fransızca olarak yazdığı bu makalede, Türk müzik tarih için yaptığı 6 dönemden de bahsetmektedir. 'Türk Müziğine İslam Etkisi' alt başlığı altında ise "Emeviler, Selçuklu Abbasileri ve Hindu-Türk imparatorluğu dışında, İslam müziğinin iki yönde geliştiğini not ediyoruz; biri 6 asırdır Osmanlı devletinin muhteşem havasında, diğeri 6 asır Endülüs'ün muhteşem havasında" ifadelerini kullanmıştır (Ercümen Berker Arşivi).

4. Türk Musikisinin Dünü, Bugünü ve Yarını

Geçmişten beri kültür ve müzik politikalarının tespit edilemediği ve ülkemizin müzik potansiyelinin yeterinde açığa çıkarılmadığı konusunda geçmişten geleceğe değerlendirmelerin yapıldığı bu yazı, 1980'lerde Türkiye'nin müzik aktarımı ve kurumsallaşması bağlamında önemli bazı tespitler içermektedir. Berker, yazısında; 'Büyük Türk Hakanlığı' denilen Orta Asya Türk İmparatorluğu'nun, M.Ö. III. Yüzyıldan itibaren Asya'nın Kuzey yarısını, Karadeniz'le Japon Denizi ve Sibirya ile Himalaya'lar arasında uzun zaman elinde bulundurduğunu, bu tarihi seyirle Orta Asya'dan gelen Türk Musikisi'nin, eski İran (Sâsâni) ve eski Arap (cahiliyye) musiki sistemleri yerine kaim olmuş ve bu oluşumun XIII. yüzyılda tekemmül ettiğine işaret etmektedir. Ayrıca, 'bu süreçte kültürler arasındaki etkileşimin tabii bir sonucu olarak Türk Musikisi de İran ve Arap musikilerinden tesirler almış, ancak bu safhadan sonra İslam aleminin büyük kısmında Türk Musikisi'nin etkin ve geçerli olduğuna' dair bir açıklamayla konuyu aydınlatmıştır (Ercümen Berker Arşivi).

1976 yılında devlet katında Türk Musikisi Eğitim kuruluğu olarak İstanbul Türk Musikisi Devlet Konservatuarı'nın kurulması ve ilk icra kuruluğu olarak da Devlet Klâsik Türk Müziği Korosu'nun kurulmuş olmasıyla devletin Türk Musikine bakış açısının değiştiğini ve sağlıklı bir müzik politikasının temellerinin atıldığını belirten Berker, 1982

¹⁴ Şirin Karadeniz'in Türk müziğinde dönemlendirme çalışmalarını değerlendirdiği makalesinde kronolojik olarak Ercümen Berker, Cahit Atasoy, Cinuçen Tanrıkorur ve Onur Akdoğu'nun yaklaşımları incelenmiş ve dönem üzerine yapılan çalışmalar bir çizelgede sunulmuştur. Değerlendirme kısmında Akdoğu'nun yaptığı sınıflandırma çalışmasında kendisinden önceki Berker, Atasoy ve Tanrıkorur sınıflandırmasını modernizmin uzantısı, Avrupa dönemlerine öykünerek yapıldığına ilişkin eleştirisini "görecelilik" kavramına bağlı olarak farklı tarihsel yaklaşımlar şeklinde değerlendiren Karadeniz, bu sistematizasyonun "öğretici" nitelikte olduğunu da altını çizmiştir (Detaylar için bkz. Şirin Karadeniz Güney, (2017) "Türk Müziği'nde Dönem Anlayışının Farklı Perspektiflerden Değerlendirilmesi" *Akademik Bakış Dergisi*, S. 64, s. 608-622).

¹⁵ Ercümen Berker Arşivi, Türk Musikisinde Dönemler başlıklı 17 sayfa yazısından alınmıştır.



Anayasasının başlangıç bölümünde ve 63. Maddesinde Milli Kültür değerlerinin korunmasının öngörüldüğünü belirtmiştir.

Bu yazıdaki ‘müzik politikasında aşama’ başlığı altında, beş yıl içinde iktidara gelecek hükümetlerin görevli olduğu müzik politikalarından, müzik öğretiminin yükseköğretim kapsamına alınması gereken hususlara kadar çeşitli aşamaları sıralamıştır. Yazıda, 1980’li yıllarda Türk müziği eğitimi veren Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı ile Batı müziği eğitimi veren Ankara, İstanbul ve İzmir Devlet Konservatuvarlarının Yükseköğretim Kurumları kapsamına alınıp üniversitelere bağlanmaları ve böylece musiki öğretiminin siyasi iktidarın yönetiminden alınıp anayasa kuruluşu olan üniversiteler yönetimine verilme sürecini anlatmaktadır.

“Bu bağlantı değişikliği 1982 anayasası ile getirilen yeni Yükseköğretim sisteminin gereğidir. Bu anayasamızın 130-132 md.lerinde yükseköğretimin Üniversiteler tarafından yönetilmesi öngörülmüş, 2547 sayılı YÖK yasının 2.md.sinde bütün Yükseköğretim Kurumları ve bağlı birimleri bu yasa kapsamına alınmış, 2809 sayılı YÖK Teşkilât yasasında bütün Yükseköğretim Kurumları Üniversite çatısı altında toplanmış, 2842 sayılı K.la değişik 1739 sayılı Milli Eğitim Temel K.nun 36. md.sinde ise Yükseköğretim Kurumları; 1. Üniversiteler, 2. Fakülteler, 3. Enstitüler, 4. Yüksekokullar, 5. Konservatuvarlar, 6. Meslek Yüksekokulları, 7. Uygulama ve araştırma merkezleri olarak sıralanmış, böylece Yükseköğretimin bütünleştirilmesine dair Anayasa emri yerine getirilmiştir. Bu bağlantı değişikliğinin, özellikle uzun süre ihmal edilmiş Türk Musikisini, bu musikiye değerlendirme hatasını sürdüren siyasî iktidarların olumsuz müdahalelerinden kurtarması ve Akademik kariyer aşamasına ulaştırması bakımından temelde doğru, yerinde ve yararlı olduğu kanaatini muhafaza ediyoruz” (Ercümen Berker Arşivi¹⁶).

Ayrıca bu yazıda, güncel etkiler bağlamında 1976-78 yıllarında Kanada’nın Ontario Üniversitesi, Güney Kore’nin Senl Üniversitesi ve İsrail Hayfa Müzesi’nden Türk müziği hakkında bilgi ve belgeler istendiğine dair örnekler sunulmuştur. Örneğin, Amerika Birleşik Devletleri Washington Üniversitesi’nin etnomüzikoloji programı kapsamında Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı sanatçılarından Tanburi Necdet Yaşar ve Neyzen Niyazi Sayın’ın ders vermek üzere Amerika’ya davet edilmelerinden bahsedilmiştir. Ayrıca, 1981 yılında Belçika Kraliyet Konservatuvarında Türk musikisi sazları müzesinin açılışı münasebetiyle davet edilen Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı öğretim elemanlarından ve Tunus Milli Musiki ve Oyunları Yüksek Okulu, İngiltere Belfast Kraliyet Üniversitesi, Almanya Bonn Üniversitesi ve Japonya ve Kuzey Avrupa ülkelerinden Türk müziği hakkında araştırma yapmak üzere girişimlere dek dünya çevresindeki Türk müziği etkileri aktarılmıştır. Berker, yazısını ‘Türk Musikisinin Yarımı’ başlığı altında Türk musikisinin nihayet kendi vatanında hak ettiği ilgiye kavuştuğuna yönelik fikriyle tamamlamıştır.

Ercümen Berker’in yazısında belirttiği gibi konservatuvarların siyasi iktidarlardan etkilenmemesi ve üniversite bünyesinde statü kazanmasıyla ilgili karar uygulanmış; başkanlığını sürdürdüğü Konservatuvar, 17 Ağustos 1978 tarihinde Millî Eğitim Bakanlığı’ndan Kültür Bakanlığı’na devredilerek 20 Temmuz 1982 tarihinden itibaren YÖK kapsamına alınmış ve İstanbul Teknik Üniversitesi Rektörlüğü’ne bağlanmıştır.

Ercümen Berker’in müziğin icrası ve üretimi kadar araştırma ve yazın alanının önemine dikkat çektiği özellikle tarihi perspektif ve eğitim çerçevesini tartıştığı pek çok yazı; *Millî Kültür Dergisi*, *Erdem*, *Hürriyet ‘Gösteri’ Dergisi*, *Orkestra*, *Bizim Dergi* gibi dönemin çeşitli dergilerinde kaleme aldığı müzikoloji yazılarıyla karşımıza çıkmaktadır. Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı yayını olarak basılan “Koro Ders Kitabı”, *‘San’at Olayı’ Dergisi* ve çeşitli gazetelerde yayımlanan röportajları, 1988 yılında düzenlenen *Birinci Müzik Kongresi’nde* ve farklı sempozyumlarda sunduğu tebliğ metinler besteci, şef kimliğini pekiştiren müzikolog bakışını aktardığı diğer örnekler arasında sayılabilmektedir. Yazılarında toplum, sanat ilişkisinden ulusal musikisinin önemine, evrensel müzik kavramından Türk müziğinde çok seslilik çalışmalarına, Türk musikisinin kökeniyle ilgili tartışmalardan müziğimizde ulusal, çağdaş ve evrensel niteliğin önemine kadar pek çok ayrıntıdan bahsetmiş olan Ercümen Berker bu süreçte besteci, icracı ve müzikologların sorumluluklarını sık sık dile getirmiştir.

¹⁶ Detaylar için bkz. Ercümen Berker, “Türk Musikisinin Dünü, Bugünü ve Yarını”, s. 13, 1985.



Şiirleri, Besteleri ve Koro Şefliği

Ercüment Berker'in sanatçı kimliği yalnızca müzik alanıyla sınırlı olmayıp, yazdığı şiirlerin tesiriyle de hissedilmektedir. 1944 yılında *Türk Şairleri* adlı Sadeddin Nüzhet Ergun tarafından hazırlanarak her ay neşredilen dergide, Ercüment Berker'in bazı şiirlerine ve kısa yaşam hikayesine yer verilmesi bu etkinin göstergelerindedir. O yıllarda Çınaraltı Mecmuasının 85. sayısında şiirlerinin yayımlandığı da bilinmektedir. Genç şairin şiirleri arasında *Sohbet- Yunus Vafında*; *Zerrin Hülyâlarım – Meşrebim*; Yahya Kemal vasıtasıyla "Nedîm'in ruhuna" ve *Nehasüh - Bû* adlı örnekler vardır. Bu şiirler arasında içeriğinde musiki ve şiir ilişkisine temas eden *Sohbet* adlı eser şöyledir:

Sâkiye sitem etme boşalmış diye câmin,
Gel sevgil, geç karşıma sohbetse merâmın...
Aç "defter-i divân"ı gönül bâbına râmet,
Bittiyse Yunus Emre, Fuzûliye devâm et...
Avâre başım, dalmaya âmâde dizinde,
Al ruhumu gezdir yine rüyâ denizinde.
"Taksîm-i sabâ", söylede son fasla alınsın,
İtri Dede'nin neyle Nevâ Kâr'ı çalınsın (Ergun, 1944: n. 85).

Berker'in şahsi arşivinde yer alan *Tek Başım* adlı şiiri ise şöyledir:

Tek Başım¹⁷

05.02.1971

Dünyaların ötesinde bir yerde
Dolaşıyorum
Tek başım...

Her şeyi gerilerde burakmış
Yürüyorum...
Arkamda ne bana yakın
Ne benden uzak,
Ne dost, ne düşman,
Ne sevgili, ne kardeş, ne arkadaş
Görüyorum...

Belli bir menzile doğru
Ne hızlı ne yavaş
Yürüyorum...

Bir şeye tutunmadan,
Bir şeye değinmeden,
Nasıl, niçin demeden,
Başka ışıkların aydınlığı içinde,

¹⁷ Ercüment Berker kişisel arşiv.



Başka çizgide, başka biçimde,
Duyulmaz seslerine basa basa
Bir başka orgun
Alabildiğine dinç ve o kadar yorgun
Yürüyorum...
Tek başıma...

Ankara

Ercümen Berker'in şairliği sonraki yıllarda bestelediği eserlerle zenginleşmiş, müzik şefliği, yazıları, yöneticiliği gibi vasıflarının yanına bestekârlığı da eklenmiştir. Beş saz eseri ve sekiz sözlü eser bestelemiş olan Berker'in bu eserleri çeşitli korolar tarafından icra edilirken, bazı eserleri TRT repertuarına girmiştir. Saz eserleri arasında Hüzzam Saz Semâisi (O Hayâl), Nihâvend Saz Semâisi, Şehnâz Saz Semâisi (İnci), Zengüle Saz Semâisi, Zîrgüleli Hicaz Saz Semâisi ve Acem-Kurdi, Hüzzam, Kürdi, Rast, Kurdilihicazkâr, Sûzdil (Mektup 1), iki adet Nihavend şarkısı sözlü eseri arasında yer almaktadır.

*Türk ve Dünya Ünlüleri Ansiklopedisi Kişiler, Dönemler, Akımlar, Yapıtlar*¹⁸ (1983: 845-846) *İstanbul Kültür ve Sanat Ansiklopedisi*¹⁹ (1982: 1185-1186), *Bizim Yıldızlar Ansiklopedisi*²⁰ (1952: 81) gibi ansiklopedik eserlerde Türk koro şefi, müzikolog, besteci olarak tanınmış ve 27 Ocak 2009 tarihinde vefat etmiştir.

Kaynaklar

Berker, Ercümen (1959). "H. Sadettin Arel'in 4. ölüm yıldönümü dolayısıyla 8.5.1959 gecesi İstanbul Radyosunda yapılan konuşma", *Musiki Mecmuası*, S. 135, s.69-70.

Berker, Ercümen (1971). "İki Konferans", *Musiki Mecmuası*, S.266, s.4-10.

Berker, Ercümen (1981). Koro Ders Kitabı, TMDK Yayını.

Berker, Ercümen (1988). "Türk Musikisinde Dönemler", *Erdem*, (81): 147-167, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu.

Ercümen Berker Arşivi. Belge No. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9. (Ercümen Berker Arşivi, Tepebaşı- İstanbul)

Ergun, Sadeddin Ergun. (1944). Türk Şairleri, C. 3, Yıl: 4, no.85. Üsküdar.

Öztuna, Yılmaz. (1969). *Türk Bestecileri Ansiklopedisi*, İstanbul: Hayat Neşriyat.

Prof. Ercümen Berker ve Yazıları (2010). Yayına Haz. Ş. Şehvar Beşiroğlu, Gözde Çolakoğlu vd., İTÜ TMDK Yayınları.

Üngör, Etem Ruhi (1970). "TRT Kültür, Sanat ve Bilim Yarışması", *Musiki Mecmuası*, S.261-262, s. 4-10.

¹⁸ Türk ve Dünya Ünlüleri Ansiklopedisi-Kişiler/Dönemler/Akımlar/Yapıtlar, 1983 yılında Anadolu Yayıncılık tarafından kolektif bir eser olarak 10 cilt yayımlanmıştır.

¹⁹ İstanbul Kültür ve Sanat Ansiklopedisi, 1982 yılında Recep Ekicigil tarafından hazırlanmış ve Tercüman Yayınevi'nden 3 cilt olarak basılmıştır.

²⁰ Eser, 1952 yılında Radyo Haftası'nın haftalık yayınlarına ilaveten alfabetik sıralanmış biyografik sanatçı bilgilerini ve resimlerin dergiyle beraber haftalık forma dağıtılan olarak dağıtılmış, kısa süre sonra Bizim Yıldızlar Ansiklopedisi ismiyle ciltlenerek yeniden piyasaya sürülmüştür.



“Yeni”nin Peşinde Ertuğrul Oğuz Fırat Yaşamı ve Kendi Sözleriyle Sanat Anlayışı

Ahu KÖKSAL¹

Ayşe Hande ORHAN²

Özet

Ertuğrul Oğuz Fırat (1923-1914), aynı zamanda resim ve edebiyat alanlarında da yapıtlar veren, çok yönlü bir bestecidir. Yargıç olan Fırat, yirmi yaşındayken müziğe başlar. Usmanbaş ve Arel gibi isimlerle birlikte çağının öncü müziğini takip eden ve kendini yetiştiren Fırat, Falla, Stravinski, Bartók, Schönberg, Szymanowski gibi bestecilerden etkilenmiştir. Emekli oluşunun ardından taşındığı Ankara’da her cuma ve cumartesi düzenlediği çağdaş müzik dinletileriyle pek çok müzisyenin ufkunu genişletmiştir. Müziğini duyması uzun sürse de çağdaş müziğe katkıları, 2008 yılında MİAM Onur Ödülü, 2013 yılında Sevda-Cenap And Müzik Vakfı Onur Ödülü Altın Madalyası almasını sağlamıştır. Fırat’ın seslendirilen eserleri, 2007-2013 yılları arasında AK Müzik’ten çıkan altı albümde toplanmıştır. Ayrıca şiirleri Seviçira, öyküleri Karmakarışık Öyküler adıyla yayınlanmıştır.

Fırat sanatsal eserlerinin yanı sıra Umursanmamış başlığı altında bir araya getirilmiş sanat yazıları da üretmiştir. Bu yazılar, hem sanatçının sanat anlayışı ve eserleriyle ilgili bilgiler barındırmakta hem de Türkiye’nin 1940-1990 yılları arasındaki çoksesli müzik ortamına tanıklık etmektedir. Fırat, müziğe yeni başladığı yıllarda az sayıda insan tarafından ilgilenilen çağdaş müziğin daha sık, Türk bestecilerin ise eserlerinin tamamının seslendirilmesini savunur. Bestecilerin dünya çapında başarı gösterebilmesi için çağdaşlık bir şart olarak görür. Kendi eserlerinde de uç noktada çağdaş, yeniyi arar. Bu yönüyle tam bir öncü yirminci yüzyıl bestecisidir.

Anahtar Sözcükler: Yirminci yüzyıl müziği, Türkiye’de çoksesli müzik, çağdaşlık, yeni, Ertuğrul Oğuz Fırat

Abstract

Ertuğrul Oğuz Fırat (1923-1914) was a versatile composer who also worked in painting and literature. Fırat, who was a judge, took up music at the age of twenty. Following the pioneering music of his time with names such as Usmanbaş and Arel and educating himself, Fırat was influenced by composers such as Falla, Stravinski, Bartók, Schönberg and Szymanowski. In Ankara, where he moved after his retirement, he organized contemporary music sessions every Friday and Saturday, broadening the horizons of many musicians. Although it took a long time to hear his music, his contributions to contemporary music earned him the MIAM Honorary Award in 2008 and the Gold Medal of the Sevda-Cenap And Music Foundation in 2013. Fırat’s performed works were collected in six albums released by AK Music between 2007 and 2013. In addition, his poems were published under the title Seviçira and his stories under the title Karmakarışık Öyküler.

In addition to his artistic works, Fırat has also produced art writings gathered under the title Umursanmamış. These writings not only contain information about the artist’s understanding of art and his works, but also bear witness to the polyphonic music scene in Turkey between 1940 and 1990. Fırat advocated that contemporary music, which was only of interest to a small number of people in his early years, should be performed more frequently and the works of Turkish composers should be performed in their entirety. He sees modernity as a condition for composers to achieve worldwide success. In his own works, he seeks the contemporary and the new

¹ Öğr. Gör. Dr., Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Müzik Bilimleri Bölümü Müzikoloji Anabilim Dalı, koksalahu@gmail.com

² Öğr. Gör. Dr., Ankara Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, ohande@yahoo.com



at the extreme. In this respect, he is a pioneering twentieth century composer.

Keywords: Twentieth century music, polyphonic music in Turkey, modernity, new, Ertuğrul Oğuz Fırat

1. Giriş

Besteci, ressam, yazar, ozan, öğretmen, yargıç... Cumhuriyet'in çocuğu...

Tüm bu kimlikleri kendinde toplayan Ertuğrul Oğuz Fırat (EOF) yıllar boyu her cuma-cumartesi öğleden sonra Ankara'daki evinin kapılarını öğrenmek, anlamak isteyenlere açar. Eve girdiğinizde başka bir dünyaya adım atarsınız. Büyük bir incelikle, nezaketle, saygıyla, gücünü sevgiden alan bir hoşgörülle ağırlanır kapıdan giren her canlı, EOF ve yoldaşı sevgili Mehmet Börcek tarafından.

Kimler öğrencisi/konuğu olmuştur kimler EOF'nin... Fazıl Say, Muhittin Dürrüoğlu Demiriz, Seda Baykara, Füze Tümer, Tarık Tal, Çiğdem Aytepe, Sibel Bilgin, Yiğit Aydın, Mahir Cetiz gibi pek çok müzisyenin yanı sıra yakın dostu Bilge Karasu, Murat Fırat, Öykü Tal, Tansu Açık, Özgür Gözer, Batu Keçeli, Oğuz Mertdoğan, Özgür Yüksel, Gökhan Olgay gibi hemen her meslek ve yaş grubundan insana rastlamak olağandır gidildiğinde bu derslere. O yıllarda ulaşılması hayli zor, EOF'nin bin bir emekle ve sonsuz bir merakla seçtiği kayıtlarla son derece zenginleşen çağdaş müzik repertuarına ait o günkü programın dinlenilmesiyle başlanır derse, genellikle. Ancak bu alanla sınırlı kalınmaz elbette. Sanatın tüm dalları, düşün dünyası, gündelik yaşamın getirdikleri gibi pek çok alanı kapsayan sohbetler, EOF'nin derin ve çok yönlü birikimlerini cömertçe paylaşmasıyla katılımcılar için ufuk açıcı, aydınlatıcı ve bir o kadar da mutluluk verici olur.

Ödünsüz aydın kimliğiyle EOF bir rol model de olur çoğu öğrencisi için. Yaşama, "bu güzel ülkeye", Cumhuriyet'e olan inancı, idealizmi onu tüm katılımcılardan daha genç kılar 80'li yaşlarında bile... Atatürk'e, Cumhuriyet'i kuranlara duyduğu sevgi, saygı ve minnetini her fırsatta belirten EOF'nin, bu insanlara, bu topraklara ve kendi varlığında taşıdığı yeteneklerine karşı hissettiği sorumluluk ve şükran onun yaratıcılığının en temel itici güçlerinden olur ve bu güçle yüzlerce eser bırakır.



Görsel 1. Ertuğrul Oğuz Fırat (Fotoğraf: Onur Özmen)



2. Yaşamı

1 Şubat 1923'te Malatya'da doğan Ertuğrul Oğuz Fırat. O dönem Malatya'sının mütevazı silüetindeki tek konakta başlar yolculuğu. Toprak sahibi babası Sait Fırat Bey tarımla uğraşır. Annesi Hatice Hanım ev hanımıdır.

Müzik, ailenin yaşamında önemli yer tutar. Sait Fırat Bey özellikle fasıl müziğine ilgi duyar ve gramofonunda fasıl plakları dinler. EOF'nin tüm yaşamı boyunca en önemli desteği olan Hatice Hanım ise sanat konusunda daha geniş bir ilgi alanına sahiptir. Gençliğinde çalmayı çok istediği ancak bulamadığı keman için yazılmış eserlere ise özel bir merakı vardır. EOF'nin yaşamı boyunca sürecek merak duygusunun, araştırmacı kimliğinin gelişmesinde Hatice Hanım'ın katkısı büyüktür (Tüzel 1989:5).

Sait Fırat Bey'in ilk eşinden kalan armonyum ve Malatya'da bankacı olarak görev yapan bir İtalyan ailesinin ayrılırken Fırat ailesine bıraktığı plaklar, EOF'nin Çoksesli Batı Müziği'ne yönelmesine vesile olur. Lise yıllarında, Ankara Radyosu'nda Cevat Memduh Altar'ın "İzahlı Müzik" programlarını ailesinden gizli dinlemeye başlar. İçinde ilk beste yapma arzusunu da bu programlarda dinlediği Korsakov'un Şehrazat'ı, Manuel de Falla'nın İspanyol Bahçelerinde Geceler'i gibi eserler uyandırır (Fırat 1999a: 242).

Liseyi, 1939 yılında Malatya'da bitirir. Babası Konservatuvar'a giderek bestecilik alanında akademik bir eğitim alma isteğine sıcak bakmayınca 1940'ta İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Arkeoloji Bölümü'ne başlar. 1941'de Arkeoloji Bölümü'nden ayrılarak aynı üniversitenin Hukuk Fakültesi'ne girer. 1948-49 döneminde Hukuk Fakültesi'ni bitirerek memleketi Malatya'ya döner ve avukatlık stajına başlar. 1959 yılında Reyhanlı Sorgu Yargıçlığı'na atanır. 1964 yılına kadar Reyhanlı'daki bu görevini yürüten Fırat, kendi isteğiyle emekliye ayrılacağı 1979 yılına kadar sırasıyla; Alanya Ceza Yargıçlığı (1964-1973), Denizli Yargıçlığı (1973-1975), Adana Ceza Yargıçlığı (1975-1979) görevlerinde bulunur.

Öğrenciliği sürerken, 1943 yılında, annesinin yirminci yaş günü dolayısıyla armağan ettiği ikinci el piyano, EOF'nin içindeki besteleme tutkusunu yeniden uyandırır. Küçük yaşlarından beri her türlü sese merak duyan sanatçının yaratım sürecine adım atmasını sağlar annesinin armağanı. 1944 yılında arkadaşı Adnan Benk aracılığıyla Carl Berger ile tanışarak ondan birkaç ay armoni dersi alır. Ancak öğretilen klasik armoni; o yıllara kadar Debussy, Ravel, Roussel ve Stravinski'nin pek çok yapıtını dinlemiş bulunan, Bartok'la ilgilenen, Berg'i, Schönberg'i merak eden Fırat'ın çağdaş müziği anlama arzusuna hizmet etmez (Fırat 1999a: 243). Akorların uyumlu-uyumsuz olarak sınıflandırılması, uyumsuz akorların "ürkünç" sayılması, mantık ve duygularına ters düşmekle kalmaz, bu katı kurallar kuralsızlığa gitme dürtüsü yaratır EOF üzerinde (Tüzel 1989:7).

Sanatçı yine arkadaşı Adnan Benk aracılığıyla 1945 yılında Bülent Arel ile tanışır. Yine aynı yıl, pek çok denemeden sonra, geleneksel müzik biçimlerine ve armoni tekniğine bağlı kalarak yazdığı tek yapıt olan Op. 1 Dördül-Fa'yı yazar. Her alanda mükemmeli arayan Fırat 1951 yılına dek bu eser üzerinde çalışmayı sürdürür.

1947 yılında Bülent Arel aracılığıyla "bazı yaratmalarının yakından tanığı olmuş" ve "çok şey öğrenmişimdir" dediği İlhan Usmanbaş ile tanışır (Fırat 1999a: 244). Ömür boyu sürecek bir dostluğun yanında, Türkiye müzik ortamının çağdaş sanata/müziğe son derece uzak olduğu bir dönemde yoldaşlığa dönüşecektir ilişkileri. Çağdaş sanat üzerine gerçekleştirecekleri düşün alış-verişinin ilk sonuçlarından biri EOF'nin yedek subay olarak Ankara'da bulunduğu 1950-51 yıllarında yüz yüze görüşme fırsatını sıkça değerlendirdiği Usmanbaş'ın heveslendirmesiyle yazmaya başladığı Op. 2 Üçül'dür. Keman, viyolonsel, piyano için bestelenen bu yapıt sanatçının dizisel yönetime yakın duran ilk yapıtıdır aynı zamanda (Başar 2014: 76).

Usmanbaş 1965 yılına dek EOF'nin bestecilik yaşamında hocalık rolünü sürdürür. EOF, yapıtlarına onun kadar içtenlikle ve önemseyerek yaklaşan başka hiçbir bestecinin bulunmadığını belirtir (Fırat 1999a: 245). Opus 16'ya dek yapıtlarını Usmanbaş'a göndererek onun değerlendirmelerini alır. Bu görüşler belirli bir müzik eğitimi görmemiş ve tüm birikimini dinleyerek, parça parça bilgilerle besteleme tekniklerini öğrenerek edinmeye çalışan sanatçı için çok yol göstericidir. Op.16 için Usmanbaş "Bundan sonra ben bir şeyler söylersem, yarar değil zarar da verebilirim" der³. Bununla birlikte zarar verme kaygısıyla da olsa vurguladığı kimi noktalar EOF tarafından dikkate alınır.

³ Orhan, Ayşe Hande. Fırat ile sözlü görüşme, Ankara: 02.05.2009.



Hukuk ve bestecilik kariyeri bu şekilde sürerken, Fırat, sanatın başka alanlarında da varlığını ortaya koyar. İçindeki yaratım gücü, yalnızca müzikte değil resim, şiir, öykü gibi alanlarda da verimli bir sanatçının doğmasını sağlar.

Aldığı piyanoyla oğlunun besteciliğe başlamasında itici güç olan Hatice Fırat, ölümüyle de oğlunun bir başka yaratıcı gücünün gün yüzüne çıkmasına neden olur. 1960 yılında çok sevdiği annesini kaybetmekten duyduğu acıyı biraz olsun hafifletmek amacıyla resim çalışmalarına başlar sanatçı (Tüzel 1989:9). Dört yıl kadar amatör bir uğraş olarak bakar resme. Giderek özgün bir biçim oluşturabileceği inancı, çalışmalarına hız katar. Fırat'ın "bakılır, seyredilir resimler olmaktan çok, okunur, içinde gezilir..." (Karasu 1991:28) olan resimleri ilk kez Şubat 1970'te Ankara Güzel Sanatlar Galerisi'nde açılan Antalya Çevre Sanatçıları Sergisi'nde sergilenir. Ancak Fırat'ın ressamlık kariyerindeki asıl önemli adım aynı yılın 28 Haziran'ında Almanya'nın Wuppertal Kenti'ndeki Galerie Palette Röderhaus'da iki ay süreyle 15 adet resminin sergilenmesiyle atılır. Almanya'da başarılı bir Türk ressam olarak kabul edilmesiyle Türkiye'de de "görünür" olan Fırat, kendi ülkesinde de sergiler açmaya başlar. Her yıl Galerie Palette Röderhaus'un Geleneksel Yıllık Sergisi'ne Türk resim sanatını temsilen resim göndermeyi sürdürür. Yapı Kredi Bankası, Eylül 1999'da İstanbul'da Levent Çalikoğlu küratörlüğünde sanatçının retrospektif sergisini gerçekleştirir. Fırat'ın 180 kadar resmi Almanya, Fransa, İngiltere, Brezilya, A.B.D. gibi ülkelerde, özel koleksiyonlarda bulunmaktadır.

Ressam kimliği besteci kimliğinden önce kabul gören EOF, yazın alanında da henüz öğrencilik yıllarında ürün vermeye başlar. Hukuk Fakültesi'nde, aralarında Turan Güneş, Turan Feyzioğlu, Adnan Benk ve Necati Erkurt'un da olduğu, sanatla ilgili, sanata değer veren bir çevresi vardır ve bu çevredeki arkadaşları öykü, düz yazı, şiir yazarak birbiriyle paylaşmaktadır. Fırat yazmaya, böyle bir ortam içinde, 1942 senesinde başlar (Başar 2014: 63).

Diğer alanlardaki yaratılarında olduğu gibi öykü ve şiirleri de Anadolu'dan alır kaynağını. Yine müzikleri ve resimleri gibi, yenilikçi yönüyle dikkati çeker, o oranda da yadırganır yazdığı şiir ve öyküler. Enis Batur sanatçının yazıları için şunları der:

"Ertuğrul Oğuz Fırat, özleşme anlayışına tutkuyla bağlıdır. Köktenci yaklaşımından ödün vermemiştir hiç. Şiiri de düzyazısı da bir çırpıda ele vermez gizlerini, dik yokuşları tırmanma sabrını keyfe dönüştürmeyi öğrenmiş okur ister... Bunu hakettiştir" (Batur 1999:5).

Turan Güneş, Adnan Benk, Ercüment Berker, Berna Moran ve Bülent Arel gibi isimlerle birlikte, kendi paralarıyla çıkarttıkları İklim Dergisi yalnız üç sayı çıkabilse de özellikle Fırat-Usmanbaş dostluğuna kaynaklık etmesi bakımından oldukça önemlidir (Köksal 2016: 137). İklim aracılığıyla İlhan Usmanbaş, Fırat'ın şiirlerinden haberdar olur ve ilk olarak Zamanın Örumceği'ni besteler. 1970 sonrası şiirleri Küçük Dergi, Türk Dili, Yücel, Forum, Pazar Postası gibi dergilerde yayınlanır.

İlk öykü kitabı 1995 yılında Metis Yayınları tarafından Karmakarışık Öyküler Kitabı adıyla basılır. Sanatçının 1943-92 yılları arasında yazmış olduğu öykü ve şiirleri Doruk Yayınları tarafından Ocak 1997'de Seviçira adıyla yayınlanır.

Düşün insanı EOF'nin aydın kimliği, onu, içinde yaşadığı toplumun sanatsal sorunları konusunda da yazmaya iter. Türkiye müzik ortamının, müzik eğitiminin sorunlarını incelikli düşünce süzgecinden geçirerek getirdiği çözüm önerilerini, çeşitli besteciler ve yapıtlar hakkında düşüncelerini kaleme aldığı yazıları, bazı gazetelerde ve Opus, Filarmoni gibi dergilerde basılır. Bu yazılar arasında "anlaşılammak" derdinden muzdarip bir sanatçının kendini anlatmaya çabaladığı yazılar da göze çarpar. Süreli yayınlarda 1962-1975 yılları arasında yayınlanmış bu yazıların bir bölümü Pan Yayıncılık tarafından Şubat 1999'da Umursanmamış adıyla kitaplaştırılır.

Fırat'ın sanatçı kişiliği yanında ne denli titiz bir araştırmacı olduğunun ilk göstergelerinden biri ise besteci Bela Bartók üzerine hazırladığı kapsamlı incelemedir. "Işığı Kavrayan Göz Yahut Bela Bartók'un Getirdiği" başlıklı bu derin inceleme, 1962 yılında Forum Dergisi'nde yayınlanır. Çoksesli Batı Müziği'ne ilgisi onu, bu alanın tarihini yazma yoluna da götürür. 1999 yılında dördüncü kitabı Çağdaş Küğ Tarihi Üzerine İmler'in birinci cildi Yapı Kredi Yayınları tarafından basılır. Gözlerindeki makula dejenerasyonu nedeniyle yazımına önce Ahu Köksal ardından Zuhul Selçuk'la devam ettiği kitabın diğer ciltleri yayına hazırlanmaktadır. Ayrıca EOF, Ahmet Say'ın hazırladığı



Müzik Ansiklopedisi'nin "Çağdaş Müzik" maddesinin de yazarıdır.

Sanatçı, müzik tarihi konusundaki birikimlerini 1993-1995 yılları arasında Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı'nda yürüttüğü dersler ve TRT Radyo 2'de, yapımcılığını Cazibe Kavalcı'nın üstlendiği Çağlar ve Müzik programı aracılığıyla da paylaşır. Bu program, iki yıl boyunca çağdaş müzik tutkunları için kaçırılmayacak dinleti saatleri haline gelir.

EOF yazın sanatının en belirgin ve özgün özelliklerinden olan yenilikçi dil, kimi çevrelerin dikkatinden kaçmaz. Yargıç olarak kararlarında kullandığı Türkçe de bu yönüyle fark yaratır ve 1964 yılında Türk Dil Kurumu üyeliğine kabul edilir.

Ancak Fırat'ı çok üzen ve yazdığı pek çok yazıda da dile getirdiği Türk bestecilerinin eserlerinin konser salonlarında yeterince yer alıp dinleyicisiyle buluşamaması sorunu, yılların geçip gitmesine karşın hâlâ varlığını sürdürmekte, hâlâ gündem oluşturmaktadır. Sanatçı bu konuyu yazılarında sıkça dile getirmekle kalmaz, çözümün bir parçası olma yolunda harekete de geçer. Usmanbaş'ın desteğiyle, 12 Haziran 1967 tarihli Orkestra Dergisi'nde bir bildiri yayımlar. "Keman-piyano parçaları seslendirme yarışması" duyurusu olan bildiride Fırat şunları ifade eder:

Ertuğrul Oğuz Fırat Türk bestecilerin yapıtlarının seslendirilmesini sağlamak bu alana hız getirmek için her yıl olmak üzere seslendirme yarışmaları açmıştır. 1967 yılının seslendirme yapıtı, Fırat'ın Op.29 "Yokluk Evreninde Dönüşüm" adlı onbir dakikalık tek bölümlü keman-piyano ikilisidir. Besteci tarafından görevlendirilecek seçiciler kurulu gönderilen bantları dinleyerek birinci ve ikinci gelen toplulukları 15 Aralık 1967'de açıklayacaktır (Tüzel 1989:80).

Yarışmaya yalnızca Leda Cenaz (keman) ve Banu Perk (piyano) ikilisi katılır. İkili, EOF'nin maaşlarından biriktirdiği 2000 TL'lik ödülü kazanırlar. 1968 yılında yarışma piyano dalında açılır ve bu kez üç bestecinin üç yapıtı zorunlu eser olarak belirlenir: Ertuğrul Oğuz Fırat'ın Atatürk Savaşta ve Barışta, İlhan Usmanbaş'ın Soruşturma ve Cengiz Tanç'ın İmge 2 adlı yapıtları... İlk yıl olduğu gibi, bestecinin birikimlerinden 2000 TL'lik ödül, tek katılımcı olan Kamuran Gündemir'e verilir. 1969 yılında ise hiç başvuru olmaz ve yarışma böylece sonlandırılır⁴.

EOF 1970 yılında Türk bestecilerin yapıtlarının seslendirilmesi için bu kez Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'na (CSO) başvurur. Bir mektup yazarak üç yapıtını gönderir. Bunun sonucunda Fırat'ın genişletilmiş üfleme ve vurma çalgılar orkestrası için yazmış olduğu iki bölümlü Op.40 Ve Sana Işığı Sorular başlıklı yapıtı 27 Nisan Cuma ve 28 Nisan Cumartesi günlerinde seslendirilir. CSO ile Fırat'ın yapıtlarının sonraki buluşması 1998 yılında olur. Çembalo ve orkestra için Leyla Pamir'e ithafla yazdığı Op.82 Sevi Çıgıllıklarıyla Geçiyor adlı yapıtı 13-14 Ocak 1998'de Cem Mansur şefliğinde solist Leyla Pamir tarafından seslendirilir⁵.

EOF, 1970'lerden itibaren eserlerini orkestralara göndermeyi sürdürse de talepleri ya yanıtız bırakılır ya da verilen sözler tutulmaz. Bu konuda belki de Fırat için en sarsıcı deneyim 1999 yılında CSO ile yaşanır. Fırat'ın, orkestranın yıllık programına alınmış olan Keman Konçertosu'nun seslendirilmesi, CSO üyelerinin eseri seslendirmemek için imza toplamaları nedeniyle reddedilir. Bu red, yalnızca söz konusu eser için değil, Fırat'ın tüm yapıtları için alınan bir karar olur.

Özel bazı kuruluşların ilgisi sayesinde EOF, yapıtlarını izleyici/dinleyicisiyle buluşturmayı başarır. Örneğin Yapı ve Kredi Bankası'nın 6 Mart 1999 tarihinde İstanbul Atatürk Kültür Merkezi'nde EOF için düzenlediği gecede sanatçının yapıtları ses bulur. Ahmet Say'ın bir konuşmasıyla katkıda bulunduğu programda, İdil Biret, Cihat Aşkın, Mehru Ensari, İrem Eğriboz, Güvenç Dağüstün, Antonio Pirolli yönetiminde Borusan Filarmoni Orkestrası ve Ahter Destan yönetiminde Ankara Çoksesli Korosu, Fırat'ın eserlerini seslendirirler.

2006-2007 yıllarında Ankara Çağdaş Sanatlar Merkezi'nde; Aralık 2007'de Garaj İstanbul'da EOF geceleri düzenlenir. 13 Aralık 2008'de İstanbul Teknik Üniversitesi Dr. Erol Üçer Müzik İleri Araştırmalar Merkezi (MİAM) tarafından çağdaş müziğe katkıları nedeniyle MİAM Onur Ödülü'nün üçüncüsü Fırat'a verilir. 2013 yılında ise

⁴ <http://www.ertugruloguzfirat.com/> Erişim tarihi 19.11.2022.

⁵ Bu eser yine solist Leyla Pamir tarafından 31 Kasım 2001 tarihinde Brüksel'de Kraliyet Konservatuvarı Orkestrası tarafından da seslendirilir.



sanatçı Sevda-Cenap And Müzik Vakfı'nın Onur Ödülü Altın Madalyası ile ödüllendirilir.

16 Ekim 2014 tarihinde, emekli olduğu 1979 yılından beri yaşadığı Ankara'da yolculuğu bedenen sonlanır EOF'nin.

Yüzlerce müzik, resim, şiir, öykü, düşün yazısı ile taçlandırdığı bir sanat yolculuğudur EOF'ninki. Ödün vermediği ilkeleri, duruşu, Türkiye sevgisiyle, yaşamına kabul ettiği insanlarca rol model olarak görülmesini sağlayan bir yaşam yaratır kendine EOF. Gerektiğinde bedel ödemekten kaçınmayarak... Cumhuriyet'in çocuğu olduğunu hiç unutmadan...

Bu bağlamda, sanatçının yazdığı yazılar, akademili olmayan, uç noktada yenilikçi, öncü bir bestecinin yaşadığı güçlüklerle birlikte, özellikle 1940-1990 arası Türkiye çoksesli müzik yaşamına ışık tutan tanıklıkları içerir.

3. Sanat Anlayışı

Ertuğrul Oğuz Fırat'ın müzikle ilgilenmeye başladığı yıllar; halihazırda Schönberg'in tonal hiyerarşiyi yıktığı, Debussy'nin form anlayışına bambaşka bir anlam getirerek her eserin kendine has bir forma bürünmesini sağladığı, Stravinski'nin Rus dili ve Rus halk müziğinin asimetrik yapılarını müziğe aktararak kendine özgü yepyeni bir dil oluşturduğu, Bela Bartók'un halk müziğinin kullanımına yeni bir derinlik kattığı, yani yüzlerce yıl müziğe hakim olan tonal geleneğin artık tam anlamıyla kırıldığı ve öncü besteciler tarafından kalan hiyerarşik yapılanmalardan büyük bir hızla uzaklaşıldığı yıllardır. Fırat'ın ilk yıllarda büyük bir merakla dinlediği, 1950'lerde ise Usmanbaş ve Arel ile birlikte yurt dışından uzun çalar katalogları getirip sipariş vererek takip ettiği besteciler, yirminci yüzyıl Batı sanat müziğinin geleneksel kalıplarını yıkarak sadece Fırat'ın değil, kendilerinden sonra gelen bestecilerin neredeyse tümünün stilleri üzerinde yoğun etkiye sahip çağdaş, öncü sanatçılardır.

Aynı dönem Türkiye çoksesli müzik ortamına ise ilk kuşak Türk bestecileri hakimdir. Bir taraftan ülkenin tek orkestrası Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'nın repertuarında 18. ve 19. yüzyıl Klasik ve Romantik Dönemlerin müzikleri yer alır, yeni kurulmuş Ankara Devlet Konservatuarı öğrencileri tarafından yine benzer bir repertuar çalışılırken; Cemal Reşit Rey, Ahmet Adnan Saygun, Hasan Ferit Alnar, Ulvi Cemal Erkin ve Necil Kazım Akses'ten oluşan Türk Beşleri tarafından Cumhuriyet'in müzik ideallerine uygun bir şekilde -ve her birinin kendi özgün üslubuyla- halk müziği temelli çağdaş Türk müziği eserleri bestelenmektedir. Rey dışında kalan besteciler aynı zamanda Ankara Devlet Konservatuarı'nın bestecilik hocalarıdır. Bu dönemin öğrencileri arasında ise Nevit Kodallı, Bülent Arel, İlhan Usmanbaş gibi isimler bulunmaktadır⁶ (Okyay 2013:151).

İlyasoğlu, ilk kuşak Türk bestecilerinin, Arel ve Usmanbaş gibi dünya çapında bestecilerin de aralarında bulunduğu "ilerici" öğrencilerle ilişkisini, Fırat'la yaptığı bir görüşmeden şu şekilde aktarmaktadır:

Benim gençliğim Bülent Arel'in ve İlhan Usmanbaş'ın öğretmenlerinden şikâyetlerini dinlemekle geçti. Onların hiçbir şey öğretmediklerini, üstelik kendileri yeni bir atılım yapacaklarında önlerine geçip, somurtup beğenmediklerini göstermek! İlk kuşak, yani Usmanbaş'ın öğretmeni olanlar, biz her şeyi yaptık, düşüncesi ile hem kendilerini kısırlaştırdı, hem yenilere yol açmadı (2011, 113-114).

Misyonu olan ilk kuşak Türk bestecilerinin hemen ardından gelen kuşağın bazı sanatçıları, gelenekle bağlarını koparıp -ki bu özgürlüğe ancak misyonun yerine getirilmiş olmasıyla kavuşabilirlerdi- "yeni"ye yönelmiş görünmektedirler. Ancak bu yaygın bir eğilim değildir ve Usmanbaş'ın Ertuğrul Oğuz Fırat'a yazdığı bir mektupta ifade ettiği şekliyle kendisi, Arel, Cengiz Tanç ve Fırat dışında "çağdaş seslere açık" kimse bulunmamaktadır (akt. İlyasoğlu: 2011, 217). İlyasoğlu, isimler arasına Fırat ve İlhan Mimaroğlu'nu da ekleyerek, daha öğrencilik yıllarında ilk kuşakla bağlarını kesmeleri ve müziklerini farklı bir çizgiye konumlandırmaları nedeniyle bu sanatçıların ayrı bir kuşak olarak anılmalarının haklı bir sınıflandırma olduğunu belirtir (2011, 285-286).

Konservatuvar eğitimi almayan ve resmî eğitimi Berger'den birkaç ay boyunca aldığı armoni dersleriyle sınırlı

⁶ Kodallı ve Arel 1946-1947 Eğitim-Öğretim Yılı'nda, Usmanbaş 1947-1948 Eğitim-Öğretim Yılı'nda İleri Kompozisyon programından mezun olmuşlardır (Okyay: 2013, 151).



olan Fırat'ın "tek öğretmeni" İlhan Usmanbaş'tır. Usmanbaş ise bu söz karşısında "birbirimizi yetiştirdik" ifadesini kullanmıştır⁷.

Fırat, 1999 yılında Umursanmamış başlığı altında bir araya getirdiği çeşitli konuşmaları ve o zamana kadar Küğ, Orkestra, Forum, Pazar Postası, Opus, Eflâton, Sümerbank Kültür Dergisi, Filarmoni, Anadolu Sanat Dergisi, Morköpük, Argos gibi dergilerde yayınlanan yazılarında; sanatta anlam, yirminci yüzyıl çoksesli müziği, öncü besteciler gibi konuların yanı sıra, 1960'lardan 1990'lara Türkiye'nin sanat ortamını irdelemiştir.

Bu metinlerde en sık karşılaşılan konu çağdaş küğ/çoksesli müziğe karşı kayıtsızlık, Türk çağdaş müzik bestecilerinin kendi eserlerini duyma ve belki de bu duyuşla gelişme imkanından yoksun oluşlarıdır.

"Bağdarlarımızın Alinyazısı Üzerine" başlıklı yazısında, Batılı bestecilerin en büyük kaygısının anlaşılmasında olduğuna değinmesinin ardından ülkemiz bestecilerinin buna bile ulaşamadıkları; eserleri seslendirilmediği için büyük bir tepkisizlikle karşı karşıya olduklarını belirtir (Fırat 1999a: 239-241).

Aralık 1965 tarihli "Çalgıçılarımızın Tutumu Üzerine" başlıklı yazısında ise Mozart, Beethoven gibi besteciler yüzlerce kez çalmırken Saygun, Erkin, Usmanbaş, Arel, Ün, Baran, Tarcan, Sun gibi bestecilerin eserlerinin neden seslendirilmediğini sorgular (Fırat 1999a:248). Ayrıca Fırat için Batılı büyük bestecilerin "iyi"liği, tartılmadan kabul edilmiş; "Batılının yüzlerce yıllık yaşanmış geçmişine katılmadan, hazır bir yargıyla belenmiştir" (Fırat 1999a:314).

Türkiye'de çağdaş müzik eserleri besteleyen sanatçıların içinde bulunduğu seslendirilmeme ve kayıtsızlık durumu için şu çarpıcı tespiti yapar Fırat: "... bu yıldırıcı durumu hem yaratmış, hem düşürüldüğümüzü sanmış, hem umarsız kalmışsınız" (Fırat 1999a:308). Buradan çıkma yolu ise "Yenik düşme pahasına da olsa örnek olmaktan kaçınmayacak kişilerin çoğalması"dır Fırat için (Fırat 1999a:309).

Bu "seslendirilmeme" hem sanat eylemini belirleyen kültür-sanat politikaları ile (Fırat 1999:256); hem de "yeni"ye meraklı/hazır olmayan icracı ve dinleyiciyle ilgili bir sorundur. Fırat'a göre, kendi bestecilerinin çağdaş eserlerine duyarlı bir dinleyici kitlesi yaratabilmek için sanat kurumlarının da yeniden düzenlenmeye ihtiyacı vardır (1999a:315).

Fırat için, "Sanat, yaşama anlam verme çabasının özleştirdiği, toplumun ortak dilidir. Bu dili hemen anlamak zor olabilir. Ama, öğrenilmesi, anlaşılması gerekir" (1999a:257). Fırat 1967 yılında, bir dinleyici kitlesi yaratmak, çağdaş müzik dilinin anlaşılmasına katkı sağlamak üzere çağdaş eserlerin seslendirileceği bir yarışma da düzenler. Ancak Usmanbaş'ın da tavsiyesiyle zorunlu eser olarak seçilen yapıtın kendisinin olması -Op.29 "Yokluk Evreninde Dönüşüm"- eleştirilir. Bu nedenle, düzenlediği yarışma üzerine Orkestra Dergisi'nde yayınlanan dört yazı kaleme alır. Bu yazılar, bestecinin yaşadığı sorunları ve yarışmayla gelecek kuşaklara bırakmak istediği ortamı da anlatır:

Çağdaş Türk küğünün öncül nitelikler, araştırmacı nitelikler taşıyan bazı yapıtlarının her yıl seslendirilmesiyle, geleceğin Türk bağdarına, bugün bizlerin [içinde bulunduğu] neredeyse karanlıklar içinde el yoklamalarıyla zorlukla birbirimizi tanıyabilmek durumundan kurtulmuş olacağı bir ortam hazırlamak gerektiği inancı, yarışmanın temel düşünüyü olmuştur (Fırat 1999a:302).

Yarışmanın tüm aşamalarında Usmanbaş Fırat'ın yanındadır. Faruk Erengül, Muammer Sun ve Panayot Abacı da yardımcı olmuştur. Jüri üyeleri ise Ferhunde Erkin ve Suna Kan'dır (Fırat 1999a:306).

"...tüm bu düşüncelerin etkisiyle, kocaman yoklara karşılık, bir yerde çok küçük de olsa bir "var" yapabilmek umuduyla düşünülmüş ve gerçekleşmesi sağlanmıştır" şeklinde "savunduğu" yarışma için kaleme aldığı ve Ağustos 1968'de yayınlanan IV. yazıda Fırat, Türkiye'de besteci ve icracı arasındaki ilişkiye dikkat çeker:

Bağdarın, çalgıçılarla doğrudan yüz yüze gelebilmesi hem zor, hem de çok kez umut ve onur kırıcı olmuştur bizde. Şu anlamda ki, daha başta önemsememek gibi bir durumla, yakarıcı durumuna düşmekle, söz verilmişse bile uzun oyalamalarla, verilen sözlerin unutulmasıyla doğacak kırgınlıklarla dolu zorlanılmış bir ilgi yönetimiyle karşılaşmayı çok kez göze almak gerekmiştir, gerekmektedir (1999a:329).

⁷ Köksal, Ahu. Usmanbaş ile sözlü görüşme, İstanbul: 11.03.2023.



Fırat, aynı yazısında, besteciyi anlamak için dinleyicinin düşünsel bir özgürlüğe sahip olması gerektiğini de söyler (1999a:329).

Usmanbaş'ın, 22 Nisan 1982 tarihli mektubu, Fırat'ın 1960'larda dikkat çektiği sorunların devam ettiğini göstermektedir. Usmanbaş, sanat çevrelerinin kendilerine bazı sınırlar koyduklarını, bu sınırları "bekledikleri"ni "savunduklarını" yazmıştır Fırat'a. Türkiye'de, müzisyenlerin bile "müze bekçiliği" yapmaktan ileri gitmediklerini belirtmiş, henüz konservatuvarda öğrenci olan besteci adaylarının ortama uygun bestelemeye zorlandıklarını dile getirmiştir. Usmanbaş aynı mektubunda "Ne yapalım ki insan beyninin sınırsızlığına inanmışlar takımındanız. İnanmayanlarla karşılaşmaya da alışmamız gerek" der, "resmi besteci" olmadıklarını yazar (akt. Fırat 1999a:12-14).

Fırat Umursanmamış kitabı için 1999 yılında kaleme aldığı yazısında benzer sorunların hâlâ devam ettiğine dikkat çeker. Bir taraftan değişen siyasi koşullar ve kültür-sanat politikaları karşısında orkestra, opera ve balenin savunulduğu ve bu savunuyla Cumhuriyet'in de savunulduğunu yazarken diğer taraftan bu kurumların repertuvarında çağdaşlığın savunulması gerektiğini belirtir, Türk bestecilerin eserlerinin tamamının seslendirilmesini/sahnelenmesini tarihi bir sorumluluk olarak ortaya koyar (Fırat 1999a: 23-25). Fırat'a göre, bestecilerin de çağdaşlaşması gerekmektedir.

Batı düşüncesi, insan düşüncesinin/buluşunun tükenmezliği, sürekli arayış, yenilenme ile yaşama etken olmakta kendini göstermektedir. Sanatın her alanında da bu değişmez bir ilkedir. Türk bağdarı da uluslararası arenada bir değer olarak görünecekse "çağdaş" olmak zorundadır (1999a: 25).

Atatürk'e olan bağlılığını da her fırsatta dile getiren besteci Atatürk Devrimleri'nin amacını, "çağdaş uygarlığa ulaşabilmek ve öne geçebilmek" şeklinde dile getirir (Fırat 1999:18) ve müzikte bu hedefle ilgilenmeyenleri, Türkiye Cumhuriyeti kuruluş felsefesinden uzak bulur (Fırat: 1999a:21).

3.1. Sanat Kavramı

1988'de Ankara'da yapılan I. Müzik Kongresinde sunduğu "Çağdaş Küğün "Çoksesli Duruma Gelmiş Müzik" Evrimi" başlıklı bildirisindeki odak noktası da kendi "çağdaş" sanat anlayışı ve eserlerinde ulaşmak istediği yere işaret etmektedir:

Aslında küğ (çoksesli duruma gelebilmiş müzik) onuncu yüzyıldan günümüze hangi dönemle ele alınırsa alınsın, hep çağdaşlaşma olgusu olarak ortaya çıkmış, gelenekçilere, tutuculara, her şeyin olduğu gibi kalmasını isteyenlere karşı, ilerici bağdarlarca (compositeur) savaşım vermek durumu olarak kendini göstermiştir. (...) ... tek sesin yanında onunla birlikte ilkenden başka ikinci bir sesin işitilmesinin, tüm öteki sanat alanlarında olduğunca duygusal düzeyden düşünsel düzeye geçişin bir sonucu olduğunu düşündüğünü belirtmiştir (Fırat 1999a:474).

Bu nedenle, "Kişiliklerin anlatım özgürlüğüne dayandırıldığı ölçüde güç kazandığı romantik dönem" çağdaş küğün başlangıcıdır Fırat için (1999a:476).

"Suskunun Anlamı" başlıklı yazısında Fırat, "Susmanın Önemi" ve "Yeni Dünya"sı üzerinden, çağın en önemli yazarlarından biri olan Aldous Huxley'i, müzik konusunda derinliğe sahip olmamakla eleştirirken, sanat anlayışı konusunda da ipuçları verir (1999a: 39-41). Huxley'in sahne eseri için seçtiği müzikleri eleştiren Fırat, "Bu olsa olsa müziği hiçbir yenilik fikri taşımayan, donmuş alışkanlıkların kuvvet kazandığı bir sanat türü görerek yalnız duygusal eğilimle hoşlanılabileceği kanısına yer veren orta bir kişinin anlayışı olabilir" ifadesini kullanır (1999a: 45). Bu cümleyle, müzikte ancak "donmuş alışkanlıklarla" yetinmeyerek bir yeniyeye, yeni fikirlere ulaşabileceği, hatta ulaşılması gerektiği ve müziğin yalnız duygulara hitap etmediğini söylemiş olur.

Yeni ve iyi müziğin de tüm sanatlarda olduğunca yalnız belli bilinen duyguları hedef tuttuğu söylenemez. Onun yeniliği çok kere öylesine duygusallıktan uzak, dışta kalan fakat düşünsel bir oluşumdur ki, onunla ilk karşılaşmamızda, bizde önceden bulunan duygusal bir karşılığını aramak tüm boşunadır. Böyle bir eser, sorusu ve karşılığı ilkin ancak kendi teknik yapısı içinde bulunabilen ve onun dışında bulunan bizler için dıştan bir etkiyle yeni bir duyum getirmek yolundadır. Onun



kavranılmasında, bizde önceden ortaya çıkmış duygusal imlere dayanır bir karşılık aramamalıdır. Onun henüz bizde bir karşılık duygusu doğmuş değildir. Böyle bir duygu onun bize kendisiyle kazandıracığı şeydir (Fırat 1999a:48).

Fırat için müzik salt duyguların imlendiği bir sanatsal ürün değil, yeni duygusal imlerin yaratıcısı olan düşünsel bir faaliyettir.

3.2. Sanatçı Kavramı

Bu bağlamda sanatçı da tanıdık öğelerle, yeni bir dil, yeni biçimler, yeni duygusal imler yaratan bir “çocuk”, bir “büyücüdür” Fırat için. 1999 yılında yazdığı “Son Yazı/Zor Yazı”da bu düşüncelerini şöyle ifade etmektedir: “Sanatçıyı bir çocuk gibi görebilmelisiniz, ilintisiz saydığımız şeyler arasındaki kişiliği var edecek olan ilişkiyi... [Böylece] yaratıcının anlam kazandırma oyununa yaklaşmış olursunuz” (Fırat 1999a:9).

Mart 1962 tarihli “Sanatta Anlam” yazısında da benzer düşünceler görülmektedir. Fırat için, “...sanatçı bu dünyaya yalnız hayranlıkla bakıp duran değil, fakat onun dilini yaratabilen kimsedir” (1999a:53). “Söylenen şey değil, söylemenin biçimi çoğun sanatçıyı uğraştırır. Sanatla ilgileneni de yıldırın çoğun yine budur” (Fırat 1999a:55).

Aynı yazıda Fırat günlük hayatın tekdüze öğelerinin sanatla yeni bir kimlik ve özgürlük kazandığını yazar. “Böylece sanatçı tek bir şey’in çeşitli yollarla sonsuz anlamını getirebilecek, sonsuz yorumun da bir duyguya bir şeye bağlanabilmesini başaracak büyücü gibidir” (1999a:56-57).

Kendisine yöneltilen sanatçının halka ödevine yönelik soruya ise şöyle yanıt vermiştir: “Sanatçının halka ödevi olduğu kanısında değilim. Sanatçının ancak topluma, giderek insanlığa karşı ödevi vardır. O da sakıncasız, korkusuz ve yalansız olarak içtenlikle sanatını sunmaktır” (Fırat 1999a:351).

3.3. “Yeni” Anlayışı

“Geleneğin ötesinde, düşünce özgürlüğü ile sürekli zenginleşme istiyorsak, bugün artık, çağdaş sayılan “sanatçının” kendi geleneğini kendisinin yaratması gerektiğinin bilincine ulaşmamız gerekir” diyen Fırat’ın tüm sanatlarda aradığı “yeni”dir (Fırat 1999:45). Sanatçı için güzel olan da iyi olan da budur. Fırat, “Sanat eserinin toplum hayatındaki uyarıcı yeri bakımından geçmişten ileriye doğru uzanan süre boyunca yeni’nin, iyi’nin yerini alacağı, çoğun bu ikisinin eş anlama gelecekleri, ileriliğin, gelişmenin ortaya koyduğu bir gerçektir” demektedir (1999a:45).

Bir müzik dergisinde geçen yazıları eleştirmek üzere yazdığı “Fikir Esareti” başlıklı yazıda, “yeni” olana bağlılığının temelindeki düşünce açıkça görülmektedir:

Esaretin en tatlısı herhangi bir şeyden vazgeçemeyecek kadar ona alışmaktır. Hattâ bir fikre, düşünceye, tarza, nihayet hislere... İleri bir derecede bunlar artık anlaşılacak için mevcut olmazlar. İnsanın içinde rahat etmesi gerekli bir eşya, bir süs gibi yahut şuurla, aydınlık olarak niteliklerinin tam farkına varılmayan, ancak var oldukları müddetçe kişiyi noksanlık duygusundan beri kılan birer görünüş haline gelirler! Bu, en başta insanın düşünmek hassasını ve gerek kişiliği yönünden, gerek toplum içindeki varlığının tesiri yönünden zamanını inkâr etmesi demektir. Zaman içinde böyle bütün yeniliklere karşı menfi bir tavır takınıp durmakla, fikirler hayatini kaybeder... (Fırat 1999a:32).

Genel olarak sanat, özel olarak müzik tarihinde tüm sanatsal dönüm noktaları “yeni”yle ilişkilidir. Sanat yapıtını “sanat” yapan da “biricikliği” olarak tanımlanmaktadır. Ancak yirminci yüzyıl, artık kendisinden önceki dönemlerde olduğu gibi uzun süre ve geniş coğrafyada etkili olan tekil üsluplar yerine eşzamanlı ve sanatın farklı öğelerinde yenilikçi pek çok üslubun yan yana barındığı bir dönem olmuştur. Tam da Fırat’ın dediği gibi yirminci yüzyılın bu yıllarında yazılan müzik tarihi kitaplarında yüzyılın estetik anlayışı “yeni” olarak tanımlanmıştır. Bu anlayış günümüzde de etkilerini sürdürmekte; bir taraftan değişen teknolojiyle popüler kültür dünyanın dört bir yanında yaygınlaşırken, Batı sanat müziği çizgisi takip edildiğinde, “yeni”, hâlâ bir estetik değer olarak karşımıza çıkmaktadır. Fırat’ın bu estetik değere varması ise düzenli bir şekilde yeni çıkan müzikleri gününün olanakları dahilinde izlemesi;



radylolarda yayımlanan kompozisyon yarışmalarını ve yeni çıkan albümleri takip etmesi, dahası coğrafya ve tarihsel sıralamaya göre sistematik bir dinleme yapmasından kaynaklanmaktadır.

Fırat bir eseri değerlendirirken “ne yalnız yeninin, ne yenilik olmadıkça varlaşamayacak iyinin” tek başına düşünölebileceğini savunur (Fırat 1999a:50). Onun için günümüzde yaşamak isteği, tarih sevgisiyle ters düşmez. “Kötü” olan, “kişinin yalnızca geçmişi yeniden yaşamak isteğine tutunması, kendini müzede dolaşan bir yarı canlı haline sokmasıdır” (Fırat 1999a:51). Çağdaş müziğe tavır almak da böyledir onun için.

3. 4. Üslubu ve Eserleri

Hiçbir çalgı çalmayan, nota okumayı, yazmayı ve bestelemeyi kendi kendine öğrenden (1999a:454) Fırat, “parça parça edindiği bilgilerle küğ yazmaya” çalışmasının “belki biçimlere, alışkanlıklara dolayısıyla sonunda da törensel havaya uymuş kişilere saçma, dahası delice” görünebileceğini söyler “Kendi Kaleminden” yazısında (1999a:244). Neredeyse 1965’e değin bestelerini içtenlikle önemseyen tek besteci olduğunu belirttiği Usmanbaş’la yazışmalarından ise çok şey öğrendiğini ve onun önerileri doğrultusunda eserlerinin bir kısmını yeniden gözden geçirdiğini, değıştirdiğini anlatır (Fırat 1999a:244-245).

Sanatın, uğraştığı her alanında kendi kendini yetiştiren Fırat, 1988’de Ankara’da yapılan I. Müzik Kongresinde sunduğu “Çağdaş Küğün “Çoksesli Duruma Gelmiş Müzik” Evrimi” başlıklı bildirisinde, takip edilmesi, ulaşılabılması hatta aşılması gereken çağdaş müziğin özelliklerini şöyle sıralar: Tek ezginin egemenliği yoktur, sesler yalnız olmaktan ziyade yığın halinde kullanılır, çalgılamada yeni tınlar aranır, basamak basamak tüm notalar kullanılarak bir hacim yaratılır, tonalite hissini silmek için birden çok ses kullanıldığında kakışmalı sesler özel akorlar içinde kullanılır, uyumlu-uyumsuz yerine “sıkı-gevşek” ya da “sert-yumuşak” sesler ayrımı hakimdir, ezgi, tartım ve armoni başat öge olmaktan çıkmıştır, geleneksel biçime de armoniye de uyulma zorunluluğu yoktur, armoni anlayışı genellikle ses salkımlarının genişleyip daralması ya da kontrapuanla varlaşır, tonal ezgisel yapılar ya da aralıklar belli bir amaca yönelik olarak ya da kakışmalara zıtlık yaratmak amacıyla kullanılır, tek sestem yığına yığından tek ses yönelen yapılar vardır, başarılı sayılması için hiçbir ön kural yoktur ve bunda sınırı besteci belirler, ezgiden ziyade aralıklar temeldir, tüm müzik öğelerinin kullanımında yenilik ve değışim esastır (1999a:480-481). Fırat için, geçmişin kuralları ne yapılacağını değil ne yapılmayacağını gösterir ve başarılı olmak için yeniyile, özgün bir denge kurulmalıdır (1999a:481-82). Fırat’ın çağdaş müzik için sıraladığı tüm bu özelliklere, ezginin önemini yitirmesi hariç, kendi eserlerinde de rastlanmaktadır. Kendi üslubundan bahsederken armoninin önemini ise şöyle ifade eder:

Nasıl bir dilin zenginliği aynı şeyi adlandırmak için pek çok sözcüğün ve karşılığın bulunmasından değil de her türlü kavramı karşılayacak sözcüklerinin bolluğundan doğabilirse, müziğin de aynı şeyi anlatan değışik bir ezgisel yapıyla değil, yeni kavramlar verecek harmonisel yapı değışikliği ile zenginleşebileceğini düşünebiliriz (1999: 49).

Fırat, yeniyile ulaşırken resimde figür, müzikte ise ezgiden vazgeçmez.

Uygarlık ve kültür kavramları üzerine eğilerek Atatürk’ün gösterdiği hedefi “Batı uygarlığına ulaşmak, batı uygarlığını geçmek” olarak özetleyen Fırat, kültür kavramını bundan ayrı tutarak Batı’dan alınamayacağını belirtir. “Çünkü kültür bir ulusun özünden doğabilecek bir yaratmadır, onun ulus olabilmek gücünü veren niteliklerini de kapsar” (1999a:265). Bu doğrultuda sanatının amacını, sanatıyla ifade etmeye çalıştıklarını şöyle özetler:

Bir yandan doğu gizciliğinin ezici, derin etkinliği, öte yandan batı kültürünün toplumcu verilerinin birlikte yüklendiği bir ortam içinde yaşarken, bunların karşılaşmasından ortaya çıkacak, belirtilen kültürlerin ağırlığını sırtlamış ama ezilmemiş, yeni insanın, Anadolu’nun havasını, duyarlığını yansıtmak istedim hep (Fırat 1999a:244-245).

Sanattan bahsederken bir yapıyla salt biçim oluşturulabileceği ya da oluşturulan biçimin bir ifade aracı olarak kullanılabileceğini belirten Fırat; “Ben, yapıtlarımda elimden geldiğince ve kişiliğime en uygunu bu olduğu için ortalama (karma) bir yönde yürümeye çalıştım” der (1999a:245). 1965 yılında yazdığı “Kendi Kaleminden” başlıklı bu yazıda kendi üslubuyla ilgili şu cümleler de yer almaktadır:



Oniki ses düzeniyle yazacakmış gibi başlamışken, bu yapı işini, daha özel bir tutumla bölgesel, geleneksel ezgi yapısıyla da bağdaştırmaya girişmiş olmam, tüm bu yapıtlarda ezginin ve sesuyumunun ayrı köklerden kaynaklarına karşın ses yoğunluğu yönünden karmaşık bir ortamda eriyip kaynaşmalarına uğraşmamın nedenleri, dolayısıyla küğ yapıtlarımın nasıl bir düşün ve etkilenmeyle ortaya çıktıkları... (1999a:245).

1975'te yayınlanan ve "Bir Sanatçımız Kendini Anlatıyor: Ertuğrul Oğuz Fırat" başlıklı metinde, kendi sanatsal eğilimden bahsederken Usmanbaş'ın bir mektubundan alıntı yapmaktadır: "Bir şey var, sağlam; o da adamların şimdiye kadar yapmış olduklarından başka araştırmak zorunda olduğumuzdur. Burada değişecek olan nedir acaba? Şu yolla hareket ediyorum; bugünkü müziğin eksikliği nedir? Ve ben buna ne katabilirim?" (akt. Fırat 1999a:457). Fırat da hep "ne katabileceğini" sorgular.

Fırat'a, yaşamının da eserleri gibi değişim barındırıp barındırmadığı sorulduğunda ise: "Hayır" der. Ona göre yaşamımın en değerli yanı yapıtlarıdır. "Ben tüm değişikliklerimi, tüm isteklerimi yapıtlarıma gömüyorum. Her yapıtımda kendimi bir serüvene attığımı söyleyebilirim. Bu serüven, belirsizliklerden, tanımsızlıklardan, belirliliğe, bir iç aydınlanmasına yönelme olarak gösterilebilir" (Fırat 1999a:487).

Müzik, resim, şiir ve öyküleriyle sanat tarihinde nadir rastlanan bir yaratıcı edime sahip olan Ertuğrul Oğuz Fırat'ın eserleri arasında; kendi müziğini, resmini ya da etkilendiği müzisyenlerin müziklerini anlattığı şiirler; şiirler üzerine yapılmış resimler; şiirler ya da resimler üzerine yazılmış müzikler bulunmaktadır. Ayrıca bu eserlerin bazıları, ülke ülke tarihsel bir sistematik içinde dinlediği, dinleyerek kendini eğittiği yirminci yüzyıl bestecilerinden aldığı esini belirtir şekilde sunulmuştur. Örneğin; "kişiliğimi buldum" dediği ilk yapıt olan Op. 3 Üçlü Sonat Mimaroglu'na; Op. 9, Nr. 2 Dördül (Kepenek Dansları) Stravinski'ye; Op. 10 Dördül Bartók'a; Op. 12 Küçük Parçalar Janáček'e; Op. 22 İki Piyano İçin Küğ'ün, her biri ithaf edilen bestecinin müzikal dokusundan ilham alan üç bölümü, sırasıyla Martinů, Berg ve Szymanowski'ye ithaf edilmiştir.

"Sanatta Anlam Sorunu Üzerine-I" başlıklı yazısında, İlhan Berk'in sanatın yaşama anlam vermek amacından bahsettiği bir cümlesine atfen bu anlamın somut olandan türeyeceğini savunmuş; çağrışımı usun bir gerekliliğini olarak tanımlarken "soyut" olanın, çağrışımların yokluğundan değil, fazlalığından ötürü büyük etki gücüne sahip olduğunu açıklamıştır (Fırat 1999a: 59-66). Birinci Bölümü "Malatya"yı, ikinci bölümü "Şenlik Havası İçinde/Reyhanlı"yı ve son bölümü Reyhanlı'da annesini yitirini anlatan Op. 17 Anadolu Mayası (Başar 2014: 96); sanatçının kendi öyküsü üzerine, "izleyicinin, dinlerken konuyu kafasından geçireceği bir öykü müziği olarak tasarlanmış ve yazılmış" olan Op. 21. Karpuz Yiyen Eşek (Başar 2014: 100); Yunus Emre'den ilhamla sanatçı tarafından yazılan bir şiir üzerine bestelenmiş Op. 23 İneğe Övgü (Başar 2014: 102); Atatürk ve Millî Mücadele'nin anlatıldığı Op. 30 Atatürk Savaşta ve Barışta (Başar 2014: 108); Op. 41 Anadolu Çırakman Ateşleri; Op. 48 Anadolu Güneşleri; Op. 74 Yivcil Morun Seslenişi gibi eserlerinin başlıklarında da somut olandan kaynaklanan çağrışımlar görülmektedir.

Bartok'u anmak için yazdığı "Işığı Kavrayan Göz Yahut Béla Bartok'un Getirdiği" başlıklı yazısında "Eserler bir çevrenin, bu çevredeki olayların, akımların, kişiliğin süzgecinden geçmiş ürünlerdir" (1999a:80) diyen Fırat, kendi yapıtları için de esinini çevresinden, kimi zaman olaylardan ve yukarıda değinildiği gibi defalarca dinlediği eserlerden almıştır.

"Yazın, resim, küğ çalışmalarımın her biri ilgili olduğu sanatın genel koşulları içinde olmuştur. Ne ki bunların türlerinin değişik olmasına karşın, insansal yapımdan, kişiliğimden/ıramdan ortaya çıkan benzerlikler bulunabilir" (1999b) diyen Fırat'ın hem müziğinde hem de resim, şiir ve öykülerinde görülebilecek ortak özellikler ise şöyle sıralanabilir:

"Yeni"yle kendi geleneğini oluşturma; bu yeniye kendine özgü bir "dil"le ulaşma; müzikte yeni tınlar ve ses kümeleri, resimde şölenvârî renk birleşimleri, şiirlerinde üretilen/türetilen sözcüklerle yaratılan renk çeşitliliği; müzikte polifoni, resimde çok planlılık, şiirde diyaloglarla kendini belli eden ve izleyici/dinleyici/okura genellikle karmaşık gelen yoğun yapı ya da çok katmanlılık; bu katmanların bir araya gelişinden, bütünleşmesinden doğan geleneksel kalıplardan bağımsız "form"; resimler hariç hemen her eseri yıllar içinde yeniden ele alınmış, değiştirilmiş, son halini elde etmeden önce defalarca üzerinde düşünülmüş olsa da ortaya çıkan doğaçlama hissi (Köksal 2016: 142-143)...



Tüm yapıtları, tüm diğer yapıtlar gibi kendi başlarına birer dünya oluştursalar ve daha derin/tekil araştırmalara konu olacak kendilerine has öyküler taşısalar da yeniye yapılan vurgu, yoğunluk, dil üretme, çok renklilik, formda özgürlük gibi konularda ortaklıklar taşımaktadır.

4. Son Söz

Hayatını yargıçlıktan kazanırken tamamen kendini yetiştirerek sanatın müzik, resim, şiir, öykü alanlarında; yaşamının en değerli yanı olarak nitelediği çok sayıda eser üretmiş ve her birinde kişiliğinden kaynaklanan benzerliklerin yanında kendine özgü yenilikçi bir dil geliştirmiş Ertuğrul Oğuz Fırat'ın, "Yalnız ark değil ki sınırlar / Su" (1997:125-126) sözleri, sanatsal yaratımda geldiği uç yenilikçiliği en iyi dile getiren ifadedir.

Fırat'a göre; hayatın tekdüze öğelerini bağlamlarından özgürleştirip onlara yeni kimlikler kazandırarak; yeni bir dil, yeni biçimler, yeni duygusal imler yaratan bir "çocuk", bir "büyücü" olan sanatçının insanlığa karşı sorumluluğu; sanatını korkusuzca ve içtenlikle sunmaktır. Bu doğrultuda sanatçı dünya çapında bir başarı elde etmek istiyorsa, müzede dolaşan bir yarı canlı halinde olmadan, fikir esaretinden kurtularak, kendi geleneğini kendisi yaratmalıdır.

Akademili olmayan öncü bir sanatçı olarak yaşamı boyunca kendi "sesini" duyma gücü çeken Fırat'ın Türkiye çoksesli müzik ortamıyla ilgili eleştirileri bir yönüyle tüm dünya için geçerli görülebilir. Dünya opera sahnelerinin repertuvarına bakıldığında, repertuvar eserlerinin çoğunun esnetilmiş bir on dokuzuncu yüzyılda –yaklaşık 1780-1920– yaratılmış oldukları görülmektedir (Parker 20001). Benzer bir durum başlangıcı on sekizinci yüzyıla çekerek konser salonu repertuvarları için de söylenebilir. Yani repertuvar seçimleri, az sayıda istisna dışında, genellikle izleyici memnuniyetini yüzlerce yıldır garantilemiş eserler arasından yapılmaktadır. Ancak bir eserin dinleyici tarafından sevilmesi ve repertuvarda sık yer alabilmesi için ilk şart, o eserin seslendirilmesidir. Tekrar ve tekrar seslendirilmesi. Ve ancak böylelikle besteci hem kendinden/kendi eserlerinden hem de çağdaşı bestecilerden öğrenebilir.

Fırat'ın geç de olsa duyduğu eserlerinden bazıları, 2007-2013 yılları arasında AK Müzik tarafından altı CD halinde yayınlanmıştır. Son albüm Çağ Dışı Bağırın, İdil Biret tarafından seslendirilen piyano eserlerinden oluşmaktadır. Tüm kayıtlar dijital platformlarda erişime açıktır.

Eserleri, kitaplığı, müzik arşivi kısaca tüm mirası ise, kendi isteğiyle sağlığında kurulan ve vefatının ardından dernekleşen Öncü Sanatı Koruma Derneği'ndedir.



Kaynakça

Başar, F. Ferzan (2014). *Güzellik Sevincini Yaratmak İsteyen Adam: Ertuğrul Oğuz Fırat*, Ankara: Seveda-Cenap And Vakfı Yayınları.

Batur, Enis (1999). “Önsöz”, *Ertuğrul Oğuz Fırat Retrospektif Sergi Kataloğu*, İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.

Fırat, Ertuğrul Oğuz (1997). *Seviçira*, Ankara: Doruk Yayınları.

.....(1999a). *Umursanmamış*, İstanbul: Pan Yayıncılık.

.....(1999b). “Sayın Gül Erçetin’e (Cumhuriyet Gazetesi Kültür Servisi) Yanıtlar”, www.ertugruloguzfirat.com/basin-resim

Karasu, Bilge (1991). *Kısmet Büfesi*, İstanbul: Metis Yayınları.

Köksal, Ahu (2016). “Ertuğrul Oğuz Fırat’ta Müzik-Resim-Şiir İlişkisi”, *I. Ulusal Erzurum Müzik Bilimleri Sempozyumu Bildiri Kitabı*, Erzurum, s. 133-143.

Okyay, Erdoğan (2013). *Ankara Devlet Konservatuvarı*, Ankara: Seveda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.

Parker, Roger (2001). “Opera, VII. The 19th century”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, New York: Grove [Elektronik Sürüm].

Tüzel, F. Ferzan (1989). *Ertuğrul Oğuz Fırat’ın Yeni Müzik Anlayışı* [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi], İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Bilimleri Anabilim Dalı.

<http://www.ertugruloguzfirat.com/> [Erişim tarihi: 19.11.2022]



Bir Taksim Üstadı Tanbûrî Fahrettin Çimenli: Mûsikî Anlayışı, Şahsiyeti ve Türk Mûsikîsindeki Yeri

Seda TÜFEKÇIOĞLU¹

Özet

Mızraplı ve yaylı tanbur icrasında 21. yüzyılın en önemli müzisyen şahsiyetlerinden biri olan Fahrettin Çimenli ömrünün yaklaşık seksen yılını mûsikî faaliyetleri ile geçirmiş, pek çok duayen sanatçı ile birlikte aynı sahneyi paylaşmış ve yine pek çok tanınmış ses sanatkârına tanburuyla refakat etmiştir. Makamlara olan hakimiyeti, ders niteliğindeki geçkili taksimleri onu öne çıkaran özelliklerindedir. Üniversite korosu, klasik koro, radyo, gazino gibi farklı icra mekânlarında sanatını icra eden Çimenli klasik üslubunu hep korumuştur. Özellikle saz icrasında uzun ses duyma arayışı ile yaylı tanbura yoğunlaşmış, uzun yıllar radyoda ve korolarda pek rağbet görmeyen ve yer bulamayan bu sazı kabul ettirmeyi başarmıştır. Tanburdan başka çocukluk döneminde sipsi, kaval daha sonraki dönemlerinde bağlama, lavta, gibi sazlar da çalan Çimenli'nin pek çok zanaata, teknik konulara da olan ilgisi ve becerisiyle daha çocuk yaşta kendi sazlarını yapmış, profesyonel sanat yıllarında da kemanda ve viyolonselde gördüğü “can direğini” ilk defa yaylı tanburuna ekleyerek farklı bir ses ve ahenk yakalamıştır. Bilmediği eseri çok kısa sürede ezberleyebilmesiyle tanınan sanatçı, notayı hatırlatma aracı olarak görmüş ve sınırlı kullanmıştır.

Bu çalışma Fahrettin Çimenli'yi yakinen tanıyan ve birlikte müzik yaptığı kişilerin görüşleri alınarak hazırlanmıştır. Hakkında yazılmış eserler incelenmiş, kendisinin son yıllarına şahitlik etmiş olmam sebebiyle şahsımın da izlenimleri bu çalışmaya dahil edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Fahrettin Çimenli, Mızraplı Tanbur, Yaylı Tanbur, İcra Tavrı, Taksim

Abstract

Fahrettin Çimenli, one of the most important musicians of the 21st century in the performance of the plucked and bowed tanbur, spent about eighty years of his life with music, shared the same stage with many veteran artists, and accompanied many well-known vocalists with his tanbur. His dominance over maqams, and his lecture-like applied taksim are among the features that make him stand out. Performing his art in different environments such as university choir, classical choir, radio, music hall, Çimenli has always preserved his classical style. He focused on the bowed tanbur, especially with the search for a long sound in saz performance, and succeeded in making this instrument accepted, which was not very popular and could not find a place in the radio and choirs for many years. Çimenli, who played instruments such as sipsi and kaval in her childhood, besides the tanbur, also played instruments such as bağlama, lute, and lute in her later years, made her own instruments at a young age with her interest and skill in many crafts and technical subjects. By adding “can direği” to his bowed tanbur for the first time, he achieved a different sound and harmony. Known for being able to memorize an unfamiliar piece in a very short time, he saw the note as a reminder tool and used it limitedly.

This study was prepared by taking the opinions of the people who knew Fahrettin Çimenli closely and made music with him. The works written about him were examined, and since I witnessed his last years, my own impressions were included in this study.

Keywords: Fahrettin Çimenli, Plucked Tanbur, Bowed Tanbur, Performance Style, Improvisation

¹ Doç.Dr., İstanbul Medeniyet Üniversitesi, seda.tufekcioglu@medeniyet.edu.tr



1. Hayatı

5 Eylül 1933 yılında² annesi İsmet Hanım, babası esnaf Şevki Bey'in üç erkek çocuğundan ikincisi olarak İstanbul'un Yedikule semtinde dünyaya geldi. Babasının rahatsızlığı dolayısıyla bir süre İstanbul'un Avcılar ilçesine bağlı Ambarlı semtinde ikâmet etti ve ilkokul üçe kadar bu semtte okudu. Daha sonra tekrar Yedikule'ye dönerek dördüncü ve beşinci sınıfı 1943-1945 yılları arasında Yedikule 52. İlkokul'u³ bitirdi. 1946 yılında Çayırova Teknik Ziraat Okulu'nda terzilik bölümünde okudu. Uzun yıllar dikiş makinası operatörlüğü yaptı (Güntekin, 1999: 55), (Benek, 2018), (fatih.gov.tr/yunus-emre-ortaokulu).

Beş, altı yaşlarında köyde arpa tarlasında kestiği arpa gövdesi ile yaptığı sipsisi ile müzik yolculuğuna başlayan Çimenli vefatından bir gün öncesine kadar hiç müziği bırakmadı. Çayırova Teknik Ziraat Okulu'nda okuduğu dönemlerde bağlama çalmaya başladı. Bağlamaya başlama hikayesini kendisi şöyle aktarır:

“Okula başladığım ilk yıllarda bir gün sınıf dolabında bağlama olduğunu fark ettim. Bağlama alacak param yoktu, okuldaki bağlamaları çalabilmek için her gün okul bitiminde okulda kaldım ve sabahlara kadar çalışarak bağlamayı ileri düzeye getirdim. Bir süre sonra bağlamayla “alaturka” müzik çalmaya başladım. O zamanlar Ankara Radyosu'nu dinlediğim İzzettin Ökte'nin taksiminde tesadüf ettim ve ilk defa mızraplı tanburun sesini orada duydum ve bu saza âdeta vuruldum ama bu saz hakkında bir bilgim yoktu” (Benek, 2018), (Özpekel, 2016:11, 12).

Okuldan mezun olduktan sonra bağlamayı artık ileri düzeye getirmiş olan Çimenli, nota ve usul öğrenmek için bir arkadaşının vasıtasıyla 1958-1963 yılları arasında gittiği Aksaray Müsikî Cemiyeti'nde Muallim İsmail Hakkı Bey'in de yegâne öğrencisi olan udi Sâdi Erden'le tanıştı ve ondan dersler aldı. Cemiyette bir süre divan sazı ile eşlik etti. İlk mızraplı tanburunu da yine o dönemde satın aldı. Beyoğlu Ses Tiyatrosu'nda ilk defa tanburuyla çıktığı konserde taksim yapması istendi ve Kürdilihicazkâr makamında yaptığı ara taksim büyük beğeni topladı (Özpekel 2016:13-14).

1959-1962 yılları arasında Dr. Abidin Gerçeker yönetimindeki Üniversite Korosu'na⁴ devam etti. Böylelikle ilk ciddi müsikî icraları burada başlamış oldu (Özpekel 2016: 32), (Akdağ 2023:20). Daha sonraları “ikili” olarak tanınacak ve beraber uzun yıllar müzik yapacağı kemani Ş. Ünal Ensari ile tanışması da yine bu döneme rastlamaktadır. 1962 yılında tanbûrî Necdet Yaşar ile tanıştı. İstanbul Belediye Konservatuarı İcra Heyeti'nin sınavına Necdet Yaşar'ın tanburu⁵ ile girdi. Bu sınavda Sadun Aksüt'ün alınması sebebiyle ikinci defa girdiği sınavda bu sefer Münir Nurettin Selçuk şefliğinde heyete dahil oldu (Benek 2018). 1963-1965 yılları arasında İstanbul Belediye Konservatuarı'nda öğleden önce Halk Müsikîsi İcra Heyeti'nde bağlama sanatçısı olarak, öğleden sonra Münir Bey yönetimindeki Türk Müsikîsi İcra Heyetinde tanbur sanatçısı olarak görev yaptı (Ayan, 2012). İki sene sonra TRT İstanbul Radyosu'na kadrolu tanbur sanatçısı olarak atanarak 1967-1990 yılları arasında bu kurumda görev yaptı. Yorgo Bacanos, Sadi Işlay, Fikret Kutluğ gibi pek çok en önemli sanatkârla birlikte aynı dönemde çalışma imkânına sahip oldu. Radyodaki ilk neşriyatını Sabite Tur Gülerman ile birlikte yaptı. 1977 yılında radyodaki görevi devam ederken Devlet Korosu'nda⁶ çalışmaya başladı. Koronun bütün yurtiçi ve yurtdışı konserlerinde tanburuyla yer aldı. Eş zamanlı olarak çalıştığı radyo ve koroda özellikle klâsik repertuvara olan hakimiyetini daha da arttırdı. 1980-1981 yılları arasında İstanbul Teknik Üniversitesi Devlet Konservatuarı'nda bir yıl süre ile öğretim görevlisi olarak çalıştı. 7 Ocak 1999 yılında korodan emekli oldu (Güntekin, 1999:55), (Benek, 2018), (Özpekel, 2016:11,25), (trtmuzik.net.tr), (Tokaç, 2023).

1960'lı yıllarda radyo ile birlikte gazino çalışmalarını da yürüttü. İlk Şato Gazinosu'nda çalışmaya başlayan

² Bazı yerlerde doğum tarihi 8 Ocak 1934 olarak belirtilmiştir. Muhtemeldir ki nüfus cüzdanındaki tarih ile doğum tarihi farklıdır.

³ Bugünkü adı Yunus Emre Ortaokulu.

⁴ 1943 yılında Ercüment Berker tarafından İstanbul Üniversitesi'ne bağlı kurulmuştur. 1948-1958 yılları arasında koronun şefliğini Nevzat Atılığ yapmıştır (Akdağ, 2023: 19).

⁵ Tanbûrî Cemil Bey'in “Sarıkoz” adını verdiği Necdet Yaşar'daki sazı (Özpekel 2016: 14).

⁶ Bugünkü adıyla Cumhurbaşkanlığı Klasik Türk Müziği Korosu. 10 Ekim 2012 tarihli Bakanlar Kurulu kararı ile ismi Cumhurbaşkanlığı Klasik Türk Müziği Korosu olarak değiştirildi (<https://www.devletkorosu.com/index.php/biz-kimiz>).



Çimenli daha sonra yine dönemin meşhur gazinolarından Çakıl, Lunapark, Maksim, Taşlık Gazinosu'nda yaylı tanbur üstadı Ercüment Batanay ile birlikte kendisi de yaylı tanbur çaldı (Akdağ, 2023: 26-27).

Dikiş makinası operatörlüğü, kunduracılık, balıkçılık, marangozluk gibi mesleklerle de uğraşan Çimenli radyoya girdikten sonra bu meslekleri bırakarak sadece müzikle ilgili çalışmalarına devam etti (Özpekel, 2016: 18), (Boy 2019). Bir gazino programı sırasında tanıştığı ve bankacı olan eşi Ünal Çimenli ile evliliğinden Murat Şevki (1968) ve Ayşe Gaye (1969) adında iki çocuğu dünyaya geldi. Vefatına kadar hiç yalnız bırakmadığı eşini 2011 yılında kaybetti (Ayan, 2012).

Vefatından bir gün önce tanbur yapımcısı Elif Kızıllan atölyesinde bir mûsikî toplantısında bulunan Çimenli'nin son fotoğrafı⁷ da yine bu atölyede çekildi (Ağcabay, 2023), (Benek, 2023), (Ayan 2023). Osman Nuri Özpekel'in çabalarıyla üç yüz imza toplanarak oturduğu evin sokağına adı verilmek istenmişse de bu girişimler maalesef sonuç vermedi. Kendisine ait tanburlardan biri kızında biri de oğlunda kalmıştır (Ağcabay, 2023), (Ayan, 2023).

Fahrettin Çimenli 16 Ekim 2018 yılında gece saatlerinde rahatsızlanması sonucu vefat etti. 17 Ekim 2018 Salı günü saat 13.30'da TRT İstanbul Radyosu'nda yapılan törenin ardından Kadıköy Galip Paşa Camii'nde ikinci namazına müteakip kılınan cenaze namazı sonrası Edirnekapı Yeni Kozlu Mezarlığı'nda toprağa verildi.

2. Mızraplı, Yaylı Tanbur İcracılığı ve Mûsikî Anlayışı Üzerine

Uzun yıllar bağlama çalan ve ilk ciddi müzik çalışmalarını bu sazla yürüten Çimenli halk müziği icralarının yanı sıra klasik Türk müziği icralarını da yine bu sazla yapmıştır. Daha sonra mızraplı tanbur ile tanışmış ancak uzun ses duyma arayışıyla birlikte yaylı tanbura⁸ yoğunlaşmıştır. Yaylı tanbura geçtikten sonra virtüozluk seviyesinde icracılığı onu mûsikî camiasında en zirve konuma taşımıştır.

Tanburilerin pek çoğunun icraları incelendiğinde Tanburî Cemil Bey'in etkisinde olduğu ve fazla mızrap vuruşu kullandıkları görülür. Fahrettin Çimenli hocası Cahit Gözkan'ın uddaki mızrap vuruşunu (Altınbilek, 2023) ve İzzettin Ökte'nin sade, az mızraplı, glissando ve legatolarla⁹ süslediği icra tavrını benimsemiştir (Tokaç, 2023). Perde baskısı yerli yerinde, tek tek ve net icra yapan sanatçı tanburundan her zaman güçlü bir ses ortaya çıkarmıştır. İcralarında küçük hareketlerle parmaklarını tellerde gezdirerek perdeleri bastığı bilinmektedir (Altınbilek, 2023).



Görsel 1- 1960'lı yıllar, İstanbul Radyosu Stüdyosu (Güntekin, 1999: 55)

⁷ Bkz. Görsel 9

⁸ Yaylı tanburun ilk ortaya çıkışı 20. yüzyıl itibarıyla Tanburî Cemil Bey ile olduğu bilinmektedir. Ancak 15. yüzyılda Abdülkâdir-i Merâğî (ö.1435) Câmîü'l-Elhân ve Makasidül-Elhan adlı eserlerinde "tanbûre-i Şîrvâniyân", "tanbûra-i Türkî" ve "nây-ı tanbur" olmak üzere üç türlü tanburu tanıtır. Bunlardan ikisi mızraplı, nây-ı tanburun ise yaylı olarak çalınan bir çalgı olduğunu söyler (Sezikli, 2007: 218-219). Ancak yaylı tanburun atasının Merâğî'nin bahsettiği nây-ı tanbur olup olmadığı, nây-ı tanburun ne şekilde ve ne kadar süre kullanıldığı kesin olarak bilinmemektedir. Cemil Bey tanburunu yaylı olarak icra etmek için tanburu dizlerinin üstünde dik şekilde tutarak en alttaki yegâh teli ile eşik arasına bir kibrit parçası koyarak ve o şekilde yayla çalmıştır (Karakaya, 2010: 555). Daha sonraları İzzettin Ökte (ö.1991) ve Ercüment Batanay (ö.2004) tanburun eşğini değiştirerek yaylı tanburu gazinoda ve plak kayıtlarında da sıklıkla icra etmişlerdir (Karakaya, 2010: 555).

⁹ Ardişık notaları, aralarında hiçbir kopukluk olmaksızın bağlı çalmak.



Özellikle radyonun revaçta olduğu ve televizyonun henüz yaygınlaşmadığı 1960'lı yıllarda sahnede sanatçıları canlı olarak görmek isteyen halkın rağbet ettiği eğlence kültürünün bir parçası olarak ortaya çıkan gazinolar, müzisyenler için de alternatif icra mekânları olmuştur. Çimenli koro ve radyo ile birlikte devam ettiği gazino programlarında yaylı tanburunu icra etmiştir. Her ne kadar yaylı tanbur icrasında Ercüment Batanay'dan etkilenmiş olsa da (Tokaç, 2023) kendisine ait oluşturduğu klasik üslubu sayesinde uzun zaman sadece piyasada icra edilen ve çalınmasına ön yargıyla yaklaşılan bu sazı ilk defa klasik koroya kabul ettirmiştir. Nevzat Atlığ'ın yönettiği klasik koroda yine yaylı tanburu ile solo icra yapan yegâne kişi Fahrettin Çimenli'dir (Akdağ 2023:7). Burada öne çıkan husus icra edilen sazın türünden çok icra tarzının ne kadar önemli olduğudur.



Görsel 2- Yaylı Tanburu İle Solo Yaparken (Benek, 2018)

Uzun yıllar birlikte müzik yaptığı bestekâr, Tanbûrî Kâmuran Yarkın'la Çimenli'nin yolları 1956 yılında kesişir. Yarkın deniz astsubayı olarak görev yaparken Çimenli de aynı gemide er olarak bulunmaktadır. Yarkın Çimenli'yi bağlamasıyla Türk müziği çalarken duymuş ve çok beğenmiş daha sonra uzun yıllar beraber müzik yapmışlardır. Yarkın onun yaylı tanbur icracılığına olan hayranlığını şu sözlerle ifade eder:

“Mızraplı tanburda ekol değildi ancak onu da çok iyi çalardı. Yaylı tanbur icracılığı ise bir başkaydı. Ben de onunla birlikte tanbura başladım” (2023).

Çimenli'nin yaylı tanbur icrasındaki klasik üslubu aslında onun kişiliğinin bir tezahürüdür. Tanbûrî Murat Salim Tokaç Cincuçen Tanrıkorur vesilesi ile tanıdığı ve uzun yıllar beraber yurt içinde ve yurt dışında pek çok etkinlikte beraber olduğu sanatçı için şu sözlerle aktarır:

“Aslında kişiliğindeki, ruhundaki var olan yumuşaklığı, müzikaliteyi ve sanatı bu saza yansıtmış olması dikkat çekilmesi gereken husustur. Bu hâliyle yaylı tanburu “piyasa müziği” diye tanımlayabileceğimiz biraz da dejenere icraya müsait bir ortamdan çekip çıkartmıştır” (2023).

Tokaç yine onun yaylı tanbur üslubu ile ilgili önemli bir de tespitte bulunmuştur:

“Yaylı tanbur icrası bana göre bu saza “klâsik kemençe” tavrını yansıtmış olmasıdır. O kadar ki Fahrettin Ağabey'in yaylı tanburunu dinlerken zaman zaman kemençe çalıyormuş şüphesine düşebilirsiniz” (2023).

Çimenli el becerisi, teknik konulara olan bilgisi ve merakı, yeniliklere açık yönüyle kemanda ve viyolonselde gördüğü “can direği”ni yaylı tanburuna ekleyerek yeni bir soluk kazandırmış. Sesi düşük olan metal gövdeli bu sazı



daha yüksek sesli hale getirmeyi başarmıştır. Teknenin iç duvarına yapıştırdığı keçe ile de bir tahta saz gibi sesin metalik yankılanmasına engel olmuştur (Ayan, 2012), (Özpekel 2016: 15).

Çimenli'nin tanbur çalış tekniği tanburiler tarafından her zaman merak konusu olmuştur. Tanburda kullandığı parmak pozisyonları gazeteci, yazar ve tanbur icracısı Murat Bardakçı'nın ilgisini çekmiş ve bunu kayıt altına almıştır. Osman Nuri Özpekel de yine yaylı tanbur tekniğinden istifade eden müzisyenlerden biri olmuştur (2023). Birçok tanburinin sazını yeterince duyurmadığından yakınan Çimenli bu icracıları “sessiz tanbur” olarak nitelendirmiştir. Kendisi için de mûsikî camiasında “bal parmak” yakıştırması yapılmıştır. Tanburundan iyi ses çıkardığını kendisi bilse de hep tevazu sahibi olmuştur (Altınbilek, 2023).

Sanatçının bir diğer özelliği uzun süreler icra yapabilmesidir. Çocukluğunda Ambarlı'da yaşadığı dönemlerde kürek çekerek ağ atıp balık tutma işiyle uğraşan Çimenli'nin kol ve sırt kaslarının çok kuvvetli olduğu bilinmektedir. Sazını günlerce hiç yorulmadan çalmasında geçmişte bu uğraşısının etkisi olduğu muhtemeldir. Konuyla ilgili Tanburî Özata Ayan ile olan diyalogu şöyledir:

“Acaba bende bir tuhafılık mı var Özata? Sabah erkenden kalkıyorum tanbur çalmaya başlıyorum, kahvaltı yapıyorum tekrar tanbur çalmaya devam ediyorum, sonra beni gelip alıyorlar gittiğim toplantıda yine tanbur çalıyorum, akşam eve dönüyorum tanbur çalıp uyuyorum...” (2023).

Bir diğer anısı:

“Bir gün beraber buluşup Cüneyt Kosal'ı ziyaret etmek istedik. Kendisini almak için evine gittim. Kapıda beklerken kendisi içeri girdi tanburunu kılıfına koyup yanına aldı ve kapıya geldi. Hocam tanburu da mı götüreceğiz diye sorduğumda “Biz ne işe yararız ki!” şeklinde cevap verdi. Bu söz beni çok etkiledi. Cüneyt hocaya gittiğimizde çalmaya başladık. Bana herkes ziyarete geliyor ama kimse müzik yapmıyor diyerek ağlamaya başladı...” (2023).

Meşk kültürü ile yetişmiş olan Çimenli'nin nota kullanımı konusunda yaklaşımı şöyledir: “Nota sadece yol gösterici olmalı, iyi bir yorumcu nota kullanımını sınırlı tutmalıdır. Saz çalmak nota çalmak değildir. Önemli olan çaldığını hissettirmektir”. Hafızası çok kuvvetli olan usta sanatçı repertuarında altı bine yakın eseri ezbere bildiği bilinmektedir. Güçlü algı yeteneği sayesinde az bilinen esere dahi kolaylıkla refakat edebilmiştir (Altınbilek, 2023), (Ayan 2023), (Tokaç, 2023). Son zamanlarında dahi katıldığı mûsikî meclislerinde notaya hiç bakmamış ezbere icra yapmayı tercih etmiştir. Özellikle öğrencilere verdiği tavsiyeler kıymetlidir:

“Türk mûsikîsi yüzde seksen kulak, yüzde yirmi notadır. Nota bir hatırlatma aracıdır. Notayı çalmak ile bir şey çalmış olmazsın. Eser mutlaka ezbere alınmalıdır. Çok çalışmak ve çok dinlemek gerekir. Bir iki saat çalışma yeterli değildir” (Benek, 2018), (Altınbilek, 2023).

Akord ve perde anlayışı üst düzeydedir. Perdeler hususundaki hassasiyeti ve mücenenep bölgelerde kullandığı milimetrik glissandoları¹⁰ onun ustalığının en önemli nişanelerindendir (Toker, 2023).

Müzik yolculuğuna halk müziği ile başlayan daha sonra klasik Türk müziği ile devam eden Çimenli, dini müzik alanında da söz sahibi olmuş özellikle Konya'da gerçekleşen ihtifallerde tanburuyla yer almıştır. Sazında üstad olan sanatçının sesiyle icra yaptığına şahitlik edilmemiştir.

Tanburu ile yaptığı ilk taksimi Kürdilihicazkâr makamındadır ve bu makam onun için ayrı bir yere sahiptir (Ağcabay, 2023), (Ayan, 2023). Sabâ, Bestenigâr, Muhayyer makamlarını, Münir Nurettin Selçuk'un Kürdilihicazkâr makamında “Beni Kör Kuyularda Merdivensiz Bıraktın” adlı şarkıyı, Ali İçinger'in Eviç makamında “Bir Gören Bir Dem Unutmaz” adlı şarkıyı da çok sevdiği bilinir (Ağcabay, 2023), (Altınbilek, 2023).

3. Taksim Anlayışı

Bir usule bağlı kalmadan doğaçlama olarak yapılan taksim formu, kişinin ileri saz tekniği ve makam bilgisini

¹⁰ Glissando (It.Glissicato) Fr.Gliser=Kaymak, parmağı telde hızla kaydırarak ses dizisini çalmak (Aktüze, 222).



gerektirmektedir. Çimenli'yi öne çıkaran yaylı tanbur icracılığı ile birlikte ustalıkla yapmış olduğu taksimleridir. Bu taksimleri hem nicelik hem de nitelik bakımından övgüyle söz edilmiştir. Taksimlerinden her biri bir beste ve ders niteliğindedir. TRT İstanbul Radyosu arşivinde bin kadar taksim kaydı bulunmaktadır (trtmuzik.net.tr).

Her ne kadar taksim türü serbest bir yapıya sahip olsa da usullü türlerde olduğu gibi belli bir çatısı ve kompozisyon bütünlüğü olması gerekir. Çimenli'nin taksimlerinde tıpkı İzzettin Ökte'ninkine benzer bir gizli usulün olduğu görülür. Taksimleri kendi içinde tutarlılık taşıyan bir ritmik unsura sahip olmakla beraber taksim serbest yapısını en azami şekilde yansıtmaktadır (Toker 2023).

Cinuçen Tanrıkörur'un Tanbûrî Cemil Bey için "aynen ses mûsikîmizdeki gazel gibi, saz mûsikîmizdeki taksim de bir saz sanatkârının değerlendirilmesindeki en önemli kıstaslardandır, Cemil Bey'i ölümsüz yapan usullü eserlerindeki besteciliği değil, taksimlerindeki besteciliğidir" (Tanrıkörur, 361) ifadesi Çimenli'nin taksimleri için de söylenebilir. Herhangi bir sazende taksim süresi uzadıkça tekrara düşebilir. Çimenli ise taksim kompozisyonunda mucit bir sanatkârdı (Ayan, 2023). Bilhassa makamlar arasındaki yaptığı geçkiler, kullandığı müzik cümleleri onun taksimlerini üst düzeye taşımıştır.

Kâmuran Yarkın onun taksimleri için:

"Taksimlerinde yaptığı geçkiler başka kimsede yoktu; zevk verici, akıcı üslupta çok iyi taksim yapardı. Az kullanılan girift makamları Ağâh Dede¹¹'den öğrenmişti" (2023).

Tokaç onun mûsikî birikimi ve taksimleri için:

"Dönemin büyük üstatlarının pek çoğuyla birlikte olması mûsikî zevkinin ve tavrının gelişmesinde etkili olmuştur. Erken yaşlarda o dönemin gazino hayatıyla tanışmış olması müziğimizin farklı formlardaki eserlerini icra etmesini ve geniş bir repertuvara sahip olmasını sağlamıştır. İçinde bulunduğu mûsikî ortamı kendi müzikal kimliği ve kabiliyeti ile birleşince, makamlara son derece hâkim kendine has melodik kompozisyonların özellikle taksimlerinde ortaya çıkmasına sebep olmuştur" (2023).

Yaptığı taksimlerde onu öne çıkaran diğer bir özelliği süreyi çok iyi kullanabilmesidir. Radyo kayıtlarının süreli olması sebebiyle taksim icralarının da belli bir sürede tamamlanma zorunluluğu vardı. Neşriyatta ne kadar sürede taksim isteniyorsa Çimenli o kadar süre içinde makamın özelliklerini ve geçkilerini en iyi şekilde gösterir ve taksimini tam süresinde tamamlardı. Az kullanılan makamlara ait taksim icralarında da tercih edilen sazendelerden biridir. Tanbûrî Abdi Coşkun "Allah seni taksim yap diye yaratmış" dediği Çimenli için gazeteci, yazar Mehmet Barlas bir makalesinde nüktedan bir şekilde "İstanbul' a belediye başkanı olsam, yapacağım işlerden biri Taksim Meydanı'na onun adını vermektir" diyerek övmüştür (Altınbilek, 2023), (Ayan, 2023), (Küçükusta, 2018).

4. Mûsikî Toplantıları

Meşk¹² sistemi ile eğitimde pek çok müzisyenin sanatında etkisi olduğu gibi üslup, ahlâk, âdâp, erkân gelişimine de katkı sağlar. Özellikle geçmişten günümüze saraylarda, konaklarda ve evlerde gerçekleşen toplantılarda meşk sistemi ile mûsikî eğitimi verildiği bilinmektedir. Çimenli'nin hayatında büyük etkisi olan hocası udi, rebâbi, bestekâr Cahit Gözkan (ö.1999)'ın Çiftehavuzlar'daki evinde her salı akşamı gerçekleşen mûsikî toplantılarında Safiye Ayla, Müzeyyen Senar, Semahat Özdenses, Lâika Karabey, Cüneyd Orhon, İnci Çayırılı, Cinuçen Tanrıkörur, Ferit Tan, Mualla Gökçay, Niyazi Sayın, İhsan Özgen, Necdet Yaşar, Erol Deran, Ekrem Erdoğan, Ş. Ünal Ensari, Ahmet Rasim Küçükusta, Hâkî Numanoğlu, Adnan Mungan, Münip Utandı, İrfan Doğrusöz ve daha pek çok üstat sâzende ve hânende meşk etmek üzere hazır bulunmuştur. Fahrettin Çimenli de bu sanatkârlardan biridir. Çimenli ilk olarak Ş. Ünal Ensari ile birlikte Cerrahpaşa Camii imamı İsmail Karaçam vasıtasıyla Gözkan'ın meclislerine katılmaya başlamıştır. Üniversite Korosu'nda başlayan Ensari ile olan dostluğu Gözkan'ın meclislerinde devam etmiştir. Bu ikili özellikle peşrev, saz semai formundaki eserleri dört hane olarak ezbere bilmeleri ve icra etmeleri ile meşhurdurlar.

¹¹ Ağâh İdem, Dede Salih'in torunu. Ş. Ünal Ensari ile birlikte Kumkapı'daki yerine giderek kendisinin engin bilgisinden yararlanmışlardır.

¹² Meşk hocanın öğrencisine dersi verirken öğrencisinin bunu taklit yoluyla takip ettiği geleneksel usuldür.



Zaman zaman kanuni Artemiz Biricik ve kemani Oktay Özkazanç da bu ikiliye eşlik etmiştir. Çimenli'nin klasik mûsikî üslubunu hatta beyefendi, nüktedan mizacını hocası Cahit Gözkan'dan aldığı ve özellikle bu toplantılardan sonra "Tanbûrî Fahrettin Çimenli" adıyla daha tanınır olduğu söylenmiştir. Bu toplantılarda Çimenli'nin mutlaka bir ara taksim yapması ise âdet olmuştur. Fasıllara daha rahat iştirak edebilmek için evini hocasına yakın bir yere taşımış olması da ona olan bağlılığının bir göstergesidir. Gözkan, vefatına kadar yaklaşık altmış sene boyunca bu toplantıları devam ettirmiştir (Altınbilek, 2023), (Benek, 2018), (Altınbilek, Kırım ve Gözkan 2012: 23, 25, 37), (Küçükusta, Kişisel Görüşme, 2023), (Özpekel, 2016:83).

Çimenli emekli olduktan sonra da pek çok mûsikî toplantısına davet edilmiş, özellikle eşinin vefatından sonra bu toplantıların çoğuna sağlığı el verdiği sürece icabet etmiştir. Kendisi bu durumunu "emekli olduğumu hiç anlayamadım, öyle ki radyodakinden daha fazla çalıştım" (Benek, 2018) diyerek özetlemiştir.

Son zamanlarında bilhassa Pâki Usta (Öktem) atölyesindeki fasıllarda Kâmuran Yarkın'la beraber olmuşlardır (Yarkın, 2023). Bu toplantılara Ş. Ünal Ensari, Kanuni Sezgin (Deli), Nihat Yalçınkaya, Kemani Şeref Gülsün gibi saz ve ses sanatkarı da iştirak etmiştir. Çimenli katıldığı bu toplantılarda Parkinson hastalığı sebebiyle daha çok mızraplı tanburunu icra etmeyi tercih etmiştir (Ağcabay, 2023), (Calay, 2023), (Benek, 2023), (Özpekel, 2023). Enstrüman yapımcısı Ramazan Calay'ın atölyesinde her cuma günü "Cuma Faslı" adıyla yapılan Osman Aksu yönetimindeki fasıllarda Çimenli ile birlikte Erol Deran, Kâmuran Yarkın, Mutlu Torun, Halil Karaduman, Necdet Gerginok, Ş. Ünal Ensari, Gürhan Yaman, Esat Kabaklı, Celal Özsarı ve daha pek çok sanatçı ile birlikte bulunmuştur (Calay, 2023). Bir dönem Süleymaniye Kütüphanesi müdürlüğünü yapmış olan Muammer Ülker'in evinde düzenlenen ve Muammer Bey'in vefatına kadar devam etmiş olan mûsikî toplantılarında yine tanburuyla eşlik etmiştir. Ülker'in toplantılarının bir özelliği de hem edebiyat sohbetleri hem de Osman Nuri Özpekel'in hazırladığı fasılların icra ediliyor olmasıydı. Bu toplantılarda Çimenli ve Özpekel'in öğrencileri de yer almıştır (Özpekel, 2023).

Çimenli, Selamiçeşme Bahçeler sokaktaki kendi evinde A. Kadri Rizeli, Hâkî Numanoglu, İnci Çayırılı, Ömer Öcal, Aytaç Ergen, Zeki Bülent Ağcabay, Özata Ayan, Volkan Yılmaz gibi isimlerin katıldığı toplantılar düzenlemiştir. Çimenli'nin başlattığı bu toplantıları şimdi Cemil Altınbilek kendi avukatlık bürosunda devam ettirmektedir (Ağcabay, 2023), (Altınbilek 2023).



Görsel 3- Ş. Ünal Ensari ile Birlikte Kendi Evinde, Mûsikî Toplantılarından (Benek, 2018).



Görsel 4- Kendi Evinde, Müsîkî Toplantılarından (Altınbilek, 2023).

2016-2018 yılları arasında yaklaşık iki sene boyunca her pazar günü Ataşehir Marev¹³ Genel Merkezi'nde Ümit Atalay yönetiminde yürütülen Marev Kültürler Korosu'nun çalışmalarına ve konserlerine katılan Çimenli, All Saints Moda kilisesinin Hüseyin Sert yönetimindeki korosu ile gerçekleşen fasıllarda da mızraplı tanburuyla yer almıştır.

5. Tanburu İle Yer Aldığı Çalışmalar ve Besteleri

Fahrettin Çimenli çok sayıda seçkin plak, kaset, CD çalışmasında mızraplı ve yaylı tanburuyla eşlik ederken ve bir de sinema filminde rol almıştır. 1973 yılında Mediha Şen, 1973 yılında Özdemir Erdoğan "Sivrisinek Saz ve Caz Topluluğu", 1974 yılında Modern Folk Üçlüsü "40 Yıl Sonra", 1989 yılında Özdemir Erdoğan "Yorumcu", 1996 yılında Ayşegül Aldinç "Söze Ne Hacet", 2000 yılında Emel Sayın "Ah Bu Şarkılar", 2001 yılında Muazzez Abacı "Hükümlüyüm", 2001 yılında Göksel Baktagir "Sezgiyle Seslenişler", 2002 yılında Buzuki Orhan Osman "Devr-i Alem", 2005 yılında Melihat Gülses "Narçiçeğim-2", 2009 yılında Meral Uğurlu "Meral Uğurlu'dan Seçmeler", 2011 yılında Tülin Yakarçelik "Tülin Yakarçelik'ten Seçmeler" albümleri eşlik ettiği albümlerden bazılarıdır (Akdağ 2023: 70-71).

Neyzen Kudsi Erguner'in hazırladığı 1989 yılında Disques VDE_Gallo tarafından yayınlanmış olan "Turquie: L'art Du Tanbur Ottoman" adlı albümde Abdi Coşkun ile birlikte yer almıştır. Bu albümün kayıtları İstanbul Radyosu'nun koridorlarında el kayıt cihazıyla yapılmış, mızraplı ve yaylı tanbura örnek olması adına hazırlanmıştır. Coşkun mızraplı tanburu ile Rast, Nihâvend, Segâh makamlarında üç taksim, Çimenli yaylı tanburu ile Hüz zam, Hüseyinî ve Muhayyer makamlarında ile üç taksim icra etmiştir. Albüm aynı zamanda bir de ödül kazanmıştır (Özpekel, 2016:29), (Ayan, 2023).

Bir süre Cinuçen Tanrıkorur'un "Tanrıkorur Saz Topluluğu"nda bulunan Çimenli (Güntekin, 1999:55) yine Cinuçen Tanrıkorur bir araya getirdiği Reha Sağbaş, Murat Salim Tokaç, Hafız Ahmet Çalışır gibi bir grup sanatçı ile birlikte 1994 yılında Amerika Birleşik Devletleri New York, Boston ve Philadelphia şehirlerinde The New England Konservatuvarı'nda açıklamalı bir seri Türk müziği konserleri gerçekleştirmişlerdir. Bu konserlerde Çimenli yaylı tanburu ile taksim örnekleri sunmuştur (Akdağ, 2023: 57).

¹³ Mardinliler Eğitim ve Dayanışma Vakfı.



Görsel 5- Cinuçen Tanrıkorur, Fahrettin Çimenli, Reha Sağbaş, Murat Salim Tokaç The New England Konservatuvarı (C. Tanrıkorur Arşivi, 2008).

2005 yılında Yenikapı Müzik tarafından yayınlanmış olan iki CD ‘de yaylı tanburu ile taksim ve saz eserleri icra etmiştir. CD 1’de Evcârâ Taksim, Fihrist Taksim, Kürdilihiczâkâr Taksim I, Kürdilihiczâkâr Taksim II, Muhayyer Sünbüle Taksim, Sabâ Taksim, Fihrist Taksim II, Nihâvend Taksim, Nev’ eser Peşrev (Yusuf Paşa); CD 2’de Kürdilihiczâkâr Taksim III, Fihrist Taksim III, Hüseyinî Taksim, Dilkeşhâverân Taksim, Evcârâ Taksim II, Hicaza Geçiş Taksim, Segâh Taksim, Sabâ Taksim, Şehnaz Taksim, Şehnaz Peşrev (Salih Dede), Şehnaz Saz Semaîsi (Kemençeci Nikolaki), Sultânîyegâh Peşrev (Kemal Emin Bara) icra edilmiştir (Akdağ, 2023: 69).

Özata Ayan ve Volkan Yılmaz “Türk Müziğinin Çınarları” adlı bir proje başlatmışlar ve bu proje kapsamında ilk olarak “Türk Müziğinin Çınarları Dizisi I”de Fahrettin Çimenli’nin yaklaşık yüz kadar taksimini toplayarak yayınlamışlardır. Bu proje farklı sanatçılar için devam ettirilmek istenmişse de gerçekleştirilememiştir (Ayan, 2023).

Saz semai formunda iki bestesi¹⁴, şarkı formunda da iki bestesi¹⁵ bulanan Çimenli mütevazî kişiliği dolayısıyla uzun yıllar bu eserleri ortaya çıkarmamıştır. Ş. Ünal Ensari bu bestelerin gün yüzüne çıkmasına vesile olmuştur (Özpekel, 25, 91-94).

Aka Gündüz Kutbay, Cüneyt Kosal, Kâni Karaca ve Kutsi Erguner ile birlikte rol aldığı 1979 yılı Afganistan’da çekimi yapılan Fransız-İngiliz ortak yapımı "Meetings With Remarkable Men" adlı sinema filminde müzik yarışması sahnesinden bir bölümü canlandıran Çimenli’nin ayrıca bir taksimi de yine bu filmde kullanılmıştır (Akdağ, 72).

6. Fahrettin Çimenli İçin Hazırlanmış Eserler

Kendisi için hazırlanmış bir kitap, bir tez çalışması ve hakkında yazılmış makaleler bulunmaktadır. “Fahrettin Çimenli Tanbûr İle Bir Ömür” adlı derleme türünde kitap çalışması 2016 yılında yayınlanmıştır. Kitabı Osman Nuri Özpekel yayına hazırlamıştır. Kitabın ilk ortaya çıkışı Ali Aksoy’un Ramazan Calay’ın atölyesine gitmesiyle başlar. Fahrettin Çimenlinin de bulunduğu bir fasıl meclisine denk gelen Aksoy Çimenli hakkında bir kitap yazmaya karar verir. Kitabın hazırlanması ve yayınlanması konusunda Çimenli, Aksoy’u Osman Nuri Özpekel’e yönlendirir. 2016 yılında yayımlanan bu kitabın dağıtımı ücretsiz yapılır (Özpekel, 2016: 6, 39), (Calay, 2023).

¹⁴ Hüzzam ve Sabâ makamlarında.

¹⁵ Hicaz Şarkı “Biten Bir Mevsim” Güfte: N. Gönül Arzu Usul: Semai, Nihavend Şarkı “Ne Kadar Güzelsin Sevgilim Desem” Güfte: Ş. Ünal Ensari Usul: Semai.



Görsel 6- Fahrettin Çimenli ve Kitapta Yazısı Bulunan Cemil Altınbilek İle Birlikte Kitabı İmzalarken (Altınbilek, 2023)

Kitap beş bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde yazarın önsözü, ikinci bölümde kendi anlatımı ile hayat hikayesi ve anıları, üçüncü bölümde hakkında yazılanlar, dördüncü bölümde bestelerinin notaları ve beşinci bölümde fotoğraf albümü yer almaktadır. Üçüncü bölümde “Kendisi Hakkında Yazılanlar” başlığı altında alfabetik sırayla Abdi Coşkun, Abdurrahman Dumlu, Abidin Gerçeker, Adnan Mungan, Ahmet Cennetoğlu, Ahmet Emin Kutsal, Ahmet Özden Uludere, Ahmet Özhan, Alâeddin Yavaşca, Ali Aksoy, Ali İhsan Bostan, Ayşe Nur Özpekel, Cemil Altınbilek, Coşkun Sabah, Cüneyt Kosal, Erol Deran, Erol Özbek, Fikret Bertuğ, Gaye Çimenli, Hacer Tısoğlu, Hakan Benek, Halil Su, İhsan Aslan, İnci Çayırılı, İsmail Işık, Kâmuran Yarkın, Levent Öztürk, Mehmet Erkoç, Mithat Özyılmazel, Mustafa Küsem, Münip Utandı, Nâmi Barlas, Nejat Tezcan, Nermin Önal, Nevzat Atlığ, Nihat Doğu, Osman Aksu, Özata Ayan, Ramazan Calay, Şeref Gülsün, Şermin Niyazi, Taner Seleker, Tavit Köletavitoğlu, Taylan Kendirli, Tolga Özgün, Uğur Uzun, Ş. Ünal Ensari, Vahit Anadol, Vildan Alanat, Yılmaz Özer, Zeki Bülent Ağcabay kendisi hakkında görüşlerini, anılarını, duygu ve düşüncelerini aktararak katkı sağlamışlardır.

2018 yılında Hakan Benek tarafından bir söyleşisi YouTube platformunda yayınlanmıştır. Bu söyleşinin yapıma hikayesini Benek şöyle aktarmaktadır:

“Belgeselde çaldığı tanbur benim tanburumdur. Benim evimde çekim yaptık. Osman Nuri Özpekel’in isteğiyle çekim yapmaya karar verdik. Caddebostan Kültür Merkezi’nde “Fahrettin Çimenli’ye Saygı Konseri”nde¹⁶ ilk defa yayınlandı ve çok beğenildi. Kendisi için hazırlanmış kitapta bu gecede tanıtıldı” (2023).



Görsel 7- Hakan Benek’in Fahrettin Çimenli Hakkında Hazırladığı Belgesel Kodu (Benek, 2018)

Dr. Rasim Küçükusta kendisi hakkında bir yazı kaleme almış ve kendi web sayfasında yayınlamıştır (Küçükusta, 2018). Mehmet Güntekin’in “Bir Tanbûrinin Biyografisi Fahrettin Çimenli” isimli makalesi *Mûsikî Mecmuası* 463. Sayısında yayınlanmıştır (Güntekin, 1999: 55). 2021 yılında Bayramcan Boy tarafından bir röportaj yapılmış ve Boy’un kendi web sitesinde “Fahrettin Çimenli ile Röportaj (Sözlü Tarih)” adıyla yayınlamıştır.

2023 yılında “Müzikli Bir Okuma Denemesi: Fahrettin Çimenli” adlı yüksek lisans tezi Doç. Dr. Zeynep Gonca İncedere danışmanlığında İTÜ Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Müzikoloji ve Müzik Teorisi Anabilim Dalı Müzikoloji

¹⁶ 11 Mayıs 2018 yılında Caddebostan Kültür Merkezi’nde gerçekleşti.



Programı'nda Süeda Akdağ tarafından hazırlanmıştır.

7. Kişiliği ve Mizacı

Fahrettin Çimenli kimdir? sorusunu kendisini tanıyan kişilere yönelttiğimizde, birbirinden bağımsız olarak gelen cevaplarda herkesin hemfikir olduğunu söyleyebiliriz. Onun; kibar, hassas, çok az konuşan ancak konuştuğunda da taşı gediğine koyan, söylemek istediğini kısa cümlelerle ifade eden, kimseyi eleştirmeyen, dedikoduyu hiç sevmeyen, çok zeki, ince espriler yapan nüktedan bir kişiliğe sahip olduğu ifade edilmiştir. Olumsuz bir olayda farkında olsa dahi yorum yapmayan, olgun, gençlerle çok iyi anlaşılan ve onları her zaman teşvik eden ve öğreten bir mizacı vardı. İşinde son derece disiplinliydi, geç kalmayı sevmezdi, konserlere ve neşriyata mutlaka saatinden önce gitmeyi âdet edinmişti. Hafızası çok kuvvetliydi. Repertuarındaki pek çok eseri ezbere çalardı. Son dönemlerinde dahi bilmediği bir eseri çok kısa sürede ezberleyebiliyordu. Çok iyi bir eş ve çok iyi bir babaydı. Hayvanları ve özellikle de kedileri çok severdi.



Görsel 8- Mayıs 2018, Konser Öncesi (Tüfekçioğlu 2018)

Onun derin düşünce yapısı ve dervişane kişiliğini hocası Cahit Gözkan'dan aldığını söyleyen Altınbilek şu anısını paylaşmıştır:

“Radyoda kudümzen olarak görev yapan Nezih Uzel’le tasavvufi bir sohbet yaptığımız esnada Çimenli sohbet sonuna kadar sessiz kaldı. Uzel konuşmanın sonunda Çimenli’ye dönerek biz tasavvuf konuşuyoruz ama asıl derviş sensin” (2023) diyerek onun bu yönüne değinmiştir.

Murat Salim Tokaç hayatında izler bırakan ve uzun yıllar birlikte müzik yaptığı Çimenli için şu sözleri aktarır:

“İlk karşılaştığımız an sanki uzun yıllardan beri tanıdığım bir büyüğümün yanında olduğumu ve şefkatini hissettim. Eskilerin “babacan” tavırlı diye tabir ettiği bir kişilik yani. Vefatına kadar öncelikle kendisinin bana gösterdiği hüsn-ü kabul sayesinde beraberliğimiz devam etti. Her seferinde sakin, ılımlı ve yapıcı kişiliğiyle grubun içinde olgunluk bir kişilikle hep dengeleyici olmuştur” (2023).

İcralarını her ortamda aynı ciddiyetle yaptığı bilinen sanatçının bununla ilgili bir anısını Calay aktarmıştır:

“Ustamın (Mustafa Copçuoğlu) atölyede olmadığı bir gün Fahrettin Hocam atölyeye geldi. Biraz yaylı tanburunu dinlemek istediğimi söyledim. Benim için yaylı tanbur çalmaya başladı. Ama sanki radyoda kayıt yapar gibi o ciddiyetle bir icra yaptı. Neden bu kadar ciddi çaldığını sorduğumda; benim karşımda çocuk dahi olsa aynı ciddiyetle çalarım. Çünkü ilk defa dinleyenin aklında hep bu icra kalacak hayatı boyunca...” (2023).



Görsel 9- 16 Ekim 2018, Vefatından Bir Gün Önce Tanbur Yapımcısı Elif Kızılhan Atölyesi'nde Bülent Ağcabay ve Cemil Altınbilek ile Birlikte Son Fotoğraf (Ağcabay, 2023).



Görsel 10- Mayıs 2018, Konser Öncesi (Tüfekçioğlu 2018)

Son Söz

“Biz ne işe yararız ki!” kendi ifadesi; yaşamı boyunca sevincini, hüznünü, her anını müzik ile yaşamış sanatkârın mottosu olabilir. Çocukluğundan itibaren vefatından bir gün öncesine kadar sazını elinden hiç bırakmayan bu büyük üstadın hayatında mûsikî temel ihtiyaç kadar önemli bir unsur. Sanatkâr ve zanaatkâr. Bir tarafı hep çocuk, samimi. Hayatı çalışmakla geçmiş, kendisini hep geliştirmiş, engin bilgi ve deneyimi sayesinde her zorluğun üstesinden gelmiş. Yeniliklere her zaman açık. Farklı ortamlara uyum sağlayabilmiş.

Kendisini Ünal Amca (Ensari) vasıtasıyla son yıllarında tanımış olmaktan onur ve mutluluk duyduğum “Fahrettin Hocam”; zarif, cömert, hassas tam bir beyefendi kişiliği ile benim olduğu kadar onu tanıyan ve bıraktığı eserlerle tanıyacak olan herkes için örnek bir sanatçı olarak hafızalarda kalmaya devam edecektir. Kendisine Allah'tan rahmet dilerim. Mekânın cennet olsun büyük usta...



Kaynakça

- Ağcabay, Zeki Bülent (2023). Kişisel Görüşme, 03.03, İstanbul.
- Akdağ, S. (2023). “Müzikli Bir Tarih Okuma Denemesi Fahrettin Çimenli”, Yüksek Lisans Tezi
- Aktüze, İrkin (2003). *Müziği Anlamak Ansiklopedik Müzik Sözlüğü*, İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Altınbilek, Cemil, Kırım ve Gözkan (2012). Hoca Cahit Gözkan’ın Mûsikî Mirası, İstanbul: Kubbealtı Yayınları.
- Altınbilek, Cemil, (2023). Kişisel Görüşme, 17.04, İstanbul.
- Ayan, Özata (2023). Kişisel Görüşme, 01.05, İstanbul.
- Ayan, Özata (2012) “Türk Mûsikîsinin Çınarları Dizisi-1” isimli CD Kapağı, İstanbul.
- Benek, Hakan. “Fahrettin Çimenli Belgeseli” (2018). (Erişim Tarihi: 02.03.2023) <https://www.youtube.com/watch?v=qx4c8uHDxE&t=241s>
- Benek, Hakan (2023). Kişisel Görüşme, 02.03, İstanbul.
- Güntekin, Mehmet (1999). “Bir Tanbûrinin Biyografisi Fahrettin Çimenli”, *Mûsikî Mecmuası*, sy.467, s.55.
- Karakaya, Fikret (2010). “Tanbur”, *İslam Ansiklopedisi*, sy.39, s.555.
- Küçükusta, Ahmet Rasim, (2018). “Yaylı Tanburun Ustası Fahrettin Çimenli” <https://ahmetrasimkucukusta.com/2018/05/10/haftanin-sarkisi/yayli-tanburun-buyuk-ustasi-fahrettin-cimenli/>
- Küçükusta, Ahmet Rasim, (2022). Kişisel Görüşme, 19.12, İstanbul.
- Özpekel, Osman Nuri, (2016). Fahrettin Çimenli Tanbûr İle Bir Ömür, İstanbul.
- Özpekel, Osman Nuri, (2023). Kişisel Görüşme, 13.03, İstanbul.
- Sezikli, Ubeydullah (2007). Abdülkâdir Merâğî ve Câmîü’l Elhân’ı, Doktora Tezi, İstanbul.
- Tanrıkorur, Cinuçen (1998). Müzik Kimliğimiz Üzerine Düşünceler, İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Tanrıkorur, Cinuçen (2008). Cinuçen Tanrıkorur’s Lecture-Demonstration on “TAKSIM (Improvisation) in Turkish Music” at The New England Conservatory, Boston, Mass. USA in 1994. <https://www.youtube.com/watch?v=k2t6wi1gBss> (Erişim Tarihi: 02.05.2023)
- Tokaç, Murat Salim (2023). Kişisel Görüşme, 09.05, İstanbul.
- Toker, Hikmet (2023). Kişisel Görüşme, 02.05, İstanbul.
- Yarkın, Kâmuran (2023). Kişisel Görüşme, 01.05, İstanbul.
- URL 1 https://www.trtmuzik.net.tr/haber/fahrettin-cimenliyi-kaybettik_594 (Erişim Tarihi:26.03.2023)
- URL 2 <https://www.devletkorosu.com/index.php/biz-kimiz> (Erişim Tarihi:30.04.2023)
- URL 3 <https://perdesiz.org/2021/02/13/fahrettin-cimenli-ile-roportaj-calismasi-sozlu-tarih/> (Erişim Tarihi:30.04.2023)
- URL 4 <https://perdesiz.org/2021/02/13/fahrettin-cimenli-ile-roportaj-calismasi-sozlu-tarih/> (Erişim Tarihi:29.04.2023)



Eğitimci ve Besteci Faik Canselen

Seyit YÖRE¹

Özet

Osmanlı Devleti döneminde doğup Türkiye Cumhuriyeti'nde ilk kuşak müzik eğitimciliği ve bestecilik yapanlardan biri de Faik Canselen'dir. Annesi ve babası çiftçi olup kimsesiz büyüyen Canselen'in müziğe dair aileden gelen genetik ve meslekî bir mirası da olmadığı ortaya çıkmıştır. Canselen, tamamen bireysel yetenekleri ve çalışmalarıyla yaratıcı ve eğitimci olanlardan biridir. Bu çalışmada tüm yönleriyle sunduğumuz eğitimci ve besteci Faik Canselen, kimsesiz bir çocuk olarak yetişip TC'nin sunduğu imkanlarla eğitimini ve kariyerini sürdürmüştür. 1926-1931 yılları arasında Musiki Muallim Mektebi'nde (MMM) eğitim alan Canselen, bu okuldan mezun olur olmaz Çanakkale'de bir okulda müzik öğretmenliğine atanıp vakit buldukça besteler yapmaya başlamıştır. *Köy Türküsü* (1935) adlı piyano süiti, 1935'te *Cumhuriyet* gazetesinin beste yarışmasında birinci seçilerek müzik öğretmeni Canselen'in adı besteci olarak da duyulmuştur. Canselen, 1937'de Ankara'ya dönerek Ankara Devlet Konservatuvarı'nda (ADK) bestecilik öğrenciliğine başlayıp 1942'de mezun olmuş ve 1947 yılına kadar ADK'de armoni öğretmenliği ve koro şefliği görevi yapmıştır. Bu eğitimlerine ek olarak ve öğretmenlik deneyimiyle 36 yaşında TC'nin bursuyla Paris'e gönderilen Canselen, önce École César Franck adlı müzik okuluna, sonrasında asıl hedefi olan Conservatoire National de Musique okuluna kabul edilip her iki okulda da bestecilik ve orkestra şefliği eğitimleri almıştır. Paris'teki 3 yıllık eğitiminin ardından 1950'de Ankara'ya dönen Canselen, onca eğitimine rağmen, ortaokul müzik öğretmenliğine atanmış ve 1974'te emekli olmuştur. 1990'larda yeniden hatırlanıp eserleri seslendirilmeye başlanan Canselen, emekliliğinden vefatına kadar da bestecilikle ilgilenmiştir. Üç ayrı müzik okulundan mezun olup kendisini geliştiren ve 30 yıl boyunca da Türkiye Cumhuriyeti'nde müzik eğitimciliği yapıp çalıştığı ortaokul ve liselerde çoksesli müziği sevdirmeye, yaymaya çalışıp çok sayıda öğrenciye ulaşan, okullarda korolar kuran Faik Canselen'e dair ulaşılabilen tüm bilgiler, bir bilimsel biyografi (monografi) türü olarak bu çalışmada yer almıştır.

Anahtar Sözcükler: Faik Canselen, Eğitimci, Müzik Öğretmeni, Besteci, Çocuk Müziği, Çağdaş Müzik

Abstract

One of the first generation composers and music educators in the Republic of Türkiye, Faik Canselen was born under the Ottoman State. It has been established that Canselen, whose parents were farmers and who was raised as an orphan, had no musical ancestry in his genes or career. He is one of those people who, by his entirely unique qualities and efforts, is both creative and instructional. Faik Canselen, an educator and composer whom we portray in full in this study, was raised as an orphan and pursued his studies and career using the resources provided by the state. After completing his studies at the Music Teachers' School (Musiki Muallim Mektebi) from 1926 and 1931, he was hired as a music teacher at Çanakkale Secondary School and began to compose music anytime he had free time. The name of music teacher Canselen was first heard as a composer in 1935 when his suite for piano, *Köy Türküsü* (Village Folk Song), won first place in the composition competition of the *Cumhuriyet* newspaper. He started his studies in musical composition at the Ankara State Conservatory after returning to Ankara in 1937. He received his degree from the Higher Composition and Orchestra Conducting Department in 1942 and continued to work at the same Conservatory as a harmony instructor and choir conductor until 1947. In addition to his education in Ankara and with his teaching experience, Canselen was sent to Paris at the age of 36 with a scholarship from the Turkish Republic. There she was accepted to the École César Franck music school, and then to the Conservatoire National de Musique school, which was her main goal. She studied composition and conducting in both schools. After spending three years in Paris for his schooling, Returning to Ankara in 1950, Canselen began teaching music at a secondary school and retired in 1974. In the 1990s, his works started to be

¹ Prof. Dr., İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümü, syore@istanbul.edu.tr



played again, and from his retirement until his passing, he continued to be interested in musical composition. Faik Canselen spent 30 years teaching music in the Republic of Türkiye after earning degrees from three separate high music schools and developing personally. By attempting to popularize and spread polyphonic music in secondary and high schools and by establishing school choirs, he was able to reach a large number of pupils. In this work, a scientific biography (monography) containing all available information on him was presented.

Keywords: Faik Canselen, Educationist, Music Teacher, Composer, Children's Music, Contemporary Music

Giriş

Öksüz ve yetim olup çiftçilik yapan ailesinden genetik ve meslekî mirasa da sahip olamadığı belirlenen Faik Canselen, kendisinin belirttiğine göre 1911'de Kırklareli'de doğmuştur. Annesi Zahide Hanım'ı küçük yaşında kaybeden Canselen'in, Çanakkale Savaşı'na katılan ve sonrasında bir defa daha bir araya geldiği babası Veli Bey'le de iletişimi kesilip kimsesiz kalmıştır. Henüz 5 yaş civarında İstanbul'a götürülüp kimsesiz çocukların kaldığı Kadıköy'deki Şefkat Yurdu'na yerleştirilen Canselen, burada okul öncesi eğitimini alırken oyun ve müzikle tanışmıştır. Zatürre olması nedeniyle uzun zaman ilkokula başlayamayan Canselen, Balmumcu Öksüzler Yurdu'na alınıp 8 yaşında parasız yatılı olarak Balmumcu İlkokulu'nda ilk eğitimine başlamıştır. Müzik dersinde başarılı olan, aynı zamanda sinema ve resimle de ilgilenen Canselen, 1926'da ilkokuldan mezun olmuştur. İlkokulun bitmesine yakın bir zamanda okulunda oluşturulan sınav komisyonunun seçimi ve sinema artisti olma hevesiyle, MMM'nin giriş sınavlarına katılan Canselen, bu sınavda yetersiz bulunsa da -çocuk yurdunda *Papatyalar* şarkısını öğrendiği- müdür Osman Zeki Üngör'ün (1880-1958) isteğiyle aynı yıl bu okulda yatılı öğrenci olmuştur. MMM'de edindiği müzik bilgileriyle 1928'den itibaren piyano eşlikli şarkılar ve *İleri Marşı* gibi besteler de yapmaya başlayan Canselen, 1931'de mezun olur olmaz Çanakkale Ortaokulu'na müzik öğretmeni olarak atanmıştır. Çanakkale'deki okulda bulunan eski bir piyanoda Ankara'da başladığı bestelerine de devam eden Canselen, *Cumhuriyet* gazetesinin 1935'te düzenlediği beste yarışmasında birinci olan² ve İstanbul Saray Sineması'nda piyanist Ferdi Ştatzer'in (1906-1974) ilk seslendirilişini yaptığı *Köy Türküsü* (1935) adlı piyano süitiyle adını besteci olarak duyurmuştur. Müziksel alt yapısını ve besteciliğini daha fazla geliştirmek isteyen Canselen, müzikolog ve ADK'nın kurucu öğretmenlerinden Cevat Memduh Altar'ın (1902-1995) yönlendirmesiyle, 1937-38 ders yılında ADK'ye girip 1942'de Yüksek Kompozisyon ve Orkestra Yönetimi bölümünden mezun olmuş, ADK'deki 5 yıllık eğitimi sürecinde, *Büyük Yurt* (1942) adlı senfonik uvertür de olmak üzere, özgürce birçok eser bestelemiştir. 1947'ye kadar da orada armoni öğretmeni ve koro şefi olarak çalışan Canselen, iki müzik okulu mezuniyeti ve eğitimcilik deneyimlerinin ardından, kendisini 20. yüzyılın müziği ve besteciliğinde geliştirmek üzere, 36 yaşında kendisi için alınan TC bursu kararıyla Paris'e gönderilerek -ADK'deki öğretmenleri gibi- Avrupa'da eğitim almaya hak kazanmıştır. Bir aile desteği de olmadığından ekonomik olarak zor şartlarda önce École César Franck adlı müzik okuluna, devamında asıl hedeflediği Conservatoire National de Musique okuluna jürinin önünde bir füg besteleyerek kabul edilen Canselen, -École César Franck okuluna da devam ederek- bestecilik ve orkestra şefliği eğitimi almıştır. Bu iki okulda dönemin tanınmış çağdaş müzik bestecileriyle çalışan Canselen, 1950'de ikisinden de aynı zamanda olmak üzere, üçüncü müzik okullarından da mezun olup Avrupa eğitilmiş Türk bestecilerinden biri olarak Ankara'ya dönmüşse de eski kadrosuna alınmamış, ADK'ye bağlı "Tatbikat Sahnesi" kaldırıldığından, kadrosunun da olmadığını öğrenip hayal kırıklığına uğramıştır. Üçü bestecilik ve orkestra şefliği olmak üzere dört diplomalı Canselen, sadece ilk aldığı MMM diplomasına uygun olarak önce Ankara'da 2. Kız Ortaokulu'na, 1951'de de Gazi Lisesi'ne müzik öğretmeni olarak atanmıştır. Bir taraftan ADK'deki kadrosuna dönmek üzere uğraşsa da karşılık bulamayan ve "öğretmenlikten ne utandım, ne usandım" diyen Canselen, müzik öğretmenliği kariyerini kabullenip 1974'te emekli olana kadar devam etmiştir. Faik Canselen, emekliliğinden itibaren eski besteleri üstünde yeniden çalışıp yeni eserler bestelemiş, 17 Eylül 2009'da vefat etmiştir. Müzikle amatörce ilgilenmiş bankacı Şükran Yerin Canselen'le 1960'ta evlenen Faik Canselen'in tek çocuğu, eserlerinin de hak

² "Reyler dün noter huzurunda tasnif edildi ve birinciliği 'Köy türküsü'nün kazandığı anlaşıldı" (*Cumhuriyet* 1935b: 1). "Kazanan eserlerden birinci olan Köy türküsünün bestekarı Faik, Çanakkalede [...]" (*Cumhuriyet* 1935b: 5). "Dördüncü olarak bestekâr Faikin Köy düğünü çalındı. Piyanoda Konservatuar profesörlerinden Ferdi von Ştatzer vardı" (*Cumhuriyet* 1935a: 5). Yarışmaya gönderilen 57 eserden 7 tanesinde jüri üyeleri uzlaşmış ve bu eserler 15 Mayıs 1935'te halka açık olarak seslendirilmiş, Ankara Devlet Konservatuarı'nın kurucu danışmanı Alman besteci Paul Hindemith ve aralarında besteci Dmitri Şostakoviç'in de olduğu Rus müzisyenler bu konseri izleyip fahri jüri üyeliği yapmışlardır (*Cumhuriyet* 1935a: 1, 5).



sahibi, Birant Canselen'dir (Okyay 2004: 29-97; Şenköken 1990).

Faik Canselen'in kendisi ve ailesine dair kısa giriş bilgilerinin ardından, onun eğitimci ve besteci yönlerine dair bilgiler aşağıdaki başlıklar altında sistematik olarak sunulmuştur:

1.1. Faik Canselen'in Eğitimciliği

1931'de Ankara'da MMM'den bir müzik öğretmeni olarak mezuniyetinin ardından Çanakkale Ortaokulu'ne atanan ve ilk öğretmenlik deneyimine başlayan Canselen, daha önce hiç müzik dersi almayan ve müziği sadece eğlence olarak bilen öğrencilerine, TC'nin o dönemdeki amacına da uygun olarak çoksesli müziği öğretmeye çalışmıştır. Müzik eğitimi için yetersiz olan okula, bir kilisede bulunduğu eski bir piyanoyu getirtip olabildiğince onararak akordunu da yaptıran Canselen, çoksesli müzik amacına uygun olarak çocuklara öğrettiği şarkılara eşlik ederken bu piyanoyu kullanmaya başlamıştır. 1935'te beste yarışması kazanmasından itibaren Çanakkale Ortaokulu'na ve Halkevi'ne çalgılar ve notasyonlar aldırılan Canselen, bir bando ile flüt, keman ve viyolonsel üçlüsü kurulmasını sağlayıp koro ve oda müziği konserlerinin öncüsü olmuştur. Çanakkale'de konserleri açıklamalı sunup çoksesli müzik, konser dinleme kuralları, seslendirilen eserler hakkında da dinleyenlere bilgiler veren Canselen, dönemin 'müzik devrimi' idealini uygulamaya çalışmıştır. 1936'da Zonguldak'a tayin olan Canselen, bir yüksek okulda eğitim alma gereği duyarak 1937-1942 arasında ADK'de bestecilik eğitiminin ardından bu defa bir yüksek okul öğretmeni olarak aynı okulda armoni öğretmenliği ve koro şefliğine başlamıştır. Bir taraftan Ankara Radyosu'nda da profesyonel koro kuran Canselen, Hasanoğlan Yüksek Köy Enstitüsü Müzik Bölümü'nde, Köy Enstitüleri'nde müzik öğretmenliği yapmak üzere yetiştirilen öğrencilere armoni ve müzik tarihi öğretmenliğini de üstlenmiştir. 1947-1950 arasında Paris'teki bestecilik ve orkestra şefliği eğitimlerinin ardından Ankara'da, beklentisinin aksine ADK yerine, ortaöğretim müzik öğretmenliğine atanan Canselen, yine de bu kariyerini severek yapmış ve öğrencilerine olabildiğince katkıda bulunmuştur. 1950'de Ankara'da 2. Kız Ortaokulu'nda başlayan müzik öğretmenliği, 1951'den 1974'te emekli olana kadar Gazi Lisesi'nde devam etmiştir. Bununla kalmayan Canselen, 1952'de Askeri Mızık Okulu'nun Subay Bölümü'nde armoni dersleri vermeye başlamış, ayrıca bu 23 yıllık süreçte Kız Lisesi, Atatürk Lisesi, Gazi Lisesi ve Kurtuluş Lisesi'nde de korolar kurmuş, bu koroları bir araya getirip 1000 kişiye ulaşan koristlerle büyük çaplı konserler verdirmiştir (Okyay 2004: 50-51, 60-62, 74-76).

Koro repertuarında ve kitaplarında basitten karmaşığa ilkesini gözettiği görülen Canselen, öncelikle eserlerle öğrencilerde "zevk ve sevgi yaratma"yı hedeflemiş, ikinci sıraya koyduğu teknik zorlukları da öğrencilerin severek aşabileceğini düşünmüş, bunu da "eserden tekniğe doğru gitme" yöntemiyle belirlemiştir (Canselen 1953; Okyay 2004: 90 içinde). Hatta Ankara Radyosu'nda kurduğu (1942) Gençlik Korosu repertuarını denetleyen jüri üyelerinden Necil Kazım Akses'in, eserler için basit ve değersiz nitelendirmesine, eğitimci bakış açısıyla gençler ve halk için uygun olduğunu vurgulayarak karşı çıkmıştır (Okyay 2004: 75).

Canselen, okullardaki sözlü öğretiminin yanı sıra, bilgilerini yazılı olarak da aktarıp 1950'li yıllardan başlayarak ilkokul, ortaokul, lise, askeri okullar ve öğretmen okullarını kapsayan müzik eğitimi kitapları yayınlamıştır (Bkz. Canselen 1953; 1956; 1957; 1958; 1974; 2001a, b, c).

1.2. Faik Canselen'in Besteciliği

MMM'de şarkı ve marşlar besteleyerek yaratma yeteneğini gösteren Canselen, önce ADK, sonra da Paris'teki bestecilik eğitimleriyle kendini geliştirmiş, gitgide daha büyük formlarda eserler besteleyerek eğitimci olmasının yanında, besteci olarak da kendini göstermiştir. ADK'de kendisinden 5 yaş büyük, ama Avrupa'da eğitim alıp dönmüş Türk Beşleri olarak adlandırılan bestecilerden Ferid Alnar'la (1906-1978) bestecilik, Ulvi Cemal Erkin'le (1906-1972) de piyano çalışan Canselen, Conservatoire National de Musique'de önce Darius Milhaud'un (1892-1974), sonrasında Jean Rivier (1896-1987) ve Florent Schmitt'in (1870-1958) bestecilik, Tony Oben'in de orkestra şefliği öğrencisi olmuştur. Bu okulu bitirme sınavı için daha önce düzenlediği 10 halk şarkısını *Memleketimden Bir Kırççekleri Demeti* (1949) adıyla karma koro için yeniden düzenlemiş, bu halk şarkılarından jürinin seçtiği 5 tanesi de Fransızca'ya çevrilip okul korosu tarafından seslendirilmiştir (Okyay 2004: 67, 79-81).



Canselen, orkestra, oda müziği ve piyano için eserlerle piyano eşlikli solo şarkılar ve marşlar olmak üzere 60 civarında özgün beste, yanı sıra çoksesli koro ve bando için düzenlemeler yapmıştır. Eski eserleri üzerine de sürekli çalışarak değişiklik yaptığı görülen Canselen'in, 1935'te bir ortaokul öğretmeniyken *Cumhuriyet* gazetesinin beste yarışmasında birinci olan ve sonradan adını "Köy Düğünü"³ yaptığı *Köy Türküsü* piyano eserini de 1964'te *Duyuşlar I* adı altında orkestraya uyarladığı görülmektedir. Bestecinin "Duyuşlar 1-6" sıralamasındaki orkestra eserleri de önceki eserlerinin orkestra uyarlamasıdır (Bkz. Okyay 2004: 107-113).

Canselen, eğitimci bakış açısıyla ve aslında günümüzde bile Türkiye'de çağdaş müzik besteciliği açısından gerçek olan halka ulaşamama eleştirisiyle, kendi besteciliğine dair şunları söylemiştir:

"Bence biz hala çoksesliliğe geçiş dönemindeyiz. Birdenbire ton duygusundan bağımsızlıkla halka bu müziği kabul ettiremeyiz. Bestekârların tarihi vazifesi çoksesliliği sevdirep yaşatmaktır. Ben serbest armoni kullanarak, Anadolu motifleriyle çağ sonu İzlenimciliğini birleştirdim. Yumuşak, kolay anlaşılır bir dil kullandım" (Aktaran İlyasoğlu, 2003: 15).

Yukarıdaki sözlerinde, kendi döneminde daha ileri çağdaş müzik teknikleriyle bestecilik yapanları da eleştiren Canselen'in, 1942-47 arasında ADK'deki öğretmenliği döneminde, Necil Kazım Akses başta olmak üzere, kendinden biraz daha önceki bestecilerle anlaşamama ve Paris dönüşünde ADK'de yeniden yer alamama sebebi de bestecilik ve eğitimcilik anlayışlarındaki farklılıklardır (Bkz. Okyay 2004: 75-76; Şenköken 1990).

Canselen, 1999'da ADK'deki bestecilik öğretmeni Ferid Alnar'ı anlatıp onun kendi hedeflediğiyle aynı yönde olduğunu vurgularken, diğer bestecilerden anlayış farkını ve aslında ideolojik olarak yönlenmesini aşağıdaki sözleriyle ifade etmiştir:

"[...] Beşler dediğimiz bestecilerimizin bir bölümünün ve genellikle yeni bestecilerimizin eserlerinin daha çok evrensel ağırlıklı olduğu görülür. Sanatkâr hürdür. Evet ama bir de tarihi sorumluluklar var ve bizi yönlendiren büyük Atamızın yeni sanatımızda çağdaşlık kadar milli olması isteği ve beklentisi de vardı" (Okyay 2004: 71 içinde).

1935 ve 1940'lı yıllarda piyano, keman, orkestra ve oda müziği eserleri seslendirilen⁴ Canselen'in, 1950'den itibaren öğretmenlik yaptığı yıllarda eserlerinin seslendirilmediği ve ancak 1990'dan itibaren orkestralar ve diğer müzisyenlerce eserlerinin seslendirildiği görülmektedir (Bkz. Okyay 2004: 114-131). Ayrıca Canselen'in besteleri üzerinde sonraki yıllarda da çalışıp dönüştürdüğünden, diğer çoğu besteci gibi ayrılabilen belirli besteleme dönemleri olmadığı görülmektedir.

Canselen'in, diğer eserlerinin yanı sıra, eğitimci bakışıyla çocuklar ve gençler için başından beri Anadolu halk şarkısı ve Avrupalı ve yerli bazı bestecilerden uyarlamaları olduğu görülmüş, kendisi de gerekçesiyle bunu şöyle açıklamıştır:

"Atatürk dönemi bestekârlarına büyük vazifeler düşüyordu. Hem Batı salonları için dünya yarışına eserler yazacaklardı hem de ekmeğini yediği, havasını teneffüs ettiği bu vatan gençliği için eserler yazacaklardı. Bu iki çalışmayı da paralel yürüteceklerdi. O zaman gençlik güzel bir repertuar kazanırdı. Hem gençlik hem de çocuk müziği bu kadar yalnız kalmayacaktı" (Aktaran Şenköken 1990).

Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk kuşak bestecilerinden biri olan Canselen, aynı kuşaktan diğer besteciler gibi, eserlerinde Anadolu halk kültürü ve müziğini yansıtmaya çalışmıştır. Ancak bunların yanı sıra, çoğu öğrencilik eseri olan, *10 Prelüd ve Füg* (1939), *1. Piyano Sonatı* (1941), *2. Piyano Sonatı* (1941) ve *3. Piyano Sonatı* (1942) eserlerinde sırasıyla "klasik, romantik ve modern" dönemleri çağrıştırmaya çalışarak, ulusçu anlayışı dışında da yaratmıştır.

³ Eserin bestelendiği yıl yayınlanan notasyonu *Köy Düğünü* adıyla (Canselen] 1935).

⁴ 14 Eylül 1943'te saat 20:45'te başlayan Radyo programında Faik Canselen'in "keman parçaları" nı Enver Kapelman (keman) ve Canselen'in (piyano) seslendirdikleri görülmektedir (*Ulus* 1943: 4).



Sonuç Yerine

Hakkında çok az yazılı kaynak bulunan TC'nin ilk kuşak bestecilerinden Faik Canselen, üçü bestecilik olmak üzere dört diplomasına rağmen, eğitimcilik anlayışının ADK'deki bestecilerle uyuşmaması nedeniyle, ortaokul ve lise öğretmenlikleri yaptırılmış, besteci olarak öne çıkamamıştır. Paris dönüşünde yaşadığı hayal kırıklığı ve zorunlu da olsa severek yaptığı görülen öğretmenliği nedenleriyle de yeterince özgün beste yapmadığı, bu öğretmenlik sürecinde de çoğunlukla 1928-1944 arasında piyano için bestelediği veya piyanolu eserlerini orkestraya uyarladığı görülmektedir. Uyarladığı orkestra eserleriyle bazı oda müziği ve piyano eserlerinin 1990'dan itibaren seslendirildiği, ancak seslendirilmeyen eserleri de olduğu görülmektedir. Türkiye'deki yorumcuların -alıştıkları dışında- Türk bestecilerin eserlerini teknik zorluklar mazeretiyle seslendirmemesi tüm besteciler için geçerli olsa da Canselen'in durumu hem bunun içinde hem de dışındadır. Her ne kadar çoğunluğunu uzun süren öğrencilik dönemlerinde besteleyip sonradan düzenlese de Canselen'in eserleri, özellikle ortaöğretim kurumlarında öğretmenlik yapan diğer besteciler Samim Bilgen ve Ferit Hilmi Atret gibi pek önemsenmemiştir. Türk Beşleri başta olmak üzere Ankara ve İstanbul'daki Devlet Konservatuvarlarında öğretmenlik yapabilenlerin -çoğunlukla alışılmış- eserleri daha fazla seslendirilirken, Canselen'in de dahil olduğu, ilk kuşaktan diğer bestecilerin az sayıdaki eserlerinin seslendirilmediği görülmektedir. Kısaca Faik Canselen, müzik öğretmenliğinin öne çıkarıldığı ve halen sadece *İleri Marşı* eseriyle anıldığı görülen bir besteci olsa da ortaokullardan ADK'ye, Köy Enstitüleri'nden liselere müzik öğretmenliği ve aynı sırada yaptığı besteciliğiyle Türkiye Cumhuriyeti'ne 30 yıl doğrudan ve dolaylı katkı sağlamıştır.



Kaynaklar

[Canselen], Faik (1935). *Köy Düğünü*. İstanbul: J. D. Papajorjiu Yayımı.

Canselen, Faik (1953). *Orta Müzik I*, Ankara: Yeni Desen Matbaası.

_____ (1956). *Eski ve Yeni Marşlarımız*, İstanbul: Hüsnütabiat Matbaası.

_____ (1957). *Orta Müzik II*, İstanbul: Nurgök Matbaası.

_____ (1958). *Orta Müzik III*, Ankara: Berksoy Matbaası.

_____ (1974). *Müzik I-II-III*, Ankara: Öğretmen Matbaası.

_____ (2001a). *Müzik Eğitimi (Anadolu Güzel Sanatlar Liseleri için)*, Ankara: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.

_____ (2001b). *Müzik Eğitimi I (İlköğretim için)*, Ankara: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.

_____ (2001c). *Müzik Eğitimi II (Lise 1-2-3 için)*, Ankara: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.

Cumhuriyet (16 Mayıs 1935a). Büyük konserimiz. Erişim tarihi: 3 Ağustos 2023 <https://www.gastearsivi.com/gazete/cumhuriyet/1935-05-16/1>

_____ (19 Mayıs 1935b). Musiki müsabakamızda kazanan eserler. Erişim tarihi: 3 Ağustos 2023 <https://www.gastearsivi.com/gazete/cumhuriyet/1935-05-19/5>

İlyasoğlu, Evin (10 Aralık 2003). “Yetmiş Yıl Sonra Gelen Ödül”, *Cumhuriyet*, s. 15.

Okyay, Erdoğan (2004). *Faik Canselen: Eğitime Tutkulu Bir Besteci*, Ankara: Sevda Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.

Şenköken, Handan (6 Nisan 1990). “Besteci Canselen: Amaç Çağdaş Müzikti”, *Cumhuriyet*, (Taha Toros Arşivi, TT-528604). Erişim tarihi: 11 Kasım 2022 <https://openaccess.marmara.edu.tr/server/api/core/bitstreams/85cb664e-ba44-4146-95aa-bd64c22865ee/content>

Ulus (14 Eylül 1943). Radyo: Faik Canselen-Keman parçaları. Erişim tarihi: 3 Ağustos 2023 <https://www.gastearsivi.com/gazete/ulus/1943-09-14/4>



Ferit Tüzün: Kısa Yaşama Sığmış Büyük İşler

Eray ALTINBÜKEN¹

Özet

Türkiye’de Cumhuriyet dönemi ikinci kuşak çoksesli müzik bestecilerinden Ferit Tüzün, 24 Nisan 1929 tarihinde İstanbul’da doğdu, 21 Ekim 1977 tarihinde Ankara’da 48 yaşında yaşama veda etti. Ankara Devlet Konservatuvarı’nda Ulvi Cemal Erkin ile piyano, Necil Kâzım Akses ile kompozisyon çalışan Tüzün, her iki bölümden sırasıyla 1950 ve 1952 yıllarında diploma almış; ardından 1954 yılında Milli Eğitim Bakanlığı bursu ile orkestra şefliği alanında yüksek eğitim almaya gittiği Almanya’da Münih Müzik Akademisi’nde Fritz Lehmann, Adolf Mennerich ve Gothold Lessing gibi tanınan isimlerin öğrencisi olmuştur. Almanya’da bulunduğu dönem tanınan besteciler Karl Amadeus Hartmann ve Carl Orff’un desteğiyle kompozisyon çalışmalarını da sürdüren Tüzün, mezuniyetinin ardından 1958’de Münih Devlet Operası’nda yardımcı şeflik yapmış, 1959’da Türkiye’ye dönerek Ankara Devlet Operası’nda önce yardımcı şef, sonra da şef olarak görev almış, 1977’deki beklenmeyen ani ölümünden kısa süre öncesinde de aynı kurumun genel müdürlüğünü üstlenmiştir. Besteci Anadolu halk müziği ezgisel ve ritmik öğelerini yer yer uyuşumsuz seslerle stilize edilmiş bir tonal-modal armonik anlayış ve çok renkli ve etkin bir orkestrasyonla organik bir bütünlük içinde kullanmış olması ile tanınır. Ardında sayıca sınırlı ancak hem özgün, hem de kompozisyon ve orkestrasyon tekniği açısından çok yüksek niteliklere sahip eserler bırakmıştır. Bunlardan en öne çıkanların arasında Türkiye’nin ilk özgün bale müziği Çeşmebaşı Süiti, görece kısıtlı Türkçe opera repertuarının adından çok söz ettirmiş yapıtaşlarından Midas’ın Kulakları operası ve 20. yüzyılın ikinci yarısında Türkiye’de halkın çoğunun kulağının aşına olduğu nadir orkestra eserlerinden Esintiler orkestra süiti de yer almaktadır.

Ferit Tüzün: Great Works in a Short Lifetime

Eray ALTINBÜKEN

Istanbul Technical University
Turkish Music State Conservatory, Composition Department.
altinbuken@itu.edu.tr

Abstract

Ferit Tüzün, a member of the second generation of polyphonic music composers of the Republican era in Turkey, was born in Istanbul on 24 April 1929 and died in Ankara on 21 October 1977 at the age of 48. Having studied piano with Ulvi Cemal Erkin and composition with Necil Kâzım Akses at the Ankara State Conservatory, Tüzün received his diplomas from both departments in 1950 and 1952 respectively, and then in 1954, with a scholarship from the Ministry of National Education, he went to Germany to study conducting at the Munich Academy of Music, where he became a student of well-known names such as Fritz Lehmann, Adolf Mennerich and Gothold Lessing. During his time in Germany, Tüzün continued his composition studies with the support of renowned composers Karl Amadeus Hartmann and Carl Orff. After his graduation in 1958, Tüzün worked as assistant conductor at the Munich State Opera, returned to Turkey in 1959 and worked at the Ankara State Opera, first as assistant conductor and then as conductor, and shortly before his unexpected sudden death in 1977, he assumed the position of general director of the same institution. Tüzün is known for his use of the melodic and rhythmic elements of Anatolian folk music in an organic unity with a tonal-modal harmonic understanding stylised with occasional dissonances and a colourful and effective orchestration. He left behind a limited number of works that are both original and of very high quality in terms of composition and orchestration technique. Among the

¹ Doç.Dr., İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı, Kompozisyon Bölümü, altinbuken@itu.edu.tr



most prominent of these are the Çeşmebaşı (By The Fountain) Suite, Turkey's first original ballet music, the opera Midas'ın Kulakları (The Ears of Midas), a well-known work in the relatively limited Turkish opera repertoire, and the orchestral suite Esintiler (Inspirations), one of the rare orchestral works familiar to the ears of most of the Turkish public in the second half of the 20th century.

Ferit Tüzün: Kısa Yaşama Sığmış Büyük İşler

Türkiye'de Cumhuriyet dönemi ikinci kuşak çoksesli müzik bestecilerinden Ferit Tüzün, 24 Nisan 1929 tarihinde İstanbul'da doğdu, 21 Ekim 1977 tarihinde Ankara'da 48 yaşında yaşama veda etti. Ankara Devlet Konservatuvarı'nda Ulvi Cemal Erkin ile piyano, Necil Kâzım Akses ile kompozisyon çalışan Tüzün, her iki bölümden sırasıyla 1950 ve 1952 yıllarında diploma almış; ardından 1954 yılında Milli Eğitim Bakanlığı bursu ile orkestra şefliği alanında yüksek eğitim almaya gittiği Almanya'da Münih Müzik Akademisi'nde² Fritz Lehmann, Adolf Mennerich ve Gothold Lessing gibi tanınan isimlerin öğrencisi olmuştur. Almanya'da bulunduğu dönem tanınan besteciler Karl Amadeus Hartmann ve Carl Orff'un desteğiyle kompozisyon çalışmalarını da sürdüren Tüzün, mezuniyetinin ardından 1958'de Münih Devlet Operası'nda³ yardımcı şeflik yapmış, 1959'da Türkiye'ye dönerek Ankara Devlet Operası'nda önce yardımcı şef, sonra da şef olarak görev yapmış, ardından 1977'deki beklenmeyen ani ölümünden kısa bir süre önce aynı kurumun genel müdürlüğünü üstlenmiştir (İlyasoğlu, 2007). Besteci, ardında sayıca sınırlı ancak hem özgün stilde, hem de kompozisyon ve orkestrasyon tekniği açılarından yüksek niteliklere sahip eserler bırakmıştır. Bunlardan öne çıkanların arasında Türkiye'nin ilk özgün bale müziği Çeşmebaşı Süiti, görece kısıtlı Türkçe opera repertuarının adından çok söz ettirmiş yapıtaşlarından Midas'ın Kulakları operası ve 20. yüzyılın ikinci yarısında Türkiye'de halkın çoğunun kulağının aşına olduğu nadir orkestra eserlerinden Esintiler orkestra süiti de yer almaktadır.



Resim 1. Ferit Tüzün, 1959 yılı.

² O tarihteki adı ile Staatliche Hochschule für Musik, bugünkü adıyla Hochschule für Musik und Theater München (Focht, 2021).

³ Almanca ismi: Prinzregententheater



1. Konservatuara Giriş Öncesi Dönem

Ferit Tüzün'ün babası Mustafa Rasim Bey, İstanbul'da Evliyazadeler adıyla tanınan bir aileden geliyordu ve asıl mesleği öğretmenliğin yanı sıra sanatla da meşguldü, resim yapıyor ve müzikle ilgileniyordu. Eşi Emine Hanım ile doğan üç çocukları Bedriye, Reşit ve Ferit, tarihin bu dönüm noktasını simgelerce sırasıyla Osmanlı'nın son döneminde 1913'te, kurtuluş savaşının sonuna doğru 1921'de ve Cumhuriyet'in kuruluşundan birkaç sene sonra 1929'da dünyaya gelmişti. Ferit Tüzün henüz altı aylıkken babası Mustafa Rasim Bey öğretmen olarak Kınalıada İlkokulu'na tayin edilir. (Kahramankaptan, 2001). Bu, hayat şartlarının çok zorlaşması anlamına gelmektedir zira, önceden yaşadıkları Eyüp semtinin aksine, o dönemde Kınalıada tam bir mahrumiyet bölgesidir. Ada, İstanbul'un Büyükkada ve Heybeliada gibi daha büyük olan adalarına göre daha küçük bir nüfus barındırmaktadır ve ne elektrik ne de su şebekesi bulunmamaktadır. Adaya elektrik yıllar sonra 1946'da, su ise 1981'de, yüzyılın son çeyreğinde gelecektir (Adalar Belediyesi, n.d.). Ev yapacak usta bile bulunamadığı için, Mustafa Rasim Bey ailesini yerleştireceği evi kendi elleriyle tuğladan örür. Yine de tüm bu zorluklarla yerleşilen Kınalıada'daki eve piyanolarını da getirmeyi ihmal etmez, zira ailenin en büyük çocuğu Bedriye, ilkokul yıllarından itibaren yeteneğinin fark edilmesi ile keman ve piyano dersleri almaya başlamış, aynı zamanda da şarkı söylemektedir. Bu piyano aynı zamanda Ferit Tüzün'ün çocukluğunda haşır neşir olduğu ilk çalgı olur (Kahramankaptan, 2001).

Abla Bedriye Tüzün, küçük kardeşi Ferit'in müziğe temel uğraş olarak yönelmesinde önemli rol oynamış bir figürdür. Müzik ve şarkı söylemedeki yeteneği daha çocukluğunda bilinen Bedriye, ilk ve ortaokulda müsamereler veya tören olduğunda konser veriyordu. Ortaokul yıllarında bu performanslardan birine şahit olan Halkevleri Genel Başkanı İbrahim Tali Bey'in çok etkilendiği bu genç yetenekten Atatürk'e bahsetmesi sonucu, Bedriye Tüzün babası ile birlikte Dolmabahçe Sarayı'na davet edilerek burada Atatürk, İsmet İnönü ve beraberindekilere bir dinletisi sunar. Burada Bedriye Tüzün'ün hem dinletide hem de takip eden yemekteki sohbetinde bıraktığı olumlu izlenim sonucu, Atatürk bu yetenekli gence müzik eğitimi için yol gösterilmesi için talimatı vermiş, devamında Bedriye Tüzün İstanbul Konservatuarı'nda şan eğitimine başlamıştır. Bu olayı takip eden dönemde, henüz Ferit Tüzün altı yaşında iken aileyi sarsan acı bir olay yaşanacaktır. Baba Mustafa Rasim Bey, ülser hastasıdır ve bir gün mide kanaması geçirir. Düzenli vapur işlemeyen, ulaşımı kısıtlı Kınalıada'dan bir balıkçı teknesiyle hastaneye yetiştirilmeye çalışılırken kan kaybından yolda hayatını kaybeder. Bu elim olayın sonrasında Tüzün, ilkokulu babasının kurduğu Kınalıada İlkokulu'nda, ancak babası olmadan okuyarak tamamlayacak, ardından ulaşım zorluğuna karşın Heybeliada Ortaokulu'na devam edecektir (Kahramankaptan, 2001).

2. Ankara Devlet Konservatuarı Yılları

Ferit Tüzün ortaokula başladığı dönem konservatuvarın şan bölümünden mezun olan ablası Bedriye, eğitimine Almanya'da devam etmesi teklif edilse de ailesinin kendisine ihtiyacı olduğunu göz önüne alarak yurttan kalmayı tercih eder ve Ankara Radyosu'na tayin olur. Ankara'ya giderken kardeşi Ferit'i de yanına alan Bedriye Hanım, onun Kınalıada'daki evleri ve Heybeliada Ortaokulu arasındaki sürekli seyahatini sona erdirerek kardeşini Ankara'daki Atatürk Lisesi'ne yazdırır. Okulda olmadığı zamanlarda ablasının yanına radyoeline gelen Ferit'in yolunun burada bir gün dikkatini çektiği ünlü besteci ve piyanist Ulvi Cemal Erkin ile kesişecek, bu rastlantı devamında büyük kapılar açacaktır. "Türk Beşleri" olarak anılan Türkiye Cumhuriyeti'nin önde gelen birinci kuşak çoksesli müzik bestecilerinden olan Erkin, o gün Ferit Tüzün'e yaptığı kısa kontrolle onun müziğe hayli yetenekli olduğunu fark eder ve ablası Bedriye Hanım'a Ferit'in konservatuarda eğitim görmesini önerir. Böylece Ankara Devlet Konservatuarı'nın piyano bölümünün sınavına giren Ferit Tüzün, sınavı kazanarak ortaokul ikinci sınıftan itibaren yatılı öğrenci olarak konservatuarda okumaya başlar (Kahramankaptan, 2001).

Konservatuarda piyano bölümünde Ulvi Cemal Erkin'in öğrencisi olan Tüzün, çalışkan ve iyi bir öğrenci olarak tanınıyordu (Kahramankaptan, 2001). Piyano bölümünde eğitimi devam ederken kompozisyona da merak salmış, kendi başına müzik yazma denemelerine başlamıştı, ancak hocasından habersiz yaptığı bu çalışmalara Ulvi Cemal Bey'in kızmasından çekindiği için bunları başta gizli tutmuştu. Bu durum uzun sürmedi, zira Ulvi Cemal Erkin bu piyano üstündeki denemelere bir gün kulak misafiri oldu. Ferit Tüzün'ün Faruk Güvenç ile 1969 yılında yaptığı bir söyleşide aktardığına göre, hocası Erkin, Tüzün'ün hemen yanına gelerek parçayı çalmasını istemiş, dinledikten sonra gidip aynı konservatuarda görev yapan başka bir ünlü bestecimiz, Türk beşleri olarak anılan isimlerden bir diğeri



Necil Kâzım Akses'i alıp gelmiş, ona da parçayı dinletmişti. Bunun ardından Necil Bey beş-altı ay kadar bir süre Ferit Tüzün'ü özel olarak armoni çalıştırıp kompozisyon bölümünün sınavına hazırlamış ve sonraki yıl bu bölüme de kabul edilen Tüzün burada Necil Kâzım Akses'in öğrencisi olarak eğitim almıştır (Yedig, 2021). Akses, çok sonra 1987 yılında, öğrencisi Tüzün'ün vefatının 10. yıldönümü dolayısıyla yapılan bir söyleşide Tüzün'ün konservatuar yıllarına dair şunları söyler: "Çok yetenekliydi. Eski stilde ve modern kontrpuan, koral prelüd, envansiyon, füğ yazdı. Max Reger⁴ stilinde de kromatik armonide eserler yazdı. Belki kimsenin bilmediği senfoni partiturları vardır ablasında o günün çalışmaları olan" (İlyasoğlu, 1998). Ferit Tüzün böylece Ankara Devlet Konservatuari'nin piyano bölümünden 1950, kompozisyon bölümünden 1952'de mezun olur⁵. Kompozisyon bölümünü birincilikle bitiren Tüzün'ün piyanolu üçlüsünün ilk seslendirmesi, mezuniyet töreninde o dönem konservatuar öğretim kadrosunda görev yapan, piyanoda Mithat Fenmen, kemanda Erdoğan Çaplı ve viyolonselde Martin Bochmann'dan oluşan toplulukça gerçekleştirilir ve çok olumlu bir izlenim bırakır (Kahramankaptan, 2001).

Mezuniyetinin ardından Ankara Devlet Konservatuari'nda hocası Necil Kâzım Akses'in asistanı olarak görev alan Ferit Tüzün'ün konser dinleyicisi ile besteci olarak tanışmasını sağlayan eser seslendirmeleri gerçekleşir. Ankara'da, Ankara Devlet Tiyatrosu'nca 1952'de sahnelenen Adalet Ağaoğlu'na ait "Bir piyes yazalım" oyununun müziklerini yazar; İstanbul'da ise Filarmoni Derneği'nin düzenlediği ve Fransız piyanist Samson François'nın konuk solist olarak yer aldığı, Cemal Reşit Rey'in şefliğinde gerçekleşen 28 Şubat 1952 tarihli orkestra konserinde "Ninni" başlıklı orkestra eseri seslendirilir. Tüzün'ün ilk orkestra eseri olan "Ninni" böylece bestelendikten iki yıl sonra dinleyici ile buluşmuş, konser sonrası hayli olumlu eleştiriler almıştır (Kahramankaptan, 2001).

3. Almanya Dönemi

Cumhuriyet'in erken döneminden başlayarak kültür-sanat politikası kapsamında özel yeteneğe sahip besteci ve icracılar devlet bursu ile yurtdışında eğitime gönderilmiştir. İdil Biret, Suna Kan gibi virtüözlerin yanı sıra ilk kuşak Cumhuriyet dönemi bestecilerinden Ahmet Adnan Saygun ile Tüzün'ün iki hocası Ulvi Cemal Erkin ve Necil Kâzım Akses bu imkânla yurtdışında eğitim alan isimler arasındadır.

Milli Eğitim Bakanlığı tarafından yine böyle bir burs ilan edildiğini ve lisansüstü eğitime öğrenci gönderilecek dallar arasında orkestra şefliğinin de bulunduğunu Tüzün'e, konservatuarda görev yapan Macar keman sanatçısı Liko Amar haber verir (Say, 2005b). Hocası Akses'in de onay vermesi ile sınava katılan ve kazanan Tüzün, Münih Müzik Akademisi'nde ünlü orkestra şefi Fritz Lehmann ile çalışmak üzere 1954 yılında Almanya'ya gider (Yedig, 2021).

Ferit Tüzün'ün Almanya'daki lisansüstü eğitim yılları acı-tatlı birçok olayla birlikte genel olarak sanatçı için kariyerinde önemli adımlar attığı, başarılar kazandığı ve ilk kez hem de genç bir yaşta uluslararası tanınırlığa kavuşmaya başladığı bir dönem olarak geçecektir. Tüzün henüz bir yıl önce 1953'te Münih Müzik Akademisi'nde ders vermeye başlamış olan Lehmann (Patmore, 2007) ile planlandığı gibi çalışmaya başlar, ancak talihsiz bir olay Lehmann'ın Tüzün'ün mezuniyetini görmesine izin vermeyecektir. Fritz Lehmann, kendisinin yönettiği ve Tüzün'ün de dinleyici olarak bulunduğu (Yedig, 2021) 1956 Mart'ındaki bir konserde, ilk yarının ardından ara verildiğinde kuliste kalp krizi geçirerek hayata veda eder (Patmore, 2007). Tüzün, bu beklenmeyen üzücü olayın ardından şeflik çalışmalarına Münih Filarmoni Orkestrası şefi Adolf Mennerich ile devam etmiş (Say, 2005b); yanı sıra okuldaki temel uzmanlık alanı kompozisyon olmadığından, yazdığı müziklerle ilgili ünlü besteciler Karl Amadeus Hartmann⁶ ve Carl Orff⁷'u ziyaret ederek rehberliklerine başvurmuştur (Yedig, 2021). Tüzün'ün Münih Müzik Akademisi'nden mezuniyeti 1958 yılında gerçekleşir, ardından bir yıl kadar özel izinle bursunun devamı sağlanarak kalışı uzatılır. Bu ek dönemde Münih Devlet Operası Prinzregententheater çatısı altında yardımcı şef olarak görev yapan Tüzün, takip

⁴ Max Reger (1873-1916). Alman besteci, piyanist ve eğitimci. Müziği romantiklerle çağdaş besteciler arasında köprü olarak kabul edilir (Sözer, 1996).

⁵ Bu tarihler Kahramankaptan'ın (2001) da belirttiği gibi, Ferit Tüzün'ün kendisinin daktilo ettiği yazılı özgeçmişlerinde 1950-1952 olarak yer almış, ancak Faruk Güvenç ile yaptığı söyleşide (Yedig, 2001) besteci bu tarihleri 1949-1951 olarak dile getirmiştir. Belki de bu iki çelişik referans nedeniyle mezuniyet tarihleri kimi kaynaklarda 49-51 olarak (Say, 2005a), kimi kaynaklarda 50-52 olarak (İlyasoğlu, 2007; Say, 1998) geçmektedir. Büyük olasılıkla bu referans yayınlarının temel alan diğer ikincil kaynaklar da tarihleri bu iki farklı şekilde sunmaktadır.

⁶ Karl Amadeus Hartmann (1905-1963): Alman besteci. Müziğinde ekspresyonizmden neo-klasisizme uzanan skalada etkiler yer alır (Rothe, n.d.).

⁷ Carl Orff (1895-1982): Alman besteci ve müzik eğitimcisi. Teatral karakterde ve çoğunlukla insan sesine yer veren eserlerinden en tanınanı Carmina Burana'dır. (Sözer, 1996).



eden yıl bursun ikinci bir kez uzatılmaması nedeniyle 1959'da, kimi maddi zorluklar da çekerek meşakkatli ve uzun bir yolculuk macerasının ardından yurda döner (Kahramankaptan, 2001).

Ferit Tüzün Almanya'da bulunduğu dönemde temel alan olarak şeflik çalışmışsa da, kompozitör olarak imza attığı başarılar hayli parlak görünür. Bestecinin Almanya'da ortaya çıkardığı ilk orkestra eseri, Ankara'da asistanken üç bölümünü yazdığı, Almanya'ya gittiği yıl iki bölüm daha ekleyerek beş bölümlü bir orkestra süiti şeklini verdiği Anadolu Süiti'dir. Tüzün'ün bu beş bölümlük haliyle 1954'te Yapı Kredi Bankası tarafından açılan beste yarışmasına gönderdiği Anadolu Süiti, birinciliği kazanan Bülent Tarcan'ın eserinin ardından ikinci seçilmiştir (Yedig, 2021). 1956'dan itibaren Münih Devlet Operası'nda orkestra şefi olarak görev yapan ve Carl Orff ile de yakın iletişimde bulunan Kurt Eichhorn (Reel, n.d.) bu müziği çok beğenip bale şefi Allen Carter'a tavsiye eder, ancak sonradan Carter'ın geçirdiği ani ve ciddi rahatsızlık süitin bale müziği olarak sahneye konmasına engel olur. Bu sırada, müziği dinleyen ve çok beğenen Münih Filarmoni Orkestrası Şefi Mennerich de eseri orkestra ile seslendirmek için Tüzün'e teklifte bulunur, ancak o tarihte bu müziği Carter için söz vermiş olduğundan bu teklifi kabul edemeyen Tüzün, yerine orkestra için yeni bir eser yazmayı önerir. Böylece aynı yılın sonlarında bestecinin başka bir orkestra müziği, Türk Kapriçyosu ortaya çıkmış olur (Yedig, 2021). Ocak 1957'de Mennerich yönetiminde seslendirilen eser, Münih dinleyicisinden büyük ve coşkulu tezahürat alacak, gazetelerde besteci ve eserle ilgili olumlu eleştiriler yayınlanacaktır. Bu ilk seslendirmenin ardından Tüzün, Almanya merkezli nota basımevi Leuckart ile sözleşme imzalar. Böylece eserlerinin notalarının yayınlanması ve bunlardan doğan tüm maddi haklar için bir temel oluşur. Tüzün yine aynı yıl, telif haklarının takibi için de GEMA⁸ ile anlaşacaktır. Öte yandan, konserin başarısı ve yarattığı etki üstüne Münih Filarmoni Orkestrası Tüzün'e ikinci bir eser sipariş eder, böylece Tüzün'ün başka bir orkestra eseri, Nasreddin Hoca başlıklı "humoresque" ortaya çıkar (Kahramankaptan, 2001). Humoresque, romantik dönemde ortaya çıkmış bir parça stildir. Bestecilerin diğer formlara kıyasla daha özgür çalıştığı, güçlü vurgulara sahip ritimler ve kısa ezgilerin sık tekrarını içeren bu stil, scherzo'yu⁹ andırır ancak daha az abartı içerir ve daha melodiktir (Brown, 2001). Aslında Tüzün bu eser için özel bir başlık düşünmemiş, eseri tıpkı *fantaisie* veya *nocturne* gibi genel isimle Humoresque olarak adlandırmayı yeterli görmüştür; ancak Leuckart Yayınevi eserin notalarının basımı aşamasında katalogta bu müziği ayırt edecek ve bestecinin Türk kimliğini yansıtacak bir başlığa ihtiyaç duymuş, Nasreddin Hoca başlığını onlar önererek eklemiştir (Yedig, 2001). Tüzün bu eserin ardından beş bölümlük Anadolu Kapriçyosu'nun önceden Ankara'da bestelediği ilk üç bölümünün notalarını da "Anadolu Bale Süiti – Üç Dans" başlığı ile Leuckart'dan yayınlar ve eseri önceden beri beğenen ancak baleye verilen söz nedeniyle seslendiremeyen Mennerich sonunda Münih Filarmoni ile eserin ilk seslendirmesini 1958 yılında gerçekleştirir. Bu konser de bir önceki gibi çok başarılı geçecek ve Tüzün'ün isminin daha da duyulmasını sağlayacaktır. Peşinden, kısmen rastlantılarla da oluşan bir iletişim sonucu eser New York Filarmoni Orkestrası'nca Amerika'da da iki kez seslendirilir. (Kahramankaptan, 2001) yanısıra hocası Akse's'in 1958 yılında Brüksel'de yapılan Dünya Fuarı¹⁰ için seçtiği eserler arasında yer alarak burada da çalınır (İlyasoğlu, 1998; Kültür Bakanlığı, 2002). Ardından 1959'da Tüzün yukarıda bahsedilen nedenle kendisi aksini arzulasa da yurda dönmek zorunda kalır. Tüm bu gelişmelere bakıldığında açıkça görülmektedir ki Ferit Tüzün Almanya'ya her ne kadar şeflik eğitimi almaya gitmiş olsa da birincil uğraş ve ilgi konusu daha çok bestecilik olmuş gibi görünmektedir, orada bulunduğu döneme dair kayda geçen olayların önemli oranda yazdığı eserler etrafında gerçekleştiğine bakarak bunu söylemek mümkündür. Nitekim 1970 yılında kendisini bir radyo söyleşisinde konuk eden Suha Arın'ın Tüzün'ü takdim ettikten hemen sonra yönelttiği "Siz bir orkestra şefi misiniz, bir besteci misiniz?" sorusuna Tüzün önce "İkisi birden" diye cevap verecek, Arın "Hangisini tercih edersiniz?" diye ısrar edince kısa bir sessizliğin ardından "Kompozisyonu tercih ediyorum" diyerek esas ilgi odağını kendisi de belirtecektir (Mtvfilm, 2021).

4. Ankara'ya Dönüş

Ferit Tüzün, 1959'da Ankara'ya dönünce şef olarak Devlet Tiyatroları Opera ve Bale Bölümü'ne atandı (Say,

⁸ Gesellschaft für musikalische Aufführungs- und mechanische Vervielfältigungsrechte [Müziksel İcra ve Mekanik Çoğaltım Hakları Derneği], merkezi Almanya'da bulunan, Berlin ve Münih'te idari ofisleri bulunan, devlet tarafından yetkilendirilmiş bir meslek birliği ve performans hakları kuruluşudur (www.gema.de).

⁹ Scherzo: Şakacı, neşeli üslupta yazılmış müzik yapıtları ya da bölümleri (Sözer, 1996).

¹⁰ Expo 58, tam adıyla "Exposition Universelle et Internationale de Bruxelles de 1958 - Brusselse Wereldtentoonstelling van 1958" (BIE, n.d.).



2005b). Daha sonra 1970 yılından itibaren Devlet Opera ve Balesi [DOB] adıyla Kültür Bakanlığı'na bağlı ayrı bir kuruluş statüsüne kavuşacak olan kurum 60'ların başında henüz Devlet Tiyatroları'na bağlı bir bölüm olarak işlemekteydi (Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürlüğü [DOBGM], 2010). Tüzün, göreve başlaması ile birlikte, yeni bir şef için biraz ağır olarak değerlendirilebilecek Otello operasında¹¹ eski hocası Ulvi Cemal Erkin ile nöbetleşe şeflik yapmakla görevlendirilir, ardından öcenekine kıyasla daha rahat olarak nitelenebilecek 20 dakika uzunluğunda bir bale olan Divertimento'da temsillerin şefliğini üstlenir. Otello'da henüz yeni olmasına dayalı kimi zorluklar yaşasa da Divertimento'da çok başarılı olacaktır. Titiz ve detaycı bir tavırla çalışan, buna bağlı olarak yoğun stres yaşayan ve provalar sırasında ara ara nefeslenme ihtiyacı ve yoğun terlemesi dikkat çeken Tüzün'ün bu durumu belki de sonradan yaşanacak trajik olayın ön habercisidir (Kahramankaptan, 2001).



Resim 2. Ferit Tüzün, piyano başında çalışırken.

1961-62 yıllarında askerliğini Ankara'da o zamanki ismiyle Kara Kuvvetleri Askeri Mızıka Okulu'nda astsubay olarak yapan Ferit Tüzün, dönüşünde yine adından çok söz ettirecek önemli eserlere imza atacaktır. Tüzün'ün eser listesinde askerlik dönüşünden 1977 yılındaki beklenmeyen erken vefatına kadarki döneme ait sekiz adet daha eser bulunmaktadır ancak bunların arasında Ferit Tüzün denince akla ilk gelen üç tanesi, ülkemizin çoksesli müzik tarihinde önemli yapıtaşları olarak yerlerini almıştır.

Bunlardan ilki, Türkiye'nin ilk özgün bale müziği Çeşmebaşı, ikincisi Türkiye'de sayısı görece kısıtlı yerli operaların arasında adından çok söz ettirmiş bulunanlardan Midas'ın Kulakları operası, üçüncüsü ise ülkede bir dönem senfonik müziğe uzak kulakların bile bir köşesinde yer eden, TRT'nin yayın tekeli döneminde radyo ve televizyonda sık sık duyulan Esintiler başlıklı orkestra süitidir.

5. Çeşmebaşı Süiti: Türkiye'nin İlk Özgün Bale Müziği

Ferit Tüzün'ün 1964'te Türkiye'nin ilk özgün bale müziğine imza atması ile sonuçlanan sürece hoş bir tesadüf

¹¹ Müzikleri Giuseppe Verdi'ye ait dört perdelik lirik dram, librettosu Arrigo Boito tarafından William Shakespeare'in «Othello, Venedik Mağribi» oyunu üstüne yazılmıştır; ilk sahnelenme Milano, Teatro alla Scala, 5 Şubat 1887 (Parker, 2002).



olarak önceden Anadolu Kapriçyosu'nun Amerika'da seslendirilmesine aracılık eden kültür-sanat araştırmacısı ve yazar Metin And vesile olacaktır. Bale sanatının 20. yüzyılda dünyaca ünlü isimlerinden İrlanda doğumlu Büyük Britanyalı dansçı, koreograf ve eğitimci Dame Ninette de Valois¹² 1947 yılından itibaren Türkiye'de devlete bağlı bale eğitim kurumları ve bale kumpanyasının oluşturulması çalışmalarının başında bulunmaktaydı. İngiliz Kültür Heyeti'nin aracılığı ile Türk hükümeti ile koordine şekilde başlayan proje kapsamında¹³ de Valois'nın yönlendiriciliği altında önce İstanbul Yeşilköy'de bir bale okulu açılmış, daha sonra bu okul 1950'den itibaren Ankara Devlet Konservatuarı'nın bünyesine katılmış, 1957'de ilk mezunlarını vermiş, 1960 yılı itibarı ile de yeterli dansçı sayısına ulaşıncaya ilk temsillere başlanmıştı. De Valois Türkiye'de bale icrasının şartlarının oluşmasına yönelik bu çabaların ardından bir sonraki aşamada Türkiye'ye özgü bale müziği ve koreografi oluşturulması hedefine yönelmişti. Metin And, Türk senfonik müzik bestecilerinin eserlerinden bu amaca uygun olabileceklerin kayıtlarını de Valois'ya dinleterek yardımcı olmaktadır. De Valois bu müziklerden kafasındaki ön tasarıya en uygun özellikleri sergileyen eser olarak Ferit Tüzün'ün Anadolu Süiti'ni seçecekti (And, 2003).

Anadolu Süiti'nin karakter olarak bale müziği olmaya uygun bulunması aslında bir rastlantı değildir, zira Ferit Tüzün'ün Almanya'ya gitmeden önceki kısa asistanlık döneminde okuldaki görevlerinden birisi de Ankara Konservatuarı'nda Dame Ninette'in yönlendiriciliğinde yeni açılmış bulunan bale bölümünde korrepitörlük yapmaktır (Sözer, 1996). Dolayısıyla Tüzün müzik ve koreografi arasındaki ilişkiyi daha o dönemde birinci elden deneyimleme şansı elde etmiş, üstelik de bu proje için seçilen Anadolu Süiti'nin beş bölümünden üçünü tam da bu asistanlık döneminde Almanya'ya gitmeden hemen önce yazmış ve eseri en başında bale müziği olarak düşünmüştür (Kahramankaptan, 2001). Böylece, sonradan Münih'teki bale şefi Allen Carter'ın çok beğendiği ancak rahatsızlığı nedeniyle koreografi ile buluşturamadığı müzik, gecikmeli de olsa en nihayetinde başka bir balenin müziği olarak hedefine ulaşmıştır.

Müziğe karar verilmesinin ardından Dame Ninette de Valois ile Ferit Tüzün, Metin And'ın eşliğinde biraraya gelir ve bu görüşmede Dame Ninette, Tüzün'den müzikte bazı düzenleme ve değişiklikler talep eder. Tüzün bu değişiklikler için başta gönülsüz görünecektir ancak Metin And'ın Ferit Tüzün'e Dame Ninette'in bale alanında dünyaca ne derece tanınan büyük bir isim olduğunu ve bu işbirliğinin sonradan çok önemli kapılar açabileceğini söylemesi üzerine istenen değişiklikleri yapmaya razı olur (And, 2003). Tüzün'ün Faruk Güvenç ile yaptığı söyleşide aktardığına göre Anadolu Süiti'nin Çeşmebaşı'na dönüşmesi sürecinde detayın çok ötesinde büyük değişiklikler olmuş, Tüzün esere ağır giriş bölümü, ağır bir "pas de deux" ve canlı bir oyun havası olarak saydığı yepyeni üç bölüm eklemiş, önceden yer alan zeybek bölümünü çıkartmış ancak bunun sadece tema kısmına başka bir bölümde yer vermiştir (Yedig, 2001). Böylece koreografisini Dame Ninette de Valois'nın yaptığı, müzikleri Ferit Tüzün'e ait Çeşmebaşı balesi ortaya çıkar; balenin müziği Türkiye'nin ilk özgün bale süiti olarak tarihte yerini alacaktır.

Dame Ninette, Çeşmebaşı balesini "Türk dansçıların üslup ve ritminden esinlenerek yaratılmış bir koreografik fantezi" olarak tanımlar (Say, 2005a). Balenin ilk temsili vesilesiyle Devlet Tiyatrosu – Bale Dergisi'nin hazırladığı özel sayıda de Valois, belki de gelebilecek kimi eleştirileri öngörerek, Çeşmebaşı'nın Anadolu halk danslarını temsil etmek gibi bir iddiası olmadığını, bu danslara atıfta bulunan kimi figürlerin baleye bir "zeninlik" olarak dâhil edildiğinin ve bunun sadece bir "esinlenme" olduğunun altını çizmiştir (Kahramankaptan, 2001).

Ferit Tüzün'e balenin konusu sorulduğunda belirli bir olay akışı olmadığını söyleyerek baleyi bir Anadolu köyünde çeşme başında bir günü başından sonuna tasvir eden bir fantezi olarak tarif etmiştir (Yedig, 2001). Anadolu

¹² Dame Ninette de Valois (okunuşu, Deym Ninet dö Valua), temel bale eğitimini ülkesinde aldıktan sonra Fransa'ya giderek Sergei Diaghilev'in ünlü Ballets Russes kumpanyasında üç yıl dans etmiş ve koreografi çalışmış, 1926'da Londra'ya döndüğünde kurduğu bale okulu ve kumpanya 1956 yılında İngiltere Kraliyet Balesi'ne dönüşmüştür (Britannica, 2022).

¹³ De Valois Kraliyet Balesi'nin kurulmasındaki deneyimini çeşitli ülkelerde bale kurumlarının oluşumu için kullanması yönünde davetler alır. Bu çerçevedeki en kapsamlı ve uzun ömürlü çalışması 1947'den başlayarak Türkiye'de gerçekleşmiştir (de Valois, 1992). De Valois'nın Türkiye'deki çalışmalarında 1965'ten itibaren görev alan balet, eğitimci ve koreograf Richard Glasstone yıllar sonra, Dame Ninette'in Türkiye'deki emeklerinin o dönem İngiltere'nin Sovyetlere karşı sanat alanında yürüttüğü mücadele kapsamında olduğuna dair iddiada bulunmuştur (Glasstone, 2012'den aktaran Yüceil, 2007). İddia bir yana, sonuçta Türkiye'de bale sanatının eğitim ve icra kurumları ile insan kaynağının oluşmasına büyük emek veren Dame Ninette de Valois, 1970'lerin ortasına dek İngiltere'den güvendiği eğitimci, repetitör, orkestra şefi ve koreografların kimi zaman kısa dönem kimi zamansa birkaç yıla varan süreler Türkiye'ye gelmesini sağlamış, Türk bale öğrencilerinin balenin büyük yıldızları ile çalışıp deneyim kazanmaları için fırsatlar yaratmıştır (And, 2003; Kanan, 2001). Yine Glasstone'un kendi ifadelerine göre Dame Ninette, amacının Türk bale kurumlarında Britanyalılar gittikten sonra dışarıdan desteğe ihtiyaç olmadan sadece yerli personel ile kendine yetecek bir yapı oluşturmak olduğunu Glasstone'a açıkça söylemiş, onun da bunu hedeflemesi talimatını vermiştir. 1970'lerin ortasına kadar devam eden bu süreç daha sonra kimi nedenlerle kesintiye uğramış ve hemen ardından Sovyet Rusya'dan eğitimci gelmeye başlamıştır (Yüceil, 2007).



halk kültürü ile ilgili birçok çalışması olan Metin And'ın Dame Ninette'e sunduğu öneriler sayesinde, çeşme başında testili kızların buluşması, dedikodu ve köyün delikanlıları ile konuşma, köye gösteri yapmaya gelen toplulukta Karagöz ve Hacivat'ın canlandırılması, elinde sazı ile bir aşğın hayalindeki sevgiliyi rüyada görmesi gibi sahne ve mizansenler balenin akışı içinde yer almıştır (And, 2003).

19 Şubat 1965 tarihinde ilk temsili Ferit Tüzün'ün kendi şefliğinde gerçekleşen Çeşmebaşı balesi büyük başarı kazanmış ve yoğun ilgi görmüş, hem ülkemizde bale sanatının gelişimine hem de Tüzün'ün bir besteci olarak kendi vatanındaki tanınırlığına yüksek derece katkıda bulunmuştur.



Resim 3. Çeşmebaşı balesinden bir sahne, ön planda bale sanatçıları Gülcan Tunççekiç ve Engin Akaoglu, yıl 1965.

Çeşmebaşı balesi sonraki yıllarda çeşitli vesilelerle sahnelenmeye devam etmiştir. 1966 yılında Nevit Kodallı ve Bülent Tarcan'ın müzikleri üstüne tasarlanan iki yeni bale ile birlikte, yine aynı yıl devlet balesinin Bulgaristan'a gerçekleştirilen ilk yurtdışı turnesinde, 1973'te Cumhuriyetin 50. yılı vesilesiyle, 1982'de İzmir DOB tarafından, 1985-86 sezonunda Ankara DOB tarafından, 1993'te Dame Ninette de Valois'nın Türkiye'deki bale çalışmalarının başlamasının 50. yıldönümü şerefine sahnelenmiş; ayrıca 2015'te Çeşmebaşı için Uğur Seyrek tarafından yapılan yeni bir koreografi Ankara DOB tarafından sahneye taşınmıştır (Başar, 2018).

6. Esintiler: Türkiye'nin Orkestral Sesi

Çeşmebaşı'nın başarısının hemen ardından Ferit Tüzün bu sefer ismini yıllarca telaffuz ettirecek en önemli eserlerinden Esintiler'i ortaya çıkarır. 1964 yılında kurulan ve 1965 yılı itibarı ile ilk kez programlı yayına başlayan Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu [TRT] aynı yıl bir de beste yarışması açmıştır. Yarışmaya "Esintiler" başlığını verdiği üç bölümlü bir orkestra süiti ile katılan Ferit Tüzün'ün önceden beri tutarlı olarak sergilediği, halk müziği



tarzında temaların kullanımı ve ustalıklı, parlak bir orkestrasyon ile karakterize olan müzik stili belki de en kristalize haliyle bu eserde vücut bulmuştur.

İkili orkestra için yazılmış eserin yayınlanan ses kayıtlarında pek yer verilmeyen, ancak orkestra partitüründe “Esintiler” başlığından önce Tüzün’ün parantez içinde yazdığı “(Anadolu’dan)” ifadesi aslında esinti veya esinlenmenin kaynağını gösterir. Eserin hızlı – yavaş – hızlı olarak sıralanmış üç bölümünden ilki özgün ezgisel temalar içerir. Önce fagot, sonra klarnet, ardından da yaylıların seslendirdiği ritmik bir ostinato¹⁴ figürünün işlenmesi ile başlayan bölüm, takip eden halk müziği karakterli ezgi yapıları ve baştaki ritmik figürün karşılıklı diyalogu ile sürer. İkinci bölüm ise 9/4 tartımda ağır tempolu bir Batı Anadolu zeybek havasını model alır. Partisyonda dokuz zamanlı tartımın 4+5 gruplaması ile yönetilmesini bildiren bir not düşülmüştür. Eserin üçüncü ve final bölümü 12/8 tartımda yaylı sazların seslendirdiği, Allegro vivace tempoda hızlı bir ritmik ostinato ile başlar. Girişin ardından bu ritmik eşliğin üstüne Tüzün’ün Erzurum yöresinden anonim bir türkü olan Ha Bu Diyar¹⁵ üstüne yazdığı tema eklenerek bölümün temel ezgisel materyalini oluşturur. Yaylıların seslendirdiği ikincil tematik yapıyı da içeren kontrast bir orta bölümün ardından en baştaki giriş figürleri ve birinci tema tekrar sergilenir, böylece A–B–A form akışını tamamlayan bölüm yüksek gürlükle ve vurgulu bir şekilde sona erer.



Resim 4. Ferit Tüzün, prova sırasında orkestra yönetirken.

Esintiler, TRT’nin açtığı beste yarışmasında Ferit Tüzün’e birincilik ödülü getirir. Eserin ilk seslendirilmesi 1967 yılının Kasım ayında Tüzün’ün Münih’ten eski hocası Lessing’in¹⁶ yönetiminde Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası [CSO] tarafından gerçekleştirilmiş ve eserin ses kaydı yapılmıştır (Kahramankaptan, 2001). TRT sonraki yıllarda bu kaydı radyo ve televizyon yayınlarında sıklıkla kullandığı için Esintiler süitinin bölümleri, salt klasik müzik programlarına ilgi duyanların ötesinde Türkiye’de geniş kitlelerin kulağının bir ucunda bulunan, aşına oldukları bir müzik haline gelir. Çoksesli müzik tarihimizin önemli kayıtlarından Budapeşte Filarmoni Orkestrası’nın şef Hikmet Şimşek yönetiminde kaydettiği Dört Türk Orkestra Eseri adlı uzunçalarda Esintiler de yer almıştır (Şimşek ve BFO, 1977).

¹⁴ Ostinato: Bir müzik yapıtında sürekli yinelenen melodi cümlesi ya da ritmik kalıp (Sözer, 1996)

¹⁵ “Ha Bu Diyar”, Erzurum yöresinden derleyen: TRT Ankara Radyosu; TRT Müzik Dairesi Yayınları, THM Repertuar Sıra No: 3036, Notaya alan: İsmet Akyol.

¹⁶ Lessing 1960 yılında öğrencisi Ferit Tüzün aracılığı ile Türkiye’ye gelerek Ankara DBO’da konuk şef olarak yer almış, sonradan 1963 yılında Türkiye’ye yerleşerek CSO’nun şefliğini üstlenmiştir (İlyasoğlu, 2017).



7. Midas'ın Kulakları Operası

Esintiler'in hemen ardından yine bir TRT siparişi Ferit Tüzün'ün uzun süredir aklının köşesinde bekleyen bir projeyi canlandırır. Yine bestecilik çalışmalarını teşvik çalışmalarının kapsamında, fakat bu kez radyo yayınına uygun karakterde “radyofonik” bir opera yazılması için açılan bu kampanya, Ferit Tüzün'ün önemli başka bir eserinin doğuşuna zemin hazırlayacaktır. Proje çağrısı Tüzün'e ulaştığında ilk aklına gelen ünlü tiyatro oyun yazarı Güngör Dilmen'in¹⁷ Midas'ın Kulakları oyunu¹⁸ olur. Tüzün, kendisi ile yapılan söyleşilerde belirttiği gibi, oyunu Almanya dönüşünde 1960 yılında izlemiş, etkilenmiş ve bu oyundan yola çıkarak bir şeyler üretme fikri doğmuştur (Muratçay, 1970'ten aktaran Güleç ve Güleç, 2017; Mtvfilm, 2021).

Midas'ın Kulakları oyununun konusu da mitolojiye dayanmaktadır: Frigya'nın başkenti Gordion'da¹⁹ hüküm süren kral Midas, iki tanrı arasında geçen bir yarışmanın galibini belirlemek zorundadır. Yarış kimin daha güzel müzik yaptığı konusundadır (Oxford University Press [OUP], 2004b). Bir tarafta birçok maharetinin yanı sıra şiir ve müziğin, evrensel estetik ve uyumun da tanrısı Apollon (OUP, 2004a), diğer tarafta yarı insan yarı keçi görünümlü, çobanların koruyucusu ve kırsal hayatın tanrısı Pan (OUP, 2004c). Librettoda yer alan haliyle öykü şu şekilde devam eder: Apollon yarışmada liri ile evrensel uyumun en güzel örneklerini sergileyen bir müzik çalar, bu tılsımlı müziği ancak yüksek sanattan anlayan kulaklar duyabilmektedir. Midas ile birlikte tüm Gordionlular müziği büyük bir huşuyla dinler görünürken, ortada [salondaki dinleyici açısından] ses yoktur. Kalabalıkta yer alan berber, aslında ortada müzik olmadığını, müzikten anlamadıkları düşünülür diye kimsenin bunu söylemeye cesaret edemediğini haykırır. Midas sinirlenerek berberi dışarı attırır. Bunu fırsat bilen Pan sahneyi devralır ve flütüyle hareketli bir müzik çalar. Ardından Gordionluların sarayın dışından sesleri duyulur, çoğunluğun gönlü Pan'dan yanadır. Hem bunun etkisi, hem de Apollon'un kibrine duyduğu içten içe tepki nedeniyle Midas, kararını Pan'ın galibiyetinden yana açıklar. Apollon buna çok sinirlenir ve intikam için kendisini aşağılayan Midas'a büyü yaparak kulaklarını eşek kulaklarına çevirir. Midas artık bu utançla yaşamak zorundadır ve kulaklarını bir şapka ile gizler. En sonunda bir gün, önceden doğruculuğu nedeniyle yarışma alanından atılan berber, Kral Midas'ın saçlarını keserken kulaklarını görür. Bu sırrı saklaması gerekmektedir ama doğruları söyleme huyu nedeniyle çok zorlanır. Sonunda rahatlamak için gider bir kör kuyu bulur²⁰ ve onun içine “Kral Midas'ın kulakları eşek kulakları!” diye içinde tutamadığı sırrı haykırır. Ancak berberin umduğundan farklı olarak, sesi yer altından sular aracılığıyla sazlıklara, onların da rüzgârda sallanması ile her yere bir fısıltı gibi ulaşır. Artık tüm Gordion bu gerçeği öğrenmiştir.

Aslında mitolojik öykü burada sona ermektedir, Güngör Dilmen tiyatro oyununu yazarken bu hikâyeye kendi finalini eklemiştir (Bayladı, 2005). Opera da Dilmen'in eklediği olay akışını takip eder. Buna göre, kulakları ile ilgili haberin yayılmasını engellemek için önce sazlıkları kestirerek durumu örtbas etmeyi deneyen Midas, daha sonra durumu kabullenmeye karar verir ve kulakları açık şekilde halkın karşısına çıkar. Halk da onu bu haliyle benimser, hatta ona bu nedenle insanüstü bir tanrısallık atfeder. Tam Midas kendisine verilen cezayı bu şekilde tersine çevirmişken Apollon tekrar ortaya çıkar, bu kez sadece Midas'a görünür ve onu tekrar cezalandırmak için artık çok değerli olan kulaklarını geri alır, onu eski haline döndürür. Halk Apollon'u görmediği için bu durumu Midas'ın gücünü kaybederek tekrar sıradan bir insana dönüşmesine yorar ve onunla dalga geçer.

İşte bu öyküyü operalaştırma düşüncesi altı yıl sonra tekrar gün yüzüne çıkınca oyunun yazarı Güngör Dilmen ile bir araya gelen Tüzün'ü bir sürpriz beklemektedir: Güngör Dilmen operadan hiç hoşlanmamakta, bu tür sahne sanatında müziğin birinci planda olması uğruna drama ritminin tamamen kurban edildiğini düşünmektedir. Dilmen'e göre burada en çok aksiliğe neden olan iki şey, konuşmalar yerine resitatif²¹ olması ve arya kısımlarında da çok fazla müziksel cambazlığa yer verilip solistin maharetlerini sergilemek adına dramanın unutulmasıdır. İşin ilginç Ferit Tüzün'ün de Dilmen ile sohbet esnasında bu fikirleri paylaştığını söylemesidir. Fakat sürpriz sırası Tüzün'dedir.

¹⁷ Güngör Dilmen (2012-1930), oyun yazarı ve dramaturg. Metin And'ın (1992) «Cumhuriyet tarihinin en seçkin oyun yazarı» olarak nitelediği Dilmen, klasik mitoloji ve onun Türkiye'deki karşılıkları ile tarihten faydalanarak şiirsel dramalar yazmıştır.

¹⁸ Midas'ın Kulakları: Güngör Dilmen'e ait tiyatro oyunlarından Kral Midas üçlemesinin ilki. Diğerleri: Midas'ın Altınları, Midas'ın Kördüğümü (And, 1992).

¹⁹ Günümüzde Ankara – Polatlı yakınlarında bulunan Gordion antik kenti, Latince Gordium.

²⁰ Mitin aktarıldığı orijinal kaynaklarda aslında çukur kazıp oraya bağırdığı yazmaktadır (Bayladı, 2005) (Fink, 2004) (Oxford University Press, 2004b).

²¹ Opera, oratoryo, kantat gibi insan sesi için yazılmış yapıtlarda konuşur gibi söylenen bölümler (Sözer, 1996).



Her iki sanatçı da projeye karşı ise bu işin olmayacağını düşünen Dilmen'i şaşırtan bir şekilde Ferit Tüzün son söz olarak: "Ama benim yazacağım opera bütün o saydığım örneklerden başka türlü olacak" diyerek konuşmayı tamamlar (Dilmen, 1969'dan aktaran Güleç ve Güleç, 2017).

Ferit Tüzün, oyunun konusundan çok etkilenmiştir zira kendisinin de açık ifadesi ile "klasik operanın ölümü ve aşkı anlatan konularını" hiç sevmemektedir (Muratçay, 1970'den aktaran Güleç ve Güleç, 2017). Dilmen'in oyunundaki "değerlerin göreceliliği" ve kalabalıkların yargılarının duruma göre değişkenliği eleştirisi (Yaycıoğlu, 2005'ten aktaran Güleç ve Güleç, 2017), Tüzün'e sıkıcı gelen klasik temaların ötesinde bir anlatı vadetmiş gibidir. Ortaya koyduğu opera tasarısı Dilmen'i çok rahatsız eden iki unsurdan arındırılmıştır: Resitatif kısımları yoktur, yerine bu kısımlar konuşma ile kotarılmış, tiyatro formuna görece daha yakın şekilde kalmıştır; aryalara da alışılana göre daha az yer verilmiş, bunlar da solisti öne çıkarmak değil, konuyu müziklemek önceliği ile bestelenmiştir. Sonuçta ortaya çıkan esere opera denip denmeyeceği ile ilgili yakın günümüze dek uzanan tartışmalar doğmuştur (Muratçay, 1970'den ve Bali, 2013'ten aktaran Güleç ve Güleç, 2017). Dilmen, eserin opera mı yoksa müzikli oyun mu olduğu tartışması ile ilgilenmediğini, onu sadece söz ve müziğin [klasik operaya göre] daha dengeli bir birleşimi olarak gördüğünü yazmıştır (Dilmen, 1990'dan aktaran Güleç ve Güleç, 2017). Ferit Tüzün de sonuçtan memnun olduğunu, düşündüklerini gerçekleştirdiğine inandığını söyler (Muratçay, 1970'den aktaran Güleç ve Güleç, 2017). Burada kategorizasyon ile ilgili bir fikir birliğine varılamamasının ana nedeni, klasik resitatif anlayışına alternatif olarak örneğin Alban Berg'in "Wozzeck" operasında kullandığı Sprechgesang / Sprechstimme²² tekniği gibi kimi müziksel arayışlara yönelmek yerine tamamen teatral kökenli konuşma – diyalog uygulamasına gidilmiş olmasıdır. Öte yandan esere müzikli oyun demek ise, müzikli kısımların hem kompozisyon hem de orkestrasyon özellikleri düşünüldüğünde fazlaca mütevazı bir nitelendirilme olmaktadır. Burada tamamen bir türlerarasılık söz konusudur. Eserin alt başlığında tür olarak "satirik", yani kara mizaha dayalı bir opera olarak adlandırılan Midas'ın Kulakları, bu tarzın dayandığı köken itibarı ile kimi yazılı kaynaklarda komik opera²³ olarak nitelenmiştir (Say, 2005); aynı zamanda TRT tarafından "radyofonik" olması istenmiş, bu yönüyle operanın 1969'da sergilenen ilk versiyonu görsellik olmadan sadece sesle takip edilebilmesi göz önüne alınarak tasarlanmış, bu yönüyle radyo tiyatrosu türüyle de bir bağlantı oluşmuştur (Özer, 1990'dan aktaran Güleç ve Güleç, 2017).

Projenin ortaya çıktığı 1966 yılından itibaren bestelenmesi üç yıl süren (mtvfilm, 2021) Midas'ın Kulakları operasının "radyofonik" olarak tasarlanan birinci versiyonu sahne üstünde ilk kez 20 Aralık 1969 tarihinde İstanbul DOB tarafından Atatürk Kültür Merkezi'nde²⁴ sergilenir. Genel anlamda başarılı geçen temsil sonrası aslında sadece sesle takibe uygun yazılan opera sahne üstünde sergilendiğinde ortaya çıkan kimi sorunlar dikkat çekmiştir. O sırada Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü görevini yürüten tiyatro sanatçısı Cüneyt Gökçer, Tüzün'e ileri bir tarihte eseri kendisinin bu sorunları çözecek şekilde sahneye koyma isteğini iletmişti (Kahramankaptan, 2001). Ferit Tüzün takip eden dönemde opera üstünde kimi değişiklikler yapmış, operanın gözden geçirilmiş son hali sekiz yıl sonra Cüneyt Gökçer tarafından 15 Ekim 1977'de bestecinin şefliğinde ve Ankara DOB'da sahneye konmuştur (Güleç ve Güleç, 2017).

Aradan geçen yıllar boyu Midas'ın Kulakları popülerliğini yitirmemiş, 1969'dan bu yana farklı dönemlerde 10'dan fazla sezon kapsamında farklı DOB sahnelerinde sergilenmiştir (Akbaba, 2017). Operanın Şef Rengim Gökmen yönetiminde Ankara DOB orkestrası, solistleri ve korosunca gerçekleştirilen ses kaydı CD olarak yayınlanmıştır (Gökmen v.d., 1995) ve 2021'de Ankara DOB tarafından Gordion antik kentinde gerçekleştirilen temsilin tam görüntü kaydına TRT çevrimiçi izleme hizmetinden erişilebilmektedir (TRT, n.d.).

²² Şarkılı konuşma, şarkı söyleme ile konuşma arasında bir insan sesi ile icra yöntemi (Oxford Reference, n.d.)

²³ İtalyanca: opera buffa.

²⁴ O tarihteki adıyla Kültür Sarayı.



Resim 5. Midas'ın Kulakları operasından bir sahne: solda Apollon [Mehmet Yılmaz], sağda Pan [V. Barış Yanç], ortalarında Kral Midas [Eralp Kıyıcı]. Ankara Devlet Opera ve Balesi, 2021.

8. Amerika Seyahati Sonrası

Midas'ın ilk sergilenişinin ardından Ferit Tüzün, 1970 yılında Amerika Birleşik Devletleri [ABD] İstanbul Başkonsolosluğu Kültür Ataşeliği tarafından tanınan bir imkânla ABD'ye bilgi-görgü artırma amaçlı altı aylık bir seyahatte bulunur. Aynı yıl, yurda dönüşte dönemin Akbank kültür-sanat danışmanı Vedat Nedim Tör²⁵ tarafından bankanın kuruluşunun 25.yılı için planlanan etkinlikler çerçevesinde Tüzün'e bir bale müziği ısmarlanır. Ferit Tüzün'ün kendi notlarında bu sipariş verilirken eserin "tonal ve folklorik" olması şartı koşulduğu yazılıdır. Bu konunun özel olarak şart koşulmasına ihtiyaç hissedilmiş olması dikkat çekicidir; acaba Tüzün'ün Midas'ın Kulakları'nda sergilediği önceki çizgisine kıyasla öncü-yenilikçi müziğe daha göz kırpan tavrı mı bu "tedbiri" almayı gerektirmiştir? Belli ki beklenen ikinci bir Çeşmebaşı'dır ve istenen bu sonuç önceden garanti altına alınmak istenmiştir. Bu şekilde başlayan ve Tüzün'ün Çayda Çıra başlığını verdiği bale müziği projesi ne yazık ki beklenen sonuca ulaşmayacaktır. Konusu Tüzün'ün belirttiği üzere Mehmet Önder'in Elazığ yöresinden derlediği bir öyküye dayanan Çayda Çıra'nın önce koreografisini kimin üstleneceği ile ilgili bir belirsizlik olur. Ardından, proje yönetimi bestelenmesi tamamlanmış orkestra süitinin dans provaları için gereken piyano indirgemesine ek ödeme yapmaya yanaşmaz. Tüzün'ün Tör'e bunun eser bestelenmesi dışında teknik bir iş olduğunu, bu işi ister kendisi ister başka birisi yapsın ayrı bir ödeme gerektirdiğini, Avrupa'da yaygın uygulamanın da bu olduğunu yazması durumu değiştirmez. Sonuç olarak bestelenmesi 1972'de tamamlanan Çayda Çıra, hiçbir zaman bir koreografi ile buluşup bale olarak sergilenmez. Orkestra konserlerinde çalınan kısmı genelde süitin yalnızca giriş bölümü olur (Kahramankaptan, 2001).

Ferit Tüzün, Çayda Çıra ile benzer tarihlerde aynı zamanda başka bir bale süiti üstünde daha çalışmıştır. Kınalı Eller başlığını verdiği bu bale müziğini gazetede okuduğu dramatik bir haberden etkilenerek yazan Tüzün, o tarihte henüz Çayda Çıra'nın partiyonunu yeni tamamlamıştır ve Çayda Çıra'nın bale olarak sergileneceği

²⁵ Vedat Nedim Tör [1897-1985]: Tanınmış kültür ve sanat adamı. Bürokrat olmasının yanında siyasetle de uğraşan Vedat Nedim Tör, yazarlığı, yayıncılığı ve sanat danışmanı olarak düzenlediği pek çok sanat faaliyeti ile kendi döneminin önemli kültür insanlarından biri olmuştur (Akbaş, 2021).



düşünülmektedir. Bu dönem zarfında Vedat Nedim Tör'ün bu ikinci eserle de ilgilendiklerini söylemesi üstüne bestelenmesi tamamlandığında Tüzün Kınalı Eller'in partiyonunu da ciltleyerek Tör'e gönderse de, belli ki gerçekleşmeyen Çayda Çıra'nın yanında bu ikinci bale de rafa kalkarak unutulmuştur (Kahramankaptan, 2001). Çayda Çıra bir baleye dönüşmesi de orkestra eseri olarak 1976 yılında 4. Uluslararası İstanbul Müzik Festivali'nde şef Gürer Aykal yönetiminde CSO tarafından seslendirilir. Aykal, Tüzün'ün de konserde bulunduğunu ve eser bitiminde besteciye sahneye davet ederek birlikte büyük alkış aldıklarını aktarmıştır (İlyasoğlu, 2017). Tüzün'ün vefatından çok sonra 1982'de Kınalı Eller partitürünün bir kopyası dönemin İstanbul DOB Müdürü Mesut İktu aracılığıyla besteci Muammer Sun'a ulaşır (Kahramankaptan, 2001). Bu olayın üstünden uzun bir süre geçtikten sonra yine Sun'un çabasıyla Kınalı Eller, bale olmasa da orkestra süiti olarak, 11 Nisan 2004 tarihinde Ankara Müzik Festivali kapsamında Bilkent Akademik Senfoni Orkestrası tarafından Şef Rengim Gökmen yönetiminde, bestelendikten 32 yıl sonra ilk seslendirmesine kavuşmuştur (Hürriyet, 2004; Şenel, 2006).

Ferit Tüzün, bu iki bale müziğinin ardından 1973 yılında Kültür Bakanlığı'ndan Türkiye Cumhuriyeti'nin 50.yılı münasebetiyle eser siparişi alarak "Söyleşi" adında orkestra için tek bölümlük bir parça besteler. Eserin ilk seslendirmesi 22 Mart 1974'te Jean Perrison yönetiminde Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası [CSO] tarafından gerçekleştirilir (Kahramankaptan, 2001). Bu, bestecinin tamamlanmış eserler listesinde yer alacak son bestesi olacaktır. "Söyleşi"nin ardından önceden Amerika'da bulunduğu dönemde radyo programına konuk olduğu (Mtvfilm, 2021) tanınan belgesel yönetmeni Suha Arın'ın "Midas'ın Dünyası" belgeseline müzik yapar. Flüt, vurmali sazlar, arp ve piyano için yazılmış bu müzik 1975 tarihli belgeselde yer almış (Suha Arın Documentaries, 2019), ancak belki de bir konser müziği olarak tasarlanmadığı için Tüzün bu çalışmasını hazırladığı eserler listesine dâhil etmemiştir.

9. Müdürlük, İkinci Kez Midas ve Ani Gelen Vefat

Takip eden yıllarda Ankara Devlet Konservatuvarı'nda eğitimcilik görevine devam eden Tüzün'ün yaşamında, 1976 yılı 1977'ye bağlanırken beklenmeyen bir olay gerçekleşir: Tüzün'e Devlet Opera ve Balesi'nin genel müdürlüğü teklif edilir. Görevi kabul eden Tüzün, 6 Ocak 1977'de genel müdür olarak atanır. Ancak bu önemli görev kendisi için aynı zamanda büyük bir stres kaynağı da olacak, sorumluluğunu üstlendiği kurumun rutin işleyişinin dışında birçok bürokratik sorun ve anlaşmazlıklarla da ilgilenmek durumunda kalacaktır. Takip eden sezonun 1977 sonbaharındaki açılışından itibaren Midas'ın Kulakları'nın önceden radyo ihtiyaçları nedeniyle sahneye uygun düşmeyen şekilde sergilenen hali yerine sahneye uygun gözden geçirilmiş bir versiyonunu hayata geçirmeyi hedefleyen Tüzün, ilk galada kendisine ikinci bir sahneleme teklif etmiş bulunan Cüneyt Gökçer'in rejisörlüğünde bu hayalini gerçekleştirir. Ancak detaylara karşı çok hassas ve mükemmeliyetçi yapısıyla tanınan besteci, çok önem verdiği ve kendisinin şefliğini de üstlendiği proje için yoğun stres altına girmiş, buna bir de genel müdürlük sorumlulukları eklenince baskının boyutu katlanmıştır. Provalar sırasında yoğun terlediği ve pencereye gidip nefes alma ihtiyacı hissettiği görülür, ancak detaylı bir tıbbi tetkikten geçmez. Midas'ın Kulakları'nın yeni şekliyle ilk temsili 15 Ekim 1977 Cumartesi akşamı sezon açılışında gerçekleşir ve çok başarılı geçer. Ancak henüz ikinci temsilin hazırlıkları devam ederken, 21 Ekim 1977 günü erken saatlerde Ferit Tüzün evinde geçirdiği kalp krizi sonucu yaşama veda eder. Henüz 48 yaşında gelen bu ani ölüm, Tüzün'ün tüm yakınları ve sevenlerini sarsmış, sanat çevrelerinde şok etkisi yaratmıştır (Kahramankaptan, 2001).

Ferit Tüzün'e 2000 yılında Sevda-Cenap And Müzik Vakfı'nca "uzun yıllar Devlet Opera ve Balesi'ne şef ve yönetici olarak hizmet vermesi, Türk ve Anadolu kültürlerinden esinlenen bir besteci olarak zengin bir müzikal miras bırakması nedenleriyle" post-mortem olarak Onur Ödülü Altın Madalyası verilmiştir (Sevda Cenap And Müzik Vakfı, n.d.). Bu vesile ile Şefik Kahramankaptan (2001) imzası ile besteci ile ilgili şu ana kadar oluşmuş en detaylı ve kapsamlı biyografik kaynak denebilecek bir de kitap yayınlanmıştır. Antalya Devlet Senfoni Orkestrası [DSO] bünyesinde 2012 yılında Ferit Tüzün'ün adını taşıyan bir ulusal şeflik yarışması düzenlenmiş (Şalliel, 2012), 2023 yılı içinse Çukurova DSO ve Çukurova Filarmoni Derneği işbirliği ile düzenlenen Uluslararası Ferit Tüzün Şeflik Yarışması'nın ilkinin gerçekleşeceği duyurulmuştur (Ferit Tüzün International Conducting Competition, n.d.).



10. Besteci Olarak Ferit Tüzün

Ferit Tüzün, Türkiye’de Cumhuriyet dönemi ikinci kuşak çoksesli müzik bestecilerinden birinci kuşağın yerel müzik öğeleri ile örölmüş çokseslilik çizgisine en yakın duran isimlerden olmuştur. İlk kuşaktaki bestecilerden adı en öne çıkanlar Türk Beşleri ortak ismiyle adlandırılmış olsa da, Rus Beşleri gibi bilinçli ve programlı bir organizasyon kurmamışlardır (Yıldız, 2003). Bu beş besteci, farklı ölkelerde ve okullarda aldıkları müzik eğitimlerinin yazı stillerine yansımaları, aynı zamanda Türkiye’ye ait müzik öğelerini kompozisyonlarına yansıtma biçimleri açısından birbirlerinden farklılıklar gösterir. Kaldı ki aynı bestecinin de yaşamının farklı dönemlerinde farklı çizgiler sergilemesi söz konusu olabilmektedir (Nurcan ve Canbey, 2016). Beşlerden ikisinin, Necil Kâzım Akses ve Ulvi Cemal Erkin’in öğrencisi olan Tüzün’ün müziğinde, Akses bestecilik hocası olduğu halde Erkin’in etkisi görece daha fazla duyulur (Say, 2005; Şenel, 2006). Nitekim Akses bir söyleşide Tüzün’den bahsederken onun müziğinde kendi izini baskın şekilde görmediğini “Ben yetiştirdiğim halde kendine özgü bir stil buldu” diyerek ifade etmiştir (İlyasoğlu, 1998).

Akses’in bahsettiği Ferit Tüzün’ün bu “kendine özgü” stilini tarif etmek için dile getirilebilecek üç ana unsur, halk müziği kaynaklı melodik ve ritmik öğelerin çoksesli ve senfonik bir ana çerçeve içinde kullanımı, ustaca yapılmış renkli ve parlak orkestrasyon, uyuşumsuz seslerin modal veya tonal armoni ile birlikte kullanımı olarak sayılabilir.

Tüzün halk müziğinden gelen hem ezgisel hem de ritmik öğelere kompozisyonlarında yalın ve duyulur biçimde, soyutlama yoluna gitmeden yer vermiştir. Halk müziği karakterli ezgisel yapıları çoğunlukla kendisi yazmış, yanı sıra yeri geldiğinde anonim melodileri de temel materyal olarak işleyip çokseslilik içinde geliştirerek kullanmış, bunları Batı müziği stilinde yazdığı diğer ezgisel hatlar ile birlikte tek bir estetik içinde kaynaştırmayı başarmıştır (Şenel, 2006; Nurcan ve Canbey, 2016).

Tüzün’ün müziğinden bahsederken hep dile getirilen orkestrasyon ustalığı, onun bu yönüyle Respighi, Strauss [Richard], Ravel ve Stravinski gibi bestecilere benzetilmesine yol açmıştır (Kahramankaptan, 2001; Yener, 2001; Nurcan ve Canbey, 2016). Orkestrasyon konusundaki başarısının dayandığı etkenlerden biri de şüphesiz Almanya’da aldığı şeflik eğitiminin kazandırdığı birikim ve deneyimdir.

Besteci, kullandığı armonik dili halk müziği kökenli materyalle kaynaştırma şekli açısından da sıklıkla Bartok ve Stravinski’ye benzetilmiştir. Tüzün’ün yer yer uyuşumsuz²⁶ aralıkların kullanımı ile bezeli, bir yanıla geleneksel tonal/modal sisteme, diğer yanı ile aralık renklerine dayalı 20.yy anlayışına yaslanan, ancak 12-ton gibi keskin matematik organizasyon içeren yaklaşımlardan kararlı şekilde uzak duran armonik dili yıllar içinde de değişkenlik gösterir. Ankara’daki öğrencilik yıllarında çok daha post-romantik çizgide armonik yapılarla çalışmıştır. Hocası Akses, Tüzün’ün bu dönemdeki öğrencilik eserlerinin ona Max Reger’i hatırlattığını söyler (İlyasoğlu, 1998). Almanya yılları ve sonrasında, Tüzün’ün yazı karakterinin bilinen çizgisine kavuştuğu görülür. Bununla birlikte, uyuşumsuz aralıkların kullanımı yıllar içinde giderek artmış, Midas’ın Kulakları’nda iyice belirgin hale gelmiştir. Tüzün’ün yine de Midas’ta Anadolu müzik kültürü ve modalite ile ilişkisini kesmediği görülür. Öte yandan besteci İlhan Usmanbaş²⁷, Midas’ı takip eden tarihlerde Tüzün’ün yenilikçi müzik yöntemlerine yönelme isteğini sohbet sırasında açıkça ifade ettiğini söyler (İlyasoğlu, 2011). Midas’ın hemen ardından Çayda Çıra bale müziği sipariş edilirken koyulan “tonal ve folklorik” karakter şartını anımsarsak, Tüzün’ün bu giderek artan yenilikçi müzik merakını kovalama özgürlüğünü değişen durum ve şartlara göre her eserde aynı derecede bulamadığını düşünebiliriz. Şüphesiz bu eğilimin adım adım Tüzün’ün önceki müzik çizgisinin içinde görece yeni bir karakter olarak belirmesi ve bestecinin onu eskiden beri kurduğu kompozisyon evreninin içinde organik olarak anlamlı işleyebileceği bir şekilde yoğurarak vücuda getirmesi zaman gerektiren bir süreçtir. Eser listesinde en sonda yer alan 1973 tarihli “Söyleşi” başlıklı orkestra müziğinde bestecinin bu yönde adım adım ilerlemekte olduğu hissedilir. Takip eden dönemde 1977’de Midas’ın revizyonuna dek [ki yeni bir üretim değildir] eser listesine yeni bir müzik eklenmemiş olmasının ardında acaba bu arayış ve dönüşüm çabasının mı payı vardır? Şüphesiz bunu bilmek mümkün değil, zira Tüzün’ün erken kaybı bestecinin 1977 sonrası ortaya koyabileceği eserlerden Türk halkını ve tüm insanlığı mahrum bırakmıştır.

²⁶ Dissonant

²⁷ İlhan Usmanbaş (1921-...). Türkiye’de ikinci kuşak çoksesli müzik bestecilerinin önde gelenlerinden. Müziğinde 20.yy. deneysel yöntemlerini başarıyla uygulamıştır (Sözer, 1996).



Ferit Tüzün ile birlikte çalışmış sanatçılar onu aynı besteciliğinde olduğu gibi bir orkestra şefi olarak da detaycı ve titiz olarak anımsamaktadır (Kahramankaptan, 2001). Şef Gürer Aykal, Tüzün'ün metronom konusunda çok hassas olduğunu, özellikle kendi eserleri seslendirilirken partisyonda belirtilen tempoların değiştirilmesinden veya icra sırasında koşma, hızlanma olmasından son derece rahatsız olduğunu aktarır (İlyasoğlu, 2017).

Ferit Tüzün'e ait eserlerin listesi Tablo 1'de yer almaktadır. Besteci, eserlerine opus numarası vermemiştir. Buradaki numaralar tablonun kolay takibi amacıyla ve kronolojik sıra gözetilerek verilmiştir, opus numaraları değildir²⁸.

Tablo 1. Ferit Tüzün'ün eserleri

No	Başlık	Yıl	Çalgılama	Notlar
1	Piyano Parçaları	1948	Solo piyano	
2	Theme et Variations	1950	Solo piyano	
3	Piyano, Keman ve Viyolonsel için Üçlü	1950	Piyanolu üçlü	Tek bölümden oluşur.
4	Gansonetta ve Gavotta	1950	Solo piyano	
5	Ninni	1950	Senfoni orkestrası	Seslendirilen ilk orkestra eseridir.
6	Çeşitlemeler	1950	Keman ve piyano	
7	Senfoni	1951-52	Senfoni orkestrası	
8	Atatürk Kurtuluş Savaşında	1952	Orkestra ve konuşmacı için	Cahit Külebi'nin aynı başlıklı şiiri üstüne bestelenmiştir.
9	Bir Piyes Yazalım	1952	-----	Adalet Ağaoğlu ve Sevim Uzungören'in tiyatro oyun için müzik.
10	Anadolu Süiti (Anadolu'dan Beş Dans)	1953-54	Senfoni orkestrası	Orkestra süiti. 1954 Yapı Kredi Bankası Beste Yarışması ikincilik ödülü. Bölümleri: I.Giriş ve Halay Hoplatması (Orta Anadolu dans havası), II.Zeybek (Batı Anadolu Ege bölgesi dans havası), III.Horon (Kuzeydoğu Anadolu – Karadeniz Bölgesi dans havası), IV.Ezgiler ve Oyun Havası (Orta Anadolu dans havası), V.Bar (Erzurum bölgesi dans havası) ²⁹ .
11	Türk Kapriçyosu	1956	Senfoni orkestrası	Tek bölümlü orkestra parçası Münih Filarmoni Orkestrası siparişi
12	Humoresque "Nasreddin Hoca"	1957	Senfoni orkestrası	Tek bölümlü orkestra parçası Münih Filarmoni Orkestrası siparişi

²⁸ Ferit Tüzün'ün eserlerine bağlı haklar ile ilgili bestecinin mirasçılarının Cemal Reşit Rey Konser Salonu Genel Sanat Yönetmeni ve orkestra şefi Murat Cem Orhan ile işbirliği kararı aldığı duyuran bir haber 2022 yılında basında yer almıştır (Çolak, 2022).

²⁹ Burada Anadolu Süiti'nin Çeşmebaşı balesi için adaptasyon yapılmadan önceki orijinal bölüm akışı verilmiştir. Bununla birlikte Ferit Tüzün'ün Çeşmebaşı sonrası dönemde Anadolu Süiti'nin seslendirildiği kimi kayıtlarda eserin eski hali yerine Çeşmebaşı'na dönüşürken uğradığı değişikliklerden sonraki haline yer verdiği görülmüştür (Kütahyalı, 2001).



13	Çeşmebaşı	1963-64	Senfoni orkestrası	Bale Süiti, Anadolu Süiti'nden uyarlama. Bölümleri: I.Giriş II.Horon III.Pas de Deux IV.Oyun Havası V.Türkü VI.Bar ve Son Oyun
14	Esintiler	1965	Senfoni orkestrası	Orkestra süiti. 1965 TRT Beste Yarışması birincilik ödülü. Bölümleri: I.Prelude II.Zeybek III.Finale
15	Beş Müzikli Çocuk Oyunu	1966-67	Solo, koro ve oda orkestrası	TRT Ankara Radyosu siparişidir.
16	Altı Halk Türküsü	1964	A capella koro (4 sesli)	
17	Midas'ın Kulakları	1966-69	Opera	Güngör Dilmen'in aynı adlı oyunundan uyarladığı opera librettosu üstüne bestelenmiştir.
18	Kımalı Eller	1970-72	Senfoni orkestrası	Bale Süiti, bale olarak sergilenmemiştir.
19	Çayda Çıra	1971-72	Senfoni orkestrası	Bale Süiti, bale olarak sergilenmemiştir. Bölümler: I. Düğün Havası II. Geçiş III. Çayda Çıra
20	Söyleşi	1973	Senfoni orkestrası	Tek bölümlü orkestra parçası Cumhuriyetin 50. Yılı için Kültür Bakanlığı siparişi.



Kaynaklar

Adalar Belediyesi (n.d.). Kınalıada. Erişim: 17 Eylül, 2022 <http://www.adalar.bel.tr/ilcemiz-sayfasi/kinaliada.html>

Akbaba, Ş. (2017). *Midas'ın Kulakları Operasının İncelenmesi*. (YÖK Tez No. 466162) [Yüksek lisans tezi, Kocaeli Üniversitesi]

Akbaş, O. (2021, 24 Mayıs). Vedat Nedim Tör. *Atatürk Ansiklopedisi* içinde. Erişim: 17 Ekim, 2022. <https://ataturkansiklopedisi.gov.tr/bilgi/vedat-nedim-tor-1897-1985/>

And, M. (1992). *Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi*. İletişim Yayınları.

And, M. (2003). Anılarla Dame Ninette de Valois. de Valois, N. *Adım Adım* içinde (s.31-55). Favori Yayınları.

Aydın, Y. (2003). *Türk Beşleri*. Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Başar, D. (2018). *From Petrushka to Çeşmebaşı: Tracing the Legacy of the Ballets Russes on the Turkish Ballet*. Yayınlanmamış Bitirme Ödevi, Toronto Üniversitesi.

Bayladı, D. (2005). *Mitoloji Sözlüğü*. Say Yayınları.

Britannica. (2022, 3 Nisan). Dame Ninette de Valois. *Encyclopaedia Britannica* içinde. <https://www.britannica.com/biography/Ninette-de-Valois>

Brown, M. (2001). Humoreske. *Grove Music Online*. Erişim 17 Eylül, 2022. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.13549>

Bureau International des Expositions [BIE]. (n.d.). *Expo 1958 Brussels*. Erişim 17 Eylül, 2022. <https://www.bie-paris.org/site/en/1958-brussels>

Çolak, Ö. O. (2022, 15 Mart). *Başarılı şef Murat Cem Orhan ile Türk besteci Ferit Tüzün'ün müziğini konuştuk*. Cumhuriyet <https://www.cumhuriyet.com.tr/kultur-sanat/basarili-sef-murat-cem-orhan-ile-turk-besteci-ferit-tuzunun-muzigini-konustuk-1915952>

de Valois, Ninette (1992) [1957]. *Come Dance with Me; A Memoir, 1898–1956*. Lilliput Press.

Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürlüğü. (2010). *Tarihçe*. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürlüğü. <https://www.operabale.gov.tr/tr-tr/kurumsal/genel-mudurluk/Sayfalar/Tarihce.aspx>

Dilmen, G. (1969). Ferit Tüzün'ün Midas'ın Kulakları Operası Üstüne Düşünceler. *Midas'ın Kulakları Temsil Kitapçığı, 1969-70 Sezonu* içinde. (s.10-11). Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürlüğü.

Dilmen, G. (1990). Opera mı, Müzikli Oyun mu?. *Midas'ın Kulakları Temsil Kitapçığı, 1990-91 Sezonu* içinde. (Sayı 34, s.12). İzmir Devlet Opera ve Balesi Müdürlüğü.

Ferit Tüzün International Conducting Competition. (n.d.). *Ana sayfa - Main page*. Erişim: 22 Aralık, 2022. <https://www.csoferittuzunconducting.com/mainpage>

Fink, G. (2004). *Antik Mitolojide Kim Kimdir*. İlyaz İzmir Yayınevi.

Focht, J. (2021, 23 Eylül). Hochschule für Musik und Theater, München. Historisches Lexikon Bayerns https://www.historisches-lexikon-bayerns.de/Lexikon/Hochschule_f%C3%BCr_Musik_und_Theater,_M%C3%BCnchen

Glasstone, R. (2012). Ninette de Valois's Turkish Adventure. R. Cave & L. Worth (Eds.) *Ninette de Valois: Adventurous Traditionalist* içinde (s.141-145). Dance Books.

Gökmen, R. ve Ankara DOB Orkestrası, Solistleri ve Korosu. (1995). *Midas'ın Kulakları – Satirik Opera*.



[Albüm]. Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürlüğü (A-95-0004).

Güleç, E. S. ve Güleç, İ. Ş. (2017). *Operalarımız (1917-2017)*. Yalın Yayıncılık.

Hürriyet. (2004, 2 Nisan). *Ankara Müzik Festivali Başlıyor*. <https://www.hurriyet.com.tr/kelebek/ankara-muzik-festivali-basliyor-38587779>

Kahramankaptan, Ş. (2001). *Ferit Tüzün "Çeşmebaşı"ndan Esintilerle*. Seveda Cenap And Müzik Vakfı Yayınları
Kültür Bakanlığı. (2002). Ferit Tüzün – Türk Kapriçyosu. *5000.Yıl Anısına İzmir Rapsodisi* [CD Kitapçığı] içinde. Türkiye Cumhuriyeti Kültür Bakanlığı.

İlyasoğlu, E. (1998). *Necil Kazım Akses – Minyatürden Destana Bir Yolculuk*. Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.

İlyasoğlu, E. (2007). *71 Türk Bestecisi*. Pan Yayıncılık

İlyasoğlu, E. (2011). *İlhan Usmanbaş – Ölümsüz Deniz Taşlarıydı*. Yapı Kredi Yayınları.

İlyasoğlu, E. (2017). *Gürer Aykal / Şefle Yüz Yüze*. Remzi Kitabevi.

Kanan, M. S. (2001, Aralık). Bir Madam Vardı. *Bütün Dünya*, 2001-12, 52-57.

Kütahyalı, Ö. (2001). *40+5 Yılın Ardından*. (Genişletilmiş 3. Baskı) Kültür Bakanlığı Yayınları.

Mtvfilm. (2021). *Suha Arın'ın Ferit Tüzün ile Söyleşi (Amerika'nın Sesi, Aralık 1970)*. [Ses dosyası]. Soundcloud. <https://soundcloud.com/mtvfilm/suha-arin-ferit-tuzun-ile-soylesi>

Muratçay, Z. (1970, 5 Ocak). Operalardan Rahatsız Olan Operacı: Ferit Tüzün Operadan Aryaları Kaldırıyor. *Milliyet*, s.8.

Nurcan, O. ve Canbey, E. G. (2016). Geleneksellik – Çağdaşlık İkileminde Cumhuriyetin “Milli Musiki” Politikası ve Türk Besteciler. Fırat Kutluk (Ed.) *İllüzyon: Cumhuriyetin Klasik Müzik Serüveni* içinde (s.75-109). H2O Yayıncılık

Oxford Reference. (n.d.). Sprechgesang, Sprechstimme. Erişim 20 Aralık, 2022. <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803100525335>

Oxford University Press. (2004a). Apollo. Simon Price ve Emily Kearns (Ed.) *The Oxford Dictionary of Classical Myth and Religion* içinde (s.38-40).

Oxford University Press. (2004b). Midas. Simon Price ve Emily Kearns (Ed.) *The Oxford Dictionary of Classical Myth and Religion* içinde (s.347-348).

Oxford University Press. (2004c). Pan. Simon Price ve Emily Kearns (Ed.) *The Oxford Dictionary of Classical Myth and Religion* içinde (s.401-403).

Özer, Y. (1990). Tüzün ve Midas'ın Kulakları. *Midas'ın Kulakları Temsil Kitapçığı, 1990-91 Sezonu* içinde. (Sayı 34, s.13). İzmir Devlet Opera ve Balesi Müdürlüğü

Parker, R. (2002). Otello (ii). *Grove Music Online*. Erişim 17 Eylül, 2022. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O003882>

Patmore, D. (2007). Fritz Lehmann. *A to Z of Conductors* içinde. Naxos Educational https://www.naxos.com/Bio/Person/Lehmann_Fritz/31963

Reel, J. (n.d.) *Kurt Eichhorn Biography*. Allmusic. Erişim 20 Aralık, 2022. <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803100525335>. <https://www.allmusic.com/artist/kurt-eichhorn-mn0001798647/biography>



- Rothe, A. (n.d.). *Karl Amadeus Hartmann*. The Orel Foundation. Erişim: 17 Eylül, 2022.
http://orelfoundation.org/composers/article/karl_amadeus_hartmann
- Say, A. (1998). Ferit Tüzün. *Türkiye'nin Müzik Atlası* içinde (s.94-95). Borusan Kültür Sanat Yayınları.
- Say, A. (2005a). Çeşmebaşı. *Müzik Ansiklopedisi* içinde (cilt 1, s.385). Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Say, A. (2005b). Tüzün Ferit. *Müzik Ansiklopedisi* içinde (cilt 3, s.529-531). Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- SevdaCenapAndMüzikVakfi.(n.d.)*Altın Madalya–Onur ÖdülüAltın Madalyası Sahipleri*. Erişim: 20 Aralık, 2022.
<https://www.andmuzikvakfi.com/altin-madalya-18>
- Suha Arın Documentaries. (2019, 8 Aralık). *Midas'ın Dünyası (1975)*. [Video]. Youtube.
<https://youtu.be/4IADsgCfBFc?si=VrnppC0if-gCkidQ>
- Şallıel, Orhan. (2012). *Ferit Tüzün Ulusal Orkestra Şefliği Yarışması* [Facebook etkinlik]. Facebook. Erişim, 20 Aralık, 2022. https://www.facebook.com/events/102997906532393?active_tab=about
- Şenel, O. (2006). *Ferit Tüzün'ün Çağdaş Türk Besteciliği İçin Önemi*. (Tez No. 191894) [Doktora tezi, Başkent Üniversitesi] <http://acikerisim.baskent.edu.tr:8080/xmlui/handle/11727/1551>
- Şimşek, H. ve Budapeşte Filarmoni Orkestrası. (1976). *Dört Türk Orkestra Eseri / Four Orchestral Works From Turkey: Erkin, Saygun, Akses, Tüzün*. [Albüm]. Hungaroton (SLPX 1207).
- Sözer, V. (1996). *Müzik – Ansiklopedik Sözlük (Genişletilmiş 4. Basım)*. Remzi Kitabevi.
- Türkiye Radyo Televizyon Kurumu [TRT]. (n.d.). *Konser Zamanı* (58.bölüm). Erişim, 20 Aralık, 2022
<https://www.trtizle.com/programlar/konser-zamani/konser-zamani-58-bolum-7343679>
- Yedig, S. (2021, 10 Ağustos). Ferit Tüzün / En Nefret Ettiğim Şey Eserlerin Gereğinden Fazla Uzaması. *Müzik Söyleşileri*. <https://muziksoylesileri.net/arsivlerden/ferit-tuzun-en-nefret-ettigim-sey-eserlerin-gereginden-fazla-uzamasi/>
- Yener, F. (2001). Tüzün, Ferit. *Grove Music Online*. Erişim 17 Eylül, 2022 <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.28654>
- Yıldız, D. (2003). Muammer Sun ile Söyleşi – II – Atatürk'ün Müzik Devrimi ve Sonrası. *Bilincin Işığında Müzik* içinde (s.163-169). Yurtrenkleri Yayinevi
- Yüceil, Z. G. (2007). *Modernization Through Dancing Bodies in Turkey*. (YÖK Tez No. 220825) [Doktora tezi, Boğaziçi Üniversitesi]



Musiki Folkloruna Adanmış Bir Ömür: Ferruh Arsunar

Eray CÖMERT¹

Özet

Osmanlı aydınlarının folklor disiplinini kendileri için yeni ve elzem bir çalışma alanı olarak keşfetmeleri 19. yüzyıl sonlarına dayanır. Ancak, disiplinin tanınması ve ona uygun çalışmaların başlaması için atılan adımlar 20. yüzyılın ilk çeyreğinde ağırlık kazanır. Folklorun inceleme konularından biri olan halk musikisi ile ilgili çalışmalar, bu dönemden itibaren resmî ve özel teşebbüsler yoluyla gerçekleşir. Türkiye’de halk ezgilerinin sahada tespit edilmesi konusundaki ilk resmî çalışmalar Darülelhan (1927’den sonra İstanbul Konservatuvarı adıyla) tarafından yapılmıştır.

Darülelhan çatısı altında oluşturulan derleme heyeti, halk ezgilerini mahallinde tespit etmek üzere 1926 yılında ilk defa resmî derleme gezisine çıkar. 1927 yılında düzenlenen ikinci geziden itibaren heyete Ferruh Arsunar da katılır ve derleme çalışmalarının önemli bir ismi haline gelir. İlerleyen dönemde Halkevleri bünyesinde müzik ve folklor çalışmalarına devam eden Arsunar, Anadolu’nun hemen her yöresinde gerçekleştirdiği saha çalışmalarıyla musiki folklorunun tespiti ve kayıt altına alınması sürecinde önemli çalışmalara imza atmıştır.

Tümüyle arşiv ve yazılı kaynak taramasına dayalı olan bu çalışma, bir yandan Ferruh Arsunar’ın hayatının kırılma noktalarını anlamaya gayret gösterirken, bir yandan da onun resmî derleme faaliyetleri içerisindeki rolünü anlamaya, müzisyen ve derlemeci kimliğine dair kıyıda köşede kalmış birtakım bilgi ve belgeleri bir araya getirmeye odaklanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: derleme, musiki folkloru, Darülelhan, İstanbul Konservatuvarı, Halkevleri, Ferruh Arsunar

Abstract

It goes back to the end of the 19th century that Ottoman intellectuals discovered the folklore discipline as a new and essential field of study for themselves. However, the steps taken for the recognition of the discipline and the beginning of studies in accordance with it gain weight in the first quarter of the 20th century. Studies on folk music, one of the subjects of folklore, have been carried out through official and private enterprises since this period. The first official studies on the detection of folk melodies in the field in Turkey were made by Darülelhan (with the name of Istanbul Conservatory after 1927).

The compilation committee formed under the roof of Darülelhan went on an official compilation trip for the first time in 1926 in order to identify folk melodies on site. Ferruh Arsunar also joined the delegation from the second trip in 1927 and became an important figure in compilation studies. Continuing his music and folklore studies within Community Centers in the following period, Arsunar undertook important studies in the process of determining and recording musical folklore with his field studies in almost every region of Anatolia.

This study, which is completely based on archival and written sources, tries to understand the breaking points of Ferruh Arsunar’s life and focuses on understanding his role in official compilation activities and bringing together some unknown information and documents about his musician and compiler identity.

Keywords: compilation, music folklore, Darülelhan, Istanbul Conservatory, Community Centers, Ferruh Arsunar

¹ Doç. Dr., İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümü, comerter@itu.edu.tr



Giriş

Osmanlı'nın son dönemlerinde Ziya Gökalp, Mehmet Fuad Köprülü, Yusuf Akçura gibi fikir adamları tarafından tanıtılan, olgunlaştırılan folklor disiplini, Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nin kuruluşundan hemen sonra kendisine kurumsal çalışmaların yapılacağı bir zemin buldu. Folklorun musiki yönü, *Halka Doğru* hareketini öneren Ziya Gökalp'in işaret ettiği çizgide inceleme altına alınmaya başladığında, kuruluşu Osmanlı dönemine uzanan bir musiki eğitim kurumu olarak *Darülelhan*, halk musikisi ve oyunlarının sahada tespit edilmesine yönelik ilk resmî çalışmaları başlattı. Kurumun yeni mezunlarından biri olan Ferruh Arsunar ise, halk ezgilerinin sahada tespit edilmesine yönelik olan bu ilk çalışmalardan itibaren derleyici kimliğiyle ön plana çıktı ve ömrünün kalan kısmını musiki folklorunun derlenmesi işine vakfetti.

Türkiye'de halk musikisi ve derleme çalışmaları tarihine ilişkin yazılarda Ferruh Arsunar'dan çalışkan, yetenekli ve üretken bir folklorcu olarak sıklıkla söz edilir. Ancak, çalışmalarının hacmi, içeriği ve niteliğini eleştirel ve karşılaştırmalı bir bakış açısıyla ele alan değerlendirmeler yeterince yapılamamıştır. İstanbul Konservatuarı'nın saha araştırmaları içerisindeki rolü bir yana, Ferruh Arsunar'ın daha sonraki süreçte gerçekleştirdiği kurumsal ve bireysel çalışmalarının etraflı bir biçimde incelenmesi, yalnızca onun musiki yaşantısına dair bilinmeyenleri açığa çıkarmakla kalmayacak, aynı zamanda 20. yüzyılın ilk yarısı içerisinde gerçekleştirilen derleme çalışmalarının kapsamı ve niteliğini anlama noktasında musiki tarihine katkı sağlayacaktır. Zira Ferruh Arsunar bu çalışmaların hem tanığı hem de uygulayıcısı olarak halk musikisi tarihinin en parlak ve üretken isimlerinden biridir.

Bununla birlikte, geride bıraktığı materyallerin dağınıklığı ve bunların tümüyle erişilebilir durumda olmaması, Arsunar'ın çalışmaları hakkında bütüncül bir değerlendirmenin yapılması konusundaki en büyük engeldir. Sağlığında ve vefatından sonra kaleme alınan kısa biyografik metinler ile pek teferruatlı bilgi içermeyen arşiv belgeleri ise, yaşam öyküsü hakkında veri sağlayan en önemli yazılı kaynakları oluşturur. Bunlar arasında, Mahmut Ragıp Gazimihal'in 1928'de yayımladığı kısa bir biyografi ile günümüzde Devlet Arşivleri Başkanlığı Cumhuriyet Arşivi'nde (DABCA) yer alan sicil dosyası, Arsunar'ın yaşamı hakkındaki kaynaklar arasında başı çeker. Ayrıca, Hüsametdin Ege, Hamit Zübeyir Koşay ve İhsan Hınçer gibi müellifler tarafından yayımlanan birtakım yazılarda da onunla ilgili bilgilere tesadüf etmek mümkündür.

Tümüyle arşiv ve yazılı kaynak taramasına dayalı olan bu çalışma, bir yandan Ferruh Arsunar'ın hayatının kırılma noktalarını anlamaya gayret gösterirken, bir yandan da onun resmî derleme faaliyetleri içerisindeki rolünü anlamaya, müzisyen ve derlemeci kimliğine dair kıyıda köşede kalmış birtakım bilgi ve belgeleri bir araya getirmeye odaklanmaktadır. Ayrıca, erişilebilir kaynaklar yoluyla çalışmalarının hacmini ortaya koyarak, güncel veriler üzerinden bunların niteliği hakkında değerlendirmeler yapmayı hedeflemektedir.

1. Hayatı²



Mehmet Ferruh Arsunar (1908-1965)³

² Ferruh Arsunar'ın hayatı ile ilgili bilgilerin tamamı şu kaynaklardan derlenmiştir: Mahmud Ragıp, 1928:155; Ege, 1948:38; Koşay, 1962:V; Koşay, 1963:6; Hınçer, 1967: 4302; Kaymak, 1982:8; Altınay, 2004:126-132; DABCA/490.1.0.0/391.1657.2.

³ Ferruh Arsunar'ın 1941 yılının Ağustos ayında İstanbul Konservatuarı'ndan aldığı mezuniyet belgesine ilişkin vesikalık fotoğrafı. Bkz. DAB-



Mehmet Ferruh Arsunar, 1908 yılında (R. 1324) Bebek'te dünyaya gelmiştir. Babasının ismi Mehmet Atıf, annesinin ise Ayşe Ülviye'dir. Askerî Veteriner Albay (Miralay) olan babasının vazifesi nedeniyle 6 yaşından 16 yaşına kadar İstanbul, Adana ve Bağdat'ta kaldığı; Bağdat Rüştüyesi'ni (ortaokul) ve devamında lisesini (eski sultânî) bitirdiği bilinmektedir. Buradaki yaşamı sırasında lisan dersleri almış ve iyi derecede Arapça öğrenmiştir.⁴

Ferruh Arsunar, 1923 yılında Darülelhan'ın Şark Musikisi Şubesi'ne girerek musiki eğitimine başlamıştır. Burada, Muallim İsmail Hakkı Bey, Rauf Yekta Bey, Hafız Ahmed Bey gibi dönemin önemli hocalarından istifade etmiştir. 1927'de tamamladığı Türk musikisi eğitimini müteakiben, İstanbul Konservatuarı ismini alan okulun Garp Musikisi Şubesi'ne kabul edilmiş ve burada Ali Sezai Bey'in keman öğrencisi olmuştur. Konservatuvar bünyesindeki faaliyetlerde ve hususi musiki meclislerinde kemanyla birlikte yer almış, konserler vermiştir. 1927 yılında musiki eğitiminin yanı sıra Sanâyi-i Nefise Mektebi'nin resim şubesine girmiş ve buradaki bir buçuk yıllık eğitimini yarıda bırakarak kendisini tümüyle musikiye vermiştir.

Ferruh Arsunar'ın İstanbul Konservatuarı'nın 1926-1929 yılları arasında gerçekleştirdiği derleme çalışmalarına, 1927 yılında çıkan ikinci geziden itibaren derlemeci sıfatıyla katıldığı bilinmektedir. Mahmut Ragıp Gazimihal'in *Şarkî Anadolu Türkü ve Oyunları*'nda aktardığına göre, 1927'de "Garbî ve kısmen Orta Anadolu" çevresinde gerçekleştirilen ikinci gezide, 1928 yılında Karadeniz sahilinin bir kısmı ile Ankara, Sivas, Eskişehir ve Bursa'da yapılan üçüncü gezide ve 1929'da Trabzon, Erzurum, Erzincan çevresini ihtiva eden dördüncü gezide Ferruh Arsunar da heyet üyesi olarak görev almıştır (Bkz. Mahmut Ragıp, 1929:12-13). Bu derlemelerde tespit edilen eserlerin notalarını barındıran ve Darülelhan/İstanbul Konservatuarı neşriyatı olarak *Anadolu Halk Şarkıları* ve *Halk Türküleri* adıyla piyasaya sunulan⁵ halk musikisi derleme yayınlarının hazırlanmasına katkı sağlamıştır.



Ferruh Arsunar (ortada) ve Yusuf Ziya Demircioğlu (sağda) Erzincan'da âmâ bir neyzenden derleme yaparken (1929)⁶

Gazimihal, Arsunar'ın musikiye olan kabiliyetini "Kulağı, diyapazon yardımı olmadan la normal bulacak kadar hassasdır. Musiki imlasında gösterdiği sürat ve istîfad, pek müstesna bir meziyetidir." sözleriyle anar (Mahmut Ragıp, 1928:156). Çiçeği burnunda bir konservatuvar mezunu olarak, Yusuf Ziya Demircioğlu, Ekrem Besim Tektaş ve Muhittin Sadak gibi konservatuvarın önemli hocalarıyla birlikte derleme faaliyetine katılmasında bu meziyetinin rolü olduğu açıktır. Gazimihal'in "musiki imlası" tabiriyle andığı hızlı ve doğru dikte yapabilme kabiliyeti, Arsunar'ın musiki folklorunun tespiti ve eserlerin yazılı hale getirilmesine yönelik çalışmalarda önemli bir figür haline gelmesinde etkili olmuştur.

Ferruh Arsunar, 5 Mayıs 1931 tarihinde Çorlu'da, 3. Kolordu Komutanlığı'na bağlı piyade er olarak askere

CA/490.1.0.0/391.1657.2-26.

⁴ Mahmut Ragıp Gazimihal, babasının vazifesi nedeniyle Ferruh Arsunar'ın çocukluk ve ilk gençlik çağlarında "Arab memleketlerinde" dolaştığını belirtir; ancak bu memleketlerin isimlerini beyan etmez (Bkz. Mahmut Ragıp, 1928:155).

⁵ 1927-1931 yılları arasında yayımlanan 3.-14. defterler.

⁶ Bkz. Mahmut Ragıp, 1929:37.



alınmıştır.⁷ Mahmut Ragıp Gazimihal, Arsunar'ın askerde bile musiki derlemelerine devam ettiğini ve köylü silah arkadaşlarından türküler derleyerek İstanbul Konservatuvarı'nın yayınları için 15. defteri hazırlamaya çalıştığını aktarmışsa da, bu konuda herhangi bir yayın gerçekleşmemiştir (M. Ragıp, 1931:24). Askerliğini tamamlamasının ardından Elazığ'a giden Arsunar, 10 Haziran 1934'ten itibaren Elazığ Halkevi'nin müzik öğretmeni ve orkestra şefi olarak görev yapmaya başlamıştır.

Halkevindeki musiki faaliyetlerinin yanı sıra Elazığ ve Dersim (Tunceli) çevresinde halk ezgileri üzerine derleme çalışmaları yürütmüş, aynı zamanda da Elazığ'da yaşayan Kazanlı Türk göçmenlerden ezgiler derlemiştir. Tespit ettiği eserlerin notalarından oluşan üç farklı kitap hazırlayan Arsunar, Anadolu halk ezgilerinin *pentatonik* temele dayandığı iddiasını taşıyan bir başka kitabını da bu bölgedeki çalışmaları üzerine inşa etmiştir. 1936 senesinde Elazığ Ortaokulu'nda müzik öğretmenliği yaptığı da bilinen Arsunar, 10 Haziran 1937 tarihinde halkevindeki görevinden ayrılarak İstanbul'a dönmüştür.

İstanbul'da bulunduğu süre içerisinde bazı halkevlerinde ve Şehremini Ortaokulu'nda (1940) müzik öğretmeni olarak görev aldığı bilinen Arsunar, derleme faaliyetlerini musiki folklorunun hemen her sahasında devam ettirmiştir. Bu yıllarda Hayâlî Küçük Ali olarak tanınan Muhittin Sevilen'den Karagöz musikisi üzerine derleme yapmış ve hazırladığı notalar halkevleri bünyesinde oluşturulan koleksiyona dahil edilmek üzere CHP Genel Sekreterliği tarafından satın alınmıştır.⁸ Aynı dönemde, İstanbul Belediye Konservatuvarı'nın keman kısmında devam etmekte olan eğitimini de tamamlayarak 1941 yılında mezun olmuştur.

1941 yılı Ferruh Arsunar'ın hayatındaki dönüm noktalarından biridir. Zira Ankara Radyosu'nda yayımlanmak üzere Ahmed Adnan Saygun tarafından organize edilmesine karar verilen *Halkevleri Sanat ve Folklor Saati* isimli program için, Saygun'un yardımcısı olarak Halil Bedi Yönetken, dosya memuru olarak da Ferruh Arsunar atanmış ve böylece Arsunar, CHP Genel Sekreterliği'ne bağlı Halkevleri V. Bürosu'ndaki görevine 6 Kasım 1941'de "Dosya Memuru" olarak başlamıştır. Ferruh Arsunar, 1 Haziran 1942'de *Müzik ve Millî Rakslar Kısmı Şef Yardımcısı* olarak tayin edilmiş, 31 Mayıs 1943 tarihinde de *Folklor, Müzeler ve Yayın Kısmı Şef Yardımcısı* olarak görevlendirilmiştir.

Arsunar'ın 1943 yılındaki tayini sırasında *Halkevleri Müfettişi ve Folklor, Müzeler ve Yayın Kısmı Şefi* olan Kemal Güngör'ün yardımcısı olarak görev aldığı ve bu dönemde gerek radyo programı için Ankara'ya getirilen mahalli ekiplerin hazırlanması ve gerekse yine Halkevleri bünyesinde tertip edilen diğer etkinliklerin organizasyonu için görevlendirildiği bilinmektedir. Arsunar'ın memuriyet hayatına ilişkin kaynaklar, onun Kemal Güngör'le birlikte çeşitli halkevlerinde gerçekleştirilen folklor, tarih, müze ve sergi çalışmalarını teftiş etmek ve bölge folkloru üzerine incelemelerde bulunmak üzere Anadolu'nun oldukça büyük bir bölümüne ziyaretler gerçekleştirdiğini ortaya koymaktadır.⁹ Bununla birlikte, 1945 yılı sonunda halkevleri teşkilatı içerisinde kadro düzenlemesi yapılmış ve 1 Ocak 1946 itibarıyla Ferruh Arsunar'ın Halkevleri V. Bürosu'ndaki görevine son verilmiştir.

Kısa süren memuriyet yıllarında maddî açıdan zor bir dönem geçiren Arsunar, görevinin sona ermesiyle birlikte halkevleri çatısı altındaki faaliyetlerine devam etmenin yollarını aramış ve 1946 yılı başlarında Mersin Halkevi'nde müzik öğretmeni olarak göreve başlamıştır. Ancak, buradaki vazifesi halkevi bütçesinin darlığı nedeniyle bir yıldan daha az bir sürede sona ermiştir. Maddî imkânsızlıklarla yeniden baş etmek durumunda kalan Arsunar, 1950'lerin başına kadar Ankara Halkevi, Yenidoğan Halkodası, Atıfbey Halkodası gibi, Ankara'nın farklı muhitlerindeki halkevleri ve halkodalarında halk musikisi ve çalgıları üzerine dersler vererek koro faaliyetlerinde bulunmuştur.

Halkevleri V. Bürosu'nda görevli olduğu dönemden itibaren saha çalışmalarında tespit ettiği eserler hakkında açıklamalı notalar hazırlayan Arsunar, gazete ve dergi yazılarında bunlara yer vermiştir. Ayrıca, hazırladığı notaları süreli yayınlarda kısa açıklamalar eşliğinde yayımlayarak, musiki folkloru ürünlerinin kayıt altına alınması ve yaygınlaşması için çaba göstermiştir. Bununla birlikte, çoğunlukla yine bu dönemde gerçekleştirdiği saha çalışmalarına dayalı musiki folkloru ürünlerini, halkevlerindeki memuriyetinden sonraki yıllarda hazırladığı kitaplarda toplamış ve

⁷ Sicil dosyasında bulunan "C.H.P. Memurlarına Mahsus Hal Tercemesi" başlıklı evrakta, (tahminen ihtiyat askerliği sonrasında) 15 Kasım 1942'de Edirne Garp Hudut Komutanlığı'ndan terhis edildiği yazılıdır (Bkz. DABCA/490.1.0.0/391.1657.2-1).

⁸ DABCA/490.1.0.0/1040.999.1-315.

⁹ DABCA/490.1.0.0/1039.997.1-14.



bunlardan bir kısmını yayımlama olanağı elde etmiştir. Hayatının son on yılını yarı felçli bir şekilde geçiren Arsunar, 21 Aralık 1965'te henüz 57 yaşındayken hayata veda etmiştir (Hınçer, 1967:4302).

2. Müzik ve Folklor Çalışmaları

Ferruh Arsunar'ın müzikle ilgili çalışmaları Darülelhan'daki öğrenciliğinden itibaren başlamıştır.¹⁰ Konservatuvar eğitimi sırasında parlak bir öğrenci olarak dikkatleri üzerinde toplayan Arsunar, daha önce de belirtildiği üzere, musiki eserlerini notaya alma konusundaki başarısından ötürü, ikinci geziden itibaren derleme heyetine dahil edilmiş ve derlenen eserlerin yayımlanmasına katkı sağlamıştır. Arsunar'ın bu dönemde gösterdiği başarı, isminin duyulmasına ve folklor çalışmaları yürüten çevrelerde önemli bir figür haline gelmesine vesile olmuştur.

Bununla birlikte, Arsunar'ın müzikle ilgili çalışmaları yalnızca derleme ve nota yazım faaliyetleriyle sınırlı değildir. Gerek konservatuvar çevresinde gerekse hususi meclislerde keman icracılığıyla tanınmış; konserler vermiş ve eser bestelemiştir.¹¹ 1934 yılından itibaren Elazığ Halkevi'ndeki orkestra çalışmaları, müzik eğitmenliği kariyerinde farklı bir kapının aralanmasına vesile olmuş; ilerleyen dönemde İstanbul ve Ankara'daki halkevlerinde ve Maarif Vekâleti'ne bağlı okullarda öğretmenlik yapmış; koro faaliyetlerinde bulunmuştur.

Sonraki süreçte bir yandan derleme ve yayın faaliyetlerine ağırlık verirken, diğer yandan film müzikleri hazırlamış, plak endüstrisine derlediği eserlerle katkı sağlamış ve radyoda temsil edilmek üzere telif eserler kaleme almıştır. Bununla birlikte, Ferruh Arsunar isminin musiki çevrelerinde tanınmasını sağlayan en önemli özelliği derleme çalışmaları ve bu çalışmalarda elde ettiği musiki malzemesi üzerine gerçekleştirdiği yayınlarıdır.

2.1. Eserleri

Ferruh Arsunar'ın musiki folkloruna ilişkin yayınları büyük ölçüde İstanbul Konservatuvarı'nın saha çalışmalarında ve halkevleri bünyesindeki gezilerde tespit ettiği eserlerin notalarından ve onların açıklamalı sunumlarından meydana gelmektedir.

Yayınları incelendiğinde, eserleri hızlı notaya alabilme konusundaki kabiliyetiyle bilinen Arsunar'ın, metin üretimi konusunda aynı derecede başarılı olmadığı; buna rağmen, derlediği eserlerin notalarını yayımlama ve halk ezgilerinin ayrıntılı ve karşılaştırmalı çözümlemelerini yapmak suretiyle Anadolu musiki folklorunu kayıt altına alma konusunda yoğun çaba sarf ettiği göze çarpmaktadır.

Bu durum, farklı kaynaklar için hazırladığı notalardan ziyade, özellikle halkevlerinde çalıştığı dönemden itibaren yayımladığı bireysel kitap ve makalelerinde daha belirgin bir hal almıştır. Bununla birlikte, hayatı boyunca hazırladığı kitap ve notaların yalnızca bir kısmını yayımlama imkânı bulan Arsunar'ın, yayımlanmamış kitap ve notalarının hacmi de oldukça geniştir.

Aşağıdaki liste, Arsunar'ın erişilebilir durumdaki yayınları ile araştırmacıların erişimine açık olan arşivlerden tespit edebildiğimiz çalışmalarını ihtiva etmektedir.

2.1.1. Kitapları

2.1.1.1. Elâziz Halk Türküleri ve Oyunları

Ferruh Arsunar, Elazığ Halkevi'nde görev yaptığı sırada Elazığlı mahalli sanatçı Hafız Osman Öge'den yörenin halk türkülerini derlemiş ve 1936 yılında *Elâziz Halk Türküleri ve Oyunları* adıyla neşretmiştir. Kitapta notası bulunan 38 adet halk ezgisi içerisinde, kırık hava tarzında usullü ve uzun hava tarzında serbest ritimli eserler yer almaktadır. Bunlar arasında vokal ve vokal-enstrümantal örneklere tesadüf edildiği gibi, oyun havası tarzında enstrümantal eserler de yer almaktadır.

¹⁰ Hüsamettin Ege, 1948'de yayımladığı Ferruh Arsunar biyografisinde onun 1916'da "pratik olarak" keman çalmaya başladığını yazar (Ege, 1948:38). Ancak, bu bilgiyi destekleyen ya da Arsunar'ın Darülelhan öncesinde musikiye ilgi gösterdiğini ortaya koyan bir başka kaynağa rastlanmamıştır.

¹¹ Ferruh Arsunar'ın musiki meclislerinde ve Konservatuvar'daki icra faaliyetlerini gösteren bazı gazete ve dergi yazıları için bkz. Milliyet, 1930:3; Vakıf, 1930:1; Halkacı, t.y.:18



2.1.1.2. Tunceli-Dersim Halk Türküleri ve Pentatonik

Ferruh Arsunar, Elazığ Halkevi'ndeki görevini sürdürdüğü sırada, 1936 yılında Tunceli-Dersim çevresinde derleme çalışması yapmış ve tespit ettiği eserleri *Tunceli-Dersim Halk Türküleri ve Pentatonik* ismiyle 1937 yılında yayımlamıştır. Yörenin müzik kültürü hakkındaki açıklamalarına ilave olarak, halk musikisi ve âşık musikisi tarzında ve tamamı Türkçe güfteli olan 20 adet eserin notasına da yer veren Arsunar, tespit ettiği eserleri *pentatonik* musiki örnekleri olarak tanıtmıştır. Bu düşüncenin gelişiminde Mahmut Ragıp Gazimihal, Ahmed Adnan Saygun gibi önemli isimlerin Türk musikisinin pentatonik temele dayandığı iddialarını ortaya koydukları yayınlarının etkisinden söz etmek mümkündür.¹²

2.1.1.3. Anadolu'nun Pentatonik Melodileri Hakkında Birkaç Not

Ferruh Arsunar'ın 1937 yılında yayımladığı *Anadolu'nun Pentatonik Melodileri Hakkında Birkaç Not* başlıklı kitap, aynı yıl piyasaya sunulan *Tunceli-Dersim Halk Türküleri ve Pentatonik* isimli kitaptaki ile aynı derleme çalışmasının ürünüdür ve aynı anlatıya dayanmaktadır. Tunceli-Dersim çevresinde tespit ettiği halk ezgilerinin pentatonik temele dayandığı iddialarını, farklı yörelerden ve Elazığ'da yaşayan Kazanlı Türk göçmenlerden derlediği musiki örnekleriyle pekiştirerek aktaran Arsunar, diğer kitabında yayımladığı eserlere burada yer vermemiştir. *Anadolu'nun Pentatonik Melodileri Hakkında Birkaç Not* başlıklı eserin en önemli özelliklerinden biri, 1930'larda ortaya atılan pentatonizm tezinin savunucularından biri olan Mahmut Ragıp Gazimihal'in yazdığı, hacim ve içerik bakımından neredeyse Arsunar'ın metninin önüne geçen bir önsözle başlamasıdır.

2.1.1.4. Elâziz Bakırmadeni Kazası Halk Türküleri

Ferruh Arsunar, Elazığ Halkevi'nde görevli olduğu sırada Bakırmadeni (günümüzde Maden) ilçesinde gerçekleştirdiği derleme çalışmasının sonuçlarını *Elâziz Bakırmadeni Kazası Halk Türküleri* adlı kitapta yayımlamıştır. 1937 yılında okuyucu karşısına çıkan kitapta, Bakırmadeni ilçesinde tespit edilmiş 18 adet vokal eserin notası yer almıştır.

2.1.1.5. Anadolu Halk Türkülerinden Örnekler I-III

Ferruh Arsunar'ın *Anadolu Halk Türkülerinden Örnekler* başlığıyla yayımladığı eseri üç ciltten oluşmaktadır. Birinci cilt 1947'de, ikinci ve üçüncü cilt ise 1948 yılında yayımlanmıştır. Bu ciltlerde, Arsunar'ın Halkevleri V. Bürosu'nda görev yaptığı 1941-1943 yılları arasında Erzurum, Kahramanmaraş, Van, Ankara, Kırşehir, İzmir, Tunceli, Gaziantep, Şanlıurfa, Sivas, Niğde, Konya, Çorum, Tokat, Afyon, Diyarbakır ve Kütahya çevresinde derlediği 23 halk ezgisinin notasıyla, bunlara dair açıklamalar ve varyant karşılaştırmaları yer almaktadır.

2.1.1.6. Türk Çocuk Oyunlarından Örnekler

Ferruh Arsunar, 1955 yılında yayımladığı *Türk Çocuk Oyunlarından Örnekler* isimli kitabında, 1936-1946 tarihleri arasında Afyon, Ankara, Antalya, Balıkesir, Bilecik, İçel, İstanbul, İzmir, Kastamonu, Kilis, Konya, Kütahya, Sivas, Tunceli, Uşak ve Van'da tespit ettiği çocuk oyunlarını şekil ve içerik bakımından tarif ederek, bu oyunlarda seslendirilen melodilere ait 27 adet notaya yer vermektedir.¹³

2.1.1.7. Türkten Türküler

İstanbul'da faaliyet gösteren Şemsi Yastıman Sazevi tarafından halk müziği çalışmalarına yazılı kaynak sağlamak üzere *Türkten Türküler* ismiyle piyasaya sunulan nota kitaplarının ilk serisi Ferruh Arsunar tarafından hazırlanmıştır. Arsunar, 1958 yılında yayımlanan bu ilk ciltte kısa bir önsöz ile halk ezgileri hakkındaki iki sayfalık açıklamalarının ardından, Boyabat, Çankırı-Çerkeş, Çaycuma, Denizli-Sarayköy, Diyarbakır, Erzincan, Erzurum, İstanbul, Kars, Kayseri, Konya-Aksaray, Malatya-Adıyaman, Ordu, Rize, Tunceli, Urfa'da derlediği 22 adet halk ezgisinin notasına

¹² Ferruh Arsunar'ın daha sonraki yayınlarında, 1936 yılında derlediği farklı eserlerin notalarına da tesadüf edilmektedir. Bu da derleme çalışmasında tespit ettiği ezgilerin söz konusu kitapta yayımlananlarla sınırlı olmadığını göstermektedir.

¹³ Hamit Zübeyir Koşay, Ferruh Arsunar'ın Çocuk Esirgeme Derneği'nin çıkardığı "Çocuk ve Yuva" isimli dergide Anadolu çocuk oyunlarına dair makaleler yayımladığını belirtmektedir (Bkz. Koşay, 1962:V).



yer vermiştir. Çoğunluğu 1926-1943 yılları arasındaki derlemelerinden oluşan eserlerin bazılarında tarih ve yöre ismi bulunmamaktadır. *Türkten Türküler*'in Ferruh Arsunar'ın vefatından sonra yayımlanan 1967, 1971 ve 1977 baskılarında repertuvarda kısmi değişiklikler yapıldığı ve kimi notaların yerine yine Arsunar tarafından derlenen farklı eserlerin dahil edildiği ve 1977 baskısında isminin yayından çıkarıldığı görülmektedir. Ayrıca, bu baskılarda nota dizgisi bakımından diğerlerinden ayrılan ve Arsunar'ın derlemesi olduğu konusunda şüphe uyandıran birtakım eserler de yer almaktadır.

2.1.1.8. Gaziantep Folkloru

Ferruh Arsunar, Gaziantep ve çevresinde derlediği eserlerin notalarını 1962 yılında yayımladığı *Gaziantep Folkloru* isimli kitabında bir araya getirmiştir. Arsunar kitapta 1936, 1943, 1944 ve 1946 yıllarında Hakkari, Mardin, Şanlıurfa ve Gaziantep'te çalışmalar yürüttüğünü ve Gaziantep'in musiki bakımından diğer vilayetlere göre farklı özellikler barındırdığını görerek, yörenin musiki birikimi bu kitapta bir araya getirmeye karar verdiğini aktarmaktadır. Kitapta yöre musikisinin özellikleri hakkında genel bilgiler verdikten sonra, bir bölümü halk musikisi tarzında anonim, bir bölümü de âşık musikisi tarzındaki usta malı eserlerden oluşan 113 adet notaya yer vermiştir. Kitaptaki eserler arasında halk türkülerinin yanı sıra aşiret ve iskân havaları ile halk hikâyelerine dayalı epizodik musiki örnekleri de bulunmaktadır. Ayrıca, kitabın sonunda Arsunar'ın Gaziantep'te derlediği atasözleri, maniler ve bilmeceler de yer almaktadır.¹⁴

2.1.1.9. Köroğlu

Ferruh Arsunar'ın sağlığında yayımlama imkânı yakaladığı kitaplarından biri *Köroğlu* başlığını taşımaktadır (1963). Köroğlu hikâyesinin Maraş varyantını ve anlatı içerisindeki musiki eserlerinin notalarını ihtiva eden kitapta, hikâye ve eserlerin ne zaman tespit edildiğine yönelik bir ifadesi yoktur.¹⁵ Ancak, Hamit Zübeyir Koşay kitabın önsözünde, Ferruh Arsunar'ın hikâyeyi Fırıldak Ökkeş isimli bir halk sanatkârından derlediğini; notaları verilen musiki eserlerinin bir kısmını aynı kaynak kişiden, bir kısmını da “gezileri sırasında rastladığı muhtelif şahıslardan” tespit ettiğini aktarmaktadır (Koşay, 1963:6). Kitapta büyük bir bölümü müstakil eser kimliğinde olan, bir kısmı da tespit edilen melodik varyantları göstermek üzere hazırlanmış 89 parça nota yer almaktadır. Eserlerin neredeyse tamamı hikâyeye anlatısına dayalı epizodik musiki örnekleridir.

2.1.1.10. Türk Anadolu Halk Türküleri

1965 yılında yayımlanan *Türk Anadolu Halk Türküleri*, Ferruh Arsunar'ın büyük bir kısmını Halkevleri V. Bürosu'nda görev yaptığı dönemde Bergama, Burdur, Erzincan, Eskişehir, Gaziantep, Hasankale, Isparta, Kars, Kırklareli, Kızılcahamam, Kütahya, Maraş, Muş ve Niğde'de derlediği 20 adet halk ezgisinin notasından oluşmaktadır. Arsunar'ın sağlığında yayımlanan son kitabıdır.

2.1.2. Yayımlanmamış Kitapları

2.1.2.1. Eski Tunceli-Dersim, Alevi-Kızılbaş Musikisi ve Ananevî Âdetleri Hakkında Notlar

Devlet Arşivleri Başkanlığı Cumhuriyet Arşivi'ndeki belgeler arasında Ferruh Arsunar'ın “Eski Tunceli-Dersim, Alevi-Kızılbaş Musikisi ve Ananevî Âdetleri Hakkında Notlar” başlıklı yayımlanmamış bir eseri olduğundan söz edilmektedir.¹⁶ İçerik ve muhteva bakımından bir kitap hacminde olduğu anlaşılan eser, tahminen Arsunar'ın 1936 yılında Tunceli-Dersim çevresinde gerçekleştirdiği saha çalışmasında elde ettiği, fakat *Tunceli-Dersim Halk Türküleri ve Pentatonik* kitabında yer vermediği materyallerden oluşmaktadır. Ferruh Arsunar'ın yayımlanmamış çalışmaları arasında yer alan eserin günümüze ulaşip ulaşmadığı bilinmemektedir.

¹⁴ Şükrü Elçin, Arsunar'ın kitabı için bir tanıtım yazısı kaleme alarak *Türk Etnografya Dergisi*'nde yayımlamıştır (1963). Elçin yazısında, kitabın ismini eleştirmiş ve yalnızca musiki folklorunu ele aldığı için kitaba “Gaziantep Musiki Folkloru” başlığının daha uygun bir seçenek olabileceğini belirtmiştir (Elçin, 1963:96-97).

¹⁵ Hikâye metninin başlangıcında yer alan 1962 tarihi kitabın yayına hazırlandığı yılı ifade ediyor olmalıdır (Bkz. Arsunar, 1963:7).

¹⁶ Bu çalışma hakkında bilgi için bkz. Devlet Arşivleri Başkanlığı Cumhuriyet Arşivi, 490.1.0.0/1040.999.1/288.



2.1.2.2. Anadolu Halk Türkülerinden Örnekler IV-VII

Yukarıda sözü edildiği gibi, Ferruh Arsunar *Anadolu Halk Türkülerinden Örnekler* isimli üç ciltten meydana gelen çalışmasını 1947 ve 1948 yıllarında yayımlamıştır. Ancak, günümüzde Devlet Arşivleri Başkanlığı Cumhuriyet Arşivi'nde muhafaza edilen belgeler arasında, Arsunar'ın el yazısıyla hazırladığı dört cildin daha bulunduğu ve serinin esasında yedi ciltten meydana geldiği görülmektedir.¹⁷ Dönemi içerisinde yayımlanamayan bu ciltlerde, büyük çoğunluğu Arsunar'ın 1941-1943 yılları arasındaki çalışmalarına dayanan ve Afyon, Ankara, Çankırı, Çorum, Erzurum, Kars, Kastamonu, Konya, Manisa, Niğde, Safranbolu, Sivas ve Van çevresinde derlediği eserler yer almaktadır. Yalnızca Elazığ ve Tunceli'de derlediği iki eser, Arsunar'ın Elazığ Halkevi'nde orkestra şefi ve müzik öğretmeni olarak çalıştığı döneme aittir. Bununla birlikte, dördüncü cildin notaları eksiktir. Diğer ciltlerde, eserin ilk üç cildine benzer bir yöntemle hazırlanmış 22 adet halk ezgisinin notası yer almaktadır.

2.1.2.3. Elazığ Folkloru (1935-1958)

Süleyman Şenel, *Müteferrika* dergisinde yayımladığı bir makalesinde (1994), Ankara Devlet Konservatuvarı Folklor Arşivi'nde Ferruh Arsunar'ın yayımlanmamış dört kitabı olduğunu aktarmaktadır. Bunlardan biri *Elazığ Folkloru* ismini taşımaktadır. Şenel, Arsunar'ın 1935'ten itibaren derlediği ve *Elâziz Halk Türküleri ve Oyunları* adlı kitabına almadığı türkülerini bu kitaba ilave ederek yayına hazırladığını belirtmektedir. Şenel'in verdiği bilgilere göre, kitabın ilk kısmında mani çekme âdeti hakkında açıklamaların yanı sıra 14 adet kesik mani, 253 adet düz mani örneği notasız olarak yer almıştır. Kitapta notası bulunan ve Şenel tarafından bilgileri listelenen 47 adet eserin büyük bir bölümü Hafız Osman Öge'den derlenmiştir (Bkz. Şenel, 1994:63-64).

2.1.2.4. Erzurum Folkloru (1956)

Süleyman Şenel'in tespitlerine göre, Ferruh Arsunar'ın yayımlanmamış kitaplarından biri *Erzurum Folkloru* başlığını taşımaktadır. Şenel kitapta Arsunar'ın 1941-1946 yılları arasında Erzurum'da derlediği musiki malzemelerinin yer aldığını ve kitabın Erzurumlu halk sanatkarı Faruk Kaleli'ye ithaf edildiğini aktarmaktadır. Kitabın içeriği hakkında yayımladığı listede 72 adet halk ezgisinin bilgileri bulunmaktadır (Bkz. Şenel, 1994:64-66).

2.1.2.5. Halk Türküleri: Erzurum, Balıkesir, Edremit, Çerkeş (1956)

Süleyman Şenel, Ferruh Arsunar'ın yayımlanmamış çalışmaları arasında *Halk Türküleri: Erzurum, Balıkesir, Edremit, Çerkeş* isimli bir kitabın olduğundan söz etmektedir. Şenel'in aktardığına göre, kitapta Erzurum, Balıkesir, Edremit ve Çerkeş'in yanı sıra Muş, Karaman, Burdur, Silifke, Ergani-Maden, Bayburt ve Kastamonu'da derlenmiş türküler ve oyun havaları da yer almaktadır. Şenel, kitapta bulunan 35 adet eserin künye bilgilerini *Müteferrika* dergisinde yayımladığı makalesinde okuyucusuyla paylaşmıştır (Bkz. Şenel, 1994:66-67).

2.1.2.6. Batı Anadolu'da Zeybekler ve Zeybek Oyun Havaları (1953)

Süleyman Şenel'in sözünü ettiği kitaplardan biri, *Batı Anadolu'da Zeybekler ve Zeybek Oyun Havaları* başlığını taşımaktadır. Ferruh Arsunar'ın yayımlanmamış kitapları arasında yer alan bu eserin girişinde, Mahmut Ragıp Gazimihal'in "Teşvik ve Takdir" başlıklı bir yazısı vardır. Şenel ayrıca kitapta "Zeybekler ve Teşkilâtları Hakkında Bilgiler", "Zeybek Oyun Havaları", "Zeybek Oyunlarında Esas Ritim", "Zeybek Havalalarının Oyun ve Melodiye Göre Menşe ve Yayılma Sahaları", "Zeybek Havalalarının Oyun Terennüm ve Oyun Vasıtaları" ve "Kadınlarda Zeybek Oyunları" başlıklarını taşıyan kısımların olduğunu zikretmiş ve kitapta yer alan 73 adet eserin bilgilerini içeren bir liste yayımlamıştır (Bkz. Şenel, 1994:67-69).

2.1.2.7. Karagöz Musikisi

Hamit Zübeyir Koşay, Ferruh Arsunar'ın *Karagöz Musikisi* isimli yayımlanmamış bir kitabı olduğundan söz etmektedir. Yukarıda da bahsedildiği üzere, Arsunar'ın Hayâlî Küçük Ali'den derlediği Karagöz musikisi eserlerinin notaları, CHP Genel Sekreterliği tarafından Halkevleri Genel Merkezi bünyesinde oluşturulan koleksiyon için 1941 yılında satın alınmıştır. Bu notalar günümüzde Devlet Arşivleri Başkanlığı Cumhuriyet Arşivi içerisinde muhafaza

¹⁷ Çalışma hakkında bilgi için bkz. Devlet Arşivleri Başkanlığı Cumhuriyet Arşivi, 490.1.0.0/969.748.3.



edilmektedir¹⁸ ve dönemi içerisinde yayımlanamamıştır. Günümüzde arşiv belgesi olarak erişilebilir durumda olan notaların üzerinde, “Karagöz Musikisi” başlığı ve Ferruh Arsunar’ın ismi ve imzası bulunan bir kapak sayfasının yer alması, Arsunar’ın bir kitap hazırlığı içerisinde olduğunu doğrulamaktadır. Bununla birlikte, Koşay’ın belirttiği kitabın hacim ve içerik bakımından, arşiv belgesi olarak muhafaza edilen dosyadaki notalarla aynı olup olmadığı bilinmemektedir. Koşay’ın Etnografya Müzesi tarafından satın alındığını da aktardığı bu kitap, söz konusu müze de dahil olmak üzere başka bir kurumsal arşivde bulunamamış; dolayısıyla kapak sayfasında “Karagöz Musikisi” başlığı bulunan dosya ile Koşay’ın sözünü ettiği kitabın içeriği karşılaştırılamamıştır.

2.1.3. Hazırladığı Notaların Yer Aldığı Diğer Yayınlar

2.1.3.1. Anadolu Halk Şarkıları / Halk Türküleri

İstanbul Konservatuvarı’nın gerçekleştirdiği saha çalışmalarında tespit edilen musiki eserleri *Anadolu Halk Şarkıları* adıyla 1927-1928 yılları arasında ve *Halk Türküleri* ismiyle 1929-1931 tarihleri arasında 12 fasikül halinde yayımlanmıştır. Fasiküllerde yer alan notaların üzerinde eserleri kimin yazıya geçirdiği belirtilmemekle birlikte, bunların büyük ölçüde Ferruh Arsunar tarafından hazırlandığı bilinmektedir.

2.1.3.2. Erzurum Oyunları ve Oyun Havaları

Ferruh Arsunar tarafından hazırlanan notaların yer aldığı kaynaklardan biri, Sırrı Numan’ın Türk Halk Bilgisi Derneği tarafından yayımlanan *Erzurum Oyunları ve Oyun Havaları* isimli eseridir. Sırrı Numan burada Erzurum halk oyunları hakkında topladığı bilgilere ilave olarak, bu oyunların melodilerini içeren ve Ferruh Arsunar tarafından hazırlanan 17 adet notaya da yer vermiştir.

2.1.3.3. Türkiye Kılavuzu

Hüseyin Orak tarafından 1946 yılında *Türkiye Kılavuzu* ismiyle yayımlanan ve alfabetik olarak sıralanmış şehirlerin tarihi, ekonomik, kültürel ve folklorik özelliklerini tanıtan turizm rehberi içerisinde, Afyon, Ağrı, Amasya, Ankara, Akseki, Aydın, Balıkesir, Bilecik, Bingöl, Bitlis, Bolu, Burdur, Bursa ve Çankırı’da tespit edilmiş 17 farklı halk ezgisinin notası yer almaktadır. Notaların üzerinde derleyenin kim olduğuna yönelik bilgi bulunmamakla birlikte, kılavuzun künye sayfasında Ferruh Arsunar’ın folklor metinlerinin hazırlanmasına katkı sağladığı ve notaları hazırladığı belirtilmektedir (Orak, 1946:2).

2.1.4. Süreli Yayınlarda Yer Alan Çalışmaları

2.1.4.1. “Türkülerimiz”, *Müzik ve Sanat Hareketleri Mecmuası*, No. 2, 1934.

2.1.4.2. “Sandıklı Türküsü”, *Taşpınar: Afyon Halkevi Mecmuası*, Cilt 7, Sayı 93, s. 163-164, Birinci Teşrin 1942.

2.1.4.3. “Çorum Yerli Oyunlarından Türkmen Kızı”, *Ülkü Halkevleri ve Halkodaları Dergisi*, Cilt 3, Sayı 33, s. 8-9, 1 Şubat 1943.

2.1.4.4. “Kastamonu Yerli Oyunlarından Esnaf Oyunu”, *Ülkü Halkevleri ve Halkodaları Dergisi*, Cilt 3, Sayı 34, s. 4-5, 16 Şubat 1943.

2.1.4.5. “Akşehir’de Kına Gecesi”, *Ülkü Halkevleri ve Halkodaları Dergisi*, Cilt 3, Sayı 36, s. 12-14, 16 Mart 1943.

2.1.4.6. “Kütahya ve Kızlarıçi”, *Ülkü Halkevleri ve Halkodaları Dergisi*, Cilt 4, Sayı 47, s. 3-4, 1 Eylül 1943.

2.1.4.7. “Yemen Türküsü”, *Ülkü Halkevleri ve Halkodaları Dergisi*, Cilt 1, Sayı 1, s. 30-31, Ocak 1947.

2.1.4.8. “Kadın Oyunu Türküsü”, *Ülkü Halkevleri ve Halkodaları Dergisi*, Cilt 1, Sayı 2, s. 33, Şubat 1947.

2.1.4.9. “Sap Kağnısı Türküsü”, *Ülkü Halkevleri ve Halkodaları Dergisi*, Cilt 1, Sayı 3, s. 32-33, Mart 1947.

¹⁸ Karagöz Musikisi notaları için bkz. Devlet Arşivleri Başkanlığı Cumhuriyet Arşivi, 490.1.0.0/969.748.1.



- 2.1.4.10. “Balalı Tavuk”, *Ülkü Halkevleri ve Halkodaları Dergisi*, Cilt 1, Sayı 4, s. 30-31, Nisan 1947.
- 2.1.4.11. “Topal Koşma”, *Ülkü Halkevleri ve Halkodaları Dergisi*, Cilt 1, Sayı 5, s. 32, Mayıs 1947.
- 2.1.4.12. “Yayla Türküsü (Oyun Havası)”, *Ülkü Halkevleri ve Halkodaları Dergisi*, Cilt 1, Sayı 6, s. 36-37, Haziran 1947.
- 2.1.4.13. “Beydilli Türküsü”, *Ülkü Halkevleri ve Halkodaları Dergisi*, Cilt 1, Sayı 7, s. 32-33, Temmuz 1947.
- 2.1.4.14. “Minarede Ezan Var (Kız Oyunu Türküsü)”, *Ülkü Halkevleri ve Halkodaları Dergisi*, Cilt 1, Sayı 8, s. 33, Ağustos 1947.
- 2.1.4.15. “Türkmen Ağıdı”, *Ülkü Halkevleri ve Halkodaları Dergisi*, Cilt 1, Sayı 9, s. 34-35, Eylül 1947.
- 2.1.4.16. “Meyrem Türküsü”, *Ülkü Halkevleri ve Halkodaları Dergisi*, Cilt 1, Sayı 10, s. 32-33, Ekim 1947.
- 2.1.4.17. “Ağamın Giydiği”, *Ülkü Halkevleri ve Halkodaları Dergisi*, Cilt 1, Sayı 11, s. 34-35, Kasım 1947.
- 2.1.4.18. “Topal Koşma”, *Ülkü Halkevleri ve Halkodaları Dergisi*, Cilt 1, Sayı 12, s. 34-35, Aralık 1947.
- 2.1.4.19. “Âşık Sümmani ile Erbabı Karşılılaşması”, *Ülkü Halkevleri ve Halkodaları Dergisi*, Cilt 2, Sayı 13, s. 30-31, Ocak 1948.
- 2.1.4.20. “Mor Menevşe Türküsü”, *Ülkü Halkevleri ve Halkodaları Dergisi*, Cilt 2, Sayı 14, s. 27, Şubat 1948.
- 2.1.4.21. “Münevver Türküsü”, *Ülkü Halkevleri ve Halkodaları Dergisi*, Cilt 2, Sayı 15, s. 30, Mart 1948.
- 2.1.4.22. “Yoncalar (Oyun Havası)”, *Ülkü Halkevleri ve Halkodaları Dergisi*, Cilt 2, Sayı 16, s. 30, Nisan 1948.
- 2.1.4.23. “İki Türkü”, *Ülkü Halkevleri ve Halkodaları Dergisi*, Cilt 2, Sayı 18, s. 34-35, Haziran 1948.
- 2.1.4.24. “Karanfil Türküsü”, *Ülkü Halkevleri ve Halkodaları Dergisi*, Cilt 2, Sayı 20, s. 35, Ağustos 1948.
- 2.1.4.25. “Pamuk Çapalama Türküsü”, *Ülkü Halkevleri ve Halkodaları Dergisi*, Cilt 2, Sayı 21, s. 39, Eylül 1948.
- 2.1.4.26. “Han Esme Türküsü”, *Ülkü Halkevleri ve Halkodaları Dergisi*, Cilt 2, Sayı 22, s. 38, Ekim 1948.
- 2.1.4.27. “Kayabaşı Oyun Türküsü”, *Ülkü Halkevleri ve Halkodaları Dergisi*, Cilt 2, Sayı 23, s. 36, Kasım 1948.
- 2.1.4.28. “Emir’im Türküsü”, *Ülkü Halkevleri ve Halkodaları Dergisi*, Cilt 2, Sayı 24, s. 33, Aralık 1948.
- 2.1.4.29. “Tekerleme (Oyun Türküsü)”, *Ülkü Halkevleri ve Halkodaları Dergisi*, Cilt 3, Sayı 25, s. 37, Ocak 1949.
- 2.1.4.30. “Hapisane Türküsü: Fındık [Nota]”, *Şadırvan Haftalık Sanat Mecmuası*, Cilt 1, Sayı 2, s. 11, Nisan 1949.
- 2.1.4.31. “Sinem”, *Ülkü Halkevleri ve Halkodaları Dergisi*, Cilt 3, Sayı 29, s. 36, Mayıs 1949.
- 2.1.4.32. “Erzincan Havası”, *Ülkü Halkevleri ve Halkodaları Dergisi*, Cilt 3, Sayı 30, s. 37, Haziran 1949.
- 2.1.4.33. “Bir Su Gibi”, *Ülkü Halkevleri ve Halkodaları Dergisi*, Cilt 3, Sayı 31, s. 36, Temmuz 1949.
- 2.1.4.34. “Böyl’eyleme”, *Ülkü Halkevleri ve Halkodaları Dergisi*, Cilt 3, Sayı 32, s. 35, Ağustos 1949.
- 2.1.4.35. “Karpuz Kestim”, *Ülkü Halkevleri ve Halkodaları Dergisi*, Cilt 3, Sayı 33, s. 35, Eylül 1949.
- 2.1.4.36. “Al Elma”, *Ülkü Halkevleri ve Halkodaları Dergisi*, Cilt 3, Sayı 34, s. 32, Ekim 1949.
- 2.1.4.37. “Develi”, *Ülkü Halkevleri ve Halkodaları Dergisi*, Cilt 3, Sayı 35, s. 37, Kasım 1949.



- 2.1.4.38. “Az Kaldı Bayram Ola”, *Ülkü Halkevleri ve Halkodaları Dergisi*, Cilt 3, Sayı 36, s. 32, Aralık 1949.
- 2.1.4.39. “Suda Balık”, *Ülkü Halkevleri ve Halkodaları Dergisi*, Cilt 4, Sayı 37, s. 31, Ocak 1950.
- 2.1.4.40. “Fadime Türküsü”, *Ülkü Halkevleri ve Halkodaları Dergisi*, Cilt 4, Sayı 41, s. 19, Mayıs 1950.
- 2.1.4.41. “Gurbet Türküsü”, *Ülkü Halkevleri ve Halkodaları Dergisi*, Cilt 4, Sayı 42, s. 29, Haziran 1950.
- 2.1.4.42. “Alıcı Kuşlar”, *Tarih Hazinesi*, Sayı 13, s. 674-676, Kasım 1951.
- 2.1.4.43. “Türk Müzik Folklorundan Üç Örnek Türkü”, *Türk Folklor Araştırmaları*, Cilt 3, Sayı 57, s. 902-904, Nisan 1954.
- 2.1.4.44. “Müzik Folklorumuzdan Üç Türkü”, *Türk Folklor Araştırmaları*, Cilt 3, Sayı 59, s. 936-939, Haziran 1954.

3. Transkripsiyon Anlayışı

Ferruh Arsunar, öğrencilik yıllarından itibaren süratli ve doğru biçimde dikte yapabilme ve dolayısıyla da dinlediği eserleri hızlı bir şekilde kağıda aktarabilme kabiliyetiyle tanınmıştır. Bu özelliği bilhassa İstanbul Konservatuarı'nın gerçekleştirdiği derleme çalışmalarında oldukça fayda sağlamış ve ses kayıt cihazlarının kullanılmadığı durumlarda Arsunar'ın kaynak kişi icrasını doğrudan kağıda aktarması takdire şayan görülmüştür. Hatta derleme heyeti üyelerinden Mahmut Ragıp Gazimihal bu hususu yazılarında farklı defalar dile getirmiş ve Arsunar'ın yeteneğine dikkat çekmiştir (bkz. Mahmud Ragıp, 1928:156; M. Ragıp, 1931:24).

Arsunar'ın hazırladığı notalar incelendiğinde, kendine mahsus bir dikte tarzının ön planda olduğu göze çarpar. Yazdığı notalarda komalı sesleri göstermeye yarayan alternatif değiştirme işaretleri yerine Batı müziğine özgü diyez ve bemoller kullanması ve ayrıca, notasını yazdığı eserin genel seyri içerisinde ihtiyaç olmadıkça donanımda herhangi bir işarete yer vermemesi Arsunar'ın nota yazım karakterinin başlıca özelliklerindedir. Ancak bu durum, nota üzerinde herhangi bir makam ya da dizi ismi belirtmediği için, notasını yazdığı eserlerin tampere sisteme göre icra edilmesine ve melodinin özünü oluşturan dizi veya çeşnilerin çoğu zaman anlaşılmasına neden olmaktadır.

Bununla birlikte, Arsunar'ın serbest ritimli ezgileri notaya alışı biçiminde de kendine özgü birtakım özellikler görülür. Erken dönem çalışmalarında serbest ya da esnek ritimli melodilerin vokal kısımlarını kimi zaman belirli bir usule (çoğu zaman 4/4'lük ölçüye) bağlı kalarak ve çoğu zaman da ezgi çekirdeğini usule sığdırarak yazma eğilimindedir. Bu tarz notalarda “Serbest”, “Usulsüz”, “Usulsüz Gibi”, “Gibi”, “Âdetâ” vb. tabirlerin yanı sıra puandorglar yardımıyla serbestliği veya esnekliği tarif etme yoluna gider. Olgunluk döneminde ise, melodiyi hecelerin süre uzunluklarına uygun şekilde yazarak, güfte satırlarına bağlı bölmeler oluşturma yolunu seçer.

Bununla birlikte, ister usullü ister serbest ritimli melodi olsun, yöresel üslubun ve melodi karakterinin uygun şekilde gösterimini sağlamak üzere ana notalar ile süsleme notalarının yazılışı konusunda son derece hassas davrandığı göze çarpar. Özellikle olgunluk döneminde yazdığı notalarda, sesin şiddetini derecelendirmek ve ana notaların dışında kalan, harici sesleri gösterebilmek üzere küçük boyutlu nota simgelerini de kullanır. Ayrıca, bu dönemde hazırladığı kimi inceleme notalarında, vokal icrasına dayalı ana melodi hattının dışında kalan performans unsurlarını da betimleme yolunu seçer. Ezgi varyantlarını, çalgılara özgü icra biçimlerini, çalgı akortlarını ve yöresel üslubun farklı şekillerini tanımladığı notalara rastlanır.

4. Besteciliği

Yazılı kaynaklarda, hayatının büyük bir kısmını musiki folklorunu tespit işine adanmış Ferruh Arsunar'ın bestekârlığından neredeyse hiç söz edilmez. Bununla birlikte, kimi özel ve resmi arşivlerde yer alan notalarda onun Türk musikisi sahasında eser üreten isimlerden biri olduğunu akıllara getiren verilere tesadüf edilmektedir.

Sözgelimi, Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (DABOA) içerisindeki Vecihe Daryal Koleksiyonu'nda



bulunan *Bırakıp gitme beni solar o gül yanağın* sözleriyle başlayan Hüzzam makamındaki eser¹⁹ ile *Ruhum titrer güzel gözlerin süzülürken* sözleriyle başlayan Kürdilihicazkar makamındaki eser²⁰ “Ferruh Bey” adına; ayrıca *Sessiz uyuyan, saklı duran, gizli emeller* sözleriyle başlayan Kürdilihicazkar makamındaki eser,²¹ *Gördüm yüzünü taliimin ufku karardı* sözleriyle başlayan Şedaraban makamındaki eser²² ve *Bana bir kerre bakıp* sözleriyle başlayan Hüzzam makamındaki eser²³ de “Ferruh Bey, Kemânî” adına kayıtlıdır.²⁴

Bununla birlikte, Celal Volkan Kaya’nın hususi koleksiyonunda yer alan bir nota defteri içerisinde, *Şen geçen günlerimiz her an yadıma gelir* sözleriyle başlayan Hicaz makamında bir eser vardır ve notanın üzerinde güfte ve bestenin “M. Ferruh” tarafından meydana getirildiği yazılıdır. Aynı defterde bulunan ve *Bin ümid-i aşk ile sevmiş iken seni ben* sözleriyle başlayan Segâh makamındaki bir eserin güftesi “Mesude Hanım”, bestesi ise yine “M. Ferruh” adına kayıtlıdır.

Ayrıca, Hafız Kemal Bey tarafından plağa okunan ve *Dereler çağlar oldu* sözleriyle başlayan eserin bestekârı, plağın dışındaki kimi kaynaklarda da “Kemânî Ferruh Bey” olarak görünmektedir.²⁵ *Bilmiyordum aşk nedir sevda nedir* sözleriyle başlayan, Suzinak makamındaki bir eserin notasında ise, “Ûdî Mihrimah Hanım”ın biraderi Ferruh Bey’in” ifadesi yazılıdır.²⁶ Öte yandan, *Oyun Havası* başlığını taşıyan, Tahir makamındaki bir eserin notasında “Bestekârı: Ferruh Bey”;²⁷ *Zeybek Havası* başlığını taşıyan enstrümantal bir başka eserin notasında ise “Ferruh Bey’in” notu bulunmaktadır.²⁸

Bu kaynaklar, İstanbul Konservatuarı’nın Şark Musikisi Şubesi’nde Rauf Yekta Bey, Muallim İsmail Hakkı Bey gibi isimlerden Türk musikisi eğitimi alan ve dönemi içerisinde “Kemânî Ferruh Bey” olarak da tanınan Arsunar’ın bestecilik yönünün de olduğuna işaret etmektedir.²⁹ Ayrıca, 24 Ocak 1951 tarihli *Ulus* gazetesinin Çocuk köşesinde yer alan *Saat* başlıklı bir çocuk şarkısının üzerinde melodinin “F. Arsunar” tarafından meydana getirildiği belirtilmiştir. Bu da, Arsunar’ın eser üretimini kesin olarak ortaya koyan yazılı kaynaklardan biridir (Arsunar, 1951:7).

Bununla birlikte, kimi gazetelerde yer alan sinema ilanlarında Ferruh Arsunar’ın film müziği bestelediğine yönelik izlere rastlanmaktadır. İstanbul’da çekilen ve başrollerinde Gustav Fröhlich ve Jarmila Novotná’nın yer aldığı *Luces del Bosforo* (1935) isimli sinema filminin Türkçe dublajı yapılarak, *Boğaziçi Şarkısı* ismiyle İstanbul’da gösterime sokulmuş ve bu sırada Türkçe sözlü müzikler ilave edilmiştir. Filmin 1940 yılında gazetelere verilen ilanlarında, “Ferruh Arsunar” tarafından film için bestelenen eserlerin “Menşure” isimli bir muganniye ve “memleketin en tanınmış musiki üstadları” tarafından seslendirildiği belirtilmektedir.³⁰ Ayrıca, 1954 yılında gösterime giren *Karaca Oğlan* isimli bir filmin gazete ilanlarında,³¹ film müziğinin “Ferruh Arsunar” tarafından hazırlandığı aktarılmaktadır.³²

¹⁹ DABOA, TRT.MD.d., 688.127; 688.128

²⁰ DABOA, TRT.MD.d., 691.468.

²¹ DABOA, TRT.MD.d., 591.21.

²² DABOA, TRT.MD.d., 591.22.

²³ DABOA, TRT.MD.d., 688.131.

²⁴ 6 Haziran 1929 tarihli bir gazete ilanında Kemânî Ferruh Bey’in *Sessiz uyuyan, saklı duran, gizli emeller* ve *Gördüm yüzünü taliimin ufku karardı* sözleriyle başlayan eserlerinin telif haklarını “Hırant Balçıyan Efendi”ye sattığı görülmektedir (Milliyet, 1929:2).

²⁵ Bkz. Kemânî Ferruh Bey (t.y.).

²⁶ Bkz. Ferruh Bey (t.y.-a).

²⁷ Bkz. Ferruh Bey (t.y.-b).

²⁸ Bkz. Ferruh Bey (t.y.-c).

²⁹ Ferruh Arsunar’ın “Kemânî Ferruh Bey” olarak tanındığına gösteren bir kaynak için bkz. Va-Nü, 1932:3.

³⁰ Bu ilanlardan bazıları için bkz. Cumhuriyet, 1940:4; Son Telgraf, 1940:2; Vakit, 1940:4.

³¹ Gazete ilanına göre, filmin senaristliğini Melih Başar, yönetmenliğini ise Avni Dilligil’in üstlenmiş ve başrollerde Muhterem Nur, Bülent Ufuk, Belkis Frat, Fikret Hakan ve Muzaffer Kurtulmuşer’in yer almıştır (Milliyet, 1954:5).

³² Sözü edilen sinema filmleri temin edilemediği için müziklerin mahiyeti hakkında bilgi edinilememiştir. Dolayısıyla, ilanlarda Ferruh Arsunar tarafından oluşturulduğu belirtilen eserlerin onun derlediği halk ezgilerinden seçilmiş ve uyarlanmış melodiler olup olmadığı ya da tümüyle onun tarafından bestelenip bestelenmediği anlaşılamamıştır.



Diğer taraftan, İstanbul’da faaliyetlerini sürdüren Nümune Matbaası’nın “Saz” adıyla piyasaya sunduğu yaprak notalar arasında da Ferruh Arsunar’ın çalışmalarından örneklere rastlanmaktadır. Kapak sayfalarında *Ayrıldım gülüm senden / Gülerdim ağlamazdım, Dağlar duman oldu gel / Kalk gidelim dağlara ve Bu dağlar meşe dağlar / Ben ağlarım yârim ağlar* başlıklarını taşıyan ve üzerinde tarih bulunmayan notalarda Ferruh Arsunar “bestekâr” olarak belirtilmişse de, eserlerin künyesinde “Halk Türküsü” tanımlamasına da yer verilmiştir. Bu da, eserlerin Ferruh Arsunar tarafından derlendiğini ve besteci sıfatının kapak sayfasına yayıncı inisiyatifiyle eklendiği akla gelmektedir.

Öte yandan, aynı yayın serisi içerisinde *Sarı çiviler (Slow–Fox)* ve *Sarı çivi (Slow–Fox)* isimlerini taşıyan iki farklı notada “Müzik: M. Ferruh Arsunar” ifadesi yer almaktadır. Batı müziği tarzında tonal olarak bestelenen ve piyano ve şan kısımları ayrı partiyonlar şeklinde yazılan eserlerin, başlıklarında bulunan “Slow-Fox” tanımlamasından ötürü dans müziği olarak bestelendiği anlaşılmaktadır. Aslına bakılırsa, bu yayınlarda karşımıza çıkan eserler, İstanbul Konservatuvarı’nın Garp Musikisi Şubesi’nde de eğitim alan Arsunar’ın, Batı müziği sahasında geride bıraktığı ender çalışmalarıdır.

5. Plaklarda İcra Edilen Derlemeleri

Ferruh Arsunar’ın musiki çalışmalarına dair bilgiler, tahminen 20. yüzyılın ilk yarısı içerisinde çeşitli firmalar tarafından yayımlanan plaklarda da karşımıza çıkmaktadır. Alev Hanım, Ali Can, B. [Bedriye] Rasim Hanım, Nedime Birses, Hafız Kemal Bey, Münevver Birses ve Saadet Ergün’ün sesinden kaydedilen ve özellikle halk ezgisi tarzındaki eserleri ihtiva eden bir kısım plağın etiketinde “Kemânî Ferruh Bey”, “Kemânî Ferruh”, “Ferruh Arsunar” gibi tanımlamalar dikkati çekmektedir.

Plaklardan bazılarında, plak sektörü içerisinde kimi zaman eserin bestekârını ya da derleyenini ifade etmek üzere kullanılan “müzik”, “beste” ve “derleyen” tabirlerinin yer alması neticesinde, bazı eserlerin Arsunar tarafından bestelendiği sonucu ortaya çıkmaktadır.³³ Ancak, üslup bakımından eserlerin halk musikisi tarzına daha yakın olması, plaklarda Ferruh Arsunar’ın derlediği materyallerden istifade edildiğini düşündürmektedir. Bununla birlikte, Arsunar’ın saha çalışmalarında tespit ederek kitap ve dergilerde yayımladığı notalar arasında, söz konusu plaklarda yayımlanan eserlerin büyük ölçüde yer almaması da dikkat çekicidir.

Etiketinde, icracı isminin yanı sıra “Kemânî Ferruh Bey”, “Kemânî Ferruh”, “Ferruh Arsunar” gibi tanımlamalar bulunan plaklardan bazılarının bilgileri aşağıdaki tabloda yer almaktadır:³⁴

İcraçı	Plaktaki Eserler	Plak Firması	Katalog Numarası
Alev Hanım	Tuna (Ferruh Arsunar) Manastır (Ferruh Arsunar)	Sahibinin Sesi	AX 2250
Alev Hanım	<i>Kara gözler</i> <i>Alev</i>	Sahibinin Sesi	AX 2213
Ali Can	Emrah-Gurbet Türküsü (Derleyen: Ferruh Arsunar) Bülbül Türküsü (Derleyen: Ferruh Arsunar)	Sahibinin Sesi	AX 2638
B. Rasim Hanım	<i>Aya bak yıldız bak</i> Kara kaş kara gözler (Kemânî Ferruh Bey)	Sahibinin Sesi	AX 1557
B. Rasim Hanım	<i>Kütükte kara üzüm</i> Karanfilim saksıda (Kemânî Ferruh Bey)	Sahibinin Sesi	AX 1624
Bayan Nedime Birses	Elâziz Şarkısı (Beste: Kemânî Ferruh) Karşıdan göz süze süze (Beste: Kemânî Ferruh)	Columbia	RT 17713

³³ Saadet Ergün’ün Odeon firmasından çıkardığı 270413 katalog numaralı plağın gazetelerde yayımlanan ilanında Ferruh Arsunar isminin besteci olarak yazılı olduğu görülmektedir (Bkz. Cumhuriyet, 1941:6; Son Telgraf, 1941:6; Son Posta, 1941:8).

³⁴ Büyük bir bölümü Millî Kütüphane’nin çevrimiçi kataloğundan yararlanılarak hazırlanan bu listede ismi italik olarak gösterilenlerin plakların etiketleri görülemez. Listede yer alan ve *Kütükte kara üzüm* sözleriyle başlayan eserin Dürrü Turan’a, *Dereler çağlar oldu* sözleriyle başlayan eserin de Ferruh Arsunar’a ait olduğu bilinmektedir.



İcracı	Plaktaki Eserler	Plak Firması	Katalog Numarası
Hafız Kemal Bey	<i>Dağlar dağladı beni</i> <i>Dağların sümbülü var</i>	Sahibinin Sesi	AX 1554
Hafız Kemal Bey	Bahçelerde bülbüller (Kemânî Ferruh Bey) Gül ekim ekin ekin (Kemânî Ferruh Bey)	Sahibinin Sesi	AX 1588
Hafız Kemal Bey	Karşı dağın yüzünde (Kemânî Ferruh Bey) Dereler çağlar oldu (Kemânî Ferruh Bey)	Sahibinin Sesi	AX1589
Nedime ve Münevver Birses	Karşı dağlar meşeli (Müzik: Kemânî Ferruh) <i>Mehmetçik [Genç Osman]</i>	Columbia	RT 17707
Saadet Ergün	Menekşem harelensin (Müzik: Ferruh Arsunar) Şu dağın meşeleri (Müzik: Ferruh Arsunar)	Odeon	LA 270349
Saadet Ergün	<i>Gül açılmış bülbüle</i> Sabah oldu serindir (Müzik: Ferruh Arsunar)	Odeon	LA 270413

Sonuç

Ferruh Arsunar; üretkenliği, gayretli kişiliği, meslekî birikimi, çok yönlü müzisyen kimliği, kendine özgü transkripsiyon anlayışı ve geride bıraktığı çalışmalarıyla, ömrünü musiki folkloruna vakfetmiş isimlerden biridir. Geride bıraktığı çalışmalar, 57 yıllık ömrünü Anadolu'yu karış karış gezerek, Anadolu insanının musiki üretim ve tüketim alışkanlıklarını anlamaya çalışarak, musiki eserlerinin sosyal ilişki ağları içerisinde büründükleri formları ve yapısal değişimleri keşfetmeye ve kayıt altına almaya odaklanarak tamamladığını göstermektedir.

Bununla birlikte, musiki folklorunun kayıt altına alınmasını ve kuşaklar arası aktarımını hedeflediğinden, özellikle erken dönem kitapları geniş hacimli nota koleksiyonları gibidir. Bilhassa olgunluk dönemi çalışmalarında, notaların yanı sıra tespit ettiği folklor materyallerinin halk yaşantısı içerisindeki işlevini ve çeşitliliğini izah etmek üzere yine saha verilerine dayanan açıklama metinleri hazırlamışsa da, bunlar yöntem bakımından folklor disiplininin metodolojisine göre tasarlanmıştır. Aslına bakılırsa, Ferruh Arsunar'ın metin oluşturmada nota yazmadaki kadar başarılı olduğu söylenemez.

Yayımlanmış kitap ve makaleleri ile yayımlanmamış çalışmalarında bulunan notalar hesaba katıldığında, saha araştırmalarına dayalı olarak hazırladığı notaların sayısı mükerrerleriyle birlikte sekiz yüzün üzerindedir ve bu sayıya İstanbul Konservatuvarı derlemelerinde tespit edilen eserler dahil değildir. Bununla birlikte, üretim hacmine rağmen hem yaşadığı dönemde hem de günümüzde emsallerinin ve çağdaşlarının ulaştığı üne yeterince sahip olamadığı ortadadır. Ancak, Ferruh Arsunar'dan günümüze ulaşan materyallerin Anadolu musiki folklorunun önemli bir bölümünü ihtiva eden, kıymetli bir hazine olduğu gerçektir.

Bununla birlikte, Arsunar'ın vefatından sonra şahsî koleksiyonlara geçen terekesi üzerine henüz kapsamlı bir çalışma yürütülemedi; derlediği eserlerin hacmi ve niteliklerini bütüncül bir yaklaşımla ele alıp, onu hak ettiği biçimde değerlendiren incelemeler yapılamamıştır. Araştırmacıların erişimine açık olan arşiv ve koleksiyonlar yoluyla belirlenebilen eserlerinin dışında, özel ve/veya kurumsal arşivlerde yer almasına rağmen henüz haberdar gün yüzüne çıkarılmayan çalışmalarının varlığına kuşku yoktur. Zira, yukarıda da sözü edildiği gibi, yazılı kaynaklarda günümüze bütün olarak ulaştığından bile şüphe duyduğumuz bazı çalışmalarının olduğuna yönelik emarelere rastlanmaktadır.

Sözgelimi, 1954 yılında *Vatan* gazetesinin *Radyo İlavesi* içerisinde yer alan bir haberde, Ferruh Arsunar'ın Ercişli Emrah'ın hayatını konu alan bir telif eser kaleme aldığı ve eserin Devlet Tiyatrosu sanatçıları tarafından Ankara Radyosu'nda temsil edileceği, musiki eserlerinin de radyo sanatçıları tarafından seslendirileceği duyurulmaktadır (Vatan, 1954:1). Ferruh Arsunar'ın çalışmalarını ihtiva eden kaynaklarda böyle bir eserin varlığına, ne tür bir eser olduğuna ve isminin gerçekte ne olduğuna dair bilgiye rastlanmamaktadır.

Sonuç olarak, gelecekte ortaya çıkması muhtemel kaynaklar, çalışmalarının hacim ve niteliğini anlama konusunda daha kapsamlı bilgiler sunmaya ve musiki folkloruna yönelik heyecan verici bilgileri gün yüzüne çıkarmaya adaydır. Ferruh Arsunar'ın yakın geçmişte araştırmacıların hizmetine açılan arşivlerdeki materyalleri bunun habercisidir.



Kaynaklar

Altınay, F. Reyhan. (2004). *Cumhuriyet Döneminde Türk Halk Müziği (Kitaplar-Makaleler-Nota Yayınları)*. İzmir: Balçova Kaymakamlığı.

Arsunar, Ferruh. (1951, 24 Ocak). Saat. *Ulus*, s. 7. Ankara.

Arsunar, Ferruh. (1936). *Elâziz Halk Türküleri ve Oyunları*. İstanbul: Elâziz Halkevi Güzel Sanatlar Komitesi.

Arsunar, Ferruh. (1937). *Anadolu'nun Pentatonik Melodileri Hakkında Birkaç Not*. İstanbul: Nümune Matbaası.

Arsunar, Ferruh. (1947). *Anadolu Halk Türkülerinden Örnekler I*. Millî Kültür Araştırmaları (C. 1-3, C. 1). Ankara: CHP Halkevleri Yayınları.

Arsunar, Ferruh. (1948a). *Anadolu Halk Türkülerinden Örnekler II*. Millî Kültür Araştırmaları (C. 1-3, C. 2). Ankara: CHP Halkevleri Yayınları.

Arsunar, Ferruh. (1948b). *Anadolu Halk Türkülerinden Örnekler III*. Millî Kültür Araştırmaları (C. 1-3, C. 3). Ankara: CHP Halkevleri Yayınları.

Arsunar, Ferruh. (1955). *Türk Çocuk Oyunlarından Örnekler*. İstanbul: Maarif Basımevi.

Arsunar, Ferruh. (1958). *Türkten Türküler (Dizerkonca Matbaası)*. İstanbul: Şemsi Yastıman Sazevi.

Arsunar, Ferruh. (1962). *Gaziantep Folkloru*. İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Eski Eserler ve Müzeler Umum Müdürlüğü Yayınları.

Arsunar, Ferruh. (1963). *Koroğlu*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Arsunar, Ferruh. (1965). *Türk Anadolu Halk Türküleri (Başnur Matbaası)*. Ankara: Halkevleri Genel Merkezi Yayınları.

Arsunar, Ferruh. (1967). *Türkten Türküler (Dizerkonca Matbaası)*. İstanbul: Şemsi Yastıman Sazevi.

Arsunar, Ferruh. (1971). *Türkten Türküler (Dizerkonca Matbaası)*. İstanbul: Şemsi Yastıman Sazevi.

Arsunar, M. Ferruh (1937a). *Elâziz Bakırmadeni Kazası Halk Türküleri*. İstanbul: Elâziz Halkevi.

Arsunar, M. Ferruh. (1937b). *Tunceli-Dersim Halk Türküleri ve Pentatonik*. İstanbul: Elâziz Halkevi.

Ayrıldım gülüm senden / Gülerdim ağlamazdım (t.y.). *Saz: En Güzel ve Seçme Şarkılar*, Bestekârı: Ferruh Arsunar. İstanbul: Nümune Matbaası Saz Neşriyatı, No. 127.

Bu dağlar meşe dağlar / Ben ağlarım yârim ağlar (t.y.). *Saz: En Güzel ve Seçme Şarkılar*, Bestekârı: Ferruh Arsunar. İstanbul: Nümune Matbaası Saz Neşriyatı, No. 131.

Cumhuriyet. (1940, 2 Mart). Boğaziçi Şarkısı [İlan]. *Cumhuriyet*, s. 4. İstanbul.

Cumhuriyet. (1941, 14 Şubat). Odeon [İlan]. *Cumhuriyet*, s. 6. İstanbul.

Dağlar duman oldu gel / Kalk gidelim dağlara (t.y.). *Saz: En Güzel ve Seçme Şarkılar*, Bestekârı: Ferruh Arsunar. İstanbul: Nümune Matbaası Saz Neşriyatı, No. 129.

Devlet Arşivleri Başkanlığı Cumhuriyet Arşivi (DABCA), 490.1.0.0/391.1657.2.

Ege, Hüsamettin. (1948). *Musikçilerimiz*. Bursa: Uygun Basımevi.

Elçin, Şükrü. (1963). Gaziantep Folkloru. *Türk Etnografya Dergisi*, (V), 96-97.

Ferruh Bey (t.y.-a). Bilmiyordum Aşk Nedir Sevda Nedir - Ferruh – Suzinak [Nota], *Dîvân Makam*, <https://>



divanmakam.com/forum/bilmiyordum-ask-nedir-sevda-nedir-ferruh-suzinak.5979/ adresinden erişildi.

Ferruh Bey (t.y.-b). Oyun Havası - Ferruh – Tahir [Nota], *Dîvân Makam*, <https://divanmakam.com/forum/oyun-havasi-ferruh-tahir.40352/> adresinden erişildi.

Ferruh Bey (t.y.-c). Zeybek Havası - Ferruh – Rast [Nota], *Dîvân Makam*, <https://divanmakam.com/forum/zeybek-havasi-ferruh-rast.45127/> adresinden erişildi.

Halkacı, İzzet. (t.y.). Bir Bestecinin Hikâyesi, 18. <https://core.ac.uk/reader/158640456> adresinden erişildi.

Hınçer, İhsan. (1967). Ferruh Arsunar'ın 1. Ölüm Yıldönümü. *Türk Folklor Araştırmaları*, 10(210), 4302.

Kaymak, Mansur. (1982). Ferruh Arsunar. *Türk Halk Müziği ve Oyunları*, 1(1), 8.

Kemânî Ferruh Bey (t.y.). Dereler Çağlar Oldu / Gözlerim Ağlar Oldu - Ferruh Bey (Kemani) – Zavil [Nota], *Dîvân Makam*, <https://divanmakam.com/forum/dereler-caglar-oldu-gozlerim-aglar-oldu-ferruh-bey-kemani-zavil.11429/> adresinden erişildi.

Koşay, Hâmit. (1962). Önsöz. *Gaziantep Folkloru* içinde (s. V), Ferruh Arsunar (Yazar). İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Eski Eserler ve Müzeler Umum Müdürlüğü Yayınları.

Koşay, Hamit Z. (1963). Önsöz. *Koroğlu* içinde (s. 6), Ferruh Arsunar (Yazar). Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

M. Ragıp. (1931). Memleketle alâkadar musiki haberleri. *Musiki*, (5), 14-15, 24.

Mahmud Ragıb. (1928). *Anadolu Türküleri ve Musiki İstikbâlimiz*. İstanbul: Maârif Matbaası.

Mahmut Ragıp. (1929). Şarkî Anadolu Türkü ve Oyunları. İstanbul: Evkaf Matbaası.

Milliyet. (1929, 6 Haziran). Maarif Müdürlüğünden [İlan]. *Milliyet*, s. 2. İstanbul.

Milliyet. (1930, Teşrinisani). Halkbilgisi derneği müsamesesini muffakiyetle verdi. *Milliyet*, s. 3. İstanbul.

Milliyet. (1954, 3 Kasım). Karaca Oğlan [Bugünden itibaren ALKAZAR Sinemasında]. *Milliyet*, s. 5. İstanbul.

Numan, Sırrı. (1929). *Erzurum Oyunları ve Oyun Havaları* (İktisat Matbaası.). İstanbul: Türk Halk Bilgisi Derneği.

Orak, Hüseyin. (1946). *Türkiye Kılavuzu* (C. 1). Ankara.

Sarı çiviler (Slow – Fox), (t.y.), *Saz: En Güzel ve Seçme Şarkılar*, Söz: D. Remzi Korok, Müzik: M. Ferruh Arsunar. İstanbul: Nümune Matbaası Saz Neşriyatı, No. 99.

Sarı çivi (Slow – Fox), (t.y.), *Saz: En Güzel ve Seçme Şarkılar*, Söz: S. Zeki, Müzik: M. Ferruh Arsunar. İstanbul: Nümune Matbaası Saz Neşriyatı, No. 104.

Son Posta. (1941, 20 Şubat). Odeon [İlan]. *Son Posta*, s. 8.

Son Telgraf. (1940, 2 Mart). Boğaziçi Şarkısı [İlan]. *Son Telgraf*, s. 2. İstanbul.

Son Telgraf. (1941, 14 Şubat). Odeon [İlan]. *Son Telgraf*, s. 6. İstanbul.

Şemsi Yastıman Sazevi. (1977). *Türkten Türküler* (Gazi Matbaası.). İstanbul: Şemsi Yastıman Sazevi.

Şenel, Süleyman. (1994). Türk Halk Musikisi Konusunda Yayımlanmamış Beş Kitap. *Müteferrika*, (4), 59-69.

Va-Nü. (1931, Kânunuevvel). Musikiye dair münakaşanın hülâsa ve neticesi. *Akşam*, ss. 3-4.

Vakit. (1930, 26 Mayıs). Konservatuvar talebesi bir senelik mesaisini iki konserle gösterecek. *Vakit*, s. 1. İstanbul.



Vakit. (1940, 3 Mart). Boğaziçi Şarkısı [İlan]. *Vakit*, s. 4. İstanbul.

Vatan. (1954, 5 Mayıs). Halk Şairi Emrah Radyoda. *Vatan Radyo İlâvesi*, s. 1. İstanbul. http://nek.istanbul.edu.tr:4444/ekos/GAZETE/vatan/vatan_1954/vatan_1954_mayis_/vatan_1954_mayis_5_.pdf adresinden erişildi.

Teşekkür

Kişisel koleksiyonundaki nota defterini incelememe izin veren Celal Volkan Kaya'ya teşekkür ederim.



Giriftzen Âsım Bey

Ayşe Başak İLHAN HARMANCI¹

Özet

Hayati savaşlar, sürgün ve göçler ile geçmiş Âsım Bey bu zorluklar içerisinde ne sazından ne de mûsikîden bir nebze ayrılmamıştır. Ney ile saz icrasına başlayan Âsım Bey, hayatının büyük kısmının askerlik, sürgün ve memuriyet ekseninde göç ile geçmesi sebebiyle taşıma kolaylığı açısından girifti tercih etmesine yol açmıştır. Gittiği her yere giriftini ve mûsikî aşkını da beraberinde götürmüştür. Şehzâdeler şehri Amasya'da sürgün hayatı boyunca öğretme aşkıyla canlı bir mûsikî meydana getiren, Türk mûsikîsine hizmet eden öğrenciler yetiştiren Âsım Bey ömrünü sadece girift icrasına değil aynı oranda Türk mûsikîsini gelecek nesillere aktarmaya da vakfetmiştir. Amasya'da sürgünde olduğu süre boyunca sadece Amasya'da değil çevre il ve kazalarda da cemiyetlerde dersler vermiş, öğrenciler yetiştirmiştir.

Âsım Bey'in altısı saz, otuzu sözlü olmak üzere toplam otuz beş bestesi günümüze ulaşabilmiştir. 19. yüzyılın sonlarında yaşamış olan Âsım Bey bestelediği sözlü eserlerinde, kendisinden çeyrek asır önce yaşamış Hacı Ârif Bey'in parlattığı şarkı formunu kullanmıştır. Bir de İstiklâl Marşı bestelemiştir. Sade makam kullanımı, kendine has akılda kalıcı melodileri eserlerinde göze çarparken, Atatürk'ün çocukluğunda dinleyip sevdiği ve bizzat kendisinden dinlediği Uşşak Şarkısı "Cânâ rakibi handan edersin" halen sevilip okunan eserlerinden biridir.

Eserlerinden makam, usûl ve güfte kullanımı açısından klasik anlayışın izleri olmakla birlikte, yeni ve farklı izlere de rastlamak mümkündür. Türk müziğindeki küçük usûller, küçük formlar ve sade dil kullanımına doğru yöneliş Âsım Bey'in eserlerinde de karşımıza çıkmaktadır.

Çalım zorluğundan dolayı "Girift" adını almış olan sazın son temsilcisi olan Âsım Bey bu sazın bilinen en önemli icracısı olarak bilinmektedir. Âsım Bey'e ait girift ve piyano Amasya Müzesi'nde muhafaza edilmektedir.

"Cumhuriyetin Yüzüncü Yılında Müziğimizin Yüzleri" kitap çalışmasının bu bölümünde Giriftzen Âsım Bey'in hayatı, eserleri ve eserlerinin analizi ile musiki dünyamızın bu nadide şahsiyetini tüm yönleriyle ortaya koymaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Girift, Âsım Bey, Giriftzen

Abstract

Asım Bey, who spent his life with wars, exiles and migrations, did not leave his instrument or music a bit in these difficulties. Asım Bey, who started playing instruments with the Ney, led him to prefer Girift in terms of ease of transportation, as he spent most of his life with migration on the axis of military service, exile and civil service. He took his Girift and his love of music with him wherever he went. Asım Bey, who created a lively music with the love of teaching during his exile in Amasya, the city of the princes, and raised students who served Turkish music, devoted his life not only to his intricate performance, but also to transfer Turkish music to future generations. During his exile in Amasya, he gave lectures and trained students not only in Amasya but also in the surrounding cities and towns.

A total of thirty-five compositions of Asım Bey, six of them for instrumental and thirty for vocal compositions, have survived to the present day. Âsım Bey, who lived at the end of the 19th century, used the Şarkı form that had been polished by Hacı Ârif Bey, who lived a quarter of a century before him, in his oral works. He also composed the National Anthem. While the use of plain maqam and distinctive fluent melodies stand out in his works, the Uşşak Song "Cânâ, rakibi handan edersin", which Atatürk listened to and loved in his childhood and listened to

¹ Prof. Dr., Marmara Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, Türk Din Müsikisi Anabilim Dalı, İstanbul, Türkiye. basakilhan75@hotmail.com



from himself, is one of his works that is still loved and perform.

Although there are traces of classical understanding in terms of the use of maqam, usûl and lyrics in his works, it is possible to come across new and different traces. The tendency towards the use of small usûls, small forms and plain language in Turkish music is also seen in the works of Âsım Bey.

Asım Bey, the last representative of the instrument, which was named "Girift" due to its difficulty in playing, is known as the most important known performer of this instrument. The Girift and piano belonging to Asım Bey are preserved in the Amasya Museum.

In this part of the book study "The Faces of Our Music in the Centennial of the Republic", Giritzen Asım Bey's life, works and works were analyzed and tried to reveal this precious personality of our musical world in all its aspects.

Keywords: Girift, Âsım Bey, Giritzen

Hayatı



Şekil- 1 Giritzen Âsım Bey



Âsım Bey, Yunanistan'ın Teselya bölgesinde sınırlarında bugün Larissa olarak bilinen Yenişehir-i Fenâr'da dünyaya gelmiştir. Doğam tarihi konusunda ihtilaflar olmakla birlikte Öztuna ve Anıl 1852, Menç, Özalp, Rona ve Olgun ise doğum yılını 1851 olarak vermektedir. Babası, Muhzırbaşızâdeler'den Ali Efendi'dir (İnal, 1958, s. 77). Yücesoy soyadı Mustafa Kemal Atatürk'ün "Siz yüce bir ailesiniz, ailenize "Yücesoy" adı yakışır" isteği üzerine verilmiştir (Payaslıoğlu, 1992).

Osmanlı döneminde oldukça yaygın kullanılıp, icrasındaki zorluktan dolayı zamanla terk edilen "girift" sazına hâkimiyeti sebebiyle Âsım Bey "Giriftzen" lâkabıyla tanınmıştır. Girift kelimesi "iç içe dolaşmış, birbirine girmiş, karışmış, anlaşılması zor, müşkül" anlamından dolayı, hüsn-i hatta da iç içe istif edilmiş yazılar için kullanılırken, üflenmesindeki zorluktan dolayı bu saza da ismini vermiştir (Uygun, 2015, s. 111). Âsım Bey'in yıllarca üflediği girifti, Amasya Müzesi'nde muhafaza edilmektedir. Âsım Bey, henüz on üç yaşındayken Yenişehir Mevlevihanesi'nde meşhur Neyzen Yusuf Paşa'nın (ö.1884) öğrencisi olan Neyzen Hasan Efendi'den ney üflemeye ve na't-i şerif okumaya başlamıştır. (Özalp, 2000, s. 40)

17 yaşında iken İstanbul'a taşınmış Koska'daki bir tekkeye devam etmeye başlamıştır. Neyzen Salim Bey'in (ö.1885?), Sultantepe'deki evinde meşke davet etmiştir. Neyzen Salim Bey'den ney konusunda istifade etmiş (Yenigün, 1968, s. 8), ayrıca dönemin meşhur mûsikîşinâsları Zekâi Dede (ö.1897), Hacı Ârif Bey (ö.1885), Yusuf Paşa (ö.1884), Tanburî Ali Efendi (ö.1902), Medenî Aziz Efendi (ö.1895), Bolahenk Nuri Bey (ö.1910), Santurî Edhem Efendi (ö.1926) gibi üstadlarla birlikte meşk etme ve bu sayede kendini daha iyi yetiştirme fırsatı bulmuştur.

Dayısı Miralay İbrahim Bey'in yanında İzmir'de askerlik görevine başlamış ve bu görevde mülâzımlığa kadar yükselmiştir. Üç yıl sonra Abdülazîz Han (1861-1876)'ın emriyle 1872 yılında İstanbul İtfâiye Teşkilâtı'nın Beyoğlu şubesinde "yüzbaşı" rütbesiyle göreve başlamıştır. (Özcan, 1991, s. 477)



Şekil- 2 Âsım Bey'in Girifti

Osmanlı-Rus savaşına (1877-1878) katılmış, savaştan sonra İstanbul'a dönmüş ve "binbaşı" rütbesiyle Üsküdar itfaiye kumandanı olmuştur. (Özcan, 1991) Saim Bey Âsım Bey ile yaptığı söyleşiden naklen seferberlikte ney sazi uzun ve taşınması zahmetli olduğu için, ayrıca daha pratik olması hasebiyle bir girift edindiğini; savaşta, dağlarda, tepelerde, su kenarlarında çalarak girifte karşı kendisinde sonsuz bir aşk oluştuğunu ifade ederken (Sâim Bey, 1925) Rona (1946, s. 21) ve Yenigün, savaşa giderken girifti kendisine taşıma kolaylığından dolayı Neyzen Salim Bey'in hediye ettiği bilgisini vermektedirler. İstanbul'da bulunduğu yıllarda Tanburî Cemil Bey (ö.1916), Hüsameddin Bey, oğlu Musa Süreyya Bey (ö.1932) ve bir grup müzisyenle bir cemiyet kurmuşlar ve mûsikî çalışmalarına başlamışlardır. Ne var ki Musa Süreyya Bey'in askere gitmesi, kendisi ve Cemil Bey'in hastalanmaları sonucu çalışmalarına son vermek zorunda kalmışlardır (İnal, 1958). Müşir Fuad Paşa'nın Sultan Abdülhamid Han'ın işaret ettiği Nişantaşı'ndaki konağa değil de Şehzadebaşı'ndaki konağına taşınması sebebiyle kendisi, konağa giren ve



çıkanlar ve burada musiki meclislerine katılan Âsım Bey farklı yerlere sürgüne gönderilmişlerdir. Âsım Bey 1901 (H. 1318) senesinde Amasya'ya sürülmüştür.

Âsım Bey, sürüldüğü Amasya'da musiki eğitimi vermeye başlamıştır. Yedi yıllık sürgün hayatı boyunca Amasya'da iyi bir mûsiki çevresi oluşturmuş, pek çok talebe yetiştirmiştir. Meşrutiyet'in ilanı ile birlikte 56 yaşlarında İstanbul'a dönmüş ve Üsküdar İtfaiye Teşkilatı'na atanmıştır. Teşkilattan emekli olmasını müteakiben olan 1911'de Amasya'ya geri dönmüştür. Önceleri kendi evinde musiki çalışmalarını yürütmüş daha sonra 1916 yılında Amasya Mûsikî Cemiyeti'ni kurmuş ve fahri başkanlığını üstlenmiştir (Menç, 2018, s. 447)

24 Eylül 1934 tarihinde Amasya'yı ziyaret eden Mustafa Kemal Atatürk ve eşi Latife Hanım şerefine verilen akşam yemeği esnasında konser veren ekibin şefi olan Âsım Bey, Atatürk'ün çok sevdiği "Cânâ rakîbi handan edersin" uşak şarkısını onun isteği üzerine seslendirmiş ve kendisinin iltifatlarına mazhar olmuştur (Taşan & Olgun, 2009, s. 28).

Plak doldurma teklifi üzerine İstanbul'a giden Âsım Bey orada rahatsızlanarak 26 Şubat 1929'da 77 yaşında vefat etmiş ve Merkez Efendi Kabristanı'na defnedilmiştir. (İnal, 1958, s. 79)



Şekil - 3 Âsım Bey'in mezar taşı

Âsım Bey iki evlilik yapmış, ilk eşi Emine Hanım'dan dört: İbrâhim Sâbir Bey, Musa Süreyya Bey, Udî Mehmed Cevad Âsım Bey, Fatma Nihal Erkutun, ikinci eşi Lûtfiye Hanım'dan ise altı: Nimet Arkan, Selâhaddin Yücesoy, Muazzez Kurdoğlu, Necla Doksat, Rebîi Yücesoy, Âsım Yücesoy olmak üzere on çocuk sahibi olmuştur. Çocukları Musa Süreyya Bey, Mehmed Cevad Âsım Bey, Fatma Nihal Erkutun, Selâhaddin Yücesoy ve Âsım Yücesoy kendisi gibi müzisyen olup Musa Süreyya Bey, Mehmed Cevad Bey ve Nihal Erkutun bizzat kendisinin öğrencisi olmuşlardır.

Bestekar İsmail Safa Olcay (1904-1969), Âsım Bey'in Amasya'da yetiştirdiği, kanun çalmayı öğrettiği ve daha sonra eğitimi için İstanbul'a götürdüğü (1928) en meşhur öğrencisidir. (Menç, 2018, s. 448)

Ayrıca İzzet Bey, Kasabalı Ama Hafız Nuri Efendi (Öztuna, 1990, s. 117), İsmail Hakkı Nebiloğlu, Üdî İzzet Bey (Özalp, 2000, s. 263) (1872-1906), Müezzin Azmi Efendi, Müezzin Abdal Ağasının Hakkı, Müezzin Ama Mehmed Efendi, Müezzin Abdülkadir Efendizâde, Hâfız Rızâ Efendi, Hamdi Efendizâde Mustafa Efendi, Topuzubüyük Mustafa Efendi de Giriftzen Hacı Âsım Bey'in öğrencilerindedir. (Olcay, 2014, s. 104)

Eserleri

Girift sazındaki virtüozitesi ile nam salmış Âsım Bey, aynı zamanda repertuarımıza 35 eser kazandırmıştır. Eserlerinin listesi şöyledir:



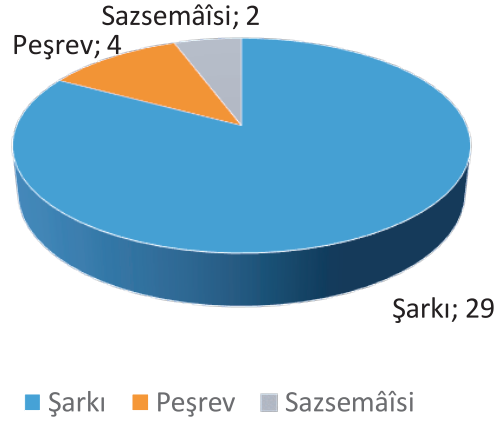
Eserin ilk dizesi	Söz Yazarı	Makamı	Formu	Usûlü
Bir levendâne kesim aşub-i can	-	Ferahnâk	Şarkı	Aksak
Aldandı gönül aşkı vefâ âlemi sandı	-	Hicaz	Şarkı	Aksak
Cüst u câ eyler gönül	-	Hicaz	Şarkı	Ağıraksak
Derd-i aşkın vâsıl olmuşum	-	Hicaz	Şarkı	Aksak
Görelî gül yüzünü ah a cânım	-	Hicaz	Şarkı	Aksak
Güzelim gözlüğünü çeşmine tak	-	Hicaz	Şarkı	Aksak
Her zahm-ı ciğer-sûze devâkar aranılmaz	-	Hicaz	Şarkı	Aksak
Sahralara verdikçe safâ	-	Hicaz	Şarkı	Sofyan
Zahm-ı aşkın yoktur aslâ çâresi	-	Hicaz	Şarkı	Ağır Düyek
Beyhûde değil nâle vü âhım	Mekkî Bey	Hicazkâr	Şarkı	Aksak
Dil verelden ey yüzü mâhım sana	-	Hüseyinî	Şarkı	Aksak
Kimse bilmez hâlimi canım yanar	-	Hüseyinî	Şarkı	Aksak
Şimdi oldum âleme ibret-nümâ	-	Hüseyinî	Şarkı	Düyek
Peşrev	-	Hüseyinî	Sazeseri	Devrikebir
Dil bülbülü sad zâr-ı gülistân-ı cemâlin	-	Hüzzam	Şarkı	Aksak
Sâkî yetiş imdâda gel	-	Hüzzam	Şarkı	Devrihindi
Peşrev	-	Hüzzam	Sazeseri	Devrikebir
Sazsemâisi	*	Hüzzam	Sazeseri	Aksaksemâî
Acırım âşık olup da yanana	-	Mâhur	Şarkı	Aksak
Âhımı dinlese aya erişir	-	Muhayyerkürdî	Şarkı	Aksak
Sevdiceğim kare kaşın kemandır	-	Muhayyersünbüle	Şarkı	Aksak
Açtı firkat yâreler dilde peri	-	Nihâvend	Şarkı	Türk Aksağı
Çemenzâre varıp nasb-ı hıyâm et	-	Rast	Şarkı	Curcuna
Hâb-gâh-ı yâre girdim	Mustafa Reşid Bey	Rast	Şarkı	Müsemmen
Cüdâ düştü gözümde gülizârın	-	Rast	Şarkı	Aksak
Ser-tâ-kadem ey pembe ten	Mekkî Bey	Rast	Şarkı	Aksak
Peşrev	-	Rast	Sazeseri	Devrikebir
Sazsemâisi	-	Rast	Sazeseri	Aksaksemâî
Peşrev	-	Sabâ	Sazeseri	Devrikebir
Hayli demdir görmedim cânânımı	-	Sûznâk	Şarkı	Ağıraksak
Aşkın oduna pervâne gönlüm	-	Uşşak	Şarkı	Aksak
Bak ne müşkül derde saldın başımı	-	Uşşak	Şarkı	Devrihindi
Cânâ rakîbi handân edersin	-	Uşşak	Şarkı	Curcuna
Çaldırıp çalgıyı rakkâseleri oynatalım	İsmail Safâ Bey	Uşşak	Şarkı	Aksak
Gördüm beğendim ol nazlı yâri	-	Uşşak	Şarkı	Aksak



Eserlerin Form Analizi

Liste incelendiğinde form olarak en çok şarkı formunu tercih ettiği görülmektedir. Ayrıca peşrev ve saz semâisi formunda eserler de bestelenmiştir.

Form Kullanım Grafiği



Âsım Bey'in sözlü eserlerini form açısından değerlendirildiğinde 29 eserin 27'sinde ABCB yapısının kullanıldığını görülmektedir. Form açısından da Türk müziği şarkı formunda en çok kullanılan yapının eserlerine hâkim olması Âsım Bey'in geleneksel yapısı sürdürdüğünü göstermektedir. Bununla birlikte gerek nakarat gerekse meyanlarda mısraı iki farklı melodik hat ile bestelemesi eserlerindeki dikkat çekici bir özellik olarak göze çarpmaktadır. Aynı güfteyi aynı melodi ile tekrarlamak yerine farklı melodi ile geliştirmesi eserlerine ayrı bir zenginlik katmaktadır.

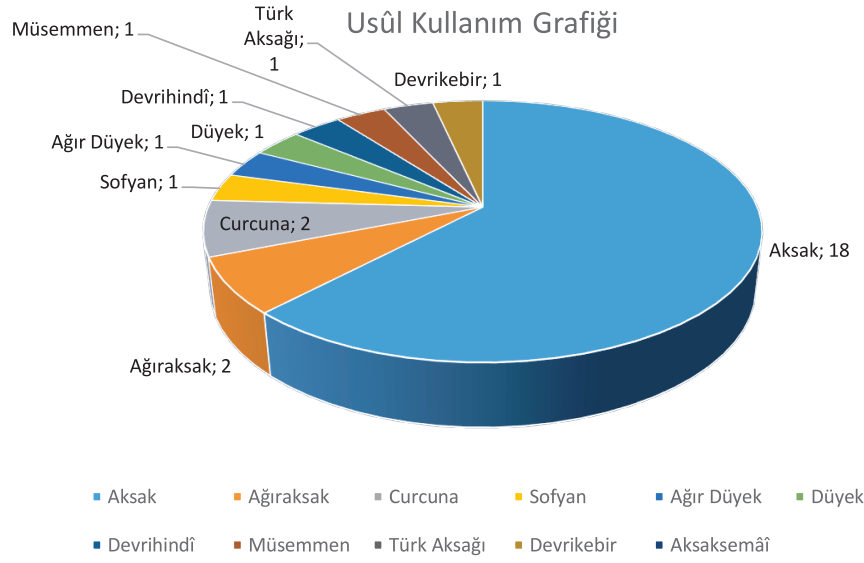
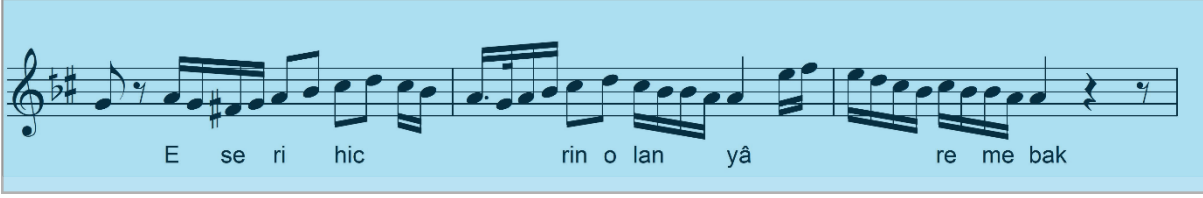
Eserlerin Usûl Analizi

Eserlerinde en çok kullandığı şarkı formunda aksak usulünü büyük ekseriyetle kullandığı görülürken, peşrevlerinde ise devrikebir usulünde bestelenmiştir. Usûl kullanım çeşitliliği açısından 35 eserde 11 farklı usûl kullanımı göze çarpmaktadır.

Bî gâ ne ler le ün si yet et me

Bî gâ ne ler le ün si

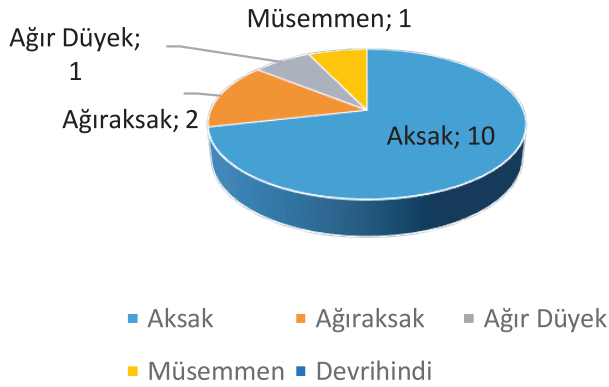
yet et me



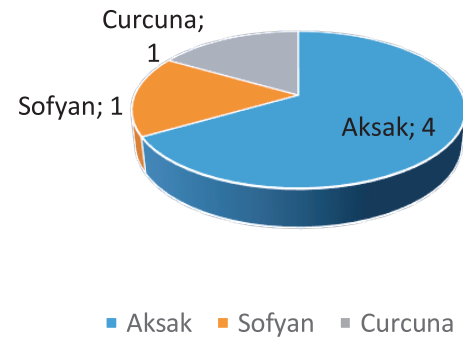
Eserlerde Usûl-Vezin İlişkisi

Eserler güfte açısından incelediğimizde 29 sözlü eserin 26'sında aruz vezinli güftelerin kullanıldığı tespit edilmiştir. Eserlerde kullanılan aruz vezni bahirleri Remel (15 adet), Hezec (6 adet) ve Recez (5 adet) olarak sıralanmaktadır. Bahirlerde tercih edilen usûller ve kullanım oranları ise aşağıdaki grafikte görülmektedir.

Remel Bahrinde kullanılan usûller

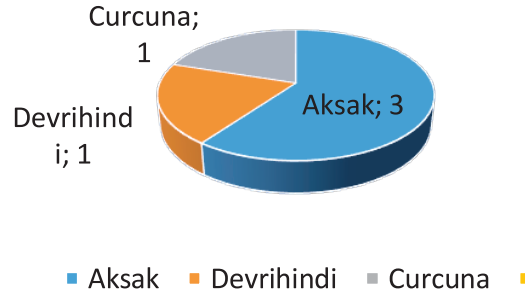


Hezec bahrinde kullanılan usûller





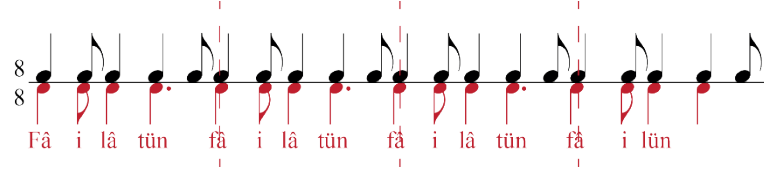
Recez Hahrinde kullanılan usûller



Türk mûsikisinde belli usûllerde belli vezinlerin yüksek oranlarda tercih edildiği ve bu usûllere vezinlerin yerleştirilmesinde de yüksek oranlarda benzerlikler olduğu önceki çalışmalarımızda ortaya konmuştur (İlhan, 2003), (İlhan Harmancı, 2006), (İlhan Harmancı, 2011). Söz konusu çalışmalarda Remel bahrinde en çok kullanılan usûllerin müsemmen, devrihindî, ağıraksak, aksak ve ağır düyek olduğu tespit edilmiştir (İlhan, 2003). Âsım Bey'in eserlerini usûl-vezin ilişkisi açısından incelendiğinde 15 eserde kullanılan Remel bahrinde bu usûllerin tercih edildiği görülmektedir. Kalan 11 eserin altısında Hezec, beşinde ise Recez bahirleri kullanılmış olup bu bahirlerde yüksek oranda kullanılan usûl tercihlerine rastlanmamıştır.

Aşağıda verilen aksak, ağıraksak, devrihindi ve müsemmen usûllerinde yüksek oranda kullanılan ikâ' tabloları (İlhan 2003) ile Âsım Bey'in eserlerindeki usûl-vezin ilişkisi benzerlikler göstermekle birlikte Âsım Bey kimi zaman müzik cümlesini bir ölçü fazla uzatarak, kimi zaman hecenin gelmesi gereken darbı önceleyerek ya da öteleyerek farklılıklar ortaya koymuştur. Bu da onun her ne kadar geleneğe bağlı olsa da yenilikler getirme adına çabalarının olduğunu da ortaya koymaktadır.

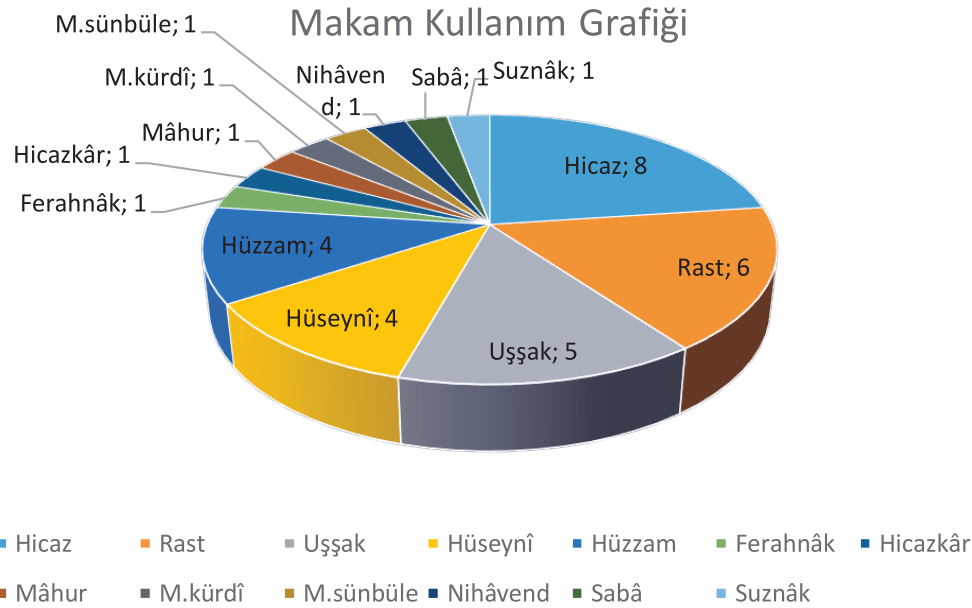
The figure displays four musical staves, each representing a different usûl (Aksak, Devrihindi, Curcuna) used in Recez Hahrinde. Each staff shows a sequence of notes and rests, with lyrics written below them. The lyrics are: "Mef ü lü me fâ i lü me fâ i lü fe ü lün", "Fe i lâ tün fe i lâ tün fe i lâ tün fe i lün", "Fâ i lâ tün fâ i lâ tün fâ i lâ tün fâ i lün", and "Fâ i lâ tün fâ i lâ tün fâ i lâ tün fâ i lün". The staves are numbered 9, 8, 9, 8, 9, 4, 7, 8 from top to bottom.



Şekil - 4 Müsemmen ikâ' kalıbı

Eserlerin Makam Analizi

Makam kullanımları açısından değerlendirildiğinde ise bestekârın en çok hicaz makamını tercih ettiği görülmektedir. Makam çeşitliliği açısından 35 eserde 13 farklı makam göze çarpmaktadır. Makam kullanımlarında bestekâr makamların temel özelliklerini eserlerinde net bir şekilde vurgularken peşrev ve saz semailerinin 1. Hane dışındaki bölümleri ve şarkıların meyanlarında ana makamdan çok uzaklaşmamış, galat olarak uzak makam geçkisi olarak isimlendirilen gelişmelere eserlerinde yer vermemiştir. Makam kullanımı açısından sade ama benzersiz melodi kullanımı -eski tabirle sehl-i mümteni- eserlerine hakimdir denilebilir.



Eserler üzerinde yapılan motif inceleminde en çok kullanılan motif olarak göze çarparken, ikinci sırada motifi görülmektedir. Senkoplu, noktali ve trioleli motiflerin toplamının bahsettiğimiz bu iki motiften daha az olduğu aşağıdaki tabloda da gösterilmiştir. Bestekârın her ne kadar aksak usûlleri diğer usûllere göre daha fazla tercih etmiş olsa da melodi akıcılığı yönünden aksayan değil, akıcı melodileri kullandığı bu inceleme ile ortaya çıkmaktadır.

$$\text{Musical motif 1} = 929 \quad \text{Musical motif 2} = 662$$

$$\text{Musical motif 3} = 432 \quad \text{Musical motif 4} = 187 \quad \text{Musical motif 5} = 58$$

$$\text{Musical motif 6} = 128 \quad \text{Musical motif 7} = 61$$



Sonuç

Girift gibi Türk müzikîsinin çalınması güç olması nedeniyle tercih edilmeyen enstrümanlarından birini virtüöz derecesinde çalmakla maruf Âsım Bey musikimizin önemli simalarından biridir. Musiki hayatı sadece girift icrası ile sınırlı kalmayıp ülkenin gittiği her yerinde öğretici olarak da sanat âlemine değerli öğrenciler armağan etmiştir. Şehzâdeler şehri Amasya’da gayretleriyle oluşturduğu müzik ortamı kendinden sonra gelen takipçileriyle de günümüze kadar sürdürüle gelmiştir. Müsiki dünyamızın en büyük ihtiyacı Âsım Bey gibi gelenekten geleceğe öğrenci armağan eden musikişinaslardır.

Âsım Bey öğreticiliğinin yanı sıra bestekârlığı ile de repertuarımıza kıymetli eserler kazandırmıştır. Her ne kadar nicelik olarak az olsa da nitelik ve akıllarda kalıcılık açısından değerli eserler vücuda getirmiştir. Eserlerinde Türk müziğinin en çok kullanılan makamlarını sade ve temel özellikleri ile kullanmış, gösterişten uzak, akıcı ve akılda kalıcı melodiler üretme yoluna gitmiştir. Saz eserlerinden daha fazla sözlü eserler bestelemiş, bu sözlü eserlerde de döneminin en çok kullanılan formu olan şarkı formunu kullanmıştır. Şarkılarında 5’ten 10 zamanlıya kadar usûlleri tercih ederken, aksak usulünü çok büyük oranda kullanmıştır.

Girift dışında piyano da çaldığı bilinen Âsım Bey’in Türk müziği geleneği ile yetişmesine rağmen Batı müziğinin polifonik yapısıyla da ilgilendiği görülmektedir. Osmanlı gerileme -özellikle Tanzimat sonrası- dönemiyle birlikte konaklarda Türk müziği enstrümanları ile birlikte yan yana görülmeye başlanan piyanonun Giriftzen Âsım Bey’in giriftinin yanında da yerini aldığı görülmektedir. Melodi ve makam kullanımı açısından polifonik etkilerden ziyade geleneksel anlayış eserlerine hâkim olmuştur.

Âsım Bey’in “*Cânâ rakibi handân edersin*” güfteli uşşak şarkısı Atatürk’ün sevdiği şarkılar arasına girmiş ve kendisi tarafından Âsım Bey iltifata mazhar olmuştur. Ayrıca kendisi İstiklâl Marşı’na beste yapan sanatçılar arasındadır.

Giriftzen Âsım Bey’in hayatı ve eserlerinin hem nota hem de icralarının CD olarak yer aldığı kitap Amasya Belediyesi Kültür Yayınları tarafından 2016 yılında yayımlanmıştır (Turabi & Harmancı, 2016).



Kaynakça

- İlhan Harmancı, A. (2006). *XIX. yüzyıla kadar olan mevlevî âyinlerinde usûl-vezin ilişkisi*. (Yayımlanmamış Yüksek lisans Tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- İlhan Harmancı, A. (2011). *Klasik Türk Müsıkîsi 'nde ikâ' kavramı*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- İlhan, A. (2003). *Klasik Türk Müsıkîsi 5 ila 10 zamanlı usûllerde usûl-aruz vezni ilişkisi*. (Yayımlanmamış Yüksek lisans Tezi). İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- İnal, İ. M. (1958). *Hoş Sadâ*. İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- Menç, H. (2018). *Tarih İçinde Amasya*. Amasya: Amasya Belediyesi Yayınları.
- Olçay, O. F. (2014). *Amasya Hatıraları*. Amasya: Amasya Belediyesi.
- Özalp, N. (2000). *Türk Müsıkîsi Tarihi* (Cilt 2). Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı.
- Özcan, N. (1991). Âsım Bey, Giriftzen. *Türkiye Diyânet Vakfı İslâm Ansilkopedisi, III*, 477. İstanbul.
- Öztuna, Y. (1990). *Türk Musikisi Ansiklopedisi* (Cilt 1). İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı.
- Payaslıoğlu, M. (1992). *Giriftzen Âsım Bey*. Samsun.
- Sâim Bey. (1925, Temmuz 7). Meşhur Giriftzen Âsım Bey'i ziyâret. İkdâm.
- Taşan, T., & Olgun, H. (2009). *Türk Musikisinde Amasya ve Amasyalı Sanatçılar*. Amasya: Amasya Valiliği.
- Turabi, A., & Harmancı, A. (2016). *Giriftzen Asım Bey'in hayatı ve Eserleri*. Amasya: Amasya Belediyesi.
- Uygun, M. N. (2015). Girift sazı ve deliklerinin açkısındaki sayısal değerler. *Medeniyet Sanat İMÜ Sanat ve Tasatım Fakültesi Dergisi, I(2)*.
- Yenigün, H. (1968). Giriftzen Âsım Bey. *Müsikî Mecmuası(240)*, s. 8.

Ekler²

İSTİKLÂL MARŞI

Beste: Giriftzen Âsım Bey

Kork- ma sön- mez bu şa-fak- lar- da yü-zen al san- cak
 Çat- ma kur- ban o- la-yım çeh- re- ni ey naz- lı hi- lâl

Kork- ma sön- mez bu şa-fak- lar- da yü-zen al san- cak
 Çat- ma kur- ban o- la-yım çeh- re- ni ey naz- lı hi- lâl

Sön-me-den yur- du-mun üs- tün- de tü- ten en son o- cak
 Kah- ra-man ır- kı- ma bir gül ne bu şid- det bu ce- lâl

Sön-me-den yur- du-mun üs- tün- de tü- ten en son o- cak
 Kah- ra-man ır- kı- ma bir gül ne bu şid- det bu ce- lâl

O be-nim mil- le- ti- min yıl- dı- zı- dır par- la- ya- cak
 Sa- na ol- maz dö- kü- len kan- la- rı- mız son- ra he- lâl

O be-nim mil- le- ti- min yıl- dı- zı- dır par- la- ya- cak
 Sa- na ol- maz dö- kü- len kan- la- rı- mız son- ra he- lâl

O be-nim- dir o be-nim mil- le- ti- min- dir an- cak
 Hak- kı- dır Hak- ka ta- pan mil- le- ti- min is- tik- lâl

O be-nim- dir o be-nim mil- le- ti- min- dir an- cak
 Hak- kı- dır Hak- ka ta- pan mil- le- ti- min is- tik- lâl

² Giriftzen Âsım Bey'in bestelediği her forma birer örnek verilmiştir.



UŞŞAK ŞARKI

Curcuna Beste: Giriftzen Âsim Bey

(Giriş sazı ...)

...) Câ- nâ ra- kî- bi

han- dan e- der- sin (Saz ...)

(Saz ...) Ben bî- ne- vâ- yı gir- yân
Ba- na ci- hâ- nı zin- dân

e- der- sin (Saz ...) Ben bî-
e- der- sin Ba- na

ne- vâ- yı gir- yân e- der- sin
ci- hâ- nı zin- dân e- der- sin

(Saz ...) Bî- gâ- ne- ler- le ün- si-

yet et- me (Saz ...) Bî- gâ- ne- ler- le

ün- si- yet et- (Saz ...)



HÜZZAM PEŞREV

Devrikebir

Beste: Giriftzen Âsım Bey

1. Hâne

Mülâzeme

2. Hâne



HÜZZAM SAZSEMÂSİ

Aksaksemâî

1. Hâne

Beste: Giriftzen Âsim Bey



Mülâzeme



2. Hâne



3. Hâne





Yürüksemâi



Gomidas Vartabed: Anadolu Müzik Kültürüne Dair Bir Simg

Duygu GÜVENER¹

Cenk GÜRDAY²

Özet

Gomidas Vartabed, Osmanlı İmparatorluğunun son döneminde Türkiye’de halk müziği derleme çalışmalarını başlatan ve geniş bir müzik malzemesi üreten öncü bir müzik araştırmacısı olarak değerlendirilebilir. Gomidas, on dokuzuncu yüzyılın sonlarından itibaren Ermeni halk müziğinin yanı sıra Anadolu’da yaşayan farklı halkların müzik mirasını ortaya çıkarmak için de çaba harcamış, yalnızca bir kısmı günümüze ulaşan binlerce şarkıyı notaya almıştır. Doğunun müzikal çeşitliliğini Batı formlarıyla buluşturmak ve geniş kitlelere tanıtmak için çalışmalar yapmıştır. Kayıt olanaklarının yeterli olmadığı bir dönemde önemli eserler bırakmış, kendinden sonraki araştırmacılara önderlik etmiştir.

Osmanlı İmparatorluğu Endüstri devrimi ile güçlenen Avrupa’daki gelişmelere ayak uyduramamış, eski gücünü yitirmeye başlamıştır. Devlet isteğiyle başlayan Batılılaşma hareketi, Osmanlı aydınları tarafından benimsenmiştir. On dokuzuncu yüzyılda halk şarkıları derleme çalışmalarındaki artış, Avrupa’da ortaya çıkan milliyetçilik ve aydınlanmacılıkla ilgilidir. Gomidas, Avrupa’daki milliyetçilik hareketine paralel olarak Ermeni halk ezgilerini yabancı etkilerden arındırıp özgün bir “Ermeni müziği” tanımlamak için çaba harcamıştır.

Gomidas’ın besteci, icracı, koro şefi, öğretmen ve müzik araştırmacısı olarak yürüttüğü çalışmalar, on dokuzuncu yüzyılda Avrupa’da ve Osmanlı toplumunda ortaya çıkan milliyetçilik ve aydınlanmacılık hareketinin etkisini taşır. Rahip Gomidas, Ermeniler arasında on dokuzuncu yüzyılın ortalarında doğan folklor hareketini halk müziği derleme çalışmaları yaparak geliştirmiştir. Derlediği şarkıları çok sesli düzenlemeler yapmak için kullanmış, müzikolojik makaleler yayımlamıştır. Tatil için memleketlerine giden öğrencilerini derleme çalışmaları yapmaları için teşvik etmiştir. Gomidas’ın Berlin’de aldığı müzikoloji eğitiminin de bu yönde önemli bir katkısı vardır. Bununla birlikte dini müzik eğitiminden gelen bestecilik yeteneğini, dönemin müzik teknikleriyle birleştirerek çalışmalarını dini müzik alanının dışına taşıyabilmiştir. Zaman içinde dünyaca bilinen bir besteci haline gelen Kütahya doğumlu müzikolog Gomidas Vartabed’in yaşadığı ve çalışmalarını sürdürdüğü topraklarda yeterince tanınmamış olması ciddi bir eksiklik olarak görülebilir.

Bu çalışmanın amacı, Gomidas’ın yaşamını ve derleme çalışmalarını Ermenice, Kürtçe, Türkçe eserlerin yer aldığı repertuarından seçilen Türkçe örneklerle değerlendirmeye almaktır. Bu yolla, Anadolu’nun ortak kültürel hafızasına ait bilginin yeniden canlandırılmasına ve Anadolu müziğinin tarihsel sürecine katkıda bulunmayı hedeflemektedir.

Anahtar Sözcükler: Gomidas, müzikoloji, derleme, makam, analiz

Abstract

Gomidas Vartabed can be considered as a pioneering music researcher who initiated folk music compilation studies in Turkey during the last period of the Ottoman Empire and produced a wide range of musical material. Composer, choirmaster, singer and a priest Gomidas. From the late 19th century onwards, he endeavoured to

¹ Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, doktora öğrencisi, duyguguvener@gmail.com
Bu yazı 28.07.2022 tarihinde tamamlanan yüksek lisans tezinden alınmıştır.

² Prof., Hacettepe Üniversitesi, Müzik Teorileri, cenk.guray@gmail.com



uncover the musical heritage of different peoples living in Anatolia, in addition to Armenian folk music, and notated thousands of songs, only some of which have survived to the present day. He endeavoured to bring together the musical diversity of the East with Western forms and to introduce it to the masses. In a period when recording facilities were limited sufficient, he left important works and pioneered later researchers.

The Ottoman Empire, which managed to unite different cultures living in its territory, could not keep up with the developments in Europe, which became stronger with the Industrial Revolution, and began to lose its former power. The Westernisation movement, which started at the request of the state, was adopted by the Ottoman intellectuals. The increase in the compilation of folk songs in the nineteenth century is related to the nationalism movement that emerged in Europe. In parallel with the folklore movement in Europe, Gomidas endeavoured to purify Armenian folk tunes from foreign influences and to define a unique "Armenian music".

Gomidas' work as a composer, performer, choirmaster, teacher and music researcher bears the influence of the nationalism and enlightenment movement that emerged in Europe and Ottoman society in the nineteenth century. The priest Gomidas developed the folklore movement that emerged among Armenians in the mid-nineteenth century by collecting folk music. He used the songs he collected to make polyphonic arrangements and published musicological articles. He encouraged his students, who went to their hometowns for holidays, to carry out compilation work. The musicological education Gomidas received in Berlin also made an important contribution in this direction. In addition, he was able to combine his compositional talent, which came from his religious music education, with the musical techniques of the period and was able to carry his work beyond the field of religious music. The fact that the Kütahya-born musicologist Gomidas Vartabed, who became a world-renowned composer in time, has not been sufficiently recognised in the lands where he lived and worked can be seen as a serious deficiency.

The aim of this study is to evaluate the life and compilation works of Gomidas with Turkish samples selected from his repertoire of Armenian, Kurdish, and Turkish pieces. In this way, it aims to contribute to the revitalisation of the common cultural memory of Anatolia and to the historical process of Anatolian music.

Keywords: Gomidas, musicology, compile, makam, analysis.

Giriş

On dokuzuncu yüzyıl, Osmanlı toplumsal ve siyasi hayatında başlayan reform hareketlerini beraberinde getirmiş, köklü değişimlere sahne olmuştur. Osmanlı için Batı'nın siyasal, kültürel kurumlarına ilgi artmıştır.

Topraklarında yaşayan farklı kültürleri birleştirmeyi başaran Osmanlı İmparatorluğu Endüstri devrimi ile güçlenen Avrupa'daki gelişmelere ayak uyduramamış, eski gücünü yitirmeye başlamıştır. 1826 yılında II. Mahmut tarafından Yeniçeri Ocağı kaldırılmış, Avrupa'daki savaş teknolojisi gelişmelerini çok gerilerden izleyen Osmanlı ordusu tüm çabalara rağmen çağın gereklerine uygun bir biçimde modernleştirilememiştir. Ulusçuluk ve aydınlanma hareketinden etkilenen Balkan ve Ortadoğu'da yaşayan Osmanlı halkları bağımsızlıklarını alıp devletten ayrılmışlardır (Sander 1994: 291-292). Bu dönem, Osmanlı hakimiyetinde yaşayan gayrimüslimlerin iyi eğitilmiş ve refaha kavuşmuş toplumlar olarak gelişmesini de teşvik etmiştir (Karakoyunlu 1995:104).

Bu gayrimüslim toplumlardan mesleki nitelikleri nedeniyle Sultanla yakın ilişki kurmuş Ermeniler, himaye ettikleri müzisyenlerin saray ortamına girmelerini sağlamışlardır. On dokuzuncu yüzyılda önemli görevlere atanan Nikoğos Ağa ve Kemani Ağa gibi isimlerin sayısının artması (Başer 2018: 32), Tanzimat döneminde Osmanlı siyasal ve sosyal yapısındaki değişimlerle ilgilidir (Behar 2015: 24) .

Bu ortamda saygı gören müzisyenler arasında "Osmanlı kimliği" vurgusu artmıştır. Ermeni aydınları da, Osmanlı'nın son döneminde ortaya çıkan reformist harekete destek vermişlerdir. Aydınlanma hareketini yakından takip etmeleri, bilim, kültür ve sanat başta olmak üzere birçok alanda etkin ve dinamik bir rol oynamalarını sağlamıştır (Kerovpyan ve Yılmaz 2010: 51-52).



Örneğin, geliştirdiği kolay ve kullanışlı nota sistemiyle Türk müziğine çok büyük yenilik getiren Ermeni müzisyen Hampartzum Limonciyan (Popescu-Judet, 2007) ile dokuzuncu yüzyılın sonu ve yirminci yüzyılın başında Gomidas Vartabed'i dönemin önde gelen müzisyenleri olarak görmek mümkündür. Türkü derlemeleri, besteleri, düzenlemeleri, konferansları ve makaleleriyle bir müzikolog, besteci, koro şefi, öğretmen ve rahip olan Gomidas, çalışmalarını "Osmanlı kimliği" içinde yürütmüştür. Anadolu kültürel belleğinin gelecek kuşaklara aktarılmasına önemli katkılarda bulunmuştur.

1. Gomidas Vartabed'in Hayatı

1.1. İlk Yılları

Gomidas, Soğomon Soğomonyan ismiyle 26 Eylül 1869'da Kütahya'da dünyaya geldi. 1893 yılında Ruhban sınıfına resmi olarak kabul edildiğinde yedinci yüzyılda yaşamış bir Ermeni ozan "Gomidas"ın adını aldı. Doğduğu şehir, Anadolu'nun yedi bin yıl öncesine uzanan çeşitli kültürlerine ev sahipliği yapmış, Türk müziğine katkıda bulunmuş pek çok halk ozanı ve bestekâr³ yetiştirmişti. On dokuzuncu yüzyılda Kütahyalı Ermeniler, Rumlar ve Türklerle bir arada yaşıyor, ağırlıklı olarak çölekçilik, çinicilik ve dokumacılıkla uğraşıyorlardı (Kevorkian ve Paboudjian 2003: 157). Gomidas'ın otobiyografik yazılarına göre annesi ve babası müzikle ilgilenen insanlardı. Annesi Takuhi halı dokuyup besteler yapıyordu. Babası Kevork bir ayakkabıcıydı. Surp Toros kilisesinde şarkı söylüyordu. Gomidas, küçük yaşta anne ve babasını kaybetti (Kuyumjian 2010: 24- 25).



Görsel 1. Kütahya'da Ermeni Mahallesi, Orlando Carlo Calumeno Arşivi

Yoksulluk nedeniyle okula devam edemeyince 1881 yılında, Ermeni kilisesinin başında bulunan Gatağigos IV. Kevork'un talebi üzerine, dini eğitim almak üzere Ermeni Kilisesinin Ruhani merkezi Eçmiadzin'deki Kevorkyan Ruhban Okuluna devam etti (Kuyumjian 2010: 33).

Bu okulda, Ermenice öğrenip müzik eğitimi almaya başladı. Hampartzum nota yazım yöntemini ustalıkla kullanarak duyduğu halk şarkılarını kayıt altına aldı (Poladian 1972: 84).

1.2. Müzik Eğitimi

Gomidas'ın eğitim aldığı Kevorkyan Ruhban Okulu, zamanın standartlarına göre öğrencilere kapsamlı bir eğitim sunuyordu. Muratyan'a göre 1870'li yıllarda, dini kurumların bünyesinde kurulan iki okul olan Eçmiadzin'deki

³ Bkz. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Kütahya il kültür ve Turizm Müdürlüğü <https://kutahya.ktb.gov.tr/TR-69386/muzik-kulturu.html>



Kevorkyan Cemaran ile Tiflis'teki Nersesyan Ruhban okulunun müzik eğitiminde fark yaratan gelişmeler olmuştur. Ermeni notalarının öğrenimi zorunlu hale getirilmiş, korolar kurulmuştur. Bu iki okulda öğrenim görmüş öğrenciler, mezun olduktan sonra farklı köy ve şehirlere müzik öğretmeni olarak gidiyorlardı. Nersesyan Ruhban Okuluna Magar Yegmalyan, Kevorkyan Ruhban Okulu'na Krisdapor Gara Murza'nın ve bir yıl sonra Gomidas'ın öğretmen olarak atanmasıyla müzik eğitim seviyesi yükselmişti (Akt. Berkman 2012: 31-32).

Kevorkyan Ruhban Okulu'na 1892 yılında gelen Krisdapor Gara-Murza, Gomidas'ın dini ve din dışı müzikteki gelişiminde etkili oldu. Zira, Gomidas, sonraki müzik çalışmalarında ona başarı sağlayacak olan yenilikçi çok sesli koro yapılarını ve sahip olduğu müzik mirası hakkında halkı eğitmenin önemini Gara-Murza'dan öğrendi. Gara-Murza, Ermeni müzik kültürünün Batı müziğinin gerisinde kaldığını düşünüyordu. Bunun için yoğun bir halk eğitim seferberliği yürüttü. Ermenistan ve Kafkasya'yı dolaşarak çok sayıda konser verdi. Ermeni okullarında çoksesli korolar kurdu. Bütün bu çalışmalar, çoksesli koroların yayılması ve kendisine "Gezici Okul" lakabı verilmesiyle sonuçlandı (Muratyan 1970: 124,197). Geleneksel ilahileri çok seslendirmesinden rahatsız olan muhafazakar ruhban sınıfı üyelerinin baskılarıyla, Gara-Murza'nın Kevorkyan Cemaran'daki görevine son verildi (Kuyumjian, 2010:40).

1895 yılında Tiflis'te Rimsky-Korsakov'dan eğitim almış olan Magar Yegmalyanla (1856-1905) altı ay süren müzik teorisi derslerinden sonra iş adamı Mantaşyan'ın bursuyla Berlin'e gitti. Prof. Richard Schmidt'in özel okulunda kompozisyon, icra ve piyano, Berlin Kraliyet Üniversitesinde (Kaiser Friedrich Wilhelm Üniversitesi) Bellermann, Fleischer ve Friedlander'den müzikoloji dersleri aldı (Bilal ve Yıldız 2019: 208-209).

Üç yıl Berlin'de kalan Gomidas Vartabed, 1899 senesinde "International Musical Society"nin (Uluslararası Müzik Topluluğu) üyesi oldu. Ermeni müziği üzerine konferanslar verdi, makaleler yazdı. Berlin'den Eçmiadzin'e döndükten sonra halk şarkılarını derleme çalışmalarına ağırlık verdi. Kevorkyan Cemaran'da müzik öğretmenliğine devam ederken Eçmiadzin Kilise korosunu çalıştırdı ve Orta Çağ Ermeni Müziği üzerine araştırmalar yaptı Avrupa ve Kafkasya'nın şehirlerinde konserler ve konferanslar verdi. Müzik araştırmalarına yoğunlaşmak için Sevan Manastırında inzivaya çekilme talebi Gatağigos Mateos tarafından reddedilince 1910 yılında Eçmiadzin'den ayrılarak İstanbul'a geldi (Kuyumjian 2010: 77; Poladian 1972: 82-83).

1.3. İstanbul Dönemi

Surp Badarak'ın (Kutsal Kurban Ayini) koral düzenlemesini yazmak için İstanbul'a gelen Gomidas'a Galata Kilisesi'nin yanındaki binada bir yazıhane tahsis edildi. "Kurban/Badarak" şeklinde adlandırılan, Ermeni Kilisesinin en önemli ayininde okunan "Badarak" isimli çok sesli eseri, öğrencisi Vartan Sarkisyan tarafından 1933 yılında notaya alındı ve eser ilk kez Paris'te seslendirildi (Kazerian 1983: 20).

İstanbul'daki yıllarında Ermeni okullarında çalışan öğretmenlerle ve öğrencileriyle Ermeni müziği, dansı ve öğretim yöntemleriyle ilgili çalışmalar yaptı. Getronagan Lisesinin müzik öğretmeniydi. Memleketi Kütahya'ya, Eskişehir, Bursa ve Afyon'a ziyaretlerde bulundu. Avrupa şehirlerinde konserler, konferanslar gerçekleştirdi. Paris'te, içinde kendisinin ve Armenag Şahmuradyan'ın icracı olarak yer aldığı ve aralarında "Krunk", "Hov Arek" gibi sevilen şarkıların bulunduğu yirmi halk şarkısını kaydetti (Bilal ve Yıldız 2019: 11; Kuyumjian, 2010: 107).

İstanbul'da üç yüz kişilik kusan korosunu kurdu. Koronun kadın şarkıcılarını Esayan Lisesi, erkek şarkıcılarını Getronagan Lisesi ve Galata kilisesinden seçti. "Petit-Champ" tiyatrosunda korosuyla verdiği konser, büyük ilgi gördü. Dini müziğin halka açık sahnelerde icra edilmesinin kilisenin kutsal kurallarına ve uygulamalarına aykırı olduğu konusunda ruhban sınıfının uyarılarıyla karşılaştı (Kuyumjian 2010: 79).



Görsel 2: Gomidas Kusan Korosu ile, Petit-Champs Kışlık Tiyatro'sunun Bahçesinde. Kurken Kasparyan /Y.Ç.M.Gomidas Arşiv

İttihatçılar ve Türk Ocağı temsilcileri de Gomidas'ı ve kusan korosunu izleyenler arasındaydı. Türk Ocağı üyelerinden Hamdullah Suphi, Halide Edib, Mehmet Emin gibi aydınlarla İstanbul'un entelektüel çevresine dahil oldu. Halide Edib, Gomidas'ın çok kereler evine gelip piyano çalıp şarkı söylediğini yazmıştır (Çalışlar 2021: 136).

Falih Rıfki Atay'a göre, Halide Edib Ermeni politikasını tenkit eden kişilerin başında geliyordu (Atay 2004:72). Mehmet Emin ise Ermeniler lehinde davranışlarından dolayı bazı İttihatçılar tarafından dışlanmıştı (Yahya Kemal 2006: 35).

Gomidas, 24 Nisan 1915'te tutuklanıp Çankırı'ya sürgüne gönderilmiş, dönemin ABD büyükelçisi Henry Morgenthau'nun araya girmesiyle sürgünden dönüş izni verilen sekiz kişiden biri olmuştu (Lokmagözyan 2010:39). Gomidas'ın dönmesi için çalışanlar arasında Halide Edib ve Mehmet Emin'in de adları geçmektedir (Çalışlar 2021:136). İstanbul'a döndükten bir süre sonra Gomidas'ın ruh sağlığının ciddi şekilde bozulmuş olduğu görüldü. Önce Şişli La Paix hastanesinde tedavi gördü. 1919'da daha iyi bir tedavi göreceği umuduyla Paris yakınlarındaki Ville Evrard Kliniğine gönderildi. Zamanla çevresiyle bağı azalan Gomidas 22 Ekim 1935'te Paris'te vefat etti (Poladian 1972: 83).

2. Gomidas Vartabed ve Folklor Hareketi

On dokuzuncu yüzyılda folklorun bir araştırma alanı olarak ortaya çıkmasıyla milliyetçilik akımlarının gelişmesi arasında yakın bir ilişki vardır. Folklor düşüncesinin öncüsü olarak görülen Johann Gottfried Herder (1744-1803)'in folklorla romantik milliyetçilik açısından bakan anlayışına göre köy, kültürünü doğayla iç içe olduğu için şehre göre daha "saf" ve "kirlenmemiş" şekilde muhafaza edebilir (Öztürkmen 2010: 252).

Gomidas bu düşünceyle paralel olarak şehirlerde üretilen müziği halk müziği kapsamında değerlendirmemektedir. Osmanlı ve Rus Ermenilerinin şehirlerde ürettikleri şarkıları ve aşuğ (aşık) şarkılarını da derlemiştir. Ancak şehir müziğinden etkilendiğini düşündüğü bu ezgileri, sadece köylülerin şarkılarından oluşması gerektiğini düşündüğü "halk müziği" kategorisinden ayrı değerlendirmiştir (Bilal ve Yıldız 2019: 10). Halk müziği ve kilise müziğinin kökeni köylülerin ürettikleri ezgilerde, bir ulusun kültürü ise "yabancı" etkilerden arınmış halk müziğinde saklıdır (Atayan 2003: 81-82).



Gomidas'ın besteci, icracı, öğretmen ve müzik araştırmacısı olarak yürüttüğü çalışmalar, on dokuzuncu yüzyılda Avrupa'da ve Osmanlı toplumunda ortaya çıkan Batılılaşma hareketinin etkisini taşır. Rahip Gomidas, Ermeniler arasında on dokuzuncu yüzyılın ortalarında doğan folklor hareketini halk müziği derleme çalışmaları yaparak geliştirmiş, derlediği şarkıları çok sesli hale getirmiştir. Öğrencilerini derleme yapmaları konusunda teşvik etmiş, müzikolojik makaleler yayımlamıştır (Kerovpyan ve Yılmaz 2010: 140).

Aram Kerovpyan ve Altuğ Yılmaz edebiyat tarihçisi Marc Nichanian'ın "Filolojinin Yası" (Nichanian, 2007) adlı eserinde Gomidas'ın çalışmalarının, Avrupa'daki filoloji hareketinin bir etkisi olarak değerlendirildiğini belirtirler. Filoloji, tarihsel metinleri ve kaynaklarını dilbilim, tarih, edebiyat ve felsefe gibi alanlar aracılığıyla inceleyen bir disiplin olarak ifade edilebilir. Filoloji, halkın geçmişe dair hafıza ve bilinçten yoksun olduğu anlayışıyla ona bilinç kazandırmayı ve kendi kimliğini sunmayı öngörür. Yerel gelenekler ve sözlü kültür öğeleri halkın bilincinde olmadığı geçmişinin mirasıdır. Sanat aracılığıyla halk bu kültürel unsurlar etrafında birleşerek "ulus"a dönüşür. Ermeni toplumunda Filoloji hareketi on sekizinci yüzyılda Ermeni folkloru üzerine çalışmalar yürüten Mikhitarianlar vasıtasıyla yayılmaya başlar. Gomidas'ın Ermeni müziğinin öncüsü olarak kabul edilmesi, Batılılaşmanın ve "ulusal kültür" anlayışının Ermeni halkı tarafından benimsendiğinin işaretidir (Kerovpyan ve Yılmaz 2010: 141-143).

Yirminci yüzyıl başında bazı Ermeni ve yabancı gazete yazarları tarafından Ermenilerin kendilerine özgü müziklerinin olmayacağı öne sürülmüştür. Onlara göre Ermeniler, sürekli diğer halkların hâkimiyeti altında veya onlarla yakın ilişki içinde yaşamışlardır ve bu halkların kültürel etkisi Ermenilere özgü müzik kültürünü de etkileşim sebebiyle dönüştürmüştür. Akhverdyan'ın belirttiğine göre Osmanlı içinde başka halklardan etkilenme nedeniyle Ermenice söylenmiş şarkıların melodileri ile şiirleri bu halklardan alınmıştır. "Kendine özgü bir dile ve yazınına sahip Ermeni halkının özgün bir müziğe de sahip olduğunu" savunan Gomidas yaptığı derlemeler ve yazdığı makalelerle bunun aksini ispat etmeye çalışmıştır (Akt. Berkman 2012: 42).

Ragıp Mahmut Gazimihal, Anadolu'da müstakil bir Ermeni musıkisi örneğinin olmadığını, Anadolu Ermenilerinin Türkçeden başka dil bilmediklerini, Türkçe şarkılar söylediklerini ifade etmiştir (Gazimihal 2017: 63).

Gomidas, özgün bir "Ermeni müziği" tanımlamak için çaba harcamıştır. O dönem için milliyetçilik hareketlerinin "Osmanlı kimliği" içinde yürütüldüğü düşünülürse bu düşüncesinin çağın ruhuna uygun bir davranış olduğu söylenebilir (Güvener 2022: 18).

3. Derleme Çalışmaları ve Eserleri

Gomidas Vartabed'in dört bine yakın Kürtçe, Türkçe, Ermenice halk ezgisi derlediği düşünülmektedir. Ancak bunun bin iki yüz tanesini kaydettiği bir repertuar oluşturmuştur. Derleme yapmaya öğrencilik yıllarında başlar. 1891'de derlediği 37 halk şarkısı ve dansı derleme çalışmalarının ilk eserleridir (Poladian 1972: 84-85).

Gomidas, el yazması dini repertuar kitaplarını farklı coğrafyalardan Eçmiadzin'e gelen mugannilerden ve din adamlarından aldığı ezgileri toplayıp el yazması dini kaynaklarla karşılaştırarak inceler. El yazmalarında okunamayan kilise ezgilerini okuyabilmek için kullanımdan düşen *khaz* notalarının anlamını çözmeye çabalar. Dini şarkılardan süslemelerin ayrıştırılmasıyla ortaya çıkan ezgilerin halk şarkılarının ezgisel yapısına dair ipuçları vereceğine inanmaktadır (Bilal ve Yıldız 2019: 189).

1892'de memleketi Kütahya'ya giderek dini şarkılar ve çoğunu akrabalarının söylediği Türkçe şarkıları, 1895'te kusan ezgilerinin izlerini taşıyan Eğin şarkılarını kayıt altına alır (Poladian, 1972: 85-87).

Gomidas Ermeni halk müziğinin yanında Kürtçe, Türkçe, Farsça ve Arapça şarkılar da derlemiştir. Konferanslarında karşılaştırma yapmak adına Ermeni müziğinin farklı niteliklerini gösterirken bu toplumların kendilerine özgü şarkı örneklerini, icra farklılıklarını göstererek belirtir (Atayan ve Geodokyan 2006: 32).

Gomidas Vartabed makalelerinde kolektif şarkı yaratmada köylülerin bestecilik yeteneğinden söz eder. Şarkı bestelemenin yer ve zaman şartlarına bağlı bir durum olduğunu, köylünün şarkıyı kimin yaptığıyla ilgilenmediğinden bahseder. Köylerdeki Ermeni halkı koşullar gerektirdikçe şarkı yapmakta, yeni koşullar ortaya çıkınca bu şarkıları



değiştirmektedirler (Poladian 1972 : 72).

Gomidas'ın derleme çalışmaları, genellikle Doğu Anadolu bölgesi, Kafkasya'nın bir kısmı ve günümüz Ermenistan sınırlarını kapsamaktadır. Notasyon, Batı müziği ses sistemine göre tasarlandığından ezgilerin makamsal karakterini yeterince yansıtmada eksiklikler içerir (Güvener ve Güray 2020: 247).

Gomidas, Almanya'da aldığı eğitim sayesinde Berlin/Alman ekolü müzikologları arasına girmiştir. Derleme çalışmalarındaki notlar, dâhil olduğu Alman müzikoloji ekolünün ulus millet merkezli anlayışı (Boran ve Şenürkmez 2015: 259-262) etkisiyle oluşturulmuştur.

Kuyumjian'ın ifadesine göre (2010:60) Gomidas, kariyerinin ilk döneminde Alman besteci Richard Wagner'in çalışmalarından etkilenmiştir. Gomidas'a göre Wagner yaşamı süresince kişisel yaşamının acılarına rağmen üretkenlik göstermeyi başarmış, "Almanya'ya bir milli müzik örneği, yabancılara da bir ders vermiştir". Daha sonra kendine özgü Ermeni formlarıyla ilgisi olmadığı gerekçesiyle Wagner'in etkisinden uzaklaşmış, Ermeni müziğini, doğasından taviz vermeden çoksesli hale getirebileceği bir yönetime ulaşmaya çalışmıştır.

Gomidas hakkında en kapsamlı araştırmayı yapan müzikolog Robert Atayan, Gomidas'ın 1901'de derlenmiş el yazması koleksiyonuna bakarak Ermeni halk şarkısı türlerini henüz kariyerinin başında sınıflandırdığından bahseder. İş şarkıları, aşk şarkıları, hacıların şarkıları, kutsal tapınaklar, ağıtlar gibi pek çok halk müziği örneği, değişik tür özellikleri veya konularına göre ayrı ayrı dosyalandırılmıştır. Atayan bu dosyaların birçoğunu boş bulmuş, çoğu dosyanın koleksiyondan kaybolmuş olabileceği kanısına varmıştır. El yazması eserlerin pek çoğu eksik ya da kayıptır (Poladian, 1972: 82-87).

Hay Knar (Ermeni Liri) isimli çalışması 1907'de Paris'te yayımlanmış 12 halk şarkısından oluşur. Kapağında elinde testiyle çeşmeye giden bir Ermeni köylüsünün resmi bulunmaktaydı. Bu kitapta yer alan eserlerden "Hov Arek" dağ esintilerinden ruhuna derman olmasını isteyen bir aşıktan bahseder. Gomidas derlemelerinin genelinde doğa imgeleri kullanılır. Kendisiyle özdeşleşen andunisinde (gurbet şarkısı) kişi acılarını "kalbim o yıkılmış evlere benzer" diyerek anlatır. "Im Chinari Yare" de bir genç kız, sevgilisini bir uzun ağaçla karşılaştırır. Bu kitapta yer alan şarkılar, Atayan'ın topladığı eserlerin ilk cildinde yer alır. Atayan, Gomidas'ın az eser yayımlanmasının, dönemin maddi imkansızlıklarından veya eserleri konusunda mükemmeliyetçi olmasından kaynaklı olabileceğini söyler (Atayan 1960: 8).

Robert Atayan, Gomidas'ın bulduğu eserlerini toplayıp *Yergeri(Yerkeri) Joğovadzu* (Toplu Eserler) olarak yayımlamıştır. Bunlar arasında, koro ve solo eserler, dans ezgileri, piyano eserleri de yer almaktadır.



Görsel 3. Hay Knar kitapçığının kapağı (Melissa Bilal Arşivi)



Gomidas'ın, Türkçe, Kürtçe ve Ermenice eserlerden oluşan derlemelerinin önemli bir bölümü Van'lı bir halk ozanı olan Dikran Çituni'nin (1881-1960) Van'ın yerlilerinden ve derlemecilerden kağıda döktüğü köy halk şarkılarını içerir (Atayan ve Geodakyan 2006: 29).

Aşk şarkıları ve epik hikâyeler, Kürt sözlü müzikal kültürünün kıymetli bir bölümünü kapsar. Gomidas'ın derlediği Kürtçe şarkılardan çok azı günümüze gelebilmiştir. Hayguni'nin Ermeni-Kürt destanlarından bazı parçaların notaları 1903'te Moskova'da yayımlanmıştır. Bunlar arasında "Haso ile Zalihe" şiirinin uyarlaması olan "Lur da Lur" ezgisi de bulunmaktadır (Seropyan 2017: 15).

Gomidas'ın derlediği Türkçe şarkıların önemli bir bölümü 1892'de ziyaret ettiği memleketi Kütahya'da kaydedilmiştir. Gomidas, otobiyografisinde anne ve babasının ailelerinin seslerinin çok güzel olduğunu, anne ve babasının bestelediği şarkıları büyük bir hayranlıkla söylediklerinden söz etmiştir. Bu kayıtlarda Türkçe şarkıları söyleyenlerin çoğunu Gomidas'ın akrabaları oluşturmaktadır. Amcası Harutyun Açoğomonyan, halası Gülüne Soğomonyan, Zümrüt ve Zaruhi Soğomonyan bu kişiler arasındadır (Atayan ve Geodakyan 2006: 32-33).

Gomidas derleme yaparken duyduğu ezgiyi piyanodaki ses aralıklarına göre yazmayı tercih etmiştir. Gomidas'ın notasını yazdığı ezgiler, ancak işitildiğinde makamın tınlarına ulaşılabilir. Bu nedenle eserler yeniden yapılandırılarak ve Gomidas'ın ilkelerindeki temel ezgisel hareketler anlaşılmasına çalışılarak analiz edilmiştir. Bu yönüyle ezgiler öncelikli olarak makamsal ezgi kalıplarının daha açık şekilde ortaya çıkabileceği karar seslerine taşınmış, notasyonlar da ilgili makamsal motifleri ortaya çıkarabilecek bir biçimde göre tekrar tasarlanmıştır. Türkçe eserlerinden "Bahar Oldu" isimli eserin notası aşağıdadır:

162(16) ՊԱՀԱՐ ՕԼՏՈՒ.

Միջակ-չափավոր [Moderato] *Թիքթի էլէ՛ Արար*

Պա - հար օլ - տու ուն սու պիւլ -

լար պիւլ չար - էր.

պա - հար օլ - տու ուն սու պիւլ -

լար պիւլ չար - էր.

Մե - կեան օլ - տու պա -

նա տար - էր.

1. էր.

2. Պիտ ալըակ վարտու պոյնունա,
Զարարան աօլտու կոյնունա,
Մէլան սեօյլէն եօզ կայնընա:

3. Ույանսէնա ույանսէնա,
Կիլ եաստրկա տայանսէնա,
Եօլիօյրում ույանսէնա:

Երգեց աիկին Թագուհի Խարեան

Görsel 4. Bahar Oldu Eserinin Notası



Bahar Oldu



Görsel 5. Bahar Oldu eserinin yeniden yazılmış notası

Eser, özellikle Tuna bölgesine ait türkülerde sıklıkla kullanılan (Bozkurt 2016: 64-65; Güvener ve Güray 2021: 113) Ferahnak makamı özellikleri gösterir.

Sonuç

Bu çalışmada Osmanlı İmparatorluğu'nun son döneminde yaşamış Gomidas Vartabed'in hayatı ve derlemeleri hakkında bilgi verilmiştir. Gomidas'ın çalışmaları, on dokuzuncu yüzyılın sonu yirminci yüzyılın başlarında Osmanlı ve Avrupa aydınları üzerinde etkili olan ulusalcılık ve aydınlanmacılık hareketinin izlerini taşır. Kütahyalı bir rahip olan Gomidas, çalışmalarını zamanın ruhuna uygun olarak "Osmanlı Kimliği" içinde yürütmüştür.

Gomidas'ın eserleri, Osmanlı ve Anadolu'nun çok kültürlülüğünü yansıtmaktadır. Kültürel çeşitlilikler içeren Gomidas Derlemeleri, Anadolu makam kültürüne dair en eski ezgi kalıplarını ortaya koymaktadır. Gomidas'ın bestecilik geleneğinden gelen nota yazım tercihlerinin, makamsal müzik temelli notasyon ve aktarım tercihleri ile tekrar yazılarak Gomidas derlemeleri üzerinden daha etkin bir icra ve araştırma malzemesi üretilmeye çalışılmıştır.

Gomidas'ın çalışması, Anadolu müzik kültürüne dair en eski kayıtları içermektedir. Osmanlı kültürünün yirminci yüzyıl başlarındaki kentli müzik kültürleri arasındaki iletişim ve geçişkenliği de açığa çıkarmakta, Osmanlı'nın kültürel çeşitliliğinin yoğun olduğu bir dönemi hafızalara tekrar aktarabilme gücünü içinde taşımaktadır. Ortak geçmişin hatırlanması, ortak hafızanın gelecekteki sosyal iletişim olanaklarının yeniden yapılandırılmasına da katkı sağlayabilecektir. Gomidas derlemelerinin ve bunlar arasında Türkçe eserlerin tamamının ortaya çıkarılması yeni araştırmacıları beklemektedir.

**Kaynaklar**

Aksu, Fatma Adile (1988). *Abdülbâki Nâsır Dede ve Tedkik u Tahkik*. Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul

Alajaji, Sylvia Angelique (2019). *Sılaya Giden Yol*. İstanbul: Aras Yayıncılık

Atay, Falih Rıfkı (2004). *Zeytindağı*. İstanbul: Pozitif Yayıncılık

Atayan, Robert. (1960). *Gomidas. Yergeri Joğovadzu Arazin Hador*. Menerker (Toplu Eserler, I. Cilt Solo Şarkılar). Erivan: Haybedhrad.

Atayan, Robert ve Geodokyan, G. (2006). *Komitas The Complete Works: Musical Ethnographic Heritage*. Book 6, Vol.14, Erivan: Gitutyun Publishers

Atayan, Robert (2003). *Komitas The Complete Works: Musical Ethnographic Heritage*. Book 4.Vol.12, Erivan: Gitutyun Publishers

Başer, Fatma Adile (2018). *Osmanlı Ermenilerinde Türk Müziği*. İstanbul: Post yayınları

Behar, Cem (2015). *Osmanlı/Türk Musikisinin Kısa Tarihi*. İstanbul: YKY

Berkman, Esra (2012). *Kanun Vîrtüözü, Besteci ve Eğitimci Haçatur Avetisyan (1926-1996) ve Kanun Çalgısı Özelinde Ermenistan SSCB de (1920-1991) Müziğin Dönüşümü*. (Sanatta Yeterlilik Eser Çalışması). Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat ve Tasarım Ana Sanat Dalı, İstanbul.

Bilal, Melisa. ve Burcu Yıldız (2019). *Kalbim O Viran Evlere Benzer: Gomidas Vartabed'in Müzik Mirası*. İstanbul: Birzamanlar Yayıncılık

Boran, İlke ve Kıvılcım Yıldız Şenürkmez (2015). *Kültürel Tarih Işığında Çoksesli Batı Müziği*. İstanbul: Yapı Kredi yayınları

Bozkurt, O. (2016). *Rumeli'nin Kayıp Türküleri- M. Kemal Altınkaya'nın Hayatı ve Misyonu*. (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Çalışlar, İpek (2021). *Biyografisine Sığmayan Kadın*. İstanbul: YKY

Gazimihal, Mahmut Ragıp (2017). *Anadolu Türküleri ve Musiki İstikbalimiz*. Ankara: Doğu Kütüphanesi

Güvener, Duygu ve Cenk Güray (2020). *Gomidas: Hayatına, Derlemelerine, Derlemelerindeki Dans Ezgilerine Bir Bakış*. *Eurasian Journal of Music and Dance*.16, 234-255.

Güvener, D., Güray, C. (2021). *Kayıp Toprakların Ezgileri: Adakale Türküleri*. Ö.D.Varlı (Ed.).*Müziğin Kimlikli Halleri: İdeoloji, Etnografi, Popüler Kültür* (s. 107-121) İstanbul: Doğu Yayınevi.

Güvener, Duygu (2022). *Gomidas Vartabed'in Halk Ezgileri Repertuarından 14. Cilt 6. Kitaptaki Ezgilerin Çekirdek Analizi Yöntemiyle Makamsal Özellikleri Açısından İncelenmesi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.

Öztürkmen, Arzu (2010). "Folklorla Oynamak". *Yerellik, Milliyetçilik ve Ötekilerimiz*. Ed. Herkül Milas. *Sözde Masum Milliyetçilik* (s. 251-281). İstanbul: Kitap Yayınevi

Karakoyunlu, Y. (1995), *Aydın Geleneğimizin Oluşumu ve Cumhuriyet aydınları*, Türk Aydını ve Kimlik Sorunu, Derleyen: Sabahattin Şen, Bağlam Yayıncılık, Ankara, s.103-122

Kasparyan, Kurken (2009). *Gomidas Vartabed 1869-1935*. Erivan: Sarkis Khaçents.

Kazarian, Hachig Thomas (1983). *The Modal Systems of Armenian Sacred Music*. (PHD diss.), Eastern Michigan



University.

Kerovpyan, Aram ve Altuğ Yılmaz (2010), *Klasik Osmanlı Müziği ve Ermeniler*. İstanbul: Surp Pırgıç Ermeni Hastanesi Vakfı, Kültür Yayınları.

Kevorkian, H. Raymond ve Paboudjian, B. Paul (2013). 1915 Öncesinde Osmanlı İmparatorluğu'nda Ermeniler, (Les Armenians dans l'Empire Ottoman a la veille du genocide) Çev. Mayda Saris. İstanbul: Aras Yayıncılık

Kutluğ, Yakup Fikret (2000). *Türk Musikisinde Makamlar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Kuyumjian, Rita Soulahian (2010). *Deliliğin Arkeolojisi Gomidas*. İstanbul: Bir Zamanlar Yayıncılık

Lokmagözyan, Diran (2019). *Gomidas Bu Toprağın Sesi*. İstanbul: Anadolu Kültür Yayınları

Poladian, Silvard (1972). Komitas Vardapet and His Contrubition to Ethnomusicology, *Ethnomusicology*, 16,1,82-97

Popescu-Judetz, E. (2007). *Türk Musıki Kültürünün Anlamları*. İstanbul: Pan Yayıncılık

Sander, O. (2005). *Siyasi Tarih İlkçağlardan 1918'e*. (14. Baskı). Ankara: İmge Kitabevi

Seropyan, S. (2017). *Aşiq u Maşuk. Ermenice Kaynaklardan Kürt Ermeni Aşk Masalları*. İstanbul: Aras Yayıncılık

Yahya Kemal (2006). *Siyasi ve Edebi Portreler*. İstanbul: YKY





Gültekin Aydoğdu

Tahir AYDOĞDU

Özet

Bu yazı TRT Kanun Sanatçısı, fasıl şefi ve eğitimci Gültekin Aydoğdu'nun hayatındaki önemli noktalara değinmektedir.

Abstract

This paper deals with the critical periods within the life of Gültekin Aydoğdu as kanun performer within TRT Ankara Radio, conductor and teacher.

Giriş

19.Ocak.1936 yılında Antalya'da doğdu. Annesi Kesriyeli Sıdika Hanım,babası Kesriyeli Fahri Bey'dir. İlk, orta tahsilini Antalya'da bitirdi.

Daha sonra yerleştikleri İstanbul'da, Haydarpaşa Lisesine devam ettiği yıllarda (1954) ilk müzik çalışmalarına başladı. Üsküdar ve Kadıköy'deki çeşitli Musiki cemiyetlerinin çalışmalarına katıldı.

Lâika Karabey yönetimindeki İleri Türk Müsikîsi Konservatuvarına ve İstanbul Belediye Konservatuvarına bir süre devam etti.

Gazetecilik ve Ticaret Özel okulunu bitirip, Yedek Subaylık hizmetinden sonra 1960 Haziran ayında Ankara'ya yerleşti. Aynı yıl Hacettepe Çocuk Hastanesindeki görevi yanı sıra müzik çalışmalarına devam etti. 1964 yılında kurulan Hacettepe Üniversitesi Türk Müziği Korosunu,ilk yöneticisi olarak 1969 yılına kadar çalıştırdı. Daha sonra 1.Kasım.1974 yılında Hacettepe Üniversitesi Sosyal ve İdari İlimler Fakültesine ve Müzik Güzel Sanatlar Fakültesine bağlanan Üniversite korosunu,Öğretim Görevlisi olarak 1981 yılı güz dönemine kadar çalıştırmaya devam etti.

Üniversite korusu ile Ankara Radyosu ve T.V.'de ilk konser programlarını gerçekleştirdi. Üniversite (M) konser salonunda her eğitim dönemi yılı sonu konser programlarından başka İstanbul Boğaziçi Üniversitesinde 1974 yılı konseri,Ankara Arı Sinemasında Vakıflar Bankasının katkılarıyla, Avni Anıl,Safiye Ayla ve Mustafa Sağyaşar'ın solist olarak katıldıkları konser programlarından sonra; Hacettepe Üniversitesi Türk Müziği korusu en büyük konserini, ATATÜRK'ün 100. Doğum yılı münasebetiyle 14 Nisan 1981 günü Ankara Devlet Opera Balesi'nde vermiştir.

1966 yılında T.R.T. Ankara Radyosuna kanun sanatçısı olarak giren Gültekin Aydoğdu bu dönemden itibaren, Vecihe Daryal,Ruşen Ferit Kam,İsmail Baha Süreلسan,Ferit Sıdal ve Muammer Sun gibi çok değerli hocalardan yararlandı.

Ankara Radyosunda kanun sanatçısı olarak devam eden göreviyle birlikte çeşitli denetleme kurulları ve repertuar kurulu üyeliklerinde bulundu. T.R.T. dışında O.D.T.Ü.,Ziraat Bankası,M.K.E.,Milli Eğitim Bakanlığı, T.K.İ.,S.S.K. Kurumlarında ve Bartın Türk Müziği korolarının kuruluşlarında ve çalışmalarında eğitimci ve yönetici olarak görev yaptı.

1981 yılında yapılan sınavla Koro Şefi oldu. 1983 yılından emekli olduğu 2001 yılına kadar Ankara Radyosu'nun fasıl programlarının şefliği ile birlikte çeşitli koro ve solo programlarını yönetti.



T.R.T.'nin Kıbrıs, İngiltere, Almanya, Libya, Suriye, Suudi Arabistan ve Kuveyt ülkelerinde çeşitli konser programlarına saz sanatçısı olarak katıldı.

2001-2005 yılları eğitim dönemlerinde Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi seçmeli dersler biriminde ek öğretim görevlisi ve Sağlık kültür,spor dairesi başkanlığına bağlı üniversite korosunun şefi olarak görev yaptı.

Asuman Hanım'la evli,3 çocuk babasıdır. Oğlu Tahir Aydoğdu T.R.T. Ankara Radyosu kanun sanatçısıdır. Kızları; Seval Öztapak bankacı ve Gülten Taçoy Aydoğdu Gazi Tıp kardiyoloji bölümünde Doç.Dr.'dur.

Tahir Aydoğdu ile birlikte hazırladıkları (KANUN METODU) kitabı, 2004 yılında Yurt Renkleri Yayınevi tarafından yayımlanmıştır. T.R.T. repertuarından çeşitli makamlarda 7 saz semaisi 39 şarkısı vardır.



Kemençe ve Viyolonsele Dokunan Hünerli Eller: Hadiye Ötügen

Ayşegül KOSTAK TOKSOY¹

Özet

Cumhuriyetin ilk kadın kemençe ve viyolonsel icracılarından olan Hadiye Ötügen 1912 yılında İstanbul Bahçekapı'da dünyaya gelmiştir. Darülelhan'da başlayan Türk Musikisi ve kemençe eğitimini daha sonra İstanbul Belediye Konservatuarı'nda devam ettirmiş, burada on yıl süren Viyolonsel eğitimini tamamlayarak Cemal Reşit Rey'in kurmuş olduğu İstanbul Şehir Orkestrasında baş çellist olarak görev almıştır. Aynı zamanda İstanbul Belediye konservatuvarında çello hocalığı görevini sürdüren Ötügen kemençe ile olan çalışmalarına da devam ederek belirli dönemler İstanbul Belediye Konservatuarı icra heyetinde, TRT İstanbul Radyosu'nda çeşitli konser ve yayınlarda yer almıştır. Hüseyin Saadettin Arel'in Kemençe Beşlemesi projesi 1932 yılında çalgıların inşa edilmesiyle önemli bir aşamaya gelmiş 1933 yılında bu dörtlü ve beşli topluluklar için bestelediği eserlerin icralarında Hadiye Ötügen de alto kemençe ile katkıda bulunmuştur.

Kemençe icracısı olarak elimizde günümüze ulaşabilmiş pek az kaydı bulunan Hadiye Ötügen'in icrasındaki temizlik, pürüzsüzlük ajilite içeren (süratli) pasajlarda ve taksimlerinde varlığını daima göstermektedir. Ayrıca, yorum alanında müzik cümlelerinin özgünlüğünü ortaya koyuşundaki hüner, yay çekişindeki ustalık, zengin nüans kullanımı, vibrato tekniği dikkat çekicidir. Taksimlerdeki cümle tertipleri Tanburi Cemil Bey'in etkilerini hissettirmektedir.

Hadiye Ötügen'in 1948 yılında *Türk Musikisi Dergisi*'ne vermiş olduğu 2 sayfalık röportajda kendi ağzından musiki hayatına dair çeşitli bilgilere ulaşıyoruz. Bu röportaj haricinde Ötügen hakkında yaşadığı dönemde ve sonrasında da yazılı herhangi bir biyografik kaynağa ulaşabilmek mümkün olmamıştır. Yapılan biyografi çalışması yazılı ve görsel birtakım yan kaynaklardan ve kişisel görüşmelerden yararlanılarak şekillenebilmiştir. Bu görüşmelerde TRT İstanbul Radyosu'ndaki yayın müdürlüğü esnasında 1954 yılında Hadiye Ötügen'e radyo programları hazırlatmış olan Prof. Nevzat Atlığ, konservatuara başladığı ilk yıl Hadiye Ötügen'in viyolonsel öğrencisi olmuş olan Necati Giray ve çok yakın aile dostunun oğlu olan Yaz Baltacıgil ile yapılan görüşmelerden elde edilen bilgiler biyografi çalışmasının zenginleşmesine olanak sağlamıştır. Beş bölüm halinde oluşturulan çalışmada Ötügen'in öğrencilik dönemi, viyolonsel icracılığı, Türk musikisi ve kemençe icracılığı, H.S. Arel'in kemençe beşlemesi içerisindeki konumu, icra özellikleri ve uslubu, özel hayatı ve vefatı ele alınmıştır.

Bir yandan batı müziği alanında viyolonsel gibi önemli bir çalgıyı kendi repertuarı dahilinde başarıyla icra ederken, diğer yandan Türk musikisinin yaylı çalgısı kemençeyi son derece hünerle seslendirmesi Türk müzik tarihinde eşine ender rastlanan bir durumdur. Kadın icracı olarak davet edildiği, görev aldığı kurumlar, yapmış olduğu örnek gösterilecek başarılı çalışmalar ile Hadiye Ötügen'i tanımak, müzik yaşantısını yeni nesillere örnek olarak göstermek adına çok önemlidir.

Anahtar Kelimeler: Viyolonsel, Kemençe, Konservatuvar

Abstract

Hadiye Ötügen, one of the first female kemençe and cello players of the Republic of Turkey, was born in 1912 in Bahçekapı, Istanbul. She continued her Turkish Music and kemençe education, which started in Darülelhan at the Istanbul Municipal Conservatory. After completing his ten-year cello education she started performing as the lead cellist in the Istanbul City Orchestra founded by Cemal Reşit Rey. At the same time, she continued her studies

¹ Prof., İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuarı, toksoyay@itu.edu.tr



as a cello teacher at the Istanbul Municipality Conservatory, and took part in various concerts and broadcasts on TRT Istanbul Radio, and Istanbul Municipality Conservatory for certain periods. Hüseyin Saadettin Arel's Kemeñçe Quinted project reached an important stage with the construction of instruments in 1932. Hadiye Ötügen also contributed with alto kemeñçe in the performances of the works which Arel composed for these quartet and quintet ensembles in 1933.

As a kemeñçe performer, Hadiye Ötügen, of whom we have few records, always shows its presence in the performances of the clean, smooth, agile (quick) passages and taksims. In addition, her skill in revealing the originality of musical sentences in the field of interpretation, mastery in bowing, useage of rich dynamics, and vibrato technique are remarkable. In her taksims, the influence of Tanburi Cemil Bey can be felt in the the musical sentence arrangements

In the two-page interview Hadiye Ötügen gave to the Turkish Music Magazine in 1948, we reach various information about her musical life from her sentences. Apart from this interview, it was not possible to reach any written biographical sources about Ötügen during and after his lifetime. The biography study was shaped by making use of some written and visual side sources and personal interviews. The information obtained from the interviews with Nevzad Atlıg, having had Hadiye Ötügen prepare radio programs in 1954 while he was the broadcast manager at TRT Istanbul Radio; Necati Giray, who was the cello student of Hadiye Ötügen in the first year started her studies at the conservatory; and Yaz Baltacıgil, the son of a very close family friend, allowed the biography work to be enriched. In the study, which was created in five parts, Ötügen's education period, cello performance, Turkish music and kemeñçe performance, position in the kemeñçe quinted of H.S. Arel, her performance characteristics and style, her private life and death have handled.

On the one hand, she successfully performed an important instrument such as the cello of western music within his own repertoire, on the other hand, she played the string instrument of Turkish music, the kemeñçe with great skill, which is a rare situation in the history of Turkish music. It is very important to recognise Hadiye Ötügen, with the institutions she has been invited to as a woman performer and the successful works she has done, in order to show her musical life as an example to new generations.

Keywords: Cello, Kemeñçe, Conservatory

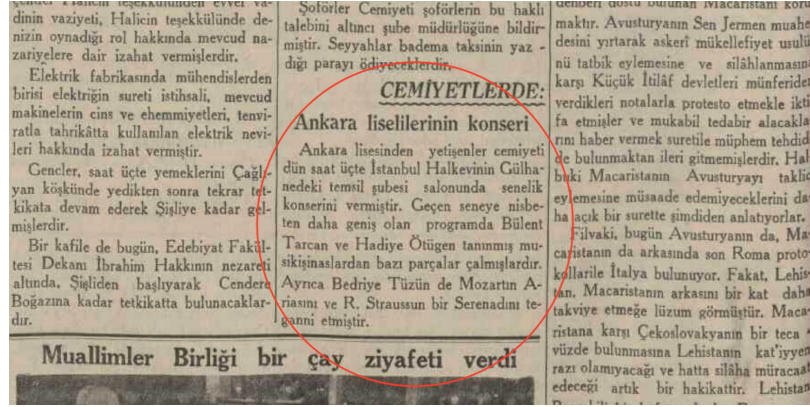
1. Hadiye Ötügen'in Hayatı

1.1. Öğrencilik Dönemi

Cumhuriyetin ilk kadın kemeñçe ve viyolonsel icracılarından olan Hadiye Ötügen 1912 yılında İstanbul Bahçekapı'da dünyaya gelmiştir. İki kız kardeşin küçük olanıdır. (Baltacıgil, 2023). Musiki tahsiline Peyami Safa'nın annesi Safa Hanım'ın kendindeki musiki kabiliyetini sezip meşgul olmasıyla başlar. Kemeñçeyle tanışma ise ilk defa Âmâ Nazım Bey'in Aksaray'daki musiki mektebinde Ruşen Ferit Kam'dan ders almaya başlamasıyla gerçekleşir. (Nadaroğlu 1948:18) Dârülelhan'da birinci dönem kabul edilen 1917-23 dönemi sona erip kurumun İstanbul Vilayet Makamına bağlı bir müzik okulu haline getirilmesi ile Dârülelhan'da 1924-26 ikinci dönem olarak adlandırılan dönem başlamıştır. Batı müziğinin tekrar okulun kapsamına alındığı yeni programa göre öğrencilerin hazırlık sınıfından sonra 3 yıl süren Batı Müziği bölümü veya 2 yıl süren Türk Müziği bölümlerine devam etmeleri kararlaştırılmıştır (Larrousse 1970: 406). İşte bu ikinci dönemde Dârülelhan'a öğrenci olan Ötügen, İsmail Hakkı Bey'den nota, Ahmet Efendi'den usul, ve Ali Ekrem Bey'den estetik tahsil etmiştir. Türk musikisi icra heyetinde de kemeñçe icracısı olarak yer almıştır. (Nadaroğlu 1948:18) Dârülelhan 1926'da Maarif vekili Mustafa Necati Bey tarafından belediyeye bağlı bir kuruluş olarak yeniden örgütlenmek üzere kapatılıp, 22 Ocak 1927'de İstanbul Konservatuvarı adıyla açılmasından sonra konservatuvarın ilk öğrencilerinden olmuş, Türk musikisi çalgıları öğreniminin kaldırılmış olduğundan Muhittin Sadak ve Cemal Reşit Rey'in yönlendirmeleriyle viyolonsel tahsiline başlamıştır. (Meydan Larrousse, 1970:406), (Baltacıgil, 2023)



Öğrencilik dönemi boyunca viyolonsel ile başarılı konserler veren Hadiye Ötügen'in 1936 yılında Ankara lisesinden yetişenler derneğinin düzenlediği senelik konserinde, sonraları hem tıp mesleğini hem müzisyenliği başarıyla yürütmüş, Türk Beşleri'nden sonraki ilk kuşak bestecilerden Bülent Tarcan ile Viyolonsel-Piyano ikilisi olarak sahne aldıklarını Cumhuriyet gazetesinin 12 Nisan 1936 tarihli haberinden öğreniyoruz.

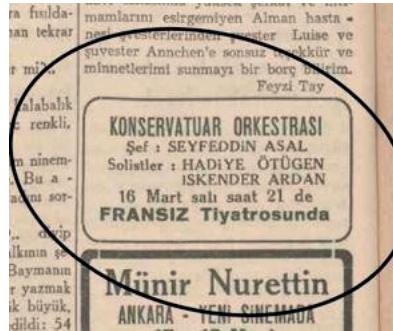


Fotoğraf 2. 12 Nisan 1936 tarihli Cumhuriyet Gazetesi- s.2'de yer alan konser haberi (www.gastearsivi.com)

15 Mart 1937 tarihli Cumhuriyet gazetesinden ise şef Seyfeddin Asal yönetimindeki Konservatuar Orkestrasının 16 Mart 1937 tarihinde gerçekleşen konserinde Hadiye Ötügen'in İskender Ardan ile birlikte solist olarak görev aldığını öğreniyoruz.



Fotoğraf 3. 16 Mart 1937 tarihli konserin afişi (www.bitmezat.com)



Fotoğraf 4. 15 Mart 1937 tarihli Cumhuriyet Gazetesi -s.4'te yer alan konser haberi (gastearsivi.com)



Hadiye Ötügen 1938 yılında İstanbul Belediye Konservatuvarı'ndan başarıyla mezun olmuştur. 15 Nisan 1938 tarihli *Kurun* gazetesinde İstanbul Konservatuvarı'nın 10 yıllık bir eğitim sürecinden sonra verdiği ilk mezunlarının Fransız Tiyatrosu'nda bir konser gerçekleştirdiğini, konser heyetini gerek birlikte, gerek solo icralarıyla piyanoda bayan Rana, viyolonselde Hadiye Ötügen, kemanda İskender Ardan'ın oluşturduğunu öğreniyoruz. Aşağıda habere ait gazete küpüründe paylaşılan fotoğrafta 26 yaşındaki Hadiye Ötügen'i görüyoruz



Fotoğraf 5. 15 Nisan 1938 Tarihli Kurun Gazetesi- s.3'te Yer Alan Konser Haberi (gastearsivi.com)

1.2. Viyolonsel İcracılığı ve Hocalığı

1938 yılında İstanbul Konservatuvarı'ndan (1944 yılında ismi İstanbul Belediye Konservatuvarı olarak değiştirilecektir.) başarıyla mezun olan Hadiye Ötügen sonraki yıllarda kurumda viyolonsel hocalığına başlamıştır.

1945 yılında Cemal Reşit Rey tarafından İstanbul Belediye Konservatuvarı'na bağlı olarak kurulan ve daha sonra İstanbul Devlet Senfoni Orkestrası'na dönüşen İstanbul Şehir Orkestrası'nda çellist olarak göreve başlamış ve baş çellistliğe getirilmiştir. İstanbul Belediye Konservatuvarı'ndan yetişen sanatçıların, kadrosunu oluşturduğu bu orkestrayla Hadiye Ötügen uzun yıllar başarılı konserler vermiştir. Orkestra, 1950'lerde haftalık konserlerinin yanı sıra "İstanbul Radyosu Senfoni Orkestrası" adıyla radyo yayınlarına katılmış, 1960'ta İstanbul Şehir Operası açılınca orkestra Opera ile de çalışmaya başlamıştır. *Şan Sineması*'nda iki haftada bir Pazar günleri konser vermeyi on yıl boyunca sürdürmüştür. Hadiye Ötügen'in bu yoğun konser temposu ve okulda verdiği dersler düşünüldüğünde viyolonsel üzerine oldukça yoğun bir mesaisinin bulunduğu şüphe götürmez. Kıymetli viyolonsel sanatçısı ve hocası, besteci Necati Giray da 1946 yılında İstanbul Belediye Konservatuvarı'ndaki ilk öğrencilik yılında Hadiye Ötügen'nin öğrencisi olarak viyolonsel eğitimine başlamış bir yıl süreyle öğrencisi olmuştur. Kendisiyle yapılan söyleşide Necati Giray, aynı zamanda aile dostları olan ve viyolonselde başlamasında etkisi bulunan hocası Hadiye hanımın son derece ilgili yaklaşımıyla çalgısına olan bağlılığına ait temellerin çok sağlam bir şekilde oluştuğunu belirtmiştir.

1.3. Türk Musikisi ve Kemeñçe İcracılığı

Hadiye hanım viyolonsel eğitimine başladıktan itibaren 1927-1943 yılları arasında 16 yıl Türk Musikisinden ve kemeñçeden uzak kalmıştır.

1943 yılında Hüseyin Saadetin Arel'in İstanbul Belediye Konservatuvarı'na başkan olarak getirilmesinden sonra



Ötügen, İcra Heyetine kabul edilerek tekrar kemençe çalmaya başlamıştır. Bu konserler süregelirken 1948 yılında alınan bir kararla kurum harici yersiz ve bilgisiz bir müdahale sonucu kırılarak İcra Heyetinden ayrıldığını kendisiyle yapılan röportajda dile getirmiştir. (Nadaroğlu 1948:18)



Fotoğraf 6: 1945 yılında İstanbul Belediye Konservatuvarı hoca ve icracılarından oluşan bir grubun Müdürleri Hüseyin Saadetin Arel'i ortalarına alarak çektiydikleri fotoğraf (Radyo Haftası,1950)

Kurumsal anlamda kemençe hocalığı yapmamış olan Ötügen, aile dostları Faik Baltacıgil'in oğlu, (kontrabas sanatçısı) Yaz Baltacıgil'in aktardığına göre Klasik Türk Musikisi bilgi ve görgüsünü, kendisiyle aynı yaşta olan Faik Baltacıgil'e aktararak onu da bir kemençe ve Türk Musikisi makamları ustası olarak aile içerisinde yetiştirmiştir.



Fotoğraf 7. Hadiye Ötügen'in *Musiki Mecmuası*'na vermiş olduğu röportajdan bir fotoğraf (Türk Musikisi Dergisi, 1948: 18)



Kıymetli san'atkar violenseli ile beraber



Violenseli kadar kemençesini de seven sanatkar, Türk Musikisinin engin nağmelerini kemençesinden aksettirirken

Fotoğraf 8. Hadiye Ötügen'in *Musiki Mecmuası*'na vermiş olduğu röportajda viyolonsel ve kemençe çalarken çekilmiş fotoğrafları. (*Türk Musikisi Dergisi*, 1948: 19)

1951 yılında Mesut Cemil'in İstanbul Radyosu Müdürlüğü'ne tayin edilmesinden 2 yıl sonra yardımcılık görevine atanan Nevzat Atlığ 1954 yılında Hadiye Ötügen'i radyoya davet ederek program hazırlamasını istemiştir. Kendisi, Saz Eserleri "Hadiye Ötügen ve Arkadaşları" ismi altında yayınlanan 15 dakika süreli bu programlarda kemençesiyle birlikte kanunda Vecihe Daryal, viyolonselde Vecdi Seyhun başta olmak üzere oluşturduğu saz topluluklarıyla Türk saz musikisinin önemli eserlerinden nitelikli örnekler sunmuşlardır. Kaydına ulaşabildiğimiz bu yayınlardan kendisinin son derece temiz, güçlü, ifadeli ve Türk musikisi makamlarının perde ilişkilerine son derece vakıf icrasını dinlemek günümüz icra anlayışına sağlayacağı önemli katkılar bakımından önem arz etmektedir.

Sahife 8

AKŞAM

17 Ağustos 1954

RADYO

İSTANBUL RADYOSU

Öğle ve akşam programı

12.27 Akşam ve program

12.30 Mustafa Çalgılar

13.09 Ali Can

13.15 Baraber şarkılar

13.45 Haberler

14.06 Dama müziği

14.15 a) Rudi Stephan büyük orkestra için müzik b) Mustafa Makrovski kapovod dans op. 12 No. 3

14.40 Halk melodileri

14.50 Koro

15.06 Açık ve Vayozdan valser

17.28 a) Richard Wagner «Die Faust» unctürü b) John Ireland «Bu Londra uvertürü»

17.48 Yusuf Güvenir ve arkadaşları

18.15 Fatma Günen orkestra

18.15 İstanbul müzikerleri

18.40 Opera sololarından

19.05 **ÖZGÜN HİÇBİR İÇYEN**

19.10 Haberler

20.08 Eser seçmeleri «Hadiye Ötügen ve arkadaşları»

20.10 Haberler

20.25 Rıza Hilmi

21.00 Süzhan Öner

21.30 Süzhan Öner

BU GECE

Nöbetçi Eczaneler

(17/8/1954)

Emniyetin kassasında:

Dalçıkaya «Emniyet»: Çehel-
gönlü «Çehelgönlü»: Kumkapı «Yeni Kumkapı»: 5. Bap «Mimar-
em Tancu»: Yenije «Yenije»
Dayıca kassasında:

İstanbul emniyetinde «Makrovski»
ve «Gülhançay»: Zikinde «E-
hmed»: «Muzika» ve «Orman»:
Gülsuda «Karaköy»: Maçada
«Maçada»: Şişli «Meydan» ve
«İstinye»: Kasımpaşa «Göster-
ge»: Hasköy «Beyrâkta»
Fatih kassasında:

Sütlücesme «Hadiye Şahin»:
Karaköy «Efe»: Akmerkez
«Zira Nur»: Fenerde «Balat Halı»:
Sarıyerde «Samatya»
Beşiktaş kassasında:

Beşiktaş «Oral Halı Tıp»:
Ortaköyde «Ortaköy»: Arnavut-
köyde «Günaydin Divanodisi»:
Leventte «Levent»
Etiler'de «Mısra cadde»:
«Şişli»
Üsküdar'da «Ömer Kenan»
Bağcılar'da «Yedigöller»

BORSA

İstanbul Borsası 15/8/1954 (Salı) Akşam

1 Sterlin	194.-784
100 Dolar	280.50 - 280.50
100 Fransız Frangı	6.80 - 6.80
100 Liralı	44.00 - 44.00
100 İsviçre Frangı	64.00 - 64.00
100 Florin	11.60.40 - 11.60.40
100 Belçika Frangı	6.90 - 6.90
100 Drahma	1235.-934
100 Çekoslovak Kur.	30.00.87
100 İsviçre Kur.	64.12.50 - 64.12.50

% 7 FAİZLİ TAHVİLLER

ESKİ VE TAHVİL

Sivas - Kurumum I	20.75
Sivas - Kurumum 2-4	21.75
1941 Demiryolu I	21.80
1941 Demiryolu II	21.35
1942 Demiryolu III	21.40
MİLL MİLLİTA I	22.00
MİLL MİLLİTA II	22.50
MİLL MİLLİTA III	22.50
MİLL MİLLİTA IV	22.50
Ziraat Bankası I	21.40
Ziraat Bankası II	218.00

% 6 FAİZLİ TAHVİLLER

1941 D. Yolu VI	120.00
Kalkınma I	103.00
Kalkınma II	101.00
Kalkınma III	81.00

Gazete, mecmua çıkaracaklar için fırsat

SATILIK ROTATİF MAKİNE

Kusursuz çok iyi vaziyette Bütün teferruat ile Komple

Fotoğraf 9. 17 Ağustos 1954 yılına Ait Akşam gazetesinde yayınlanan İstanbul Radyosu programı (gastearsivi.com)

1.4. Kemençe Ailesi ve Hadiye Ötügen

Klasik Türk musikisinin önde gelen yaylı sazlarından kemençenin bir aile kuracak biçimde geliştirilmesi fikrini ilk kez ortaya atan Arel, 1922'de kendisinden armoni dersleri almakta olan Dr. Zühtü Tinel'e bu fikrini açmış, Türk



müziğine armoni uygulanabilmesi düşüncesiyle, bir kemençe ailesi kurulması yolundaki çalışmalar bu şekilde başlamıştır. Bu çalışmalar on yıl kadar sürmüş, düşünülenler ancak Temmuz 1932’de uygulamaya konabilmiştir. Sipariş edilen çalgılar 1933 Mart’ında teslim alınmıştır. Böylece ilk olarak soprano, alto, tenor ve bas kemençeler, daha sonra kontrbas kemençenin de tamamlanmasıyla Arel’in hayalini kurduğu kemençe ailesi ortaya çıkmıştır. (Buyruklar 2010: 162)

Arel o yıllarda kemençe beşlemesi için çoksesli eserler de yazmıştı. Bestelediği eserler Hadiye Ötügen’in de Alto kemençe ile iştirak ettiği bazı konserlerde icra edildi. Bu arada İleri Türk Musikisi Konservatuarı Derneği’nde de bir kemençe beşlemesi icra topluluğu kuruldu, fakat ne yazık ki tam bir destek ve düzenli bir çalışma programının hazırlanamaması yüzünden devam edilemedi. (Buyruklar 2010: 162)



Fotoğraf 10. Kemençe Dörtlemesi: Soldan sağa doğru Hadiye Ötügen, Hafid Bey, Mesud Cemil, Ruşen Ferid Kam
(Facebook: Hüseyin Saadettin Arel, Dr. Zekeriya Başarslan, zekeriya@yahoo.com)

1.5. Kemençe İcra Usulü Bakımından Hadiye Ötügen

İcra üslubu açısından yalınlık içerisindeki estetiği etkili bir şekilde ortaya koyabilmiş, virtüöz bir icracı olarak Ötügen, icra üslubu alanındaki çalışmalara da konu olmuştur. Beril Çakmakoglu’nun 2021 yılında yayımlanmış olduğu “Hâdiye Ötügen’in Tırnak Kemençe Taksimleri: İcrâ ve Üslûp Analizi” adlı makalede Hadiye Ötügen’in taksim icra kayıtları ayrıntılı olarak ele alınmıştır. Yazar tarafından ortaya konan sonuçlar kendi ifadeleriyle şu şekilde özetlenmiştir:

“Ötügen’in taksimlerini ezgi gelişimi bağlamında ele aldığımızda, öncelikle kullandığı motiflerin tekrarlanmadığı görülmüştür. Ayrıca ezgi yapılarının da özgün olduğunu söylemek mümkündür. İncelenen taksimlerin tümü tek bölümlüdür.

Dikkati çeken diğer bir yaratma davranışı, cümlelerin ifadeleri bittikten yani hedef perdede kalış gerçekleştiikten sonra, pekiştirme mahiyetindeki ezgilerin cümlelere eklenmesidir. İcrâcının pekiştirme sırasında ses sahasını genişlettiği tespit edilen sonuçlardan birisidir. Sonuç olarak, incelenen taksim analizleri doğrultusunda, Ötügen’in taksimlerini ezgisel gelişme, biçim kurgusu, içerik, cümle tipleri, süsleme özellikleri, kalıp motif kullanımı, tartım kalıpları bağlamında değerlendirdiğimizde, icrâcının yaşadığı dönem itibarıyla tırnak kemençe icrâsında kabul gören ve kendine özgü üslûbu ile beğeni toplayan, geleneğin başarılı bir temsilcisi olduğunu söylemek mümkündür.” (Çakmakoglu 2021: 29)



Hadiye Ötügen'in grup icralarında makam müziğinin toplu icra edilmesindeki entonasyon konusuna dair göstermiş olduğu hassasiyet ve ortaya çıkan pürüssüz icra hayranlık uyandırıcı özelliktedir. Ayrıca, yorum alanında müzik cümlelerinin özgünlüğünü ortaya koyuşundaki hüner, yay çekişindeki ustalık, zengin nüans kullanımı, vibrato tekniği dikkat çekicidir. Taksimlerindeki cümle tertipleri Tanburi Cemil Bey'in etkilerini hissettirmektedir. İcrasındaki temizlik, pürüssüzlük ajilite içeren (süratli) pasajlarda ve taksimlerinde varlığını her daim göstermektedir.

1.6. Özel Hayatı ve Vefatı

Özel hayatı ile ilgili olarak aile dostları Yaz Baltacıgil'in kaleminden Hadiye Ötügen hakkında şunları öğreniyoruz:

Çocukluğumda, Küçükyalı Mektep Sokakta'ki tek katlı ve harika bir bahçeli evde Annesi Nuriye Hanım ve ablası coğrafya öğretmeni Şadiye Ötügen (Vefa Lisesi- Kabataş erkek lisesi) ile otururlardı, evlerine sık sık gider onların insanı büyüleyen musiki meşklerini dinleyerek uyurdum. Çemberlitaş Konservatuvarı'nda yatılı okuyan ve özellikle de yoksul ve babasız çocukları hafta sonları bu eve getirir, hem viyolonsel çalıştırır hem de onlara sıcak bir yuvada misafir ederdi. Yaz tatillerinde bile o evde birçok çocuk ile arkadaş olmuştum. Küçükyalı'daki bu yıllar 1955-63 arası olmalı, çünkü anneleri Nuriye Hanım, sonra da ablası Şadiye hala ve kendisi de bu evde vefat ettiler. 1957 yılında benim de bir müzisyen olabileceğime kanaat getirmiş, bir güzel sedef kakmalı kemeç ve yay hediye etmişti. Tabii hala saklıyorum babamın kemeçleri ile birlikte...

Hadiye Ötügen yaşamının ilk yıllarını İstanbul Bahçekapı'da geçirmiş, sonraları yaşamını sürdürdüğü Küçükyalı'daki evinde 16 Mart 1963 yılında yaşamış olduğu kalp hastalığı nedeniyle hayata gözlerini yummuştur.



Fotoğraf 11. Eşik -Hadiye Ötügen'den Baltacıgil'e hatıra kalan tek somut parça 1934 Vahakin Nigogosyan- İstanbul (Baltacıgil, 2023)

Bir yandan batı müziği alanında viyolonsel gibi önemli bir çalgıyı kendi repertuarı dahilinde başarıyla icra ederken, diğer yandan Türk musikisinin yaylı çalgısı kemeçeyi bu derece hünerle seslendirmesi Türk müzik tarihinde eşine ender rastlanan bir durumdur. Kadın icracı olarak davet edildiği, görev aldığı kurumlar, yapmış olduğu örnek gösterilecek başarılı çalışmalar ile Hadiye Ötügen'i tanımak, müzik yaşantısını yeni nesillere örnek olarak göstermek adına çok önemlidir.



Kaynakça:

- Buyruklar, T. (2010), “Hüseyin Saadettin Arel’in Kemençe Beşlemesi”, *Porte Akademik* 7:160-164
- Çakmakoğlu, B., (2021). “Hâdiye Ötügen’in Tırnak Kemençe Taksimleri: İcrâ ve Üslûp Analizi”, “*Eurasian Journal of Music And Dance*” 18, s.18-31
- Radyo Haftası*, Sayı 28, Cilt 3, İstanbul, 1950, s. 1
- <https://www.bitmezat.com/muzayede/4850/efemera-muzayedesesi/sayfa/4>
- Meydan Larousse Büyük Lugat ve Ansiklopedi*, C. 3. Meydan Yayınevi. 1970. s. 406
- Nadaroğlu, H. (1948) “Hadiye Ötügenle Bir Konuşma”, *Türk Musikisi Dergisi*, 10:18-19
- Özalp, M.N. (2000). *Türk Mûsikîsi Tarihi II*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, s.
- <https://www.bitmezat.com/muzayede/4850/efemera-muzayedesesi/sayfa/4> Alıntı tarihi: 5 Mart 2023
- <https://konservatuvar.istanbul.edu.tr/tr/content/konservatuvarimiz/tarihce>
- <https://istanbultarihi.ist/363-nevzad-atligin-penceresinden-istanbul-musiki-ve-musiki-mahfilleri>
- <https://www.gastearsivi.com/ara/hadiye%20ötügen>
- <http://porteakademik.itu.edu.tr/docs/librariesprovider181/Yayın-Arşivi/7.-sayi/porte-akademik-7-19.pdf>
- Facebook, Sayfa adı: Hüseyin Saadettin Arel, Dr. Zekeriya Başarslan, zekeriyab@yahoo.com Alıntı tarihi :11 Ekim 2022

Görüşmeler:

- Baltacıgil, Y., Kişisel görüşme, 10 Şubat 2023
- Giray, N., Kişisel görüşme, 2 Şubat 2023
- Atlığ, N., Kişisel Görüşme, 26 Şubat 2023

Diskografi

- <https://music.apple.com/tr/album/kemen%C3%A7e/945048802> Hicaz Taksim, Kalan Müzik, Disc 2, track 6 (2005) İstanbul
- <https://music.apple.com/tr/album/kemen%C3%A7e/945048802> Hicaz Saz Semaisi, Kalan Müzik, Disc 2, track 7 (2005) İstanbul
- <https://music.apple.com/tr/album/kemen%C3%A7e/945048802> Ferahfeza Taksim, Kalan Müzik, Disc 2, track 8 (2005) İstanbul



Atatürk'ün Hâfızı Hâfız Yaşar Okur (1886-1966)

Harun KORKMAZ¹

Özet

Hafız Yaşar Okur, Osmanlı'dan Cumhuriyet'e intikal eden klasik ve dinî musiki kültürlerinin önde gelen aktarıcılarından. Hafızdı, cami musikisi türlerine vakıftı. Tekke erbabıydı ve bu vesileyle tasavvuf musikisi repertuarına hâkimdi. Klasik musikiyi de ehil üstatlardan talim etmişti. Pek genç yaşında adını duyurmuş, seçkin ortamlarda musiki öğrenmiş ve icra etmişti. Yine erken yaşlarında memuriyet hayatına başlamıştı. Sultan Reşad Devrinde, Musika-yı Hümâyûn'da başlayan musiki kariyerindeki en önemli dönüm noktası ise Atatürk'ün maiyyetinde fasıl heyeti şefi ve hânende olarak görevde bulunmasıydı. Bizzat kaleme aldığı hatıratı sayesinde hayatının çeşitli safhaları hakkında bilgi edinebiliyoruz. Özellikle Atatürk'ün müzik meclislerine dair pek çok çarpıcı hatıratı Hafız Yaşar'ın tanıklığıyla öğreniyoruz.

Anahtar Kelimeler: Hafız Yaşar, Atatürk, Riyaset-i Cumhur Fasil Heyeti, Klasik Türk Musikisi, Dinî Türk Musikisi

Atatürk's Hafız Hafız Yaşar Okur (1886-1966)

Abstract

Hafız Yaşar Okur is one of the leading transmitters of the classical and religious music cultures that passed from the Ottoman Empire to the Turkish Republic. He was a hafız, well-versed in mosque music genres. He was a tekke member and thus had a command of the Sufi music repertoire. He also received classical music training from competent masters. He made a name for himself at a very young age, learning and performing music in elite environments. He also began his civil service career at an early age. The most important changing point in his musical career, which began at the Musika-yı Hümâyûn during the Sultan Reşad era, was his duties as the fasıl group conductor and singer in Atatürk's entourage. We learn many striking memories, especially about Atatürk's musical assemblies, through the testimony of Hafız Yaşar.

Keywords: Hafız Yaşar, Atatürk, Riyaset-i Cumhur Fasil Group, Classical Turkish Music, Religious Turkish Music

Giriş

9 Şubat 1886'da, İstanbul'un sur içinde Kocamustafapaşa civarında bulunan Sancaktar Hayrettin Dergâhında, dergâhın postnişini Sâdî Tarikati Şeyhi Rıfat Efendi'nin ve Ayşe Zişan Hanım'ın oğlu olarak dünyaya geldi. İlk tahsilini Kocamustafapaşa Sıbyan Mektebi'nde, o sıralar bu mektepte kalfa olarak görev yapan meşhur Şeyh Küçük Hüseyin Efendi'nin nezaretinde tamamladı. 8 yaşında kurra hâfız Hakkı Efendi'den hıfza başlayıp, 11 yaşında ikmâl etti. Sünbül Efendi Camii'nde, hâfızlık merasimi ve duası yapıldı. Davutpaşa Rüştüyesi'ne devam etti ve 17 yaşında mezun oldu.

Ciddi bir musiki geleneğine sahip bir tarikatın içinde, zikir toplantılarının müzikal işleyişinde önemli bir rol oynayan kıyam reisliğinin şehirdeki önde gelen temsilcilerinden olan bir babanın evladı olarak, dinî musikinin içine doğdu. Müzik hayatında bunun büyük etkisi olmuştur. 12 yaşında, tekkelerinin zâkirbaşısı olan Âmâ Hâfız Sallabaş Hasan Efendi'den ilâhîler, duraklar geçti ve mevlid-i şerifi kaidesince okumayı öğrendi. Harbiye Nezâreti

¹ Dr. Öğr. Üyesi. İstanbul Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü. harun.korkmaz@istanbul.edu.tr



vezne kalemi mümeyyizi olan Nakşî Efendi'den Rast, Nihavend, Sûznâk ve Hicaz fasıllarını meşk etti. 17 yaşında Defter-i Hakanî Mektûbî Kalemi'nde staja başladı. Sesinin güzelliği ve musiki ile alâkası fark edilince, Defter-i Hakanî Nâzırı ve aynı zamanda bestekâr olan Yusuf Ziya Paşa'ya takdim edildi. Ziya Paşa'dan Neva, Nişâbürek fasılları başta olmak üzere müteaddit fasıllar meşk etti. 20 yaşında iken Muallim İsmail Hakkı Bey'in kurduğu Musiki-i Osmanî Cemiyetine daimî üye olarak kaydoldu. İsmail Hakkı Bey'den 20 kadar fasıl meşk etti. Meşrutiyetin ilanını müteakip İttihad ve Terakki Cemiyetinin davetiyle, Musiki-i Osmanî Cemiyeti sanatkârları ile Selanik'e gitti, Beyaz Kule'de konserler verdi ve Sanayi-i Nefise madalyasıyla taltif edildi. Selanik dönüş, Homocord plak şirketinin daveti üzerine 50 plak doldurdu. Plakları yoğun ilgi görünce Orfeon, Lyrophon, Columbia ve Odeon firmaları için kendi ifadesiyle 1000'in üstünde gazel ve şarkı okumuştur. O devrin plak kataloglarında da Hâfız Yaşar'ın külliyetli miktarda kayıt doldurduğu görülmektedir. Hâfız Yaşar'a bu kayıtlarda, Tanbûrî Cemil Bey başta olmak üzere devrin en önde gelen sazandeleri refakat etmişlerdir. Cemil Bey'in kemençe ile refakat ettiği, güftesi Şeyh Galib'e ait, ilk mısraı "Yine zevrak-i derûnüm kırılıp kenâre düşdü" olan ve yine Cemil Bey'in tanbur ile eşlik ettiği, "Ser-i zulf-i anberîni yüzüne nikab edersin" mısraı ile başlayan, gazel olarak irticalen taksim etmenin çok zor olduğu "mütefâilün feûlün/mütefâilün feûlün" veznindeki beyitleri nağme-güfte insicamında başarıyla tatbik edilmiş iki değerli numunedir.

14 Nisan 1914'te Musika-yı Hümâyün'a bağlı Hânendegân-ı Hazret-i Şehriyârî (Saray hânendeleri) bölümünün imtihanına girmiş ve imtihanı kazanarak mülâzım-ı evvel (üsteğmen) rütbesi ile vazifeye başlamıştır. Sultan Reşad'ın iradesi ile 1917 itibariyle, Müezzinân-ı Hassa'ya (padişahın maiyetindeki müezzinler) dahil olmuş, her iki görevi birlikte yürütmüştür. Sultan Reşad'ın vefatından sonra sırasıyla Sultan Vahideddin ve Halife Abdülmecid Efendi'nin yanında vazifeye devam etti. 1924'te hilafetin kaldırılmasını mütakiben Ankara'da tesis olunan Riyâset-i Cumhur İncesaz Heyeti'ne, yüzbaşı rütbesiyle tayin edildi. Münhal olan İncesaz Heyeti şefliği için imtihana girdi, Atatürk'ün emriyle şefliğe terfi ettirildi. 1930 senesinde sağlık sorunları sebebiyle ve Atatürk'ün müsaadesi ile emekliye ayrıldı. Atatürk'ün maiyyetinde çalışmaya devam etti, aynı zamanda, İstanbul Valisi ve Belediye Reisi Muhittin Üstündağ tarafından Konservatuvar İcra Heyeti'ne tayin olundu. Atatürk vefat edince, sağlık sorunlarını gerekçe göstererek bu vazifesinden istifa etti. 1942-1952 yılları arasında uzman olarak İstanbul Belediyesi Konservatuvarına devam etti. Kaynak kişi olarak kendisinden pek çok dinî ve dindışı eser, Doktor Suphi Ezgi tarafından dinlenerek notaya alındı. Kendisinden notaya alınan birtakım dinî eserler ile *Dârüelhan Külliâtı*'ndan bazı klasik eserleri plağa okudu. Bunların arasından Rast ve Hicaz tevşihler ve Uşşak ilâhî ile Basmacı Abdî Efendi'nin Acem Aşîrân bestesi ve Neva, Mâye yürük semâîler örnek olarak zikredilebilir.

23 Kasım 1966 tarihindeki vefatına kadar musiki ile irtibatını kesmemiş, hususi meclislerde icraya devam etmiş, bantlar doldurmuştur. Mustafa Rona, *50 Yıllık Türk Musikisi* isimli eserinde "Musiki alanındaki derin vukufu, parlak ve temiz sesiyle, devrinin yıldızı olarak nam salan Hâfız Yaşar Bey, pek çok okuduğu plakları ile tanınmış, mütevazı, sevilen ve sayılan bir şahsiyete sahip olduğu gibi, hâlen 75 yaşında olmasına rağmen, sesini ve bilhassa Süleyman Çelebi'nin Mevlidi'ni usûl ve kadesiyle okumaktaki üstünlüğünü muhafaza etmekte olduğu takdirle görülmektedir" demiştir.

Hâfız Yaşar, Cumhuriyetin erken devirlerinden itibaren, Atatürk'ün ilgi ve sevgisine mazhar olarak onun yakın çevresinde bulunmuştur. "Atatürk her millî varlığa olduğu gibi millî musikimize de büyük bir kıymet vermişlerdi. Bilhassa Klasik Türk Musikisini ve dinî musikiyi çok severdi. Yanlarında on beş sene bulunduğum için bu mevzuda salahiyet sahibi olduğumdan hatıralarımı millete mâl etmeyi, vefatından sonra, kendime vazife edindim" diyerek hatıralarını kaleme almış ve Atatürk'ün özel meclislerinin değişmez unsurlarından biri olarak son derece değerli gözlemlerini aktarmıştır. Hatıratı Atatürk'ün müzik zevkine, repertuar tercihine, sevdiği şarkılara dair pek çok malumata ulaşıyoruz. Meclisin neşesine göre, Atatürk'ün fasıl arasında gazel okuduğunu da yine buradan öğreniyoruz. Hâfız Yaşar'ın hatıratı, Atatürk'ün eğlence hayatına dair en dikkat çekici belgelerden biridir. Bu hatıratın başka, "Atatürk'le 15 Yıl Dinî Hâtıralar" adlı bir eser daha kaleme almıştır.



Hâfız Yaşar'ın Atatürk'le İlgili Hâtıralarından Parçalar

Atatürk Kadir Gecesi Ayasofya Camii'nde Mevlid Okutmuştu

Yerebatan Camii'nde okunan Yasin tercümesinden sonra Atatürk beni huzurlarına çağırdılar, dediler ki:

“-Dinî merasim güzel olmuş, tebrik ederim. Halk büyük rağbet göstermiş. Cami küçük olduğu için fazla izdiham olmuş. Aynı merasimi Cuma günü Sultan Ahmet Camii'nde de tekrarlayınız.”

Bu direktifleri üzerine gereken hazırlıklar yapıldı. Cuma günü öğle namazından bir saat evvel dokuz hâfızdan mürekkep bir heyet Sultan Ahmet Camii'nde toplandılar. Camiin içinde ve dışında on bin kişiden fazla cemaat vardı. Fatih Camii Hatibi Hâfız Şevket Efendi tarafından hutbe okundu. Sonra Cuma namazı kılındı ve tekbir alınmaya başlandı. Cemaati teşkil eden on bin kişi tekbire iştirak etti. On bin hançerenin ilâhî bir vecd içinde aldığı tekbirler pek ulvî bir manzara arz ediyordu. Tekbir bittikten sonra Kur'ân-ı Kerimin bazı sûrelerinin Türkçe tercümeleri okundu. Mevlidi müteakip bir dua ile dinî merasim hitam buldu.

O akşam merasimin tafsilâtını Atatürk'e arz ettim. Halkın merasime karşı gösterdiği alâkadan çok memnun kaldılar. Aynı merasimin Kadir Gecesi Ayasofya Camii'nde de yapılmasını emrettiler. Ayasofya Camii'nde okunacak Mevlid, Türkiye'de ilk defa radyo ile yayınlanacaktı. 1932 senesi Ramazanının yirmi altıncı gecesi okunacak bu Mevlid için bütün hazırlıklar tamamlandı. Akşam namazından sonra kapılar kapatıldı. İçerde ve dış avluda benzerine az rastlanan bir kalabalık vardı. Ancak polis yardımıyla müezzin mahfiline kadar gidebildik. Teravih namazını Hacı Fâik Efendi kıldırdı. Namaz arasında ilâhî ve âyin-i şerif okundu. Hoparlörler camiin her tarafına konulmuştu. Bu dinî merasim Türkiye'den ilk defa radyo ile bütün dünyaya yayılıyordu. Sıra Mevlid'e geldi. Yirmi hâfızın iştirakiyle okunan Mevlid pek muhteşem ve ulvî oldu. Perde perde yükselen bu ilâhî nağmeler Ayasofya Camii'in cidarlarından Türkiye sathına ve bütün dünyaya yayılıyordu. Cemaat sanki büyülenmiş, gaşyolmuştu. Hele muazzam cemaatin de iştirak ettiği o tekbir sadaları, insana havalanacakmış gibi bir hafiflik hissi veriyordu. Bu ulvî ve ilâhî nağmeleri Atatürk de radyosu başında dinliyorlardı.

Ertesi akşam huzuruna çağırın Atatürk bana şunları söyledi:

“-Dinî merasimi radyodan takip ettim. Çok memnun ve mütehassis oldum. Arkadaşlarınız hâfız beyleri yarın akşam saraya iftara davet ediyorum. Kendilerini haberdar ediniz.”

Atamın bu baha biçilmez iltifatları hayatımın en büyük manevî servetidir.

Atatürk İran Şahı'na Hâfız Yaşar Okur'u 'Benim Hâfızımdır' Diye Tanıtıyor

İran Şahı Pehlevî Hazretleri, Atatürk'ü ziyaret etmek için İstanbul'a gelmişlerdi (16 Haziran 1934). Atatürk, bizzat Tophane Rıhtımı'na giderek Şehinşah Pehlevî Hazretleri'ni otomobiline alarak Dolmabahçe Sarayı'na getirmişti.

Akşam, Beylerbeyi Sarayı'nda Şehinşah Hazretleri'nin şerefine verilen ziyafette iki yüz kişi davetli vardı. Atamın emirleriyle ben de bu ziyafette bulunmuştum. Riyaset-i Cumhuriyet Orkstra Heyeti marşlar terennüm ediyordu. Şehinşah Hazretleri, salonun ayrı, yüksek bir locasında Atatürk'le beraber oturuyorlardı. Bir aralık Atatürk, Seryaver Bey vasıtasıyla beni huzurlarına çağırttı. Kemâl-i tazimle giderek Şehinşah Pehlevî Hazretleri'nin ellerini öptüğüm zaman Atatürk: “Bu benim hâfızımdır” diyerek müsaadeleriyle yanlarına oturttu.

Biraz istirahat ettikten sonra Atatürk, Kerbelâ şehadetine ait bir mersiye okumamı söyledi.

Emirleri üzerine mersiye İsfahan makamında okudum:

Kurretü'l-ayn-i Habîb-i Kibriyâsın Yâ Hüseyin

Nûr-i çeşm-i Şâh-ı Merdân Mürtezâsın Yâ Hüseyin



Hem ciğer-pâre-i Zehrâ Fâtıma Hayrû'n-nisâ
Ehli Beyt-i müctebâ âl-i abâsın Yâ Hüseyin

Sana gülle dokunan mü'min eder mi mağfiret
Gonce-i gülşen-sarây-i Mustafâsın Yâ Hüseyin
Ehl-i mahşer dest-i Hayder'den içerken kevseri
Sen susuzlukla şehîd-i Kerbelâsın Yâ Hüseyin

Bu mersiyei okurken Şehinşah Hazretleri'nin gözleri yaşlanmıştı ve ağ elini göğsüne koymuş kemâl-i tazimle dinliyordu. Mersiyei okuduktan sonra Atatürk, Şehinşah Hazretleri'ne sordu:

“-Beğendiniz mi benim hâfız mı?” diyordu. Şehinşah Hazretleri de, Âzerî Türkçesiyle:

“- Hub, hub... Teşekkür ederim” diyordu.

Biraz istirahat ettikten sonra, Atatürk:

“Yaşar Bey, Farsî güftelerinden bir eser okuyunuz” dedi. Derhâl Hüzzâm Âyîni'ni okudum. Güftesi şu idi:

“Mâ hestü nemî dânem hurşîd ruhat yâne

Bu ayrılık oduna cânım nice bir yânem...”

Hüzzam Âyîni'ni okuduktan sonra Atatürk:

“Yaşar Bey, Kur'an'dan bir sahife oku” dedi. Sûre-i Yûsuf'tan bir sahife okudum. Şehinşah Hazretleri çok memnun oldu ve elini uzattı, elimi sıktı ve Atatürk, Şehinşah Hazretleri'ne:

“Bizim bir de Türkçe Mevlid'imiz vardır. Şair Süleyman Çelebi yazmıştır” diye izahat verdikten sonra Mirac Bahri'ni İsfahan makamından okudum. Şehinşah Hazretleri “çok teşekkür ederim” dedi ve ilk defa Türkçe mevlid dinlediğini beyan etti.

Kaynakça

Okur, Hâfız Yaşar (1962). Atatürk'le On Beş Yıl Dinî Hatıralar, İstanbul: Sabah Yayınları.

Okur, Hâfız Yaşar (1993). Yaşanmış Olaylarla Atatürk ve Müzik - Atatürk ve Türk Musikisine Aid Bilinmeyen Hatıralar, haz. Halil Erdoğan Cengiz, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Özcan, Nuri (2007). “Yaşar Okur”, Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi içinde, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Rona, Mustafa (1960). 50 Yıllık Türk Musikisi, İstanbul, Türkiye Basımevi.

Sağman, Ali Rıza (1951). Mevlid Nasıl Okunur? ve Mevlidhanlar, İstanbul: Fakülteler Matbaası.



Halil Bedî Yönetken

Besteci, Müzikbilimci, Müzik Pedagogu, Müzik Eğitimsi
15 Mayıs 1899-28 Aralık 1968

Vural YILDIRIM¹

Özet

Müzik alanında başlayan bilimsel çalışmalar 19. Yüzyıl ve sonrasında hızlı bir gelişme gösterdi. Bu alanda oluşan literatür, her geçen gün sayısını giderek artırdı. Müzikoloji ve/veya müzikbilim başlangıçta var olan etnosantrik perspektifini, antropolojik çalışmalar neticesinde terk etmeye başladı. Kültürün evrenselliği değil, göreceliği tartışılmaya açıldı. Sosyal bilimler alanındaki bu radikal ve zorunlu değişim müziğin konumlandığı, üretildiği ve aktarıldığı zemini yeniden inşa etti. Batılı müzik araştırmacıları batı sanat müziğinin diğer coğrafya müziklerinden “üstün” olduğu yargısını kültürel odaklı çalışmalarla yavaş yavaş söylemlerinden çıkardılar. Etnomüzikoloji bu noktada müziğin kültürel ürün olarak kendine özgü dinamiklere sahip ve kültür odaklı olduğunu savunan bir disiplin olarak akademik alanda yerini aldı. Müziğe “batıdan bakan” diğer coğrafyaları araştırma alanı ve nesne olarak gören tezler folklor çalışmaları yapan bir çok araştırmacı tarafından çürütüldü. Folklor ve sonrasında etnomüzikoloji kültürel bir ürün olan müziğin herhangi bir durumda karşılaştırılması ve nitelik açısından değerlendirilmesinin doğru olmadığını savunarak müziğe farklı bakış açılarıyla yaklaşımların bilimsel yollarını inşa etti. Müzik sosyal bilimler alanında bileşke bir disiplin olarak varlığını kabul ettirdi. Etnomüzikoloji bu alanda yaygın olarak kullanılan müzik araştırmacılığı, müzik bilimi, vd. adlandırmalardan sadece bir tanesidir. Alt alanlarında sistematik müzik, müzik akustiği ve müzik eğitimi gibi pek çok alan barındırır. Türk etnomüzikolojisinde Halil Bedî Yönetken ayrı bir zeminde değerlendirilmesi gereken çok yönlü bir araştırmacı, bilim insanıdır. O ve onun gibi diğer araştırmacılar Türk müziğine avrupanın bakış açısını değiştirmiş ve müziğimizin kadim zamanlardan gelen kültürel derinlikli ve yapısal anlamda var olan kendine özgü niteliklerini ortaya koymuşlardır. Aynı zamanda Yönetken müzik pedagog kimliği ile müziğin aktarılması ve eğitimdeki yeri konusunda da öncü çalışmalara imza atmıştır.

Anahtar Kelimeler: Müzik Eğitimi, Halil Bedî Yönetken, Etnomüzikoloji, Halkbilim

Abstract

Scientific studies that started in the field of music have rapidly increased in the 19th century and beyond. And the literature in the field has expanded every passing day. Musicology started to abandon its ethnocentric perspective as a result of anthropological studies. Cultural relativity rather than universality of culture was brought into question. This radical and imperative change in the field of social sciences reconstructed the base where music is located, produced and transmitted. At this point, ethnomusicology takes its place in the academy as a discipline asserting that as a cultural product music has its unique dynamics and it focuses on culture. Theses that “see music with western eyes” and see other geographies as research areas and objects were refuted by many researchers who conducted folklore studies. By defending that it is wrong to compare music and to evaluate its quality at any situation, folklore and later on ethnomusicology constructed scientific ways of approaching music through different perspectives. Music made itself accepted in the field of social sciences as an interdisciplinary discipline. Ethnomusicology is only one of the classifications widely used in this area, such as music research, musicology, etc. It contains many other subdomains such as systematic music, ecomusicology and music education. In Turkish ethnomusicology, Halil Bedii Yönetken is a very valuable researcher and scholar. Halil Bedî Yönetken and other researchers like him changed Europe’s perception towards Turkish music and manifested our Turkish music’s characteristics which have cultural deepness originally coming from very old times and have uniqueness in

¹ Editör. Bağlam Yayınları Müzik Bilimleri Dizisi. Vuralyildirim54@gmail.com



structural sense. Besides, through his music pedagog identity, Yönetken also performed pioneering scientific studies with respect to music transmission and the place of music in education.

Keywords: Music Education, Halil Bedî Yönetken , Ethnomusicology, Folklore

Giriş

Müzik alanında başlayan bilimsel çalışmalar 19. Yüz yıl ve sonrasında hızlı bir gelişme gösterdi. Bu alanda oluşan literatür, her geçen gün sayısını giderek artırdı. Müzikoloji ve/veya müzikbilim başlangıçta var olan etnosantrik perspektifini, antropolojik çalışmalar neticesinde terk etmeye başladı. Kültürün evrenselliği değil, göreceliği tartışılmaya açıldı. Sosyal bilimler alanındaki bu radikal ve zorunlu değişim müziğin konumlandığı, üretildiği ve aktarıldığı zemini yeniden inşa etti. “Batılı güçlerin tehditleri karşısında bir zorunluluk olarak beliren modernleşme hareketlerinin bir parçası olan toplumsal reformlar, temelde Batının üstünlüğü varsayımı üzerine kurulan bir kültürel hegemonya tarafından şekillendirilmiştir” (Şenel, 2019:97) diyen Şenel bu zihniyet sorunsalı irdeleyerek negatif perspektiften önemli vurgulamalar yapar. Batılı müzik araştırmacıları batı sanat müziğinin diğer coğrafya müziklerinden “üstün” olduğu yargısını kültürel odaklı çalışmalarla yavaş yavaş söylemlerinden çıkarırlar. Etnomüzikoloji bu noktada müziğin insan temelli ürün olarak kendine özgü dinamiklere sahip, kültür odaklı olduğunu savunan disiplin olarak akademik alanda yerini alır. Müziğe “batıdan bakan” diğer coğrafyaları araştırma alanı ve nesne olarak gören tezler folklor çalışmaları yapan birçok araştırmacı tarafından çürütüldü. Folklor ve sonrasında etnomüzikoloji kültürel bir ürün olan müziğin herhangi bir durumda karşılaştırılması ve nitelik açısından değerlendirilmesinin doğru olmadığını savunarak müziğe farklı bakış açılarıyla yaklaşımların bilimsel yollarını inşa etti. Müzik sosyal bilimler alanında bileşke bir disiplin olarak varlığını kabul ettirdi. Etnomüzikoloji bu alanda yaygın olarak kullanılan müzik araştırmacılığı, müzik bilimi, vd. adlandırmalardan sadece bir tanesidir. Alt alanlarında sistematik müzik, müzik akustiği ve müzik eğitimi gibi pek çok alan barındırır. Türk Etnomüzikolojisi’nde Halil Bedî Yönetken ayrı bir zeminde değerlendirilmesi gereken çok yönlü bir araştırmacı, bilim insanıdır. O ve onun gibi diğer araştırmacılar Türk müziğine avrupanın bakış açısını değiştirmiş ve müziğimizin kadim zamanlardan gelen kültürel derinlikli ve yapısal anlamda var olan kendine özgü niteliklerini ortaya koymuşlardır. Aynı zamanda Yönetken müzik pedagog kimliği ile müziğin aktarılması ve eğitimdeki yeri konusunda da öncü çalışmalara imza atmıştır. Günümüzde müzik eğitimi ve halk bilim alanında yapılan çalışmalarda Halil Bedî Yönetken’in ayrı bir yeri vardır. Türkiye’de müzik literatürünün oluşmasındaki katkıları büyüktür. Çeviriler, makaleler, düzenlemeler, kitaplar vd. eserleri günümüz akademisyen ve adaylarına temel referans materyalleri olarak önerilmektedir.

Halil Bedî Yönetken, Cumhuriyet’in ilanından sonra gerçekleştirilen müzik atılımlarında önemli rol oynamıştır. Sayın Basut ve Sağlam, Onun Türk müzik eğitim tarihinde özel bir yeri olduğunu vurgularlar (Sağlam, Basut 2007). Yönetken bu alanda yapılan atılımlarda gösterdiği üstün çaba ve başarılarla Türk Müzik Tarihi’ne adını altın harflerle yazdırmıştır. Kendisini misyoner gibi düşünüp, yaptığı girişimleri, çok yönlü kültürel çalışmalar ile taçlandırarak, müzik eğitiminin temellendirilmesinde belirleyici ve merkezi rol oynamıştır. Günümüzde müzik adına temel yapıtaşlarının oluşumunda, elde var olan kavram ve kaynakların önemli kısmını Halil Bedî Yönetken’e borçluyuz. “Türk Beşleri”, “ses eğitimi”, “kulak eğitimi”, vb. kavramları ısrarla kullanarak kabul görmesini sağlamıştır. “Rey, Alnar, Erkin, Saygun ve Akses için kullandığımız ‘Türk beşleri’ adlandırması, tanımlaması ve nitelemesi O’nundur (Uçan:1999:95). Yaşamı ve çalışmaları araştırıldığında müzik kültürümüz için ne kadar önemli olduğu anlaşılacaktır. “Halil Bedî Yönetken’in meslek yaşamında, engin müzik bilgisi ve donanımını aktardığı eğitim bilimciliğinin yanında , folklor araştırmaları, incelemeleri ve derlemeleri çok önemli bir yer tutar (Yılmaz, 2016:6). Mesleğini çok boyutlu araştırmalarla besleyerek, müzik adına yaptığı tüm çalışmalar ve ortaya koyduğu ürünler onun bizlere bıraktığı kültürel miras değerleridir.

Yaşamı

Halil Bedî (YÖNETKEN) 15 Mayıs 1899’da Rumeli’den göç eden bir ailenin çocuğu olarak Bursa’da dünyaya geldi. Doğum yılı resmi kayıtlara 1901 olarak geçmiştir. İlk, orta ve lise (Bursa Sultanîsi) öğrenimini Bursa’da



tamamlayarak İstanbul Muallim Mektebi'ni bitirmiştir. Bursa'da on dokuz yıl süren yaşamı daha sonra on yıl İstanbul ve beş yıl yurtdışı serüveni ile devam edip, Ankara ve İstanbul arasında kalan ömrünü tamamlamıştır. Yaşamı boyunca müzik eğitimi ve müzik adına çok sayıda eserlere imza atmış, alanında daima öncü konumu ile ardıllarına bir hoca, bir abi, bir usta olarak model olmuştur. Yaşamının odağında olan üç büyük şehir onun bilimsel anlamda üretiminin dayanak noktaları olmuş ve başta bu coğrafyaların olmak üzere sesleriyle, folkloruyla ilgilenmiştir.

Yönetken'in çocukluğunun geçtiği Bursa dönemin önemli kültür merkezlerindedir. Coğrafi konumu itibarıyla Asya, Avrupa ve Anadolu kültürünün kesişme noktasıdır. Kısacası doğduğu ve öğretmenlik mesleğini icra ettiği kent, O'nun entelektüel bilgisine ciddi katkılar olmuştur. İstanbul Muallim Mektebi'nde Osman Zeki Bey (Üngör)'in dersleri kariyerini belirlemede önemli derecede rol oynar. Bursa yaşamından sonra İstanbul, Ankara, Avrupa ve sonrasında yeniden İstanbul'da çalışmalarını sürdürdü. Bu farklı şehirlerde bulunmak ve çalışmak O'nu müziğe sağlayacağı katkılarının tetikleyicisi oldu. Bursa'da okurken flüt çalmaya başladı. Daha sonra Rahmi Bey'in yönettiği okul bandosuna girdi. Bandoda klarnet çaldı. Çaldığı çalgılar, çalıştığı bando kendisinin kariyer hedefi olarak müziği seçmesinde önemli rol oynadı. Daha ortaokul dönemindeki müzik başarıları çevresindekilerin dikkatini çekti. Çalışmaları ve kariyerindeki hedef onu çağdaş müzik alanında ülkesinin önemli isimlerinden birisi olmasını sağladı.

Halil Bedî Yönetken Bursa eğitiminin ardından İstanbul Öğretmen Okulu'nda (İstanbul Muallim Mektebi) öğrenim gördü. Onun İstanbul Öğretmen Okulu'nda aldığı eğitim müzik alanındaki birikimine ve ileride yapacağı çalışmalara ciddi katkılar sağladı. Mezun olduktan sonra ilk ve orta öğretim kademelerinde çalıştı. Öğretmenliği sırasında edindiği birikim ve donanım ona bilimsel-akademik çalışmaların kapılarını açtı. Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk müzik eğitim bilimcilerinden biri olarak, bu alanda onun döneminde eğitimin tek kurumu diyebileceğimiz Gazi Terbiye Enstitüsü'nde 1957 yılına kadar görev aldı. Aynı yıllarda Türk müzik planlamaları ve politikalarını yapılandırmak üzere düzenlenen toplantılara katıldı. 1934 yılında Milli Eğitim Bakanlığı Güzel Sanatlar biriminden sorumlu şube müdürü görevine getirildi. Kurulması düşünülen konservatuvar için yapılan toplantılara katıldı.

Müzik Yaşamı

Avrupa'da müzik eğitimi, müzik pedagojisi ve müzik bilim alanlarında 1920-1930 yılları önemli gelişmelerin ve çalışmaların olduğu dönemlerdendir. Halil Bedii Yönetken tam da bu dönemde Avrupa'da eğitim almak üzere bulunmuş ve mesleğini geliştirmeye yönelik her fırsatı değerlendirmiştir. "1928 yılında Maarif Vekâleti'nce, Prag Devlet Konservatuvarı'nda pedagoji öğrenimi yapmak üzere Çekoslovakya'ya gönderildi" (Şenel: 2011:71). Prag, Berlin ve Paris müziğin merkezi konumunda olan şehirlerdi. Özellikle Prag'da bulunduğu dönemde kendini geliştirerek müzik alanındaki birikimini artırdı. Bu dönemde her türlü imkandan yararlanarak mesleki anlamda tam donanım ve birikim ile yurduna döndü. Pragda kaldığı sırada buradaki müzik çalışmaları hakkındaki gözlemleri ve önerilerini kaleme aldığı dört makaleyi *Musiki* dergisine göndererek yayımladı. Ali Uçan, Yönetken'i "ilk çağdaş müzik eğitimcisi ve müzik eğitim bilimcisi olarak değerlendirmektedir (Aktaran, Sağlam ve Basut, 2007: 2). Müzik adına yaptığı çalışmalarının yanında, halkbilim çalışmaları ve derleme gezileri yaşamında önemli bir yer tutar. Ankara devlet Konservatuvarı bünyesinde yaptığı derleme gezileri, 1937-1952 yılları arasında 16 yıl sürdü. Bu çalışmalarda Halil Bedii Yönetken ile beraber Muzaffer Sarısözen, Rıza Yetişen başta olmak üzere bir çok müzik insanı kurulda görev aldı. Halil Bedii Yönetken derleme çalışmalarını *Derleme Notları* adıyla iki cilt halinde İstanbul flarmoni Derneği, Orkestra Yayınları bünyesinde birinci cildi 1966 ve ikinci cildi 1991(vefatından sonra yayınlanmıştır) yıllarında kitap olarak literatüre kazandırdı. *Derleme Notları* kitabı 2006 yılında Sun Yayınevi tarafından yeniden basıldı. Müzikte geleneğin savunucusu fakat çoksensliliğin zorunluluk olduğunu ısrarla vurgulayan bir düşünceye sahipti.

"Büyük Formlarda da yazılmış olsa, orkestrasyonda ve her türlü armonizasyon ve polifonide kullanılacak olan melodiler, partiler, temler, halkın kulak zevkini, kulak kültür ve itiyadını okşayacak, tatmin edecek mâhiyette olmalıdır. Çok sensliliğin esas hikmet-i vücudu tek senslilikten çok daha güzel, cazip oluşudur. Bunu tek sensliliğe bağlı bir kitleye tattırmak için bu yolda hareket etmek lazımdır" (Yönetken, 1981:445).



Sözleriyle çoksesli müziği savunurken aynı zamanda Türk müziği ve Anadolu’da icra edilen müziğin önemini belirtir ve devam eder;

“Acaba bu şekilde meydana gelecek müzik hakiki, milli yeni Türk müziği midir? Hayır. Müzikteki öz Türk kaşesi, öz Türk zevki Türk halk müziğindedir. Batı müzik tekniği bu kaşeyi terennüm edecek, yeni Türk müziği Anadolu köy havaları ve oyunları üzerine teessüs edecektir” (Yönetken, 1981:445).

Yönetken müziğin sosyolojik ve kültürel zemin üzerinden koparılmaması gereği görüşünü benimsemiştir. Yaptığı çalışmalarda kültür açısından yerelin önem ve değerini savunarak, bu konuda makaleler kaleme almıştır.

1957 yılında İstanbul Çapa Eğitim Enstitüsü’nde göreve başladı. O dönemde aynı binada Çapa Yüksek Öğretmen Okulu, Çapa Eğitim Enstitüsü ve Çapa İlköğretmen Okulu bulunuyordu. Halil Bedii Yönetken bu kurumlarda öğretmenlik görevini başarıyla sürdürdü. İstanbul Belediye Konservatuarı’nda Türk Müziği Bölümü’nde Halkbilim Eğitimi verdi. Ayrıca aynı kurumda monodik Türk müziği sanat kurulu başkanlığı yaptı. Yapı Kredi Bankası tarafından kurulan Türk Halk Oyunlarını yaşatma ve Yayma Vakfı kurucu üyelerindedir. Müzik repertuarına marşlar, çocuk şarkıları ve eğitim müzikleri kazandırdı. Türkü düzenlemeleri yaptı. Opera eserlerinden bazılarını Türkçeye çevirdi. Yönetken müzik programları ve radyo konuşmaları yaparak müzik kültürüne katkı sağladı. Ankara Radyosu’nda *tonmasterlik* yaptı. Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü’nün ilk kurucu müdürü oldu. Ankara Devlet Konservatuarı Türk halk Müziği balgeliği oluşturduken katkı sundu. Tüm bunları yaparken müzik adına sürekli yazdı ve ilgililere müzik eğitiminin gelişmesi adına raporlar sundu. Milli Eğitim Bakanlığı’nda, İstanbul belediye Konservatuarı’nda ve TRT İstanbul Radyosu’nda danışmanlık görevinde bulundu. “Yönetken, uzun yıllar MEB-Milli Eğitim Bakanlığı’na müzik eğitimi alanında ‘uzmanlık-danışmanlık’ hizmetinde bulundu (Uçan,1999: 104). Avrupanın çeşitli ülke ve şehirlerinde müzik eğitimi çalışmalarına katıldı. Prag, Brüksel, Bükreş vd. şehirlerde uluslararası festivallerde, seminerlerde, sempozyumlarda görev aldı.

Yaptığı çalışmaların odağında daima müzik eğitimi dikkat çekici bir şekilde öne çıktığı görülür. Okul öncesinden yüksek öğretime, müzik eğitiminden müzik kültürüne kadar birbirini tamamlayan bir çok konuda çalışmalar kaleme aldı. Etnomüzikoloji alanına derleme çalışmalarıyla katkı sundu. Sistematik müzikoloji konusunda araştırmalar yaptı, makaleler yazdı.

Eserleri

Halil Bedii Yönetken’in yayınlanmış makaleleri, kitapları ve yayınlanmamış eserleri mevcuttur. Çığır, Çocuk ve Yuva, Dernek, Devlet Konservatuarı Temsil Bayramı, Devlet Opera, Devlet Tiyatrosu, Filarmoni, Folklor ve Turizm Folkloru Doğru, İstanbul Operası, La Turquie Kemaliste, Melodi, Mûsikî Mecmuası, Müzik Görüşleri, Opus, Orkestra, Orman Postası, Perde ve Sahne, Radyo, Radyo Mecmuası, Sanat ve Edebiyat, Ses, Türk Folklor Araştırmaları, Türkiye Turing Otomobil Kurumu Belleteni, Uludağ, Ülkü, Varlık, Vatan, Yeditepe, Yeni Mûsikî Mecmuası, Yücel, Dergah (eski harfli), Hayat (eski harfli), Yarın (eski harfli), Dârülelhân Mecmuası (eski harfli), Milli mecmua (eski harfli) vd. resmi özel dergilerde makaleleri yayınlandı.

1. *İlk Mekteplerde Gınânın Usul-ü Tedrisi*, İstanbul, 1927, Milli Matbaa, 57 s. (Notalı).
2. *Diskotek Klavuzu*, Ankara, 1948, Milli Eğitim Basımevi, 70 s.
3. *50 Okul Şarkısı*, Ankara, 1950, Zeren Basımevi, 32 s., (Notalı).
4. *Lise Müzik Kitabı*, 1. Sınıf (Ahmed Adnan Saygun ile birlikte), Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1951.
5. *Okullarda Müzik Öğretimi ve Öğretim Metotları*, İstanbul, 1952, Öğretmen Kitapları: Milli Eğitim Basımevi, 124 s. (Notalı)
6. *25 Okul Şarkısı*, İstanbul, 1953, Milli Eğitim Basımevi, 30 s., (Notalı)
7. *İlkokul Müzik Klavuzu*, İstanbul, 1966, Milli Eğitim Basımevi, T.C. MEB İlköğretim Genel Müdürlüğü Yayınları: 5, 44 s.



8. *Derleme Notları-1*, İstanbul, 1966, Orkestra Yayınları: 1, Çeltüt, Matbaası Koll. Şti., 160 s.
9. *Lise Müzik Kitabı/I-II-III*, (Ahmed Adnan Saygun ile birlikte), Ankara, 1951, 1953, 1958. [Bu kitap 6 baskı olup, son baskı tarihi: 1974-1975'tir (İstanbul, Ak Okul Kitapları, 189 s., 6. Baskı).
10. *Derleme Notları-2*, İstanbul, 1991, Orkestra Yayınları:2, Yenilik Basımevi, 85 s.
11. *Halkevlerinde Halk Müziği ve Oyunları Üzerinde Nasıl Çalışmalı?*, (basılmadı)
12. *La Traviata*, (Çeviri, Dr. Fehmi Nuza ile birlikte), Devlet Tiyatrosu Yayınları, Ankara, 1954.
13. *Satılmış Nişanlı Operası Türkçe Metni*, Ankara (tarih:?).
14. *Müzik Formları* (basılmadı)
15. *Yiğitlik Ezgileri* (basılmadı).
16. *Türk Müzik Folklorunda Kullanılan Terimler* (basılmadı).

Kaynaklar :

- Sağlam, Atilla, Filiz Basut. "Türk Müzik Eğitiminin Sınıflama Sorunsalına Yönelik Bir Değerlendirme." MÜZED Bölge Konferansı Bildirisi (2014).
- Şenel, Onur, (2019). "Doğu Asya'da Batı Müziği Hegemonyası: Japonya, Çin ve Kore'de Müzik Reformları", *Etnomüzikoloji Dergisi* Yıl,2, Sayı:1.
- Şenel, Süleyman, (2011). "Halil Bedî Yönetken", *İstanbul Çevresi Alan Araştırmaları (Cilt:1)*, İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti Ajansı.
- Uçan, Ali, (1999). "Halil Bedii Yönetken", *Bursa Defteri Dergisi* (üç aylık), Yıl, 1999, Sayı:2 (Haziran, Temmuz, Ağustos).
- Yılmaz,Esra, (2016). "Gınânın Usûlü Tadrîsi Adlı Eserin İncelenmesi", Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları Ana Bilim Dalı.
- Yönetken, Halil Bedî, (1981). "Milli Müzik Davasında Alaturka Musikin Vaziyeti" *Atatürk Devri Fikir Hayatı II* (Hazırlayanlar: Mehmet Kaplan, İnci Enginün, Vd.), Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları.



Derleme, Beste ve Anılarıyla Türk Halk Müziği Ustası Hamdi Tanses

Ali Osman ÖZTÜRK¹

Özet

Hamdi Tanses Ordu'nun Ünye ilçesine bağlı Velibayraktar köyünde 1946 yılında dünyaya geldi. Yedi yaşında kaval çalmayı öğrendi, türküler söylemeye başladı. Türkü dağarcığını gün geçtikçe geliştirdi. Ortaokul ve liseyi Ünye'de tamamladı. 1967 yılında İstanbul'a geldi. Müzik dersleri almaya başladı. İlk öğrenimini Ünye'de tamamlayan sanatçı, ilk müzik derslerini Ahmet Yamacı ve Kanuni İsmail Hakkı Beyden aldı. İstanbul Belediyesi Konservatuvarında İcra Heyetine katıldı (1968-1973) ve yanı sıra Adnan Ataman, Tuncer İnan ve Hamdi Özbay'dan da dersler aldı. Aynı yıllarda üniversiteye girerek Makine Mühendisliği bölümünde okudu. 1969-1975 tarihleri arasında sahnelerde gördüğümüz Hamdi Tanses Türkiye'nin farklı kentlerinde konserler verdi.

Anadolu'nun birçok yöresinde araştırma yaparak halk türküleri ve türkü öykülerini derledi, TRT ve Konservatuvar arşivlerine önemli yapıtlar kazandı. Ünlü saz yapımcısı Ragıp Akdeniz'e çok şey borçlu olduğunu ifade eden sanatçı, onun saz atölyesinde Arif Sağ, Muhlis Akarsu, Yavuz Top ve Ahmet Yakışan ile birlikte çalıştı. 1975 yılında derlediği türküler ilk kez radyoda yayınlandı ve radyo ve televizyon programlarına çıktı.

1980 yılında gittiği Almanya'da, çeşitli yerel ve uluslararası konserlerde görev aldı, müzik yönetmenliği yaptı, birçok üniversite, kültür kuruluşu ve dernekte konferanslar verdi. Burada çocuklar ve büyükler için Türkçe ve Almanca türküler ve şarkılar hazırladı. Metinlerin ana teması Almanya'da yaşayan Türkiyeli göçmenlerin sorunlarıydı. 1989 yılı başında Westdeutscher Rundfunk'ta Almanya'daki müzik çalışmaları hakkında bir program yayınlandı. Almanya ve diğer Avrupa ülkelerinde çok sayıda ödüle layık görülen Hamdi Tanses birden fazla baskı yapan plak, kitap, kaset ve CD'ler yayınladı. Kitap ve CD yayınları kronolojik sırayla şöyle sıralanabilir: *Gel Bize Katil Bize*, Oberhausen 1987; *Halk Türküleri*, Oberhausen 1987; *Halk Türküleri 1*, İstanbul 1997; *Öyküleriyle Halk Türküleri*, Köln 1997; *Halk Türküleri 2*, İstanbul 1997; *Zeybekler. Ege ve Akdeniz Türküleri*, İstanbul 1997; *Ozanların Dili, Semahlar, Deyişler, Nefesler*, İstanbul 1997; *Karadeniz Türküleri*, İstanbul 1997; *Öyküleriyle Halk Türküleri*, 3. Genişletilmiş 3. Baskı, İstanbul 2003; *Diller Atatürk'ü Söyler. Kurtuluş Savaşı Türküleri, Ağutlar ve Destanları*, Köln 2000; *Çocuklar Binbir Çiçek ilköğretim Okulları için Türküler, Maniler ve Tekerlemeler*, mit einer CD. Köln 2000; *Halk Türküleri 1*, İstanbul 2004; *Halk Türküleri 2*, İstanbul 2004; *Halk Türküleri 3*, İstanbul 2004; *Halk Türküleri 4*, İstanbul 2005; *Halk Türküleri 5*, İstanbul 2005; *Öyküleriyle Halk Türküleri*, İstanbul 2005.

Hamdi Tanses'in ayrıca çok zengin bir müzik aletleri koleksiyonu vardır. Evli ve üç çocuk babası olan Tanses 1993 yılında bu yana Almanya'nın Mainz kentinde Müzik Öğretmeni olarak çalışmalarını sürdürmektedir.

Anahtar Sözcükler: Derleme, halk türküsü, halk müziği, Hamdi Tanses, sanatçı, biyografi.

Turkish Folk Music Artist Hamdi Tanses With His Compilations, Compositions and Memories

Abstract

Hamdi Tanses was born in 1946 in the village of Velibayraktar in the Ünye district of Ordu. He learned to play the kaval at the age of seven and started singing folk songs. He developed his repertoire of folk songs day by day.

¹ Prof. Dr., Necmettin Erbakan Üniversitesi, aozturk@erbakan.edu.tr.



He finished middle and high school in Ünye. In 1967 he came to Istanbul and started to take music lessons. After completing his primary education in Ünye, he took his first music lessons from Ahmet Yamacı and Kanuni İsmail Hakkı Bey. He joined the executive committee of the Istanbul Municipal Conservatory (1968-1973) and also took lessons from Adnan Ataman, Tuncer Inan and Hamdi Özbay. In the same years, he entered university and studied mechanical engineering. Between 1969 and 1975, Hamdi Taneses gave concerts in various cities in Turkey.

He researched the many regions of Anatolia, compiled folk songs and folk song stories, and contributed important works to the archives of TRT and the Conservatory. The artist, who said he owed a lot to the famous saz maker Ragıp Akdeniz, worked with Arif Sağ, Muhlis Akarsu, Yavuz Top and Ahmet Yakışan in his saz workshop. In 1975, the folk songs he compiled were broadcast on the radio for the first time and he appeared on radio and television programs.

In 1980, he went to Germany, where he took part in various local and international concerts and worked as a musical director. He gave lectures at many universities, cultural organizations and associations. He prepared Turkish and German folk songs and songs for children and adults. The central theme of the lyrics was the problems of Turkish immigrants living in Germany. At the beginning of 1989, the West German Radio broadcast a program about his musical work in Germany. Hamdi Taneses has received many awards in Germany and other European countries and has published records, books, cassettes and CDs in several editions. His book and CD publications can be listed in chronological order as follows: *Gel Bize Katil Bize*, Oberhausen 1987; *Halk Türküleri*, Oberhausen 1987; *Halk Türküleri 1*, Istanbul 1997; *Öyküleriyle Halk Türküleri*, Köln 1997; *Halk Türküleri 2*, Istanbul 1997; *Zeybekler. Ege ve Akdeniz Türküleri*, Istanbul 1997; *Ozanların Dili, Semahlar, Deyişler, Nefesler*, Istanbul 1997; *Karadeniz Türküleri*, Istanbul 1997; *Öyküleriyle Halk Türküleri*, 3. Genişletilmiş 3. Baskı, Istanbul 2003; *Diller Atatürk'ü Söyler. Kurtuluş Savaşı Türküleri, Ağutlar ve Destanları*, Köln 2000; *Çocuklar Binbir Çiçek ilköğretim Okulları için Türküler, Maniler ve Tekerlemeler*, mit einer CD. Köln 2000; *Halk Türküleri 1*, Istanbul 2004; *Halk Türküleri 2*, Istanbul 2004; *Halk Türküleri 3*, Istanbul 2004; *Halk Türküleri 4*, Istanbul 2005; *Halk Türküleri 5*, Istanbul 2005; *Öyküleriyle Halk Türküleri*, Istanbul 2005.

Hamdi Taneses also has a lively collection of musical instruments. Married with three children, Taneses has worked as a music teacher in Mainz, Germany, since 1993.

Keywords: Hamdi Taneses, compilation, folk song, folk music, biography, artist.

Giriş

'Halk' dediğimiz anonim bir grubun tasarrufuna geçmiş ezgiler "türkü" kavramı altında toplanmaktadır. Bu kapsamda şairi belli olup da 'anonim' aktarılmış olanlar da birlikte düşünülmektedir; örn. Karacaoğlan türküsü, Pir Sultan türküsü vb. gibi. Dolayısıyla günümüz koşullarında, artık yalnızca anonim ürünleri 'türkü' sayan görüşün geride kaldığı söylenebilir. Zaman ve mekân içinde belli bir yaygınlığa sahip olması koşuluyla, belli bir grup veya topluluk tarafından kabul görüp söylenen, zamana ve mekâna karşı direnç gösteren ve bu nedenle "halk türküsü" işlevini yerine getiren ezgiler, "işlevsel" olarak "halk türküsü" nitelmesine hak kazanır (bkz. Öztürk 1996a: 32; 1996b: 301).

Aşağıda; derlediği türkülerini sahnede ustalıkla icra eden, yurt dışında bunları çocuklara öğreten, yetişkinlerin türkü repertuarı gereksinimini karşılamak amacıyla notalı ve hikâyeli türkü kitapları yayınlayan, dahası türkü formunda eserler besteleyerek (bkz. Taneses 1995: 87, 100, 116 ve 246 vd.) ya da yukarıda belirtildiği üzere, yaygınlık kazanmış ürünlere 'türkü' olarak yer vererek (bkz. Taneses 1995: 104, 106-107, 190-191, 212-213 vs.) geleneği zenginleştiren bir müzik insanı sanatçı Hamdi Taneses'in yaşamı, eğitimi ve müzik çalışmaları "öyküleme diliyle" ortaya konulacaktır. Yazıda sanatçı ve çevresinden alınan sözlü ve yazılı bilgilere ek olarak basılı ve elektronik ortamda yayınlanan kaynaklardan (Baykurt 1996; Pazarkaya 2021; Aksoy 2021; Yalçın 2022; Mistepe 2023) da yararlanılacaktır.



1. Çocukluğu

Hamdi Tanses'in dedesi Kalyoncuoğlu Recep 1915 yılında Ünye'nin Uğurlu (Gavraz) Köyü'nde doğmuş ve Hamdi Tanses'in babası daha altı aylıkken Erzurum'da savaşta şehit düşmüştür. Anneanesi Safiye Hanım böylece 16 yaşında dul kalınca altı aylık oğlunu kucağına alıp doğduğu Velibayraktar köyüne, yani baba ocağına gelip ailesinin yanına yerleşmiş ve köyün tanınmış bir kişisi olan Kadıgillerden Temel Hoca ile evlendirilmiştir. Babası Temel Hoca'nın yanında büyür, ama kendi öz babasından kalan varlıklardan faydalanamaz. Askerlik çağına kadar onun bunun yanında çalışıp dururken üvey babası da ölür. Üvey babasından olma iki kız ve iki oğlan kardeşine de bakmaya başlar. Üç yıllık askerlik sürecinde çavuş rütbesinde vatanî görevini ifâ eder. Okuma yazmayı askerlikte öğrenir. Çok başarılı olduğu için ona ortaokul seviyesinde diploma verilir. Askerde komutanları tarafından sesinin güzelliği keşfedilince Ankara Radyoetine ses sanatçısı olması için gönderilir ve orada sesi çok beğenilir. Ancak baba radyoda çalışmayı kabul etmez; o yıllarda okuma yazması olanlara eğitimlik görevleri ve başka memurluklar da verilmiştir. O ise hiçbir görevi kabul etmemiş, çünkü anasına büyük bir bağlılığı varmış. "Ben anamı ve kardeşlerimi köyde yapayalnız bırakmam" demiş ve askerlik dönüşü köye yerleşip çiftçilik yapmaya başlamış.

Tanses'in annesi Şahinde Hanım 1926'da Gümüşhane'nin Şiran ilçesinin bir Türkmen köyünde doğar. Küçük yaşta babasını kaybettiği için onu hiç göremez. Annesi Kiraz Hanım onu üvey babasının yanında büyütür. Büyük yoksulluklar içinde yaşarlar. Kiraz Hanım'ın Şahinde'den sonra sekiz çocuğu daha dünyaya gelir, onlara da abla olarak bakmak zorunda kalır. Annesi ve ailesi çok zor koşullarda yaşadıkları için Şahinde Hanım, Velibayraktar köyüne önceden göç eden Müsebbiye teyzesinin yanına, sonra kendinden birkaç yaş küçük olan Emine teyzeye bırakılır. Birkaç sene sonra 20 yaşında Hamdi Tanses'in babası ile evlendirilir. Evlendirildikten iki yıl sonra, yani 1946'da Eylül ayının 1'inde Hamdi Tanses'i dünyaya getirir. Köyün ebesi Tahir Akgül adında birisi olup, Tanses'in ebeliğini yapar ve göbeğini keser; ama sarıp sarmalamaya bez bulamaz. Annesinin eski bir fistanı ile bebeği kundaklarlar. Dünyaya gelişine annesi çok sevinir; böylece ayrı bir coğrafyadan, ayrı bir kültürden geldiği için bir türlü alışamadığı köye ve yöreye, oğlunun doğumuyla birlikte ısınmaya başlar.

Tanses, büyüyüp 6 yaşına geldikten sonra olan bitenleri hatırlamaktadır. Çocukluk ve gençlik yıllarında çobanlık yapar ve büyük koyun sürülerini otlatan çobanlardan çok etkilenir. Dağların yamaçlarından ve doruklarından süzülüp gelen kaval sesleri onu büyüleyip doğaya âşık eder. Onların söylediği ve çaldığı kavallarla türküler söylemeye ilk adımını atar. Çeşitli olaylar karşısında türküler yakıp söyleyen destancılardan ağıtlar öğrenmeye, bu destancılara sesiyle katılmaya başlar. Çevre köylerde adının yavaş yavaş duyulması onu mutlu eder. İnsanlar ona artık âşık demektedirler. Köy düğünlerine, kına gecelerine ve imecelere davet edilmektedir. Köy halkının geçim kaynağı çiftçilik ve hayvancılık olup tarlalara mısır, fasulye ekilir, buğday, arpa ve yulaf ekimi daha azdır. En önemlisi ise fındık dikimi ve yetiştirilmesidir. Tarlaların ekilip sürülmesi, yetiştirilip biçilmesi ve fındıkların toplanıp çuvallanması hep imece (keşik) ile olmaktadır. Köy halkı tüm işlerini birlikte yapmakta, bir ağızdan türküler söylenmekte, masallar anlatılmaktadır. Ayrıca Âşık Kerem, Âşık Garip, Köroğlu, Karacaoğlan ve Pir Sultan Abdal'dan öyküler anlatılır, deyişler söylenir. Düğünler yedi gün yedi gece devam etmekte, davulsuz zurnasız düğün, düğün sayılmamaktadır. Törenin bir hafta öncesinden itibaren düğün yemeklerinin hazırlığı yapılmakta, gelen misafirlere sofralar kurulmaktadır. Geceleri köy meydanına metrelerce odunlar yığılmakta, ateşler yakılmakta, etrafında çeşitli eğlenceler düzenlenmektedir. Halk tiyatroları oynanmakta, türküler söylenmektedir.

Velibayraktar (Eski adı Ginevur)² köyü tarihî İpek Yolu üzerinde olup, yemyeşil bir orman örtüsü ile kaplıdır. Binlerce yıldan beri çeşitli uygarlıklarla bağlar kurulmuş onların beşiği olmuştur. 1919 yılına kadar köy nüfusu ağırlıklı olarak Oğuzların Üçok boylarından olan Türkmen kökenli Çepnilerden oluşmakta,³ tarlada, düğünde her yerde beraber huzur içinde yaşamaktadır. Tanses'in dağarcığında (Birinci Dünya Savaşı'ndan ve Kurtuluş Savaşı' gazisi Kâmil Dede, Kadioğlu Hakkı ve Mustafa Usta ve ayrıca bilge insan Deryaoğlu Hakkı gibi) köyün yaşlılarından dinlediği nice öyküler vardır.

² 1934 yılına değin Ginevur olan köyün adı bu tarihte Velibayraktar olarak değiştirilir. (KK1)

³ Tanses de Çepni kökenli olup derlemelerini Karadeniz Çepni coğrafyasında yapmıştır (bkz. Yalçın 2022: 5).



2. Eğitimi

Hamdi Tanses'in büyüdüğü köyün okumuş en aydın kişisi Cemal Efendi'dir. Atatürk tarafından atanmış Cumhuriyet öğretmenlerindendir. Emekli olur olmaz Velibayraktar'a yerleşir. Büyük bir toprak parçasında fındık yetiştirmeye başlar ve gece gündüz çalışır. Cemal Efendi her gün gazete okur, Tanses'e "sen de muhakkak okumalısın" dermiş. Köyde askeri okullarda okuyan iki kişi vardır. Tanses, yaz tatillerini köyde geçiren bu iki kişiden okumayazmayı kısa zamanda öğrenir. Cemal Efendi'nin okuduğu gazeteleri isteyip okumaya başlar. Köyde ilkokul yoktur. İlla okumak istediğinden sonunda köye saatlerce uzaklıkta olan Tekkiraz'daki ilkokula kaydolar. Ancak bir süre sonra okula devam edemez ve ayrılır. İçinde okuma ve gurbete çıkıp köy işlerinden kurtulma ateşi yanmaktadır.

Birkaç yıl sonra köyün bir gözlü Kuran kursu ilkokula dönüştürülür. Yılmaz Sanioğlu⁴ adındaki biri, yedek öğretmen olarak okulda öğretmenliğe başlar. Gecenin birinde Tanses ailesine misafir olur, ona ne yaptığını sorar. O da okumak istediğini ve İstanbul'a gitmek istediğini söyler. Bunu "Okuma yazma biliyor musun?" benzeri sorular izler. Sanioğlu, sorduğu her soruyu cevap alınca, "sen ilkokul imtihanına girip mezun olabilirsin" der. Öğretim yılı sonunda Tanses, Tekkiraz'a yakın bir köy olan Gabagulak İlkokulu'nda imtihana girer. Bu öğretmen sayesinde ilkokulu bitirir. Artık sevinçten kuş gibi uçmaktadır. Ortaokula gitmeyi düşünmeye başlar. Okuyup edebiyatçı olmayı, sonra da sanat eğitimi alarak türküler söylemeyi aklına koymuştur. Hep hayaller kurup dağa taşta derdini türküler söyleyerek anlatmaya çalışır. Bu günlere gelmesinde Yılmaz Sanioğlu öğretmenin çok büyük bir payı olduğunu düşünür ve ona minnettarlık duyar.

Ortaokula kayıt olmaya karardır. Onun için önemli olan okumaktır. Ancak ortaokul Ünye'dedir. Babasının onu okutmaya yetecek maddî gücü yoktur. Ünye'de okumak için kalmaya bir ev gerekmektedir. Kitap, kalem ve yiyeceğe ihtiyaç vardır. Bir gün annesi ve babasından izin alarak inşaatlarda çalışmak için Ünye'ye gitmek üzere evden çıkar. İnşaatlarda çalışmaya başlar ve bu arada okula kaydını yaptırır. Çalıştığı inşaatın kenarında malzemelerin konulduğu derme çatma bir barakaya yerleşir. Böylece ev kirasından kurtulup okula başlar. Üzerindeki kıyafetler çok eskidir. Sınıfta yamalı pantolonlu ve ceketli tek öğrenci odur. Öbür öğrenciler bununla dalga geçip alay ederler. Okulun ilk altı ayında derslerinden altısı çok kötü gelir. Bu başarısızlık ilkokulu okumamasından kaynaklanmaktadır elbette. On beş günlük okul tatilinde bazıları sınıfta kalacağını düşünerek gelecek sene aynı sınıfta senin ile beraber oluruz diyerek onu üzerler. O ise yıl içinde derslerini çalışıp ikinci sınıfa geçmeye karardır ve dediğini de yapar. Çok çalışıp o yıl sınıfta kalmaktan kurtulur.

İkinci sınıfa başladığında babası, anasından kalan birkaç dönüm fındıklığını ve tahtadan yapılmış evini satarak on kişilik aile nüfusuyla Ünye'ye yerleşir ve birisinin yardımı ile oğlunun okuduğu okula hademe olur. Koskoca okulun iki hademesi vardır. Her akşam sınıfları temizlemek zorlu bir iştir. Babasına her akşam yardım etmeye, tuvaletleri

⁴ Yılmaz Sanioğlu daha sonra ANAP'tan milletvekili olmuştur.



ve sınıfları onunla beraber temizlemeye başlar. Bu yüzden hiçbir öğrenci onunla arkadaşlık etmez. O yıllarda her eğitim-öğretim yılı sonunda gece hazırlanmakta ve geceye kaymakam ve seçkin kişiler davet edilmektedir. Sesi güzel olan öğrencileri sahneye çıkardıklarından, okuldaki sıra arkadaşı Hüseyin Akın onu “Hamdi arkadaşın sesi çok güzel” diyerek bir öğretmene önerir. Müberra Samat adındaki Fransızca öğretmeni ondan bir türkü söylemesini ister. *Aman Hasta Düştüm Gurbet Elde* uzun havasını okur. Öğretmeni onu kolundan tutarak müdürün odasına götürür. Bir türkü de Müdür Bey’e okur, Müdür Bey çok beğenir. Müdür Bey: “Yarın sahnedesin.” der. O akşam bir arkadaşından ödünç ceket ve pantolon alır; programın başlamasından dört saat önce arkadaşlarıyla okulun bahçesinde dolanırken yanına müzik öğretmeni yaklaşır: “Bu geceye sen çıkmıyorsun, kıyafetin müsait değil.” der. “Çok önemli aileler geliyor geceye, senin ayaklarını kırarım” diyerek onu dışarı çıkarır. Dünya başına yıkılmıştır. Öğretmene dönüp: “Bir gün gelecek, öyle bir sanatçı olacağım ki Siz benim karşımda müzik sözü edemeyeceksiniz” der ve orayı terk eder. Yıllar sonra karşılaştıklarında çok şaşırır öğretmen.

Tanses ortaokul üçüncü sınıfta iken, Ünye Konak Sinemasında ünlü sanatçıların katıldığı bir geceye katılır. Program başladığında sanatçılardan bazıları programlarına yetişemeyince sahne boş kalmasın diye alkışlar içinde sahneye onu davet ederler. “*İki Dağın Arasında Kalmışam*” uzun havasını seslendirir. Sanki yer yerinden oynar. Birkaç türküden sonra büyük beğeniyle sahneden iner. Halkın ilgisinden büyülenmiş gibidir. O geceden sonra tüm şehirde tanınır. Artık her yerde türküler söyleyip TRT sanatçıların eserlerini dinlemektedir. Bu sayede kısa zamanda yüzlerce türküyü dağarcığına kazandırır.

Ortaokuldan sonra Endüstri Meslek Lisesine kaydolur. Esasında içinde edebiyatçı olmak hayali vardır. Meslek Lisesini bitirirsem bir meslek sahibi olurum, İstanbul’a gider hem çalışır hem de hayallerimi daha kolay gerçekleştiririm diye düşünmektedir. Öyle de olur. En önemli anılarından biri de şudur: Lisenin ilk yılının ortalarında okula yakın bir kahvenin önünde toplanmış insanları görür. Çok kalabalıktır. Kulağına bağlama eşliğinde bir ses gelmekte, birisi elinde bağlamasıyla “*Seherde Ağlayan Bülbül*” türküsünü söylemektedir. Yanına yanaşıp türküye eşlik etmeye başlar. Bu ses ona hiç de yabancı değildir. TRT’de Günaydın Programlarında dinleyip ezberlemiştir Türkü biter bitmez boynuna bir el uzanır ve bir ses, “Evlat sen iyi bir ozan olacaksın, sesini duydum”, der. Bu bir büyük ozanın sesidir. Onu öpüp kucaklar. Bir gün sonra bu ozanın Âşık Veysel olduğunu öğrenince yüreğine ılık suların aktığını hisseder. Radyodan onu devamlı dinleyip, söylediği türkülerini öğrenmeye başlar. Yıllar sonra bir gazetenin hazırladığı gecede Âşık Veysel’le bir araya gelirler. Elini öptüğünde sesini duyar duymaz, Âşık Veysel: “Sen Ünye’de bana eşlik eden gençsin.” der. O zaman halkın ozanı olmanın bir ayrıcalık olduğunu anlamaya başladığını düşünür. Lise yılları onun için aydınlığa çıkmanın anahtarı olmuştur sanki. Öğretmenlerinden edebiyat dersine giren Ayten Altınordu ve askerlik öğretmeni yüksek rütbeli bir subayın yardımcıları onu hep cesaretlendirmiş, bu günlere ulaşmasında yardımcı olmuşlardır. Millî bayramlarda onu binlerce kişinin karşısına çıkarıp, türküler söyleterek şiirler okuturlar. Okulunda önemli tiyatro oyunları sahneye konulmaktadır. Bu oyunların tamamında Tanses’e rol verilir. Ayrıca oyunun başında ve sonunda türküler söyler. Bu oyunlar sayesinde bölgenin birçok ilçe ve köylerine turnelere gidilir. Kalabalık bir öğrenci topluluğu vardır. Tatillerde gidilen yerlerde günlerce misafir edilirler. Onları çalıştıran öğretmenler ilerici ve toplumcu bilince sahip kişilerdir. Bu turneler esnasında onlardan çok faydalı bilgiler edinir, ayrıca türküler ve öykülerine dair derlemeleri yapar.





3. Çalışma Hayatı

Meslek Lisesini bitirir bitirmez İstanbul'a gitmeyi kafasına koyan Tanses, otobüs biletini üç gün sonraya alır. İstanbul'a gitmesine bir gün kala babası eline bir mektup verir ve "Uzaktan akrabamız olan bir tüccar sana bu mektubu vermeme istedi. Damadı İstanbul'da fabrika sahibiymiş. Bu mektubu ona verirsen seni işe alacakmış" der. İstanbul'a varır varmaz daha evvel tanıdığı bir arkadaşının evine misafir olur. İki gün sonra fabrikatörün Beyazıt'taki ofisine gider ve mektubu verir. Fabrikatör: "Yarın sabah saat sekizde gel konuşalım." der. İkinci gün kapısını tıklayıp odasına girer. Kafasını kaldırıp gözlerinin içine bakarak şunları söyler: "Dün ceketinin üç düğmesi ilikliydi, bugün ikisi ilikli. Şuraya otur seninle konuşmamız gerek. Sen köy çocuğusun aynı masaya oturduğumuzda kurallara uymalısın. Çatal kaşık tutmasını, oturup kalkmasını bilmelisin. Senin özel bir eğitime ihtiyacın var, gerekeni yapmalıyız." diyerek sözünü tamamlar. Tanses ayağa kalkarak: "Sizinle birkaç dakika konuşabilir miyim?" der. Fabrikatör konuşmasına izin verir: "Ben ormanlarla kaplı bir dağ köyünde doğdum ve soframız yüz yıllık ağaçtandı. Kaşıklar çizilir ama değerinden bir şey kaybetmez. Kaşıklarımızı da Akkuşlu Kâmil Usta ağaçlardan yapıp bize getirir; karşılığında fındık, fasulye ve diğer yiyeceklerden alırdı. Başucunda duran şu kafesin içindeki kanarya var ya, İstanbul'da onu tutamazsın. Bizim köyden tutup, onu ancak kafese koyabilirsin." diyerek ofisi terk eder.

Cebinde 25 TL kadar parası kalmıştır. İstanbul'da iş aramaya başlar. Bahçelievler'de arkadaşlarıyla tek gözlü bir gecekondu kiralarlar. O yıllarda Bahçelievler'de sadece Margirus otomobil fabrikası vardır, birkaç tane de gecekondur. Bu gecekonduya birkaç ay sonra başka arkadaşları da taşınıp tam 16 kişi olunca, kısa bir süre içinde şikâyet üzerine bu evden kovulurlar. Sonunda Kâğıthane'de iş bulur. Üç arkadaşıyla Silahtarağa'da bir ev tutarlar. Arkadaşının birisi Hüseyin Şen'dir. Ünye'de ortaokul ve liseyi onunla beraber okumuşlardır. Hüseyin Şen bağlama çalmakta, Tanses de ona eşlik etmektedir. O kendisinden dört ay önce İstanbul'a gelmiş olduğundan, İstanbul'u daha iyi tanımaktadır. Kısa bir zaman içinde düğünlerde sahne almaya başlarlar. Kâğıthane'deki fabrikada altı ay çalıştıktan sonra Silahtarağa'da daha iyi bir maaşla bir fabrikada yeni bir iş bulur. O yıllarda sanat meslek liselerini bitirenlere çok önem verilmektedir. İş bulmak çok kolaydır. İşyerindeyken aklında fikrinde hep sahnelere çıkıp türküler söylemek vardır. Müzik dersleri alabilmek için dersane aramaya başlar. Ona ünlü saz yapımcısı Râgıp Akdeniz'i tavsiye ederler. Râgıp Usta'nın dükkânı Kasımpaşa'dadır. Bir gün yanına gidip ona derdini anlatır. "Ordu-Ünye'den geliyorum!" deyince gülümsemeye başlar. Ona: "Bildiğim birkaç arkadaşım var sana ders verebilirler. Ben de Orduluyum, gurbetin hâlini bilirim" der. Onu Beşiktaş'ta Şemsi Yastıman'ın saz dükkânına yollar. Yastıman'ın dükkânında TRT'den Orhan Dağlı ders vermektedir. Orhan Dağlı ile derslere başlar. Bir müddet sonra fabrika saatleriyle ders saatleri çakıştığı için Orhan Dağlı onu yine TRT'den Ahmet Yamacı'nın Beşiktaş'taki dershanesine gönderir. O'na özel bir mektup yazıp bunu değerli hocaya vermesini ister. Mektubu alınca Ahmet Hoca onun sesini dinler ve öğrenciliğe kabul eder. Onun yanında bu öğrenciliği yıllarca sürer. Tanses, hocasına minnettarlığını "Işıklar içinde uyusun, yıldızlar yoldaşı olsun Ahmet Hocamın" diyerek belirtir.

4. Müzik Yaşamı

Torna tezgâhının başında çalışmaktayken yanına birisi gelir. "Seni bir yere götürmek istiyorum, ellerini yıka, elbiselerini giy gidelim." der. Şaşırıp kalakalır. "Merak etme, iş sahibi amcamın oğlu, ben de Trabzonluyum adım Refik Karabacak." diye ekler. Altında Mercedes arabası vardır, binip yola koyulurlar. Onu Aksaray'da Kanuni İsmail Hakkı Bey'in dershanesine götürür. Dershanede misafirler vardır. İsmail Hakkı Bey bunları "Refik Bey hoş geldiniz, babanıza ve Size sonsuz sevgi duyuyorum" diyerek sıcakkanlılıkla karşılar. "Ders vermeni istediğim genci sana getirdim. Ders vermeni istiyorum, sesi çok güzel, hele bir dinleyiver." deyiverir. İsmail Hakkı Bey bir şarkı söylemesini ister. Tanses "Türkü söylüyorum." diye karşılık verir. "Eyvah ben şarkı söylemek için ders alacağımı düşünmüştüm!" deyince misafirlerinden bir hanımefendi ona nereli olduğunu sorar. "Ünyeliyim" diye yanıtlanır. Ondan "*Çarşambayı Sel Aldı*" türküsünü ister. O da söyler, bunun üzerine hanımefendi, "İsmail Bey, bu çocuğa ders verir misin? Pişman olmazsın." der ve bu şekilde kabul alır. O hanım ise TRT'den Muzaffer Akgün'dür. İçine bir korku düşer ve Refik Bey'e dönerek: "Ben bu dershanenin parasını ödeyemem, olmaz." deyiverir. Refik Bey, "Sen ödemeyeceksin, ben ödeyeceğim." diye karşılık verir. Kendisinin Ünye'den evli olduğunu ve onun için yapılanın bir görev sayıldığını söyler. Derslere başlamayı kabul eder. Ayrıca makine mühendisliği eğitimine de başlar. O yıllarda makine ve mimarlık eğitimi akademilerdeki akşam bölümlerinde verilmektedir, öğrenim süresi beş yıldır. Koltuğuna



birkaç karpuzu sıkıştırmıştır artık. Gece ve gündüzü yok gibidir, ama başarıya ulaşmayı kafasına koymuştur. Müzik derslerine çok önem vermektedir. İsmail Hakkı Bey ile altı ayı geride bırakmıştır. Bir gün dershaneye Refik Bey gelir. “Hamdi benim için sahneye çıkabilir mi?” diye sorar. İsmail Bey: “Ben Hamdi’ye güveniyorum, çıkabilir.” cevabını verir. Refik Bey onu terziye götürür ve sahne için iki takım elbise diktirir. Onu yanına alarak Vatan Caddesi’ndeki Lunapark Gazinosu sahibi Osman Kavran’ın yanına götürür. “Bu genci gazinonda programa alırsan beni ve Karadenizlileri sevindirirsin” der. Refik Bey’in sözü her yerde geçmektedir. Osman Kavran, yarın gelip prova yapması gerektiğini söyler. O sırada bir telefon gelir Osman Bey’e. Telefondaki kişi Eğlence Yerleri Umum Müdürü İbrahim Yazıcıoğlu’dur. Tanses’in gazino programına alınmasını istemiştir. Telefona, Osman Kavran, “emrin olur” diye cevap verir. Böylece 13 Kasım 1969 tarihinde çok önemli sanatçılarla ilk defa profesyonel olarak sahneye çıkar. İlk söylediği türkü “*Gönül Gitme Gurbet Ele Gitme*”dir. Çok heyecanlıdır. Beş bin izleyicinin karşısında bayılmaktan kıl payı kurtulur. Saz ekibindeki usta Bağlamacı Ahmet Yakışan ile beraber beş kişi olup, ekiptekilerden biri de Erkan Ocaklı’dır. Ocaklı, Tanses’in minnetle ve rahmetle andığı isimlerden biridir.

Bir ay sonra gazinonun kadrosu değiştirilecektir. Gazinonun müdürü Tanses’i yanına çağırır ve ona uzun uzun öğütlerde bulunur. “Sen diksiyon ve sahne dersleri almalısın, eğer bir yıl boyunca bu eğitimi tamamlarsan İstanbul’un tüm sahnelerinin aranan sanatçısı olursun.” der. Bu dersleri alabilmesi olanaksızdır. Artık Refik Bey de ona olan desteğini kesmiştir. Arada da halk konserlerine davet edilmektedir. Bir Açık hava konserinde Rizeli Malî Müşavir Niyazi Tüfekçi ile tanışır. Onun maddî ve manevî yardımlarını görür. Hem okul masraflarının hem de sahne ve diksiyon derslerinin bir kısmını ödemeye yardım eder. Sahne ve diksiyon derslerini tamamlar ve Yenikapı Gar Gazinosunda sahne alır. Büyük ilgi ve alkış karşısında dünyalar onun olur ve çok sevinir. Günün birinde Ünlü komedyenlerden Antenler, Ahmet Taşkın ve Merih Otağ ile tanışır. Ahmet Taşkın Ünyelidir. Onun sayesinde zamanın en ünlü sanatçılarıyla tanışıp konserlere çıkar. Ahmet Bey onu ünlü plak şirketi sahibi Hilmi Coşkun ile tanıştırır. 1970 yılında Coşkun Plak’ta ilk 45’likte yer alan kendi bestelerinden olan “*Gönül Yarası*” ve “*Sevda Seli*” türküleri yurdun dört yanında sevilir. Plak kayıtlarına başlamadan önce Ahmet Bey onu Galatasaray’da bulunan Orhan Gencebay’ın Ofisi Lion binasına götürür. Eserleri Orhan Gencebay seçer.



Hemen hemen her gün Râgıp Akdeniz ustanın saz dükkânındadır. Onun çok yardımlarını görür, eşi Sevim Hanım ve Râgıp Usta yıllarca onun yollarını aydınlatır ve destek olurlar. Râgıp Usta’nın dükkânına o yıllarda bütün sanatçılar uğramaktadır. Arif Sağ, Orhan Gencebay, Ali Ekber Çiçek ve TRT’den saz ve ses sanatçıları ve daha niceleri... Günün birinde Kasımpaşa’da hemşerisi olan Ali Osman Tiryaki’nin saz dükkânında TRT’den Tuncer İnan Hoca ile tanışır. Tuncer İnan onu İstanbul Belediye Konservatuvarı’na götürür. İcra heyetinde Adnan Ataman’ın öğrencisi olur. Yıllarca konservatuarda Hamdi Özbay, Tuncer İnan, Zeki Atsız, Şahin Gültekin, Kemal Koldaş ve Seha Okuş vb. sanatçılarla görüşür. Ona büyük emekleri dokunan Tuncer İnan’a minnet borçludur. Onun sayesinde TRT ve Konservatuar arşivlerine yöresinden derlediği çok önemli eserler kazandırır (bkz. Baykurt 1988: 9).

Ahmet Taşkın’ın İstanbul Çiçek Pasajı’nın yanında Ali Han’da özel bir ofisi vardır. Orada konser organizasyonları yapmaktadır. Onun sayesinde birçok halk konserinde yer alır, başka birçok organizasyon bürolarıyla tanıştırır. Her gece birçok yerde sahneye çıkmaya başlar. Aranan sanatçılar arasına katılır. Ahmet Taşkın’ın öncülüğünde İstanbul’da ilk Ünyeliler Derneği’ni Ali Han’da kurar, Yeni Tepe Gazinosu’nda ünlü sanatçı kadrosu ile Ünyeliler gecesi hazırlarlar.



Gecenin baş solisti Yıldız Tezcan'dır. Tezcan, gecede onunla aynı sahneyi paylaşmak istemez. Bu programda başka türkücü istemediğinde ısrarcı olur ve sonunda ikna edilir. Tanses, Yıldız Tezcan'dan sonra saat 12.00'de sahneye çıkar. Binlerce davetlinin ilgisi karşısında birkaç kez daha sahneye davet edilir.

Sahnelere çıkmaya başladığı senelerde sanatçılarla Beyoğlu Parmakkapı Sokak'ta bulunan sanatçılar kahvesinde sohbetlere katılır. Orası saz, ses sanatçıları ve organizatörlerin uğrak yeridir. Hemen buranın yanında perde ve sahne sanatçıların da kahvesi vardır. Bu iki kahve, sanatçıların en önemli tanışma ve dinlenme mekânlarıdır. Bu mekânda tanıştığı sanatçı arkadaşlar vasıtasıyla İsmail Dümbüllü, Adnan Şenses, Abdullah Yüce, Kemal Sunal, Fikret Hakan, Müjdat Gezen, Nejat Uygur, Ahmet Üstün, Güzide Kasacı, Nezahat Bayram, Neriman Köksal, Muhterem Nur ve daha niceleri ile bir araya gelme olanağı bulur.

13 Kasım 1973'te ani bir karar ile askere gider. Edremit Orduevinde 18 ay askerlik yapar. Askerliği orduevinde yüksek rütbeli subay ve ailelerine konserler vermekle geçer. Edremit halkı düğünlerini orduevi bahçesinde orduevinin orkestrasıyla yapmaktadır. Tüm düğünlerde Tanses de sahne almaktadır. Bir askerî gazinoda yabancı ve Türk generallerin beraber olduğu bir gecede Safiye Ayla ile sahneye çıkar. Onunla bir gecede aynı sahneyi paylaşmaktan çok mutlu olur. 1974 yılında Afyonkarahisar'da 26-30 Ağustos'ta konserler verir.

Askerlik dönüşünden sonra Perde ve Sahne Sanatçıları Sendikasının organize ettiği Cankurtaran Futbol Takımı için tertip edilen bir gecede, Emel Sayın'ın da olduğu programda Tanses de vardır. Emel Hanım başka bir gazinodaki programına yetişmek için sahneye erken çıkar. Gece, Cankurtaran Açık hava Sineması'ndadır. Emel Sayın binlerce kişinin karşısında sahnede iken birkaç metre yukardan geçen trenden sahneye fırlatılan içki şişesi sanatçının önünde parçalanır. Emel Sayın baygınlık geçirir. Daha birinci şarkısı bitmeden oradan ayrılır. Ondan sonra Tanses sahne alır ve saatlerce sahnede kalarak geceyi kurtarır.

1976 yılında büyük inşaat firmasının sahibi Ali Rıza Çarmıklı'nın Libya'da kurduğu Libaş şirketinden aldığı teklifle altyapı başmühendis yardımcısı olarak işe başlar. Şantiye şefi Kemal Erdoğan bir çalışan olarak başarılıdır. Yaklaşık üç yıl süren çalışması süresince orada çok güzel anılar biriktirir, Kaddafi'yi ve Fidel Castro'yu görür. Şantiyede çalışan 1500 kişiye haksızlıklar yapıldığından onlarla büyük grevlere katılır. Daha on bir aylık kontratı olmasına rağmen işten atılır. Libya gibi bir yerde oranın sendikasının aracılığıyla on beş aylık parasını toptan alır. Ünlü Arap orkestrası ve sanatçılarıyla büyük konserlere katılır ve en sonunda Türkiye'ye döner.

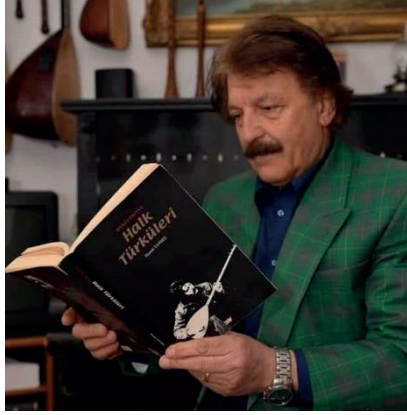
Ünye'ye yerleşip maddi olarak ailesine yardımcı olmak amacıyla Karadeniz'in en kapsamlı müzik dükkânını kurar, bir yandan da dondurma ve pasta satar. O yıllarda plak ve kasetleri çok satmaya başlamıştır. Bu ilgiyi karşılamak için kendi kasetlerini bizzat çoğaltmaktadır. Söylediği yöresel türkülerini Akkuş'tan, Reşadiye'den ve Ordu'nun dört bir yanından derlemektedir. 1969'da İstanbul'da Arif Sağ, Tuncer İnan, Hamdi Özbay, Ferdi Ergüder ve Erdal Şahin'in sazları eşliğinde Marşandiz Kayıt Stüdyosu'nda derlediği türkülerin düzenlemesini yaparak yayına hazırlar ve bu yayın piyasada çok büyük bir ilgi görür. Daha önceki yıllarda Ünye'nin okumuş yazmış insanları tarafından alay konusu edilen ve basit bulunan bu türküler TRT'de çalınıp söylenince herkesçe beğenilmeye ve sevmeye başlanır. Tanses'in dükkânı, 1979 yılında çeşitli derneklere bağlı olan gençlerin uğrak yeri olunca dönemin siyasi ön yargıları yüzünden resmi makamların dikkatini çeker ve bunlara karşı dikkatli olması konusunda uyarılır. Ancak müşteri kaybetme söz konusu olduğundan bu uyarıya ilgisiz davrandığı gerekçesiyle 22 Nisan 1980'de bir gece karakola ifadeye çağrılır. Oradan savcılığa sevk edilir ama serbest bırakılır. Bundan sonra rahatsızlık devam edince bir akşamüstü, bir daha uzun yıllar geriye dönmek üzere Ünye'den ayrılır ve İstanbul'a gider. 18 Temmuz 1980 günü Sirkeci'de Ünyeli bir arkadaşıyla buluşurlar. Durakta otobüs beklemekteyken, o an Harem'den gelen feribot iskeleye yaklaşır. Feribottan inen bir grup genç, "Tek yol Devrim", "Halka Hürriyet" gibi sloganlar atarak meydandan uzaklaşır. Ortalık birden karışınca polis çok kişiyi gözaltına alır, Tanses de bunların arasındadır.⁵ Uzun süren soruşturmalar sonucunda serbest kalınca sanatçı, İstanbul'un kendisi için artık eski İstanbul olmadığını anlar ve Almanya'ya gitmeye karar verir. 18 Ağustos'ta kara yolundan yola koyulur. Libya Türk Konsoloslugu'nda pasaportu beş yıl uzatılmıştır. Alman gümrüğünde yüzlerce kişiyle birlikte onu da durdururlar, Libya pasaportunu inceleyip, çeşitli gazete kupürlerine bakarlar. "Sen gerçek sanat adamısın!" deyip bırakırlar. 20 Ağustos'ta Almanya'ya varır. Ruhr Havzası'nda yaşamaya başlar. İlk yıl Almanya ona insan ilişkileri açısından çok soğuk gelir. Bunalıma girer.

⁵ Konuyla ilgili olarak bkz. Aksoy 2021: [3].



Herkes buradan sığınma hakkı talebinde bulunmaktayken, o ilticayı kabul etmez. Müzik dersleri verir. Konserler ve düğünlerde sahneye çıkmaya başlar. Üç aylık vize bitince Almanya’da kaçak durumuna düşer. Bochum Üniversitesi’nde müzik bilimleri bölümüne kaydolur. Oturumu aydan aya uzatılmakta ve çok zorluk çekmektedir. Herten şehrinde bir ev tutar. Orada Türkdaniş’ta müzik dersleri vererek yaşama tutunmaya çalışır. Türkdaniş’ta çalışan İsmail Kaplan’ın çok yardımlarını görür. Onunla beraber iki dilde Hacı Bektaş Veli, Pir Sultan Abdal geceleri projeleri hazırlarlar. Bu programlar Alman ve Türkler tarafından büyük ilgiyle izlenir. Almanya’da da adı yavaş yavaş duyulmaya başlanır.

Bir akşam Duisburg’ta büyük bir edebiyat akşamı düzenlenmiştir. Gecede Fakir Baykurt, Tahsin Saraç, Orhan Asena ve daha niceleri davetli olup üç yüzün üzerinde dinleyici toplanmıştır. Programın bitişinde salondan kimse ayrılmaz; sohbetler yapılır, anılar paylaşılır, türküler şarkılar ve gazeller söylenir. Tanses’i ise pek tanıyan yoktur. Topluluğun içinde bir işçi ayağa kalkar ve “Aramızda çok değerli bir sanatçı var, tanımıyor musunuz? Ben, İstanbul’da Gar Gazinosu’nda dinlemiştim. Burada oturuyor, sizlerin sesini dinliyor.” der. Fakir Baykurt yanına gelir, bir türkü okumasını ister. Herkes mikrofon kullanırken, o mikrofonsuz “Ezo Gelin”i barak havasında söyler. Yazarlar onu öpüp kucaklarlar. Birkaç şarkı ve gazelden sonra kendi yöresinden de türkü okur ve gece sonlanır. O andan ölümüne kadar Fakir Baykurt’la hep görüşürler, birlikte konferanslar verir, edebiyat geceleri hazırlarlar.



Türkü Yayınları⁶

Herten’de her yıl yapılan ve dünyanın tanınmış sanatçılarının davet edildiği bir halk festivaline 1981 yılında Ruhi Su davet edilmiştir. Türkiye’den izin verilmeyince yerine Tanses’i davet ederler. Önce çok heyecanlanır, çünkü Ruhi Su çok büyük bir ustadır, uluslararası bir sanatçıdır. Yine de bu büyük festivale katılmayı kabul eder. 60.000’den fazla seyircinin karşısına çıkar. Konserde kendi yöresinden derlediği türkülerini seslendirir. Sahnedan iner inmez bir adam gelir; yanında İsmail Kaplan adlı arkadaşı da vardır. Arkadaşı ona, “Bu adam Dortmund Üniversitesi’nde profesörmüş. Senin okuduğun türkülerini çok merak etmiş, seni evine davet etmek istiyor.” der. Türkiye’deki alışkanlıkla takım elbise ve kravatla eve giderler. Profesörün evi bir şato gibidir, ama giyimi bir işçi görünümüdür. Yüzlerce metre karelik bir alanı kaplayan bir kitaplığı vardır. Müzik eğitimi konusunda otuzun üzerinde kitap yazmış, çeşitli ülkelerde gerçekleştirdiği araştırmalarını da çeşitli kitaplarda derlemiştir. Profesör “Türk müziği üzerine araştırmalar yaptım, senin söylediğin özellikte türküler bulamadım.” der. Tanses’ten bu türkülerle ilgili üniversitede dersler vermesini ister. Bunu duyunca şaşırıp kalır. Almanca bilmemektedir ve öğretmenlik deneyimi de yoktur. Oturum izni almak için de zorluklar çekmektedir. Profesör, “Oturumun kolay” der ve Yabancılar Dairesine bir mektup yazar. Yabancılar Dairesi bu mektup üzerine ona süresiz ve özel oturum izni verir (bkz. Aksoy 2021: [3]). Çok sevinir. Dortmund Üniversitesi’nde Doç. Dr. Irmgart Merkt ile derslere başlar. O da o günlerde Türk anaokulu ve ilkökul öğrencileri için bir kitap hazırlamaktadır. Tanses ona yardım eder. “Sen neden böyle bir kitap yazmıyorsun?” diye soran Dr. Merkt’e. “Benim böyle bir yeteneğim ve birikimim yok ki” karşılığını verir. “Dene, sen başarısın.” yanıtını alır. Bunun üzerine “Gel Bize Katıl Bize” adında çocuklar için içinde ninniler, tekerlemeler olan bir kitap hazırlar. Almanca çevirisini başka arkadaşları yapar. Ortadoğu Yayınevi’nde basılan kitap, Alman okullarında Türk çocuklarının derslerinde yardımcı kitap olarak okutulmaya başlanır, böylece büyük bir boşluk doldurulmuş olur.

⁶ Türkü faaliyetleri ve yayınlarıyla ilgili özet bilgi ve görsel belgeler için bkz. Mistepe 2023.



Fakir Baykurt'un çok yakın dostu olan Ortadoğu Verlag yayınevini sahibi Öğretmen Hüseyin Çölgeçen'in yeri Tanses için de çok önemlidir. Almanya'da olduğu ilk günlerde tanıdığı bu isim, hemen hemen her etkinlikte kitap sergisi açmakta, okul kitapları basmakta, Türkçe öğretmenlerinin ve Türk çocuklarının büyük bir gereksinimini karşılamaktadır. Almanya'daki Türkleri kitap okuma alışkanlığına büyük katkısı olmuştur. Ege'lidir, zeybek havalarını ve Ege türkülerini çok sevmektedir. Biraz bağlama çaldığı için Tanses'ten bir bağlama alır, her hafta Tanses'in evine gelip beraber çalıp ona türküler söyler. O günlerde "*Halk Türküleri*" adında notalı ve çok önemli türkülerin yanında TRT arşivinde olmayan beste türkülerini de içeren bir kitap hazırlar. Notalarını da kendisi yazar. Hüseyin Çölgeçen'e basıma hazır vaziyette 300 sayfaya yakın hacmi olan bu kitabı teslim eder. Hüseyin Öğretmen kitabı basmaktan yana değildir. Türkiye'de de hiçbir yayınevi ilgi göstermez. Kitap tam üç yıl Ortadoğu yayınevinde bekler. Sonunda yayınevine kitaplarını bastırarak diğer birçok yazar Ortadoğu Yayınevini iflas ettirir. Hüseyin Çölgeçen: "Nasılca iflas ettim şu Hamdi'nin kitabını bastıracağım." der. Matbaadan rica eder ve kitap ortaya çıkar. Hüseyin Çölgeçen bu kitabın basımıyla ilgili çevresinden olumsuz eleştiriler alır. Yazarını bilgi anlamında ve kitap yazma konusunda yetersiz gördüklerini ve kitabın satmayacağını söylerler. Hoca bundan çok etkilenir. Kitabın üzerindeki fiyatı 19.80 mark olmasına rağmen kitabı 5 Marktan satmaya başlar. O yıl İstanbul Kitap Fuarı kurulur. Çölgeçen de fuara katılır. Götürdüğü "*Halk Türküleri*" kitabı bir saat içinde kapışılır. Almanya'da da 3000 adet satar. Bunu duyan İstanbul kitapçıları Tanses'i aramaya başlarlar. Frankfurt Kitap Fuarı'nda Hüseyin Çölgeçen onu "Say Yayınları seninle çalışmak istiyor." diyerek Mehmet Ali Uçar ile tanıştırır. Mehmet Ali Uçar, Çölgeçen'den *Halk Türküleri* kitabının Türkiye'deki yayın hakkını da ister ama o razı olmaz. Tanses'in bu kitap için bir anlaşması yoktur, "Bu kitap Ortadoğu Yayınevine ait, Hüseyin Bey yaşadıkça yayın hakkı onundur." der. Bu tarihten bir süre sonra Hüseyin Çölgeçen geçirdiği bir kalp krizi sonucu Hakka yürür. Böylece kitap Say Yayınları'ndan basılır ve binlerce nüsha satılarak tüm Türkiye'de beğenilir.



O yıllarda Almanya'da yaşayan Türklerin en önemli haber kaynağı her gün 40 dakika Türkçe yayın yapan Köln Radyosu'dur. Bir gün bir kültür kahvesinde otururken şair yazar Yüksel Pazarkaya, Tanses'in derlediği ve seslendirdiği türkülerle yayına başlar. Büyük bir ilgiyle izlenen bu programdan sonra sanatçıya olan ilgi daha da çoğalır. Senelerce türkülerini yayımlanır. Sonra Yüksel Pazarkaya ve eşi İnci Hanım'la ailevi bağları daha da kuvvetlenir, Almanya'da ve Türkiye'de birlikte önemli programlar yaparlar (Pazarkaya 2012: 41-42.). Pazarkaya, Tanses'in müteşekkir olduğu isimlerdendir. Almanya'daki başarılı çalışmalarından bazılarını şöyle anlatır sanatçı:



Ben kendimi bildim bileli hep ülkeden ülkeye, şehirden şehre göç ettim. Almanya’da da öyle oldu. Tam üç eyalet ve yedi şehir. 1983 yılında Mainz şehrinde uluslararası bir yarışmaya katıldım ve çeşitli ülkelerin katıldığı yarışmada ekibimle üçüncülük ödülü aldım. Bu yarışma tam bir hafta sürmüştü. Bu bir haftalık zamanda Mainz’ı dolaşım. Burası Napolyon’un başşehriymiş. Burası Ren ve Main Nehirlerinin birleştiği yerdedir. Denizi anımsatan bu koca nehrin kenarında gezerken böyle bir yerde bir evim olsa şeklinde bir hayal kurmuştum. 1991 yılında Mainz’da kurulan Alevî Federasyonu’nun kurucularından bana federasyonun kültür bölümünün yönetilmesi hususunda görev teklif edildi. 1991 yılında bu görevi kabul ettim ve bu bölgeye taşındım. Federasyonda *Mürşit* Dergisini çıkartıp derginin yazı işleri başkanlığını üstlendim.

1993 yılında Rüsselsheim Belediye Müzik Okulunda öğretmen olarak göreve başladım. Belediye beni aynı şehrin bir lisesine atadı. 1997 senesinde Tarihî kaplıcalarıyla tanınan Bad Kreuznach’ta Parkhotel Kurhaus şehrinde Cumhuriyet Şöleni’nde sahne aldım. Kurtuluş Savaşı türküleri söyledim. Burası aynı zamanda Mustafa Kemal Atatürk’ün 19-20 Aralık 1917 tarihinde kaldığı oteldi. Burası o dönemde Almanya’nın genel karargâh binası olarak da kullanılıyormuş (buranın 23 Nisan 1997’de Atatürk Salonu ve Yazıtı olarak açılışı yapılmıştır). (KK1)

Tanses, Dr. Mete Soytürk ile bu Cumhuriyet kutlamasında tanışır. Bu tanışma sürprizlere gebe dir: Kendi çocukları için eğitici özellikte Türkçe kitap ve kasetler arayan Mete Soytürk, istediği nitelikte yapıtları bulamayınca böyle çalışmaların gerçekleşmesi yönünde Türkiye’de birçok yayıncı ve sanatçı ile ilişki kurmuştur. Almanya’da yaşayan halk ozanı ve yazar Hamdi Tanses’le karşılaştıktan sonra böyle bir çalışmanın burada yapılabileceği düşüncesi ortaya çıkar. 1997’nin Kasım ayında başlayan ve geceli gündüzlü süren bir çalışma kapsamında Hamdi Tanses yüzlerce türküyü tarar, farklı yörelerin değişik türdeki ezgileri seçilir, birçok türküyü ve şarkıya çok sesli yeni düzenlemeler yapılır ve notaya aktarılır. Geleneksel parçalar, yüzyıllar ötesinden gelen özü korunarak yepyeni bir örgü ile işlenir. Ayrıca birçok şarkıya sevimli ve eğitici yeni sözler yazılır. Çocuklara ve gençlere doğa ve hayvan sevgisi, arkadaş ve yurt sevgisi, barış ve kardeşliği aşıl原因an yepyeni türküler, ezgiler bestelenir.⁷ Anadolu’muzun ve günümüz dünya müziğinin birçok çalgısı, canlı olarak icra edilir. Her parça tekrar tekrar düzeltilip kaydedilir, şarkıların sözlerini okutmak için yetenekli birçok çocuk ve genç dinlenir. Kitabın içine ayrıca müzik dilini, notaları, çalgı çalmayı sevdirmek ve öğretmek için kolay anlaşılır müzik bilgileri eklenir. Resimlemeleri Türkiye’nin en iyi çocuk resimleri çizerlerinden biri olan Mustafa Delioğlu yapar. Sonunda 16 ay süren bu çalışma, 1999 Mart ayında bitirilir. Kitabın baskı işleri ise okul ve öğrenci yayınları konusunda deneyimli Önel Yayınevi tarafından özenle yapılır. Böylelikle ilköğretim için güzel bir müzik bilgisi kitabı buna ek olarak “Çocuklar Binbir Çiçek” ve “Türküler Var” adlarında 2 kaset ve 2 CD oluşur (KK2).



Hamdi Tanses’in yayınlarını kronolojik olarak şöyle sıralayabiliriz:

Tanses, Hamdi (o. J.): Gel Bize katıl bize! Komm rein und reih’dich ein! Lieder deutsch und türkisch, Oberhausen: Ortadoğu.

⁷ Tanses, kendi çocuklarına da türküler yoluyla müzik sevgisini aktarmayı başarmıştır (bkz. Baykurt 1988: 9).



Tanses, Hamdi (1987) *Halk Türküleri*, Oberhausen: Verlag Çölgeçen (Geliştirilmiş 2. Baskı: *Öyküleriyle Halk Türküleri*, Köln: Önel Verlag, 1997).

Tanses, Hamdi (1995): *Halk Türküleri, Beste ve güfteleriyle*, İstanbul: Say Yayınları.

Tanses, Hamdi (1997): *Halk Türküleri 1*, İstanbul

Tanses, Hamdi (1997): *Halk Türküleri 2*, İstanbul

Tanses, Hamdi (1997): *Öyküleriyle Halk Türküleri*, Köln

Tanses, Hamdi (1997): *Zeybekler. Ege ve Akdeniz Türküleri*, İstanbul: Say Yayınları.

Tanses, Hamdi (1997): *Ozanların Dili, Semahlar, Deyişler, Nefesler*, İstanbul: Say Yayınları.

Tanses, Hamdi (1997): *Karadeniz Türküleri*, İstanbul: Say Yayınları.

Tanses, Hamdi / Soytürk, Mete (2000): *Çocuklar Binbir Çiçek. İlköğretim Okulları için Türküler, Maniler ve Tekerlemeler*, mit einer CD. Köln: Önel Verlag.

Tanses Hamdi (2004): *Halk Türküleri 1*, İstanbul: Say Yayınları

Tanses, Hamdi (2004): *Halk Türküleri 2*, İstanbul: Say Yayınları

Tanses, Hamdi (2004): *Halk Türküleri 3*, İstanbul: Say Yayınları

Tanses, Hamdi (2005): *Halk Türküleri 4* / İstanbul: Say Yayınları

Tanses, Hamdi (2005): *Halk Türküleri 5* / İstanbul: Say Yayınları

Tanses, Hamdi (2005): *Öyküleriyle Halk Türküleri*, İstanbul: Say Yayınları.

Tanses, Hamdi (2005): *Öyküleriyle Halk Türküleri*, genişletilmiş 3. baskı, İstanbul: Say Yayınları.

Tanses, Hamdi (2006): *Diller Atatürk'ü Söyler. Kurtuluş Savaşı Türküleri, Ağıtlar ve Destanları*, İstanbul: Say Yayınları.

Tanses, Hamdi (2006): *Kurtuluş Savaşı Türküleri*, İstanbul: Say Yayınları.

Çocuklarla Elele, (Yayına hazır).

Sonuç

Halkın ve halk türküsü geleneğinin içinden yetişmiş, ancak zaman içinde hem icra hem de nazariyat bakımından uzmanlarından dersler alarak kendini geliştirmiş olan Hamdi Tanses, Türk halk müziğimizin değerli bir sanatçısıdır. Sahne deneyimi dışında derleme, uyarlama ve beste alanlarında da yaptığı başarılı çalışmalar kapsamında plak, kaset ve CD yayınlarına ek olarak kitaplar da hazırlayıp bastırarak entelektüel düzeyde türkü folkloru alanına katkı vermiştir. 1980 yılı, sanatçının yaşamındaki dönüm noktalarından en önemlisi sayılabilir. Türkiye’de daha çok geçim kaygısına paralel yürüttüğü müzik yaşamını bu tarihten sonra Almanya’ya kaydırmış ve icradan adeta nazariyata geçiş yapmıştır. Fiziksel göç, gerek içinde bulunduğu yabancı ortama uyum zorunluluğu ve gerekse yaşadığı halk türküsü geleneğini yerli ve yabancıya anlatıp aktarma çabası, sahnede icra ettiği halk müziğini kavramsal olarak da içselleştirmesini sağlamıştır.

Özellikle kullanımlık türkü kitabı yayınlarında onun nota, metin ve derleme bilgilerine olan özeni dikkate değer bir özellik olarak karşımıza çıkmaktadır. Hamdi Tanses’in iş veya siyasi göç sonucu Almanya’ya gitmiş insanların müzik ihtiyacının karşılanmasına, müziğimizin yurt dışında temsiline, göçmenlik sorunlarının müzik yoluyla işlenmesine, Almanya’da yaşayan Türk çocuklarının müzik eğitimi için gerekli kaynak kitap hazırlanmasına ve müzik alanında kültür elçisi olarak verdiği katkılar çok büyüktür ve hala devam etmektedir. Kendisine minnet borçluyuz.



Kaynakça ve Kaynak Kişiler

Aksoy, Bülent (2021). „Bülent Aksoy, Hamdi Tanses ile birlikte“. *Yeni Ulubey Dönem Gazetesi*, Sayı: 34, 2021 (aynı yazı „Anadolu’dan Avrupa’ya Bir Gönül ve Kültür Elçisi:Hamdi Tanses“ başlığı ile www.karadenizekpres.com sayfasında (01 Haziran 2021) da yayınlanmıştır (bkz. <https://www.karadenizekpres.com/anadolu-dan-avrupa-ya-bir-gonul-ve-kultur-elcisi-hamdi-tanses/27423/>) (Erişim: 26.03.2023)

Baykurt, Fakir (1988). „Altı Türkü Kitabı. Almanya’da Çok Yönlü Bir Aydın: Hamdi Tanses“. *Cumhuriyet Kitap Eki*, Sayı: 413, s. 8-9. (Aynı yazı için bkz. “Almanya’da Çok Yönlü Bir Aydın: Hamdi Tanses”. Tanses, Hamdi (2012). *Kuşaktan Kuşağa Halk Türküleri*. İstanbul: Say Yayınları, s. 27-31.

Mistepe, M. Ufuk (derl.). “Hamdi Tanses: Halk Müziğimizin Duayeni”. <http://www.hamditanses.com/dundenbugunehamditanses/dundenbugunehamditanses2.htm> (Erişim: 26.03.2023)

Öztürk, Ali Osman (1996a). “Hamdi Tanses’in Türkü Kitabı”. *Matbuat*, Sayı: 20, Kasım 1996, s. 32.

Öztürk, A.O. (1996b). “Tanses, Hamdi: Beste ve Güfteleriyle Halk Türküleri [Volkslieder mit ihren Melodien und Texten]...” *DEMOS. Internationale Ethnographische und Folkloristische Informationen*. Bd 32, Heft 4, (Dresden 1996), s. 301-302.

Pazarkaya, Yüksel (2012). “Hamdi Tanses. Bir Türkü Sevdalısı”. Tanses, Hamdi (2012). *Kuşaktan Kuşağa Halk Türküleri*. İstanbul: Say Yayınları, s. 41-42.

Yalçın, Kemal (2022). „Çepnili Çekirdekten Yetişmiş Bir Halk Ozanı: Hamdi Tanses“. *Çınar Gazetesi*, 24.01.2022, s. 5; 25.01.2022, s. 5; 26.01.2022, s. 5.

KK1: Hamdi Tanses, Ünye doğumlu, 1946, Türk Halk Müziği Derlemecisi ve Sanatkârı, Almanya Mainz’de yaşıyor.

KK2: Mete Soy Türk (03.03.1999 Kaiserslautern- Almanya)





Türk Müziği Modernleşmesinin Öncü Bestecisi Bir Cumhuriyet Çınarı Ferid Alnar (1906-1978)

Rûhî AYANGİL¹

Özet

Besteci, orkestra şefi, kanun virtüözü, eğitimci yönleriyle makalede ele alınan Ferid Alnar, 11 Mart 1906'da İstanbul'da dünyaya gelmiş, 27 Temmuz 1978'de 72 yaşında iken Ankara'da hayata vedâ etmiştir. "Çileli Bir Ömür" nitelemesinin pek de abartılı olmadığı bu müzik dehâsının değer ve önemini anlatmayı hedefleyen yazımızda Ferid Alnar'ın hayâtı başlıca dört evrede ele alınıp incelenmiştir: "Çocukluk ve Gençlik Evresi", "Viyana'daki Müzik Eğitimi Yılları", "Türkiye'ye dönüşü, hizmetleri, olgunluk dönemi eserleri" ve son olarak "Viyana Sürgünü Yılları ve Hayatının Son Evresi". Ferid Alnar, ardında belki sayıca az, ancak Türk müzik tarihi ve kültürü açısından derin anlamlarla yüklü bir dizi eseri miras olarak bırakmıştır. Makalemize ek olarak Ferid Alnar (Fa) Kronolojisine ve eserlerinin listesine de yer verilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Türk Müziği, Modernleşme, Cumhuriyet Dönemi, Besteci, Hasan Ferit Alnar.

Abstract

Ferid Alnar, whose aspects as a composer, conductor, kanun virtuoso and educator are discussed in this article, was born in Istanbul on March 11, 1906 and passed away in Ankara on July 27, 1978 at the age of 72. In this article, which aims to explain the value and importance of this musical genius, for whom the description "A Life of Ordeal" is not exaggerated, Ferid Alnar's life is analyzed in four phases: "His Childhood and Youth", "His Years of Music Education in Vienna", "His return to Turkey, his services, his works of his maturity" and finally "His Years of Exile in Vienna and the Last Phase of His Life". Ferid Alnar bequeathed a series of works, perhaps few in number, but laden with deep meaning for Turkish music history and culture. Ferid Alnar (F) Chronology and a list of his works are also included in this article.

Keywords: Turkish Music, Modernization, Republican Era, Composer, Hasan Ferit Alnar.

Giriş

Besteci, orkestra şefi, kanun virtüözü, eğitimci Ferid Alnar, 11 Mart 1906'da İstanbul'da dünyaya gelmiş, 27 Temmuz 1978'de 72 yaşında iken Ankara'da hayata vedâ etmiştir.

Beş yaşından itibaren müzik ve matematik alanındaki yeteneği belirginleşmeye başlayan Alnar'ın ud ve kanun çalan annesi ile ud çalan amcasının katılımlarıyla evlerinde düzenlenen mûsikî meclislerinde, kulağı küçük yaşta makam müziği sesleri ile dolmuş, oniki yaşından itibaren İstanbul'un en iyi kanun icracısı ünvanına erişmiştir.

Ferid Alnar (o dönemdeki adı ile Hasan Ferid), bestekârlıkta ilk verimi olan Tahirbûselik Longa'nın ardından daha kapsamlı ilk eserini onaltı yaşında, "Kelebek Zabit" başlıklı teksesli bir operet besteleyerek verir. 1922 yılında henüz onaltı yaşında iken de Dârüttâlîm-i Mûsikî Heyeti'nde ilk profesyonel müzik yaşamına adım atar.

Alnar, 1927'de devletin açtığı yurt dışı öğrenim sınavını kazanır ve sürdürdüğü mimarlık eğitimini yarıda bırakarak, Viyana Devlet Müzik Akademisi'nin öğrencisi olur. Kompozisyon hocası Josef Marx'ın: "*Siz millî bir kompozitörsünüz, müziğinizin özelliklerini eserlerinizde yansıtmalısınız!*" tavsiyesini de aldıktan sonra, hayatının

¹ AYANGİL, R. (YTÜ/ İTÜ – E.Öğr.Ü.)



sonuna değin verdiği tüm eserlerinde Alnar, gerek makam müziği ve gerekse halk müziğinin ritmik ve ezgisel atmosferini büyük bir yetkinlik ve bağlılıkla yansıtır. Böylece Türk müziği besteciliğinde kendine özgü modern ve özgün bir tarzın yaratıcısı olarak ortaya koyduğu senfonik ve oda müziği ığırındaki yapıtlarla müzik tarihinin ölümsüzleri arasındaki yerini alır.

“ileli Bir Ömür” nitelemesinin pek de abartılı olmadığı Ferid Alnar’ın hayâtını, başlıca dört evrede ele alıp incelemek/ yansıtmak, bu müzik dehâsının değeri ve önemini anlamak açısından yararlı olacaktır.

I. Çocukluk ve İlk Gençlik Evresi (Doğumundan Viyana’ya Gidişine Kadar; 1906 – 1927)

Posta memuru Hüseyin (Ragıp) Bey’le Sâime Hanım’ın ilk çocukları olarak² 11 Mart 1906’da İstanbul Saraçhânebaşı Taştekneler’de dünyâya gelen Hasan Ferid’in beş yaşından itibaren müzik ve matematiğe olan yeteneği belirginleşmeye başlar. Evlerinde aralıklarla tertib olunan mûsikî meclislerine anne Sâime Hanım kanunu, amca Galib Bey de udu ile katılırlar. Dönemin isim sahibi mûsikîşinâslarının devam ettiği bu ev fasıllarında küçük Ferid’in kulağı makam müziği sesleri ile dolar, zevk dünyâsı bu yolda oluşur. Evde büyüklerden gizli olarak çalıştığı kanun üzerinde ilk kez “Ordumuz Etti Yemin” marşının ezgilerini ezberden çalarak bu yeteneğini açığa vurur. Bunun üzerine dönemin önemli müzik eğitmenlerinden Kanûnî Vital Efendi – ki Kanûnî Âmâ Nâzım’la birlikte Dârüttâlim-i Mûsikî Heyeti’nin de o dönemki üyeleri arasındadır – küçük Ferid’e kanun dersleri vermeye başlar.

Öğreniminin dördüncü ayında Vital Efendi: “Artık sana öğretecek birşeyim kalmadı”³ diyerek, mızrab vuruşunu çok takdir ettiği öğrencisiyle bu dersleri sonlandırır⁴. 1914 yılında (sekiz yaşında iken) girdiği Yedikule Alman Okulu (İstanbul Sultânîsi)’nde çocuk korosu üyesi olarak polifonik müzikle de tanışır⁵ ve müzikte “prodige” (hârika çocuk) vasıflarına sahip olan Hasan Ferid, onüç yaşına geldiğinde ilk bestesi olan “Tâhîrbüselik Longa”yı besteleyip, kanunu ile de seslendirir.⁶ Oniki yaşından itibaren İstanbul’un en iyi kanun icracısı ünvânına erişen Hasan Ferid bestekârlık vâdisindeki ilk kapsamlı eserini onaltı yaşında, “Kelebek Zâbit” adlı tek sesli bir operet besteleyerek verir ve bu eserini elinde şef batonu ile İstanbul Operet Heyeti algı grubunu yöneterek çaldırır.⁷ Bir yandan Sultânî’deki öğretimine de devam eden Hasan Ferid, ilk profesyonel müzik yaşamına onaltı yaşında iken, devrin ünlü bestekâr ve kanun icrâcılarında Kanûnî Âmâ Nâzım Bey (Kanûnî Nâime İspâhî’nin babası)’in ölümü üzerine, “Dârüttâlim-i Mûsikî Heyeti’ne O’nun yerine alınarak başlar. Dönemin önde gelen müzik topluluklarının başında gelen ve kurucusu Üdf Fahri Bey (Kopuz)’in riyâsetinde, Neyzen Aziz İhsan Bey, Kemânî Cevdet (Çağla), Rûşen (Kam)’ın sazları; Hânende Celâl, Hâfız/ Gazelhân Memdûh, Hânende Arap Cemâl ve Hânende Zeki Bey (Çağlarman)’lerin sesleriyle yer aldığı bu topluluğun bütün konserleri ve plâk kayıtlarında Hasan Ferid, (1927’de) müzik tahsili için Viyana’ya gidinceye kadar aslı üye olarak, kanunu ile fasılasız yer alır. Darüttâlim-i Mûsikî Heyeti yukarıda adı geçen mûsikîciler başta olmak üzere, turne ve özel konserlerde diğer bazı isimlerin de katılmasıyla kadrosunu genişletebilen, hayatlarını sürdürürebilmek için emekleriyle para kazanan, dönemin profesyonel bir icra birimi idi. Bu toplulukla yaz ve kış sezonlarında İstanbul Merkez Kiraathânesi, Moda Gazinosu, Küçüksu Saz Yeri, Çubuklu Gazinosu, Türk Ocağı Salonu gibi konser mahalleri dışında, İstanbul dışı Turne konserleri (İzmit, Bursa, Balıkesir, İzmir, vd.)’nde çeşitli müsâmereler, düğünler ve ev dâvetlerinde icrây-ı sanat eyleyerek “medâr-ı mâişet kavgası” vermekte idiler. Bu döneme ilişkin her türlü detaylı bilgiyi genç Hasan Ferid’in 13 Şubat 1923 (13 Şubat 1339) tarihinde (onyedi yaşında iken) yazmaya başlayarak Şubat 1341 (1925) tarihine (ondokuz yaşına) dek sürdürdüğu, ilgi çekici anekdotlarla

² Hasan Ferid’in kendisinden birkaç yaş küçük, çok sevdiği Orhan isminde bir kardeşi de vardır ve gençlik anlarında Orhan’a olan ilgi ve mes’ûliyetinin derecesi anlaşılır.

³ Ferid Alnar’ın ölümünden önce TRT televizyonu’nda yayınlanan roportajında, kendi sesinden. (1977, Ayangil Ses Arşivi - ASA)

⁴ Aynı dönemde Kanûnî Vital Efendi’nin bir diğer öğrencisi kanûnî – bestekâr İsmâil Safâ Olcay’ın, hocası Vital Efendi’den aktardığı, oğlu kemancı Tuncer Olcay (CSO)’ın şu sözlerinden öğreniyoruz: “Babam İsmail Safâ Olcay kanun aldardı. Hocası Vitali Bey’di. Ferid Alnar’ı babam bana ilk defa şu kelimelerle tanıttı: “Oğlum, ben derse girerken içeriden çıkan Ferid Alnar vardı. Ferid Alnar’dan sonra derse Vitali Bey’in yanına ben girerdim ve ‘otur İsmail otur’ derdi dizime vurarak. Vitali Bey: ‘İsmail dünyaya bir daha gelsem ne isterim bilir misin? Ferid gibi mızrabı sahib olayım isterim’ derdi”. (Olcay, T. EAÜDK - FASK, s.124)

⁵ Oransay, G., ÇSKY, s: 14.

⁶ ASA, Alnar’ın aynı TV programındaki sözlerinden.

⁷ ASA, yine aynı programdan.



yüklü, toplam yirmibir defter'den oluşan günlüklerinden öğrenmekteyiz.⁸

Viyana'ya gidene dek Dârüttâlîm-i Mûsikî Heyeti'nin bütün konserlerinde ve plâk kayıtlarında kanunu ile yer alan Hasan Ferid, kanun icracılığındaki özgün ve üstün performansı sâyesinde ününü yaygınlaştırır. Topluluk kadrosu ile doldurduğu plak kayıtlarındaki üstün ve nitelikli icrâ, makam müziği tarihinin benzersiz örnekleri arasındadır. Topluluk icraları ile gazel eşlikleri yanında, "Orfeon Record! Dârüttâlîm-i Mûsikî Heyeti'nden Kanûnî Ferid Bey tarafından" anonsu ile başlayan "taş plâk" kayıtlarında çeşitli makamlarda yaptığı münferit taksimlerle gazel arası taksimleri⁹, hocası Hüseyin Sadettin (Arel) Bey'in ve kendisinin eserlerini seslendirdiği solo kayıtlar, bu kayıtlarda sergilediği üstün icracılığı, genç Hasan Ferid'in kanun virtüözlüğünün açık delilleridir.

Dârüttâlîm-i Mûsikî Heyeti'ne girdiği yıldan (1922) itibâren Hüseyin Sadettin (Arel) Bey'den makam ve mûsikî nazariyâtı ile solfej ve armoni dersleri; sonradan, Sadettin Bey'in de hocası olan Edgar Manas Efendi'den piyano, kontrpuan ve fûğ dersleri olarak çoksesli müzik tekniklerini detaylıca öğrenmeye başlayan Hasan Ferid 1924'de onsekiz yaşında, herbiri kanun icracılığı ve saz eseri besteciliğinde ileri ve modern bir aşamayı temsil eden "10 Saz Semâîsi" albümünü yayımlar.¹⁰ Hasan Ferid 1927'de devletin açtığı yurt dışı öğrenim sınavını kazanır ve profesyonel müzikçiliği ile koşut biçimde sürdürdüğü mimarlık eğitimini¹¹ yarıda bırakarak, Viyana Devlet Müzik Akademisi Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Dalları öğrencisi olur.

II. Viyana'daki Müzik Eğitimi Yılları; İlk Sonuçları (1928 – 1932)

Yirmi iki yaşında iken Viyana'ya giden Hasan Ferid¹² 1928'den itibaren, Viyana Devlet Müzik Akademisi'nde Josef Marx'dan kompozisyon, Oswald Kabasta'dan orkestra şefliği eğitimi olarak her iki bölümü başarı ile tamamlamıştır. Viyana'daki öğrencilik yıllarından itibaren bestecilik verimleri, doğal olarak artık tümüyle polifonik çığırdadır.

Hasan Ferid, kompozisyon hocası Joseph Marx'ın: "Siz millî bir kompozitörsünüz, ülkeniz müziğimizin özelliklerini eserlerinizde yansıtmalısınız!"¹³ tavsiyesini de aldıktan sonra, öğrenciliğinden başlayarak hayatının sonuna değin verdiği eserlerin büyük çoğunluğunda gerek makam müziği, gerekse halk müziğinin ritmik ve ezgisel

⁸ Kanûnî Ferid, üyesi bulunduğu Dârüttâlîm-i Mûsikî Heyeti'nin İzmir turnesine giderken bindikleri Gülnihal Gemisi'nde, 13 Şubat 1923 (13 Şubat 1339) tarihinden başlayarak, günlük yazmaya başlar. Yolculuğun bütün evrelerini, şaşılacak bir dikkat ve titizlikle defterine kaydeder. Genç Ferid bu yazma eylemini tam iki yıl boyunca aynı itinâ ile sürdürür. Şubat 1339 (1923) ile Şubat 1341 (1925) arasındaki iki yıllık sürede yaşananlar hakkında tuttuğu bu notlar, günümüze ulaşan yirmibir defterde toplanmış olur. Hilâl-i Ahmer Cemiyeti'nin yardım amaçlı çıkardığı bu defterlere onyedinci yaşında başladığı günlük yazma işini Hasan Ferid, ondokuz yaşında sonlandırır. Millî mücadelenin sona erdiği ancak, İstanbul'un henüz işgal altında olduğu bir tarihte (Cumhuriyetin ilânından dokuz ay önce) yazılmaya başlanan günlükler, 1923 – 1925 yılları itibarı ile gerek genç Ferid'in, gerekse henüz kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nin sosyo – ekonomik, kültürel ve sanatsal yaşamlarına ve gelecek hedeflerine ışık tutması bakımından önem taşımaktadır. Harf Devrimi öncesinde eski Türkçe yazıyla kaleme aldığı bu notlarda Hasan Ferid, aile bireylerine, arkadaşlarına, meslektaşlarına, günlük yaşamına, temel eğitim faaliyetine, (Viyana'ya gitmeden hemen önceki dönemdeki) mûsikî muhitine ve çalışmalarına, yaşadığı zorluklara, gençlik aşkına, hâsılı içinde yetiştiği sosyo-kültürel çevreye - ve en önemlisi -, kendi meslek ve hayat gâyesine, ideallerine ilişkin son derecede ilginç gözlem, düşünce ve tesbitlerini kaydetmiştir. İki yıl gibi kısa sayılabilecek bir hayat dilimini, gün gün bütün detayları ile kaydeden genç Ferid bu günlüklerde – doğallıkla – kendi ile sürekli söyleşir durur, olayları irdeler, muhakemeler yapar, hükümlere varır. "Zaman", "sayılar" (kendi deyişi ile "numrolar"), "sorumluluk", "çalışkanlık", "düzen", "uyum", "ahde vefâ", "hürmet", "tenkid", "özgüven" ve "özeleştirir" kavramları yanında, geleceğe ve meslek gâyesine ilişkin "tutkulu bir kararlılıkla hedefe ilerleme azmi" ve "onur", genç Ferid'i biçimleyen belli başlı kavramlar ve şahsiyet özellikleri olarak bu günlük sahifelerinden dimağımıza, rûhumuza akar.

⁹ Kanuni Ferid'in taş plaklardaki taksimlerine ilişkin Yalçın Tura'nın görüşleri için. bz. EAÜDK – FASK, s. 22.

¹⁰ Şamlı İskender Neşriyatında çıkan 10 Saz Semâîsi'nin bazıları (örneğin Yegâh Saz semâîsi) Kanûnî Ferid Bey tarafından o dönemde taş plağa kaydedilmiştir. 10 Saz Semâîsi'nin tümü Ruhi Ayangil tarafından seslendirilerek ölümünün 30. Yıldönümünde "Bir Cumhuriyet Çınarı Ferid Alnar" albümünde CD olarak yayınlanmıştır (2009).

¹¹ Alnar'ın 1978'deki ölümünden sonra bir gün bu satırların yazarının yönelttiği bir soru üzerine İTÜ Devlet Konservatuarı'ndaki öğretmenler odasında merhûm bestekâr Kemânî Cevdet Çağla: "Nûr içinde yatsın, Ferid müthiş adamdı. Dârüttâlîm'de konser provası yapılıırken, o günlerde imtihanına gireceği mimarlık derslerinin notlarını nota shepâsının üzerine kor, bir taraftan dersini çalışırken, bir taraftan da eksiksiz ve yanlışsız olarak sazını çalar, mûsikî eşliğini yapardı.." diyerek hâtîrâsını aktarmıştı. (Çağla-Ayangil sözlü görüşme, 1978)

¹² Hasan Ferid Avrupa'ya müzik eğitimine gönderilecekler için devlet tarafından açılan sınavlara birkaç kez girmiş, her seferinde başarı göstermesine karşın, diğer bazı tercihler nedeniyle hep liste dışı bırakılmıştır. Bu sınavların içeriğine, jüri üyelerine, sözlerine, diğer öğrenci adaylarına ilişkin gözlem ve tesbitleri yukarıda anılan günlüklerinde kayıtlıdır. Son defasında (1927) açılan sınavdan sonra gidebildiği Viyana'da devlet bursu ile değil, ama öğretmeni Hüseyin Sadettin (Arel)'in desteği ile bu öğrenime başladığı ve sürdürdüğü bilinir. Ancak buna ilişkin hususlarda da kesinlik, netlik yoktur. Buna rağmen Hasan Ferid'in "8 Piyano Parçası" başta olmak üzere bazı yapıtlarını "Öğretmenim Hüseyin Sadrettin'e" şeklinde ithaf etmesi, imzalaması böylesi bir desteğe karşı bilâhare verilmiş mânevî bir karşılık hükmünde olsa gerektir. Konu hk. ayrıntılı bilgi için bkz. Yavuz, E. Damla, EAÜDK – FASK, s.104, 3 no'lu dipnot.

¹³ ASA, yukarıda anılan televizyon programındaki sözleri.



atmosferini büyük bir yetkinlik ve bağıllıkla yansıtmış, Türk müziği besteciliğinde kendine özgü modern, özgün, öncü ve geliştirci¹⁴ bir tarzın yaratıcısı olmuştur.

Bu bağlamda Viyana'daki öğrencilik dönemindeki ilk yapıtları olan "Piyano için Fügler", "Üç Piyano Uvertürü", Yaylı Çalgılar için Triple Fugue, Orkestra İçin Türk Suiti, Trio Fantezi, (sözleri Hâfız'dan Almanca'ya tercüme) Hâfız'dan Piano ve şan için 2 Lied, Keman ve Piyano için Suit, "İstanbul Sokakları" film müziği hep bu yaklaşımın yansıması olarak bestelenmiş yapıtlardır.

III. Türkiye'ye Dönüşü – Hizmetleri – Olgunluk Dönemi Eserleri (1932-1952):

Bestecilik ve Orkestra Yönetimi dallarından diplomasını alarak 1932'de (26 yaşında iken) Viyana'dan yurda dönüşünde, ilk olarak İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda orkestra şefliğine atanmış¹⁵, aynı zamanda Belediye Konservatuari'nda müzik tarihi ve armoni dersleri vermiştir.

1936'da Ankara'ya davet edilerek, Dr. Ernst Praetorius'un dâimî şefi bulunduğu o zamanki Riyâset-i Cumhûr Filârmoni Orkestrası'na şef yardımcısı olarak atanmış, aynı zamanda yeni kurulmuş olan Ankara Devlet Konservatuari'nda da kompozisyon dersleri vermeye başlamıştır. 1937 ve 1938'de iki kez üstüste çeşitli illeri kapsayan halk türkûleri derleme gezilerine katılmıştır¹⁶. 1941 – 1946 yılları arasında Carl Ebert'in sahneye koyduğu ilk operaları yöneterek, bazı opera librettolarını Türkçe'ye tercüme ederek Ankara Devlet Operası'nın kuruluşuna önemli katkılarda bulunmuştur. Dr. Praetorius'un 26 Mart 1946'daki ölümünden itibaren, bırakmaya zorlandığı 1952 yılına değin¹⁷ Riyâset-i Cumhûr Filârmoni Orkestrası'nın dâimî şefliğini üstlenmiştir. İlk eşi soprano Ayhan Aydan'la 1952 yılında sona eren evliliğinin ve bu evlilikten olan oğlu Aydan'ın Londra'daki ânî ölümünün (1964) yarattığı olumsuz ruh hâlinin, bestecinin sonraki yıllarda gerek verimliliğini, gerekse aktif sanat yaşamını önemli ölçüde etkilediği bir vâkiadır.

Yalova Türküsü, Sarı Zeybek, Prelude ve İki Dans, Carl Ebert'le, Cevat Memduh Altar'la, Necil Kâzım Akses'le ve kişisel olarak Almanca'dan Türkçe'ye tercüme ettikleri opera librettoları¹⁸, halk müziği derlemeleri, Faust İçin (Korolu Senfoni) Sahne Müziği, Viyolonsel Konçertosu, İstanbul Suiti, Kanun Konçertosu gibi eserler ve çalışmalar bu dönemin verimleri arasındadır.

IV. Viyana Sürgünü Yılları ve Hayatının Son Evresi (1952 – 1978):

1952 yılından başlayarak Ankara'daki yaşamını ve yükselmekte olan kariyerini etkileyen olumsuz koşullardan sıyrılmak istercesine 1955'de yeniden Viyana'ya dönerek bu kente yerleşmiş, 1957'de, ölümüne değin birlikte olacağı Avusturya asıllı ikinci eşi Sevin Alnar (Hilde Hussl)¹⁹la orada hayatını birleştirmiştir. Bir tür zorunlu sürgün hayatı yaşadığı bu dönemde Avrupa'nın birçok kentinde konuk şef olarak Alnar, Viyana Senfoni, Viyana Radyo Senfoni, Münih Filârmoni, Stuttgart Radyo, Atina Senfoni, Sofya Senfoni orkestralarını yöneterek birçok konserler vermiştir. 1964 yılında yeniden Ankara'ya dönen Ferid Alnar, aktif sanat hayatını başkentte sürdürmüş, aralıklarla Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası konserlerini yönetmiş, aynı orkestra ile 1970 yılında "Kanun Konçertosu"nu

¹⁴ Tura Y., Bildiri, EAÜDK – FASK, s. 22.

¹⁵ İstanbul Şehir Operası Orkestrası ile dönemin yönelimlerinden olarak Cemal Reşid Rey ve Ferdi Statzer'le dönüşümlü olarak operet temsilieri yönetmiş, ancak bu operet temsilieri Muhsin Ertuğrul'un operetin "düşük sanat ürünü" olduğu yolundaki direnci ile son bulmuştur. bkz. Yavuz, E. Damla, EAÜDK – FASK, s.104.

¹⁶ Bu derleme gezileri hk. bkz. EK – I, FA Kronolojisi

¹⁷ Birçok kaynakta bu görevi "rahatsızlığı" nedeniyle bıraktığı kaydedilen Alnar, 1952 yılında sanat verimlerinin ve performansının zirvesinde iken kaderin kendisine oynadığı talihsiz bir olay sonucunda, Türkiye'deki işinden, görevlerinden, kurmuş olduğu düzenden, evinden, eşinden, öğrencilerinden ve sanat muhitinden ayrılmak zorunda bırakılarak, âdetâ ikinci kez Viyana'da bir sürgün hayatına zonlanmış; sonradan Londra'da tahsilde olan oğlu Aydın'ın da elim kaybını öğrenmiş, rakik bir san'atkârın karşılaşılabileceği en dramatik, hattâ tirajik bir durumun içine sürüklenerek, ömrünün kalan kısmında rûhunda ve mânevî ikliminde meydana gelen travmatik tesirler ve olumsuzluklarla baş etmeye çalışmıştır. Bu konudaki ayrıntılı bilgiler için bkz: Aktar, A. Bildiri, EAÜDK – FASK, s 39 – 44.

¹⁸ Bu librettolar arasında Altar, Akses, Emrem'le "Madam Butterfly" (Puccini), tek başına "Tosca" (Puccini), Akses'le "Figaro'nun Düğünü" (Mozart), yine tek başına "Maskeli Balo ve "Rigoletto" (Verdi) yer almaktadır. Bkz EK- I.

¹⁹ Aktar, A. Bildiri, EAÜDK – FASK, s.45.



solist olarak seslendirdiği jübile konserini gerçekleştirmiştir.²⁰

27. 07. 1978 tarihinde Ankara’da Aşağı Ayrancı semtindeki evinde 72 yaşında hayata vedâ eden Ferid Alnar, ardında belki sayıca az, ancak Türk müzik tarihi ve kültürü açısından derin anlamlarla yüklü bir dizi eseri miras olarak bırakmıştır.

Sonuç:

“Makam esâsına dayalı tek sesli müzik çevresi’nden çıkarak gelişen ancak, makam müziğinin zenginliklerini son nefesine değin, yazdığı polifonik eserlerinde kullanan Alnar, bu yönü ile Türk Müziği’ndeki yenileşme ve gelişmenin birinci derecedeki öncüsü olarak, hak ettiği onurlu mevkîde yerini almıştır.

İlk gençliğinden itibaren mesleğini “bestekârlık” olarak belirleyen Hasan Ferid’in görüş ve düşüncelerinin büyük ölçüde, çok saygı duyduğu öğretmeni Hüseyin Sadettin (Arel) Bey’in görüş ve düşüncelerinin tesiri altında biçimlendiği açık bir hakikattir. Viyana’ya gidişi ve dönüşü devrelerinde, hattâ ölünceye değin bu tesir, değerli bir emanet gibi eserden esere izler taşıyarak aktarılmış, gelişmiş ve kendini göstermiştir. Ferid Alnar’ın, Yaylı Dördülü’nü Soprano – Alto – Tenor ve Bas Kemeçe’yi göz önünde bulundurarak notasını Viyana dönüşünde böylece yazmış olması dahi, Arel’in Kemeçe Beşlisi projesinin genç bestekârın da hayâl ve tasavvurlarında ne denli güçlü bir yer tuttuğunun göstergesidir. (Bkz. Resim 1; ayrıca EK-II)



Resim – 1 Hasan Ferid’in Viyana dönüşünde bestelediği (1933 sonu) Yaylı Dördül’ün besteci tarafından Kemeçe Dörtlüsü için kaleme alınmış hâli. (İÜTE-AA, No: 4993)

Diğer taraftan ömrünün son verimlerinden olan “10 Yunus Emre İlâhîsi Koro Suiti”nde yer alan ilâhîlerin makam isimlerini partitürada muhafaza etmiş olması, O’nun içinden yetiştiği makam evreni ile son ana dek temasta olduğunu bir diğer delilidir.

Kanun ve Yaylı Çalgılar için Konçerto yazma gerekçesini Ferid Alnar: “Tek seslilikten hareketle, tek sesliliği

²⁰ Bu dönemde bestecinin içinde bulunduğu ruh hâli ve mâruz kaldığı muameleler hk bkz: TURA, Y., Bildiri, EAÜDK – FASK, sa. 25-26.



bulandırmadan çok sesliliğe erişmek²¹” olarak açıklamakta, bu tutumu ile geleneğinde güçlü bir tek sesli müzik dağarı ve kültürü olan toplumu, çoksesli müzik evrenine davet ederek, bir öncü sıfatıyla ona yön göstermektedir. Yurt dışı eğitimi için girdiği sınav jürisinde bulunan Radeğlia Efendi’nin, hakkında (övgüyle): “Kontrapuntist!” nitelemesini yaptığı Ferid Alnar, tek sesliliği bulandırmadan çok sesliliğe erişmek yolunda makam temelli ezgilerini armoni bilgisi yanında kontrapuntal teknikle çokseslendirmeyi başarmış, kendine has bir müzik dili yaratmış nitelikli bir ses işçisidir. Öyle olduğu içindir ki Cemal Reşid Rey bu satırların yazarına: “İçimizde bestekârlık kabiliyeti en ziyâde olan Ferid’dir”²² saptamasıyla Alnar hakkındaki düşüncesini açığa vurmuştur. Yıllar zarfında içine sürüklendiği trajik durum ve olumsuz ruh hâli Ferid Alnar’ın besteciliği üzerinde de tesir icra etmiş, onu niceliksel olarak daha az üretir bir çizgiye sevk etmişse de mevcut eserleri üzerinden yaptığı değerlendirmesinde Pianist-Besteci- Korrepetitör Dr. Aydın Karlıbel (45. Ölüm yıldönümünde) Alnar’ın besteciliği hakkında şu değerlendirmeyi dile getirmiştir: “Türk Beşlerimizin seçkin üyesi Ferid Alnar’ın rûhu şâd olsun. Eserleri yolumuzu aydınlatmaya devam edecektir. Üstâd Ferid Alnar’ın eserlerini İDOB’da çeşitli vesilelerde seyircimizle buluşturabildiğim için gurur duydum. Bunlar solo piyano için kısa parçalarıydı. Ayrıca başka bir vesileyle de bazı koro eserlerini İDOB korumuza çalıştırdım. Olağanüstü tiz işçiliğine, yalın, içten ve sâde ifâdesindeki güce her sefer hayran kalarak.”²³

Gençlik eserlerinden olgunluk verimlerine değin Alnar’ın müziğinde (derin bir lirizm olmasına karşın) karanlık, müphem noktalar yoktur, Karlıbel’in deyişi ile “yalın, içten, sâde ifâdenin yansıttığı güç” Prelüd ve İki Dans’tan Viyolonsel Konçertosu’na, Kanun Konçertosu’ndan İstanbul Suiti’ne, Faust İçin Sahne Müziği’nden Piyanolu Üçlü’ye, Koro eserlerine kadar bütün eserlerinde kendini açığa vurur. Alnar’ın müzik dili albenilidir, özellikle Kanun Konçertosu ve Viyolonsel Konçertolarının ikinci bölümlerinde hissedildiği üzre oldukça mutasavvıfânedir; benzersizdir. Geçmişle gelecek arasında sağlıklı köprüler kuran, “millî bir kompozitör”ün yalın, samîmî dilidir.²⁴

Millî bir kompozitörü yetiştirecek kurumsal yapının, Şark ve Garp mûsikîlerinin bir arada eğitim ve öğretiminin yapılacağı bir konservatuar olması gerektiği, Ferid Bey’in ilk gençlikten itibâren hayâllerini süslemiş ancak, (o dönemde) Dârülelhân’da Garp ve Şark mûsikî şubelerinin ayrı tutulacağını öğrenmesi, onun için bu yoldaki önemli bir diğer hayâl kırıklığı teşkil etmiştir.²⁵

Yaşamı boyunca karşılaştığı engellemelere, olumsuzluklara rağmen Alnar müzikteki gayesinden son nefesine kadar sapmamış, ödün vermemiş, onurunu daima muhafaza etmiş dâhî bir bestekâr, aynı zamanda yeni kurulan Cumhuriyetin ilk opera temsilini yönetmiş, orkestra repertuarını geliştirmiş, şeflik kariyerini uluslararası orkestralar nezdinde de kabul ettirmiş güçlü bir orkestra şefidir. Bütün bu özelliklerine karşın, kadrinin kıymetinin yaşarken pek bilinmediğine ilişkin, öğrencilerinden Besteci Nevit Kodallı’nın saptamaları, Alnar’ın unutturulması adına Ankara’da örgülenen “kurumsal kararlılığa” güçlü bir ışık tutar.²⁶

Hayatının son demlerinde yorgun, kırgın, yalnız bir görüntü veren Alnar’ın ölene dek en büyük destekçisi, yardımcısı, ölümünden sonra da O’nun hakkını, hukukunu korumaya cansiperâne çalışmış olan Avusturya asıllı eşi Sevin (Hilde) Hanım olmuştur. 14. 02.1926 Avusturya doğumlu Sevin (Alnar) Hanım da Ferid Bey’in ardından 02.02.2017 tarihinde yaşama vedâ ederek, Ferid Alnar’la aynı kabri paylaşmak suretiyle ebedî istirahatgâhına tevdi olunmuştur.²⁷

Ferid Alnar’ın sonsuzluğa uğurlanışının hemen ardından başlayarak müzik dünyasında adının, hâtirasının ve

²¹ ASA, yukarıda zikredilen ses kaydı.

²² Cemal Reşid Rey’in Ruhi Ayangil’e bir ders sohbetinde yaptığı sözlü değerlendirme.

²³ Karlıbel, Dr. A., 45. Ölüm Yıldönümü mesajı için Ruhi Ayangil’e gönderilen yazılı yanıt, İstanbul, 27. 07. 2023.

²⁴ Millî Kompozitör nitelemesi şovenist bir benzetme olmayıp, köklerine, halkına, geldiği yere yabancılaşmamış, onu kucaklayan bir işlevi benimsemiş, toplumu yüceltici iş ve eserler üreten besteci anlamındadır.

²⁵ FA Günlük

²⁶ Aktar, A. Bildiri EAÜDK – FASK, s.50 ve aynı sayfadaki dipnot.

²⁷ Sevin ve Ferid Alnar’ın kabir bilgileri şöyledir: Karşıyaka Mezarlığı, 1. Kapı, 6. Yol, 35 Ada, 255 Parsel, ANKARA.



eserlerinin canlı tutulması uğruna bir dizi girişim, konserler²⁸, kaset - LP²⁹ – CD³⁰ ses kayıtları, TV programları ile eğitsel ve bilimsel çalışmalar, araştırmalar, toplantılar yanında nihayet 40. Ölüm Yıldönümü dolayısı ile Eskişehir Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuarı'nca "Ferid Alnar Sempozyumu"³¹ gerçekleştirildi.

Ferid Alnar bundan böyle, daha sıklıkla çalınan eserleriyle gelecek nesiller üzerinde hüküm ifâde edecek târihe mâl olmuş bir kişilik, ulusal ve uluslararası bir müzik değeri, öncü bir kompozitör, gerçek anlamıyla kökü geçmişte, dalları yarınları kucaklayan ulu bir Cumhûriyet Çınarı olarak sonsuza dek yaşayacaktır.

(Ek – I) Ferid Alnar (Fa) Kronolojisi:

1906 Doğumu. İstanbul, Saraçhânebaşı

1914 Yedikule'deki Alman Mektebi'nde tahsiline başlaması, okul korosunda ilk polifonik tecrübesini yaşaması;

1916 Kanûnî Vital Efendi'den düzenli ders alarak kanun çalmaya başlaması;

1918 12 yaşında İstanbul'un en iyi kanunçaları olarak tanınması;

1919 13 yaşında ilk bestesi "Tâhîrbûselik Longa"yı besteleyerek bestekârlığa adım atması;

1922 16 Yaşında "Kelebek Zâbit" başlıklı opereti ünison çığırda besteleyip, yönetmesi;

_ Kanûnî Âmâ Nâzım'ın ölümünün ardından "Dârût'tâlim-i Mûsikî Heyeti"ne kanûnî olarak katılması.

1923 Hüseyin Sadettin Arel'in öğrencisi olarak ders (meşk) çevresine girmesi, armoni, solfej dersleri alması;

_ Dârût'tâlim-i Mûsikî Heyeti ile İzmir, Balıkesir, Bursa turnelerine katılması;

_ 10 Saz Semâîsi'ni besteleyip bastırması.

1924 Sanâyî-i Nefîse Mimarlık Akademisi'nde öğrenci olması

1924 Kanun yanında, kemençe ve piyano çalışmaya başlaması;

_ Hocası Sadettin Arel'in İzmir'e, Dr. Suphi Ezgi'nin Anadolu'ya ikametlerini nakletmeleri,

²⁸ Ferid Alnar'ın ölümünün ardından ilk Anma Konseri, İDSO tarafından 5-6 Ocak 1980'de AKM'deki iki konser ve aynı konserin 7 Ocak 1980'de İstanbul Radyosu Mes'ud Cemil Stüdyosu'ndaki ses kaydı ile gerçekleşti. Prelude ve İki Dans ile Kanun Konçertosu'nun seslendirildiği konser ve radyo kaydında İDSO'yu Şef Hikmet Şimşek yönetti. Kanun Konçertosu Alnar'ın ölümünün ardından ilk olarak sahne ve stüdyoda solist olarak Ruhi Ayangil tarafından seslendirildi. Radyo yayınında tonmeister olarak merhûm kompozitör Cengiz Tanç ve Yavuz Özüstün görev aldılar. Kanun Konçertosu'nun yurt içi ilk TV kaydı Hikmet Şimşek yönetimindeki İZDSO eşliğinde İzmir'de, Yurt dışı ilk radyo TV Kaydı da yine Hikmet Şimşek yönetimindeki Anadolu Oda Orkestrası eşliğinde Ayangil tarafından Atina ERT'de gerçekleştirildi. İzleyen yıllar içinde Ruhi Ayangil solist olarak çeşitli şefler ve orkestralarla Kanun Konçertosu'nun yurtiçi (İstanbul, İzmir, Ankara, Adana, Bursa) ve yurt dışı (Atina, Bükreş, Wupertal, Constanza) seslendirilmelerinde etkin rol üstlendi. Alnar'ın 100. Doğum yıldönümünde Gürer Aykal yönetimindeki Borusan Senfoni Orkestrası'nın ardından, THY'nın sponsorluğunu üstlendiği Alnar CD'lerinin tanıtım konserinde CRR Konser Salonu'nda Maestro Romeo Rimbu yönetimindeki Oradea Filarmoni Orkestrası eşliğinde sahne performanslarını gerçekleştirdi. Konçerto sonradan diğer bazı müzikkilerce de seslendirilmeye başlandı.

²⁹ Kanun Konçertosu ilk kez 1988 yılında Hungaraton Firması adına, Bükreş'teki Casa Skinteide Cem Mansur yönetimindeki Oradea Filârmoni Orkestrası eşliğinde kanun solisti Ruhi Ayangil tarafından seslendirilerek kalıcı kayıt haline dönüştürüldü. Kaset ve LP halinde piyasaya sunulan kayıtların Türkiye distribütörlüğü Antuan Şoris'in temsil ettiği Diskotur firmasınınca üstlenildi. Ruhi Ayangil, telif hakkı bakımından hayli sorunlu olan bu süreçte hatırı sayılır bir mağduriyet yaşadı. Ayrıntılar hk. bkz: AEÜDK – FASK, s. 133 – 137.

³⁰ 10 Saz Semâîsi, Kanun Konçertosu ve 10 Yunus Emre İlahîsi Koro Suiti, THY sponsorluğunda "Bir Cumhuriyet Çınarı – Ferid Alnar" başlıklı albümde iki CD hâlinde kayıtları yapılarak yayınlandı (2009). CD' kayıtlarındaki kanun icralarını Ruhi Ayangil gerçekleştirdi. Konçerto'da Oradea Filârmoni Orkestrası'nı Maestro Romeo Rimbu, Koro Suiti'nde "A Cappella Ayangil"i ise şef olarak Ruhi Ayangil yönetti.

³¹ Doç. Esra Berkman'ın girişimi ile Eskişehir Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuarı tarafından düzenlenen "Vefâtının 40. Yılında Hasan Ferid Alnar Sempozyumu, 24 – 25 Ekim 2018 tarihlerinde Eskişehir'de yapıldı. Ferid Alnar'ın özel eşyalarının yer aldığı bir sergi, iki günlük sempozyum, panel ve ardarda yapılan solo, oda müziği ve senfonik konserlerde Alnar'ın eserlerinin seslendirildiği, bilim ve sanat insanlarının iki gün boyunca Alnar'ın yaşamı, eserleri ve önemi hakkında birbirinden değerli sunum ve performanslarla katkıda bulunduğu bu etkinliğin en önemli çıktısı, yapılan ses ve görüntü kayıtları yanında Selda Balkarlı – Burak Basmacıoğlu – Esra Berkman ve Duygu Taşdelen'in editörlüğünü yaptıkları "40. Vefat Yılında Hasan Ferid Alnar Sempozyumu Bildiri Kitabı ve Panel Notları" başlıklı yayın oldu. Bu yayın baştan aşağı dikkatlice okunduğunda bir devrin muhasebesinin nesnellikle yapılmış olduğu metinlerden meydana geldiği görülecektir. Bu yayına değerini veren en önemli şey, Ferid Alnar'ın ardından yapılan bir tür iade-i itibar söylemi ve davranışının, kalıcı bir kitapta somutlaşmış olmasıdır. Bkz. Kaynakça.



- _ 1927'ye (Viyana'ya gidinceye) kadar üç yıl boyunca Edgar Manas'la piyano, armoni, füg, kontrpuan çalışması;
- 1926 - 27 Dârrüt'tâlîm-i Mûsikî Heyeti ile Kahire, Berlin Turnelerine katılması, aynı heyetle taş plâk kayıtlarını gerçekleştirmesi;
- 1927 Viyana Müzik Akademisi'ne gidiş;
- _ Joseph Max'la kompozisyon, Oswald Kabasta ile orkestra şefliği öğrenimini gerçekleştirme.
- 1929 Piyano – Keman – Viyolonsel için “Trio Fantezi”yi besteledi (Viyana ve İstanbul'da çalındı)
- 1930 Keman ve Piyano için “Suit”i besteledi, Viyana'da çalındı.
- _ Orkestra için “Türk Suiti”ni yazdı,
- 1931 Muhsin Ertuğrul'un yönettiği “İstanbul Sokakları” film müziğini besteleyip, seslendirdi.
- 1932 Orkestra için “Romantik Uvertür”ü besteledi; Prag'da seslendirildi.
- _ Piyano için 5 Oyun Havası'nı besteledi: 1- Köçek Havası 2- Zeybek Havası 3- Lâz Havası 4 – Çifte Telli 5 – Sirtö (Bunlardan üçünü sonradan orkestra için düzenledi)
- _ Viyana Devlet Müzik Akademisi'nin kompozisyon ve orkestra şefliği dallarından mezûniyet diploması aldı;
- _ İstanbul'a dönüş; İstanbul Belediye Konservatuarı'na armoni ve müzik tarihi hocası olarak, İstanbul Şehir Tiyatrosu Orkestrası'na da şef olarak atandı;
- _ “Yalova Türküsü” müzikli oyununun bestelenip, İstanbul ve Ankara'da sahnelenmesi;
- 1932 – 33 “Sarı Zeybek” müzikli oyununun bestelenip, İstanbul'da sahnelenmesi; oyunu izleyen M.K. Atatürk tarafından övgülenmesi;
- 1935 “Prelude ve İki Dans”ın bestelenmesi; Viyana'da ilk seslendirmesi, eserin Universal Edition tarafından basılması.
- _ (Öğretmeni Hüseyin Sadettin'e ithaf) “8 Piyano Parçası” (1 - Şu Yamaçta, 2 – Uyuşuk Dans, 3 – Deniz Kıyısında Gün Doğrusu, 4 - Sisli Sabah, 5 - Biraz da Yürükçe, 6 –Emprovizasyon, 7 – Perdeden Sızan Ay Işığı, 8 – Oyun Havası)'ni besteleyip, yayınladı.
- 1936 Ankara'ya yerleşti; Riyâset-i Cumhûr Filârmonik Orkestrası'nda şef Dr. Ernst Praetorius'un yardımcısı, Ankara Devlet Konservatuarı'nda da piyano eşleyicisi (korrepetitör) olarak atandı.
- _ Carl Ebert'le işbirliği hâlinde AnkaraDevlet Konservatuarı Tatbikat Sahnesi'nde ilk opera temsillerinin gerçekleşmesinde etkin rol oynadı.
- 1937 – 46 ADK'da kompozisyon hocalığı görevini üstlendi.
- 1937 “Piyano için 5 Oyun Havası” Viyana'da Universal Edition tarafından yayımlandı.
- 1937 – 38 Orkestra için “İstanbul Suiti”ni besteledi. Ankara'da seslendirildi.
- 1937 Halil Bedî Yönetken, Muzaffer Sarısözen ve Arif Etikan'la Sivas, Malatya, Erzincan, Erzurum'da; Necil Kâzım, Ulvi Cemal ve Arif Etikan'la Bayburt, Rize, Trabzon havâlisindeki derleme gezisine (birinci kez) katılır.
- 1938 Cevat Memduh, Halil Bedî, Tahsin Banguoğlu ve Rıza Yetişen'le Kütahya, Afyon, Uşak, Denizli, Aydın, İzmir, Manisa ve Balıkesir'deki derleme gezisine (ikinci kez) iştirâk eder.
- 1941 Cevat Memduh Altar, Necil Kâzım Akses ve Celâlettin Emrem'le birlikte Puccini'nin “Madam Butterfly” operasının librettosunu Türkçe'ye tercüme etti..



_ Yine aynı yıl tek başına Puccini “Tosca” librettosunu Türkçe’ye çevirdi. 1943 CHP Sanat Ödülü’nü kazanan ve orkestralaması ilk provalardan dokuz gün önce yapılan “Viyolonsel Konçertosu”nu besteledi. Yönetimindeki CSO eşliğinde David Zirkin seslendirdi.

1944 Koro ve Orkestra için “Goethe’nin Faust’u İçin Sahne Müziği”ni besteledi

_ Aynı yıl tek başına Mozart’ın “Figaro’nun Düğünü” operasının librettosunu Türkçe’ye tercüme etti.

1946 “Goethe’nin Faust’u İçin Sahne Müziği” Ankara Halkevi’nde Şubat temsilinde seslendirildi.

1946 - 52 Dr. Ernst Praetorius’un ölümü üzerine Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası’nın birinci şefi oldu. Ancak kadrosu şef yardımcılığında bırakıldı. Bu tarihten başlayarak orkestranın sahne ve radyo konserlerini asli şef sıfatıyla yönetti. 1947 Verdi’nin “Maskeli Balo” operasının librettosunu Türkçe’ye aktardı.

1948 Soprano ve Orkestra için “Üç Türkü”yü besteledi; Ankara ve Viyana’da seslendirildi.

1949 “Nâmık Kemâl Filmi” müziğini besteledi.

1944 – 51 “Kanun ve Yaylı Çalgılar Orkestrası için Konçerto”. İlk kez Viyana’da çalındı.

1950 Verdi’nin “Rigoletto” operasının librettosunu Türkçe’ye çevirdi.

1952 Evli olduğu soprano Ayhan Alnar (Aydan)’dan boşanmak zorunda bırakıldı.

_ Birinci şefi olduğu ancak kadrosu yardımcılıkta bırakılan CSO’daki görevinden de ayrılmak zorunda kaldı.

1953 Muhsin Ertuğrul’un yönettiği “Halıcı Kız” filminin müziklerini besteleyip, kanunu ile seslendirdi. 1955 Bir süre ADK’da hocalık ve DOB Genel müzik direktörü olduysa da

1955 Koşulların zorlamasıyla Ankara’dan ayrılarak Viyana’da fakr ü zaruret içinde bir sürgün hayatını sürdürmeye başladı.

1957 21 Haziran’da Viyana’da, Avusturya asıllı Hilde Hussl (Sevin Alnar) ile ikinci evliliğini gerçekleştirdi.

1955 – 58 Viyana yıllarında konuk şef sıfatıyla Viyana Senfoni, Münih Filârmoni, Stuttgart Radyo Orkestralarını yönetti.

1958 Son şeklini verdiği “Kanun Konçertosu”nu Ankara Avusturya Büyükelçiliği’nde özel bir dinletide seslendirdi.

1961 Piyano için “Prelüd ve Füg”ü besteledi.

- CSO’dan emekliye ayrıldı, yeniden Viyana’ya döndü.

1963 Sevin Alnar’la Ankara’ya dönerek Aşağı Ayrancı’daki konutunda ikamete başladı.

- ADK’da yeniden kompozisyon ve enstrümantasyon derslerini sürdürmeye başladı.

1964 Londra’da öğrenci olarak bulunan oğlu Aydan’ın esrarengiz biçimdeki ölüm haberi ile bir kez daha derinden sarsıldı.

1970 Eşliksiz Koro için “10 Yunus Emre İlâhîsi Koro Suiti”ni besteledi. (Eserin ilk seslendirmesi 1991’de Uluslararası İstanbul Festivali’nde A Cappella Ayangil tarafından gerçekleştirildi.)

1978 27 Temmuz’da Ankara Aşağı Ayrancı’daki evinde hayâta vedâ etti.

**(Ek – II) Ferid Alnar Eserleri:**

- 1 – Tahirbûselik Longa (Yaz – sonbahar 1918, İmrahor – ilk eseri)
- 2 – Acemaşîran Parça (4 hâne, Sofyan – Semâî değişmeli)
- 3 – Kelebek Zâbit (Teksesli Operet) (1922-23) Kendi yönetimindeki İstanbul Opereti'nce Millet Tiyatrosu'nda oynandı.
- 4 – “İkinci Adım” Sofyan – semâî değişmeli enstrümental parça (42 ölçü)
- 5 – Acemaşîran Zeybek Havası (17 Ocak 1922, Şehzâdebaşı)
- 6 – Beyâtarabân Peşrevi (1923)
- 7 – Beyâtîarabân Saz semâîsi (1923)
- 8 – Segâh Peşrevi (1923)
- 9 – İzmir'den Selâmlar (Hicaz Oyun Havası – Zeybek/ Nim sofyan) (28 Şubat 1922, İzmir - Göztepe)
- 10 – Nişâburek Peşrevi (15 Temmuz 1923, Altay – İzmir)
- 11 – Sûzinâk Oyun Havası (14 Ağustos 1923, Fatih – Altay)
- 12 – Uşşâk Oyun Havası (29 Ekim 1923, Taştekneler)
- 13 – 10 Saz semâîsi (1 – Yegâh [27 Ekim 1922], 2 – Segâh [28 Şubat 1922], 3 – Nihâvend [Mart 1923, İzmir Göztepe], 4 – Bûselik, 5 – Mâhûr [25 Ekim 1923, Taştekneler], 6 – Nişâburek [Fatih – Altay, 28 Temmuz 1923], 7 – Dilkeşhâverân, 8 – Karcığâr, 9 – Şerefnumâ, 10 – Nikrîz) (1923, İstanbul, Şamlı İskender Yayını)
- 14 – Kürdilihicazkâr Aksak şarkı. Güfte: Tefik Fikret “Çal bende olub şevk ile”
- 15 – “İhtiyarların Türküsü” (Soprano ve Kontralto için iki sesli şarkı), Şiir: Orhan Seyfî “Bahar çabuk gelir geçer” (19 Ekim 1923, Taştekneler, İstanbul)
- 16 – “Küçüksü” şarkı Güfte: Âbid(in) Hüsnü (Mortaş) “Mehtablı bir gecede sandalla geçmedeyiz” (24 Ekim 1923, Taştekneler, İstanbul)
- 17 – Dilkeşhâverân Peşrevi (28 Ekim 1923, Taştekneler)
- 18 – “Nilüfer” (iki sesli şarkı) Güfte: Âbid(in) Hüsnü (Mortaş) “Suyun durgun sathında güzel, beyaz bir çiçek” (Kasım 1923, Şehzâdebaşı, Taştekneler)
- 19 – Hicazkâr Saz semâîsi / Biraz yürük – Devr-i Hindî (8 Aralık 1923, Şehzâdebaşı)
- 20 – “Ninni”, 2 Keman (veya Kemençe) ile Kanun için Üçleme (Trio/ 26 ölçü) (12 Ekim 1923)
- 21 – Soprano – Kontralto (veya Tenor – Bariton) için iki sesli aksak şarkı “Ufûl ediyor gördüm hülyây-ı şebâbım” (1922; ikinci ses 1923)
- 22 – Vokal Fügler (1925 – 1927)
- 23 – Piyano için Fügler (1925 – 1927)
- 24 – Piyano parçaları (1927 – 1928, Viyana için yazıldı)
- 25 – “Üç Piyano Uvertürü” No.1 Vivace, No.2 Adagio sostenuto, No.3 Presto agitato (1927 Kânûn-ı evvel, Viyana)



- 26 – Yaylı Çalgılar için Triple Fugue (Notası yitiktir)
- 27 – Orkestra İçin Türk Suiti (1928, Viyana)
- 28 – Trio Fantezi (1928)
- 29 – Düğün Evinde Sabah Olurken (1920?)
- 30 – Hâfız’dan 2 Lied, Piano ve şan için Viyana, 1929 (sözleri Hâfız’dan Almanca’ya tercüme)
- 31 – Keman ve Piyano için Suit (Viyana, 1930, orada öğrenciliği sırasında seslendirildi. Sonradan ADK Yayınları, No 13, GS Matbaası, Ankara, 1958 olarak yayımlandı.³²)
- 32 – “İstanbul Sokakları” Film müziği (1930)
- 33 – Orkestra İçin Romantik Uvertür, (1932), Prag’da seslendirildi. Piano indirgemesi yapılmış, partitura yok, orkestra materyali mevcut.
- 34 – “Yalova Türküsü” (1932) Mûsikîli Sahne Oyunu. İstanbul ve Ankara’da oynanmış, Atatürk tarafından övgülenmiştir.
- 35 – “Piyano için 5 Oyun Havası”: 1- Köçek Havası 2- Zeybek Havası 3- Lâz Havası 4 – Çifte Telli
- 5 – Sırto (1932, Viyana). Bunlardan üçü (Zeybek Havası, Lâz Havası/ Karadeniz ve Çiftetelli) sonradan orkestra için düzenlendi); 1937’de Universal Edition tarafından neşredildi.)
- 36 – “Sarı Zeybek” Mûsikîli Sahne Oyunu (1932-33), İstanbul Şehir Tiyatrosu/ Opereti’nce oynandı.
- 37 – Soprano – Alto – Tenor – Bas Kemeçe İçin Yaylı Dördül (Adagio –Scherzo) (1933 sonu İstanbul) Bu eser Keman Ailesi Yaylı Dördülü olarak İstanbul ve Viyana’da seslendirildi.
- 38 – “İstanbul Marşı” (1933) (Güfte: Necdet Rüştü) “Bize bugün ne mutlu yeni bir yurt yarattık” Cumhuriyetin Onuncu Yıldönümü için ısmarlandı.
- 39 – “Prelüd ve İki Dans” (1935) Orkestra için. En sık çalınan eseri. İlk çalınışı Viyana 1935; daha sonra Berlin, Varşova, Edinburg, Ankara, İstanbul. Universal Edition (Viyana)’da neşredildi.
- 40 – “Sekiz Piyano Parçası” (1935) (Öğretmeni Hüseyin Sadettin’e ithaf) (1 – Şu Yamaçta, 2 – Uyuşuk Dans, 3 – Deniz Kıyısında Gün Doğrusu, 4 - Sisli Sabah, 5 - Biraz da Yürükçe, 6 –Emprovizasyon, 7 – Perdeden Sızan Ay Işığı, 8 – Oyun Havası) (Universal Edition’dan yayımlandı)
- 41 – İki Sesli Türküler (1936) Paul Hindemith’in isteği üzerine ondan fazla türküye ikinci bir ses ilâve etmişti.
- 42 – İstanbul Suiti (1937-38) Orkestra için. Ankara’da çalındı.
- 43 – Violonsel Konçertosu (1942) ilk çalınışı: 15 Şubat 1943 Ankara Riyâset-i Cumhur Orkestrası ile çellocu David Zirkin.
- 44 – Gençlik ya da Yarın Marşı (1943) Orkestra, bando düzenlemeleri ve tek sesli koro partisi.
- 45 – Faust (Goethe’nin oyunu için sahne mûsikîsi – 1944) Koro ile orkestra için. Oyunun Ankara Halkevi’nde 1946 Şubat’ındaki temsilleri için kullanıldı.
- 46 – Üç Türkü (1945 ya da 1948) soprano ile orkestra için üç halk türküsü düzenlemesi (1 – Al Yeşil Giymiş, 2 – Allanır Anam, 3 – Al Şu Mumu Eline) Ankara ve Viyana radyolarında seslendirildi.
- 47 – Soprano ve piyano için Lied

³² Hazar Alapınar, Bildiri, EAÜDK – FASK, s.118’deki dipnot.



48 – Namık Kemal Film mûsikîsi (1949)

49 – Kanun Konçertosu (1946 – 51/ 58) Kanun ve Yaylı Orkestrası için. İlk kez Viyana’da çaldı. Üzerinde yeniden çalışılıp 1958’de son biçimi verildikten sonra Ankara’da Avusturya Büyükelçiliği’ndeki özel bir dinletide yaylı dördülü eylliğinde kanaanla seslendirildi.

50 – “Köroğlu” (1950) Ahmet Kudsi Tecer’in oyunu için sahne mûsikîsi.

51 – “Halıcı Kız” (1953) Muhsin Ertuğrul’un filmi için müzik. Kanun sololarını kendisi çaldı.

52 – Introduction ile Scherzo

53 – İki Koro Türküsü (1 – Kaleden Kaleye Şâhin Uçurdum, 2 – Tevenkte Üzüm Kara), ADK Yayını olarak yayınlandı.

54 – Prelüd ve Füg (Piyano için, 1961)

55 – On Halk Şarkısı (1964) çok sesli koro (a cappella) için Yapı ve Kredi Bankası’nın ısmarlaması üzerine yazıldı. (1 – Leylim/ Git Kaleden Yâr Getir, 2 – Genç Osman, 3 – Madımak, 4 – Deriko, 5 – Hani Benim Yemenim, 6 – Ben Razı Değilim Gama/ Sümmânî, 7 – Cezâyir, 8 – Yürük De Yaylasında, 9 – Bayırda Gezen Bacılar/ Ceylânî, 10 – Sabahın Seher Vaktinde Aman)

56 – Trio (1966, Piano, keman, violonsel için)

57 – Yolumuz Marşı

58 – 10 Mystische Lieder/ 10 Yunus Emre İlâhîsi Koro Suiti (1970) (1 – Hicaz İlâhî, Andante/ Şeyh Mes’ud Efendi/ Alnar “Ey âşıklar, Ey âşıklar İllâllah Hû”, 2 – Sabâ İlâhî, Andante/ Anonim – Alnar “Benem ol aşk bahrîsi”, 3 – Nevruz İlâhî, Andante giusto/ Nâyî Şeyh Ali Rıza/ Alnar “Bir Şâha kul olmak gerek”, 4 – Eviç İlâhî, Andante/ Anonim/ Alnar “Tehî Sanman Siz Beni”, 5 – Mâhûr İlâhî, Andante non troppo/ Durakçı Hacı Nâfîz Bey/ Alnar “Yâr yüreğim yar gör ki neler var”, 6 – Ferahfezâ İlâhî/ Şeyh Edhem Efendi/ Alnar “Geldi geçdi ömrüm benim”, 7 – Segâh Durak/ Akbaba İmamı/ Alnar “Ben bende buldum çün Hakk’ı”, 8 – Sabâ İlâhî, Andante giusto/ Anonim/ Alnar “Aşkın aldı benden beni”, 9 – Muhayyer İlâhî, Pocissimo largo/ Anonim/ Alnar “Aşk bâzergânı, sermâye cânı”, 10 – Gülizar İlâhî, Andante/ Anonim/ Alnar “Severim seni ben candan içeri”

59 – Orkestra – Koro İçin 50. Yıl Senfonik Poem (1973)

Not: Bu eser Listesinin hazırlanmasında başlıca, Alnar’ın kendi hazırladığı eserleri listesini aktaran Dr. Erdoğan Okyay’ın “Longa’dan Konçertoya” başlıklı çalışması yanında, İÜ Türkiyat Enstitüsü Arel Arşivi’ndeki No 4691 – 4725’de kayıtlı Alnar eserleri notalarından yararlanılmıştır. Ayrıca bu listede bulunmayan “Saatçi” başlıklı operet vb. eserlerinin bulunmasıyla listedeki eser sayısının artacağı da tabîidir.



Kaynakça:

AKTAR, Prof. Dr., Bildiri, 40. Vefat Yılında Hasan Ferid Alnar Sempozyumu Bildiri Kitabı ve Panel Notları, Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Yayınları 4176, s. 30 – 52, Eskişehir, 2021.

ALAPINAR, H., Panel Notları, 40. Vefat Yılında Hasan Ferid Alnar Sempozyumu Bildiri Kitabı ve Panel Notları, Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Yayınları 4176, s. 115 – 120, Eskişehir, 2021.

ALNAR, F., Günlük, Hasan Ferid'in 13 Şubat 1923 (13 Şubat 1339) – Şubat 1339 (1923) ile Şubat 1341 (1925) arasındaki iki yıllık sürede el yazısı ile kaleme aldığı 21 adet defter'in, R. Ayangil tarafından günümüz abecesine aktarılarak yayına hazır hâle getirilen hâtırat metninin Ayangil Arşivi'nde bulunan kopyası.

AYANGİL, Prof. R., Bildiri, 40. Vefat Yılında Hasan Ferid Alnar Sempozyumu Bildiri Kitabı ve Panel Notları, Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Yayınları 4176, s. 56 – 82, Eskişehir, 2021. _ Bir Cumhuriyet Çınarı Ferid Alnar, CD Yayını ses kayıtları ve tanıtım kitapçığı, THY- İstanbul, 2009 _ Ayangil Ses Arşivi (ASA)'nde yer alan taş plâk ve kasetler.

BALKARLI, S.- BASMACIOĞLU.- B - BERKMAN, E.- TAŞDELEN, D., 40. Vefat Yılında Hasan Ferid Alnar Sempozyumu Bildiri Kitabı ve Panel Notları, Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Yayınları 4176, Eskişehir, 2021.

ÇAĞLA, Kemânî C. – AYANGİL, R. Sözlü görüşme (İTMDK, 1978)

KARLIBEL, Dr. A. – AYANGİL, R., Alnar'ın Besteciliği hk. yazılı değerlendirme. İstanbul, 27.08.2023

İÜ Türkiyat Enstitüsü Arel Arşivi (İÜTE-AA) No 4691 – 4725'de kayıtlı Alnar eserleri notaları

OKYAY, Dr. E, Longa'dan Konçerto'ya, Sevda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları, Ankara, 1999.

OLCAY, T., Panel Notları, 40. Vefat Yılında Hasan Ferid Alnar Sempozyumu Bildiri Kitabı ve Panel Notları, Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Yayınları 4176, s. 124 – 126, Eskişehir, 2021.

ORANSAY, Prof. Dr. G., Batı Tekniğiyle Yazan 60 Türk Bağdar, Küğ Yayını, Ankara, 1965. _ Çağdaş Seslendiricilerimiz ve Küğ Yazarlarımız, Küğ Yayını, Ankara, 1969.

REY, C.R., – AYANGİL, R. “Alnar'ın bestekârlığı” üzerine Cemal Reşid Rey'in sözlü değerlendirmesi, Serencebey – İstanbul, 1981.

TURA, Prof. Y., Bildiri, 40. Vefat Yılında Hasan Ferid Alnar Sempozyumu Bildiri Kitabı ve Panel Notları, Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Yayınları 4176, s. 19 – 26, Eskişehir, 2021.

YAVUZ, Doç. Dr. E. D., Bildiri, 40. Vefat Yılında Hasan Ferid Alnar Sempozyumu Bildiri Kitabı ve Panel Notları, Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Yayınları 4176, s. 100 – 110, Eskişehir, 2021.



Kısaltmalar:

ADK	Ankara Devlet Konservatuarı
ASA	Ayangil Ses Arşivi
CSO	Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası
ÇSKY	Çağdaş Seslendiricilerimiz Küğ Yazarlarımız
EAÜDK – FASK	Eskişehir Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuarı – Ferid Alnar Sempozyumu Kitabı.
ERT	Ellada Radio Television Co.
FA	Ferid Alnar
İDOB	İstanbul Devlet Opera ve Balesi
İDSO	İstanbul Devlet Senfoni Orkestrası
İTMDK	İstanbul Türk Müsikîsi Devlet Konservatuarı.
İÜTE – AA	İstanbul Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü – Arel Arşivi
İzDSO	İzmir Devlet Senfoni Orkestrası
TRT	Türkiye Radyo Televizyon Kurumu



Hasret Gültekin (1 Mayıs 1971-2 Temmuz 1993)

Attila ÖZDEK¹

Özet

Tam adı Hasret Şükrü Gültekin'dir ve kısa yaşantısına karşın sadece yaşadığı döneme değil belki de halk müziği ve bağlama tarihçesinin kendisinden sonra gelen kısmına da damga vurmuş ve sembol isimlerden birisi olmuştur. Hatta bağlama müziğine ve çalış tekniğine etkisinin, ölümünden sonra daha da belirginleştiğini söylemek gerekir. Elbette bu durum Hasret Gültekin'in çalışındaki ustalık, beceri ve lezzet kadar toplumsal bir travma yaratan ölüm şeklindeki sebep-süreç dinamikleriyle de doğrudan ilişkili olarak değerlendirilmelidir.

Bağlama üzerine çalışan veya konuyla ilgili kitlelerin "hasret" kelimesi karşısında belki de ilk akla getirdikleri isim olan Hasret Gültekin, vefatından sonra doğanlar da dahil bağlama sanatçılarının, öğrencilerinin, eğitimcilerinin geneli tarafından ses ve/veya görüntü kayıtları hayranlıkla ve hasretle izlenen ve dinlenen önemli bir karakterdir.

Anadolu'da bağlama çalış teknikleriyle ilgili kaybolmaya yüz tutmuş, farklı kültürel bağlamlarda yaşayan kimi teknikleri-ki bunların içerisinde özellikle el ile çalma tekniğinin farklı yörelerdeki kullanımlarını belirtmek gerekir- ustalıklı bir sentezle birleştirerek özgün bir çalış tarzı ortaya koymuş ve aynı zamanda da ustalardan aldığı-öğrendiği birikimleri kent merkezli müzik yaklaşımlarıyla bir araya getirmeyi başarmıştır.

Dikkat çekici yeteneği ve özgün performansı gerek yurt içinde gerek yurt dışında albüm ve konser niteliğinde birçok etkinlik gerçekleştirmesine vesile olmuştur. Kendi albümleri dışında döneminin bazı sanatçılarının albümlerine sazıyla eşlik etmiş ve bu albümlerin müzik yönetmenliklerini de yapmıştır. Eserlerindeki sözlü müzik unsurlarında âşık müziği ve edebiyatına verdiği önemin yanında enstrümantal müziğe de büyük bir dikkat ve hassasiyetle yaklaştığı görülmektedir. Sözlerin seçkisinde Ömer Hayyam'dan Pir Sultan Abdal'a, Nihat Behram'dan Ahmet Arif'e uzanan protest söylemli isimleri benimsediği, bağlama çalışının ise Maraşlı Alevi dedelerinin el ile çalma tekniklerinden Teke Yöresi Yörüklerinin parmak curası çalış tekniklerine uzanan bir çeşitliliğin izlerini taşıdığı dikkat çekmektedir.

Yaşadığı dönemin Arif Sağ, Talip Özkan gibi ustalarıyla çalma ve çalışma fırsatı bulmuş, onlardan öğrendiklerini de sanatına yansıtmayı başarmıştır. Çok erken yaşta başlayan müzik yaşantısı maalesef bir insan için oldukça erken bir yaşta, insanlık tarihi adına utanç verici bir linç ve katliam girişimi olan ve 2 Temmuz 1993 tarihinde Sivas'ta Madımak Oteli'nde gerçekleşen olaylar neticesinde son bulmuştur.

Hasret Gültekin'inle ilgili bu çalışma, onun hayatını, eserlerini ve müzikal karakteristiklerini ayrı başlıklar altında ele alan çeşitli yazılı basılı kaynakların yanında internet erişimine açık kaynaklardan da yararlanan bir metodoloji ile oluşturulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Halk Müziği, bağlama, saz, Hasret Gültekin,

Abstract

Hasret Şükrü Gültekin (1st May 1971- 2nd July 1993) was an artist of remarkable significance, leaving an indelible imprint not only during his brief life but also in the subsequent epochs of folk music and bağlama history, making his a symbolic figure in the domain. It is noteworthy that his impact on bağlama music and playing

¹ Prof. Dr., Necmettin Erbakan Üniversitesi, Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi, Müzik Öğretmenliği Programı, Konya. argor73@hotmail.com



technique became even more pronounced following his untimely demise. This development can be attributed to both Hasret Gültekin's extraordinary mastery and skill in playing the baglama and the profound impact of his death, which resulted in a significant social trauma.

Hasret Gültekin is undeniably the foremost name that surfaces in the minds of individuals engaged in or connected to the baglama when the term "hasret (longing)" is evoked. As a prominent figure, his audio and/or video recordings continue to be ardently admired and sought after by baglama artists, students, and educators alike, even among those who were born subsequent to her passing.

He presented an unparalleled playing style by skillfully amalgamating techniques from diverse cultural backgrounds, some of which were on the verge of extinction in Anatolia. Through a masterful synthesis, he revitalized these fading traditions. Simultaneously, he adeptly merged the techniques acquired from seasoned masters with urban-centered music approaches, showcasing a remarkable ability to harmonize and blend these disparate elements.

Owing to his extraordinary talent and innovative artistry, he embarked on numerous albums and concert tours, both domestically and internationally. In addition to releasing his own albums, he collaborated with other artists of his era, enriching their musical endeavors with his skillful saz performances. Furthermore, he assumed the role of a music director for some of these projects. His works reflect a profound appreciation for minstrel music and literary aspects within the realm of vocal music elements, while also demonstrating meticulous attention and sensitivity towards instrumental compositions. In his choice of words, the artist embraced appellations imbued with protest rhetoric, spanning from Ömer Hayyam to Pir Sultan Abdal, and from Nihat Behram to Ahmet Arif. Similarly, his unique playing style bears the imprints of a rich diversity, incorporating elements that range from the hand-playing techniques employed by the Alevi dedes of Maraş to the finger cura playing techniques prevalent among the Teke Region Nomads.

Throughout his career, he had the invaluable opportunity to collaborate and learn from esteemed masters of his time, including Arif Sağ and Talip Özkan. This enriched his artistic expression as he skillfully incorporated their teachings into his music. Tragically, his musical journey, which began at a young age, was cut short by a terrible event that unfolded at the Madımak Hotel in Sivas on July 2, 1993. This incident marked a dark and shameful chapter in human history, characterized by a brutal lynching and a horrific massacre.

This research on Hasret Gültekin has been conducted using a comprehensive methodology that draws upon a diverse array of written and printed sources. These sources encompass a range of topics related to her life, artistic accomplishments, and musical attributes, each analyzed under distinct headings. Additionally, internet-accessible sources have been utilized to complement the study.

Keywords: Folk Music, Baglama, Saz, Hasret Gültekin



Fotoğraf 1. Hasret Gültekin

Hayatı

Hasret Gültekin, 1 Mayıs 1971’de aynı zamanda gurbetin de yoksulluğu esir almaya başladığı yıllarda Sivas’ın İmranlı İlçesine bağlı Han Köyünde, Süleyman ve Hacıhanım Gültekin çiftinin Nazire ve Güler Gültekin adlı kızlarından sonraki üçüncü çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. O yöredeki birçok aile gibi Gültekin ailesi de gurbetten nasibini almıştır ve Baba Süleyman Gültekin oğlunun doğum haberini gurbette almıştır. Bu sebeple olsa gerek bir adı “Hasret” diğer adı da dedesinin adı olan “Şükrü” konulmuştur. Ancak o daha sonraki geleceğinde “Hasret” adıyla bilinmiştir. 6 yaşındayken bağlama çalmaya başladığı ve çocukluk dönemlerini İstanbul’da geçirdiği bilinmektedir. (Gündoğar 2005:278; https://tr.wikipedia.org/wiki/Hasret_G%C3%BCltekin, erişim tarihi:16.03.2023; <https://madimakmuze.com/hasret-gultekin/>, erişim tarihi: 15 Nisan 2023; <https://web.archive.org/web/20170512205654/http://www.hasretgultekin.net/biyografi-2/>, erişim tarihi: 16.03.2023)

Girdiği Kadıköy Maarif Koleji ve Anadolu Lisesini ikinci sınıfta bırakarak müzik hayatına yoğunlaşmıştır. Hatta eğitimini yarıda bırakmasının ana gerekçesi müziğe olan tutkusuna olmuştur. Çünkü müzik onun için her zaman her şeyden daha önemlidir ve müzik dışında akla gelebilecek hemen her şey ikinci plandadır. Bu sebeple sık sık okuldan kaçarak yanına gittiği Haydar Acar’dan Deli Derviş’i dinlemeyi tercih etmiştir. Onu adım adım olgunlaştıran bu süreçte “Dağlar Atamadım Sevdami” ve “Sen Benim Başıma” gibi birbirinden önemli eserlerini de üretmiştir. (https://tr.wikipedia.org/wiki/Hasret_G%C3%BCltekin, erişim: 16.03.2023)

Hasret Gültekin, doğduğu Sivas İmranlı’dan küçük yaşlarda ayrılmış ve İstanbul’da yaşamaya başlamış olmasına karşın anadili olan Kürtçeye merakını sürdürmüş, müzik yaşantısında Kürtçe müzik çalışmalarına da yer vermiş bunun yanında Türkçeyi de son derece özenli kullanmıştır. Bu durumu kendi oluşturduğu edebî metinlerde de gözlemlemek mümkündür.

İlk resitalini 1987 yılında Kadıköy Moda Sinemasında veren Hasret Gültekin’in ilk albümü “Gün Olaydı”yı da aynı yıl henüz 16 yaşında iken Diyar Müzik Yapım aracılığıyla çıkardığı bilinmektedir. Yine aynı gün albümü çıkan Lütfü Gültekin’le tesadüf eseri tanışmış ve sağlam bir dostluk geliştirmişlerdir. Ertesi yıl 1988 senesinde üç müzisyen dostunun daha yer aldığı Dostlar Muhabbeti albümünün yönetmenliğini üstlenmiş ve sazlarını çalmıştır. Bu süreç diğer sanatçıların albümlerini yönetme serüveninin de başladığı bir süreçtir. Devamında yine özellikle de Almanya’daki Netses firması bünyesinde önemli ozanlara ve daha birçok sanatçıya çaldığı albümlerle kendini geliştirmiştir. İki yıl sonra Saltuk Müzik Yapım aracılığı ile yayımladığı “Gece ile Gündüz Arasında” adlı albümünde ise sadece sesiyle değil bağlama çalmada kullandığı şelpe tekniğiyle de dikkatleri üzerine çekmiştir. 29 Ekim 1989 tarihinde Hollanda Kültür Bakanlığı’nın daveti üzerine, “Genç Türkler” festivalinde Birsal Acar’la Türkiye’yi temsil etmiş, 1990 yılında ise yine aynı ülkede “Türk Haftası” etkinliklerine birçok sanatçıyla birlikte katılmıştır. (Gündoğar 2005:278; <https://madimakmuze.com/hasret-gultekin/>, erişim tarihi 15 Nisan 2023)

**Karekod 1. Hasret Gültekin'in Hollanda Konserine Ait Görüntüler.**

Müzik alanındaki çalışmalarını Anadolu'daki tüm çeşitliliği gözeterek sürdüren Hasret Gültekin'in gün geçtikçe politik bir kimliğe büründüğü de görülmektedir. Yaşadığı dönemde önce o dönemki Sosyalist Parti'nin, bu parti kapatılınca da İşçi Partisi'nin üyesi olması politik kimliğinin bir göstergesi olarak değerlendirilmelidir. O dönemdeki Kürtçe müzik yasağının sanatçının ideolojik yönelimini etkilediği değerlendirilse de tanıyan herkesin belirttiği üzere Gültekin oldukça entelektüel bir birikime sahiptir ve yaşadığı süre boyunca ülkesi için bir aydın sorumluluğu taşımıştır.

**Fotoğraf 2. Hasret Gültekin'in albümlerinde yer alan fotoğraflardan biri.**

Kürtçe müzik yasağının olduğu dönemde Şivan Perwer'e ait bazı eserlerle yine Kürtçe sözlü bazı eserleri enstrümantal albümler şeklinde düzenleyip yayımlamıştır. Özellikle "Newroz 1" ve "Newroz 2" albümleri bu kapsamda oldukça dikkat çekmiştir. (Gündoğar 2005:278). Müzik yönetmenliğini üstlendiği ve resmî olarak ilk defa Kürtçe müzik yasağını delen "Newroz" adlı kaset, 1990'da önce enstrümantal olarak, sonra da Nilüfer Akbal ve Rıza Akkoç'un katılımıyla sözlü biçimde yayımlanmıştır. 1990 yılında, Şivan Perwer'in Türkiye'de resmî olarak Kürtçe müzik yasağını kaldıran "Krivo" adlı karma kasetinin yayımlanmasına da öncülük etmiş ve süpervizörlüğünü yapmıştır. (<https://madimakmuze.com/hasret-gultekin/>, erişim tarihi: 15 Nisan 2023).

1991 yılında geleneksel ezgiler ile besteleri bir arada kullandığı "Rüzgarın Kanatlarında" adlı üçüncü çalışması Nepa Müzik Yapım tarafından yayımlanan Gültekin, aynı yıl Yeter Yıldırım'la evlenmiştir. Kendisi vefat ettikten yaklaşık iki buçuk ay sonra bu evliliğinden 13 Eylül 1993'te oğlu Roni Hasret Gültekin dünyaya gelmiştir. (<https://madimakmuze.com/hasret-gultekin/>, erişim tarihi: 15 Nisan 2023)

Sadece kendisine albüm yapmakla yetinmeyen Hasret Gültekin farklı projelere de imza atmış; Abuzer Karakoç, Âşık Nurşani, Gani Nar, Lütfü Gültekin, Emekçi, Hozan Şahin, Nilüfer Akbal gibi sanatçıların albümlerinin yönetmenliğini üstlenmiştir. Türkiye'nin dört bir yanında ve birçok Avrupa ülkesinde festivallere katılmış ve konserler vermiş olan Hasret Gültekin, Aydınlık Gazetesi için de Ankara, İzmir ve İstanbul'da ProsEchos Grubu'yla birlikte resitaller vermiştir. Oldukça genç yaşına rağmen Anadolu Halk Müziği'nin yorumlanmasında ve icrasında özgün bir yer edinmiş sanatçı, 2 Temmuz 1993 tarihinde Sivas'ta gerçekleşen olaylar sonucunda Madımak Oteli Yangını'nda öldürülmüştür. (<https://madimakmuze.com/hasret-gultekin/>, erişim tarihi: 15 Nisan 2023; Gündoğar 2005:278)



Fotoğraf 3. Hasret Gültekin ve Eşi Yeter Gültekin

Hasret Gültekin'in ölümü maalesef ülkemiz açısından izleri silinmesi zor bir travmatik olaylar zincirinin sonucunda gerçekleşmiştir. Pir Sultan Abdal Şenlikleri kapsamında Sivas'ta toplanan pek çok sanatçı ve fikir insanı, binlerce kişiden oluşan karşıt grup tarafından önce el ilanları, sonrasında ise sözlü sataşmalar ve şiddet yoluyla protesto edilmeye çalışılmış, güvenlik güçlerinin yetersizliğini fırsat bilen kalabalık grup bir süre sonra Hükümet Konağını taşlamaya ve sloganlar atmaya başlamıştır. Sonrasında iyice kontrolden çıkan olaylar neticesinde aşırı muhafazakarların öncülüğünü yaptığı binlerce kişiden oluşan protestocu grup, sanatçı ve düşünürlerin kaldığı Madımak Oteli önündeki araçları ateşe vermiş ve oteli taşlamaya başlamıştır. Çıkan yangın ile aralarında Asım Bezirci, Nesimi Çimen, Muhlis Akarsu, Metin Altıok ve Hasret Gültekin'in de bulunduğu 33 konuk, iki otel görevlisi ve iki de gösterici olmak üzere toplam 35 kişi yanarak veya dumandan boğularak yaşamını yitirmiştir. (https://tr.wikipedia.org/wiki/Hasret_G%C3%BCltekin, erişim tarihi: 16.03.2023)

XX. yy.da karşılaşılmaması zor olan ve oldukça travmatik sonuçlar doğuran bu sıra dışı olay birçok kaynakta "2 Temmuz Sivas Olayları" ya da "2 Temmuz Madımak Oteli Olayları" şeklinde geçmekte ve her yıl bu tarihte çeşitli anma etkinlikleri gerçekleştirilmektedir. 2 Temmuz 1993'te gerçekleşen bu olaylar sonucunda maalesef hayatını yitirenlerin arasında sembolleşenlerden birisi de Hasret Gültekin olmuştur. Hasret Gültekin'in yeteneği ve azmi ile genç yaşta elde ettiği başarılar ve geleceğe dair ondan beklenenler ile albümlerinde ölümünü bilirmişçesine geçen çeşitli sözler bu sembolleşmenin sebepleri arasında sayılabilir.



Karekod 2. Egenin İki Yakası adlı konsere ait görüntüler.

Ölümünden sonra "Seçmeler" adlı bir albümü yayınlanan Gültekin'in, çalışmalarını Almanya'da sürdüren Yunan Rembetiko grubu Prosechos'la birlikte 1993 yılının Nisan ayında verdiği "Ege'nin İki Yakası" adlı konserdeki bazı şarkılardan oluşturulan ve konserle aynı adı taşıyan bir başka albümü daha yayımlanmıştır. Sanatçının enstrümantal çalışmalarından bir kısmı da daha sonra "Hayat" adıyla yayımlanmıştır. (Gündoğar 2005:278)



Fotoğraf 4. Hasret Gültekin'in sembolleşen fotoğraflarından biri.

Ayrıca Hasret Gültekin'in ölümünden önce çevresine bahsettiği ve "Enel Hakk" adını verdiği bir albümün çalışmalarına başladığı da bilinmektedir. Öldükten sonra adına birçok saygı albümü ve toplama albümler çıkarılmıştır. 1995 yılında Rüzgârın Kanatlarında adlı albümü tekrar piyasaya sürülmüş ve albümün kapağına "Yobaz Katliamı Şehidi" yazısı eklenmiştir. (https://tr.wikipedia.org/wiki/Hasret_G%C3%BCltekin, erişim tarihi: 16.03.2023)

Albümleri

Solo Albümleri

Gün Olaydı (1987)

Gece İle Gündüz Arasında (1989)

Rüzgârın Kanatlarında (1991)

Yer Aldığı Albümler

Dostlar Muhabbeti (1988)

Newroz I (1990)

Newroz II (1992)

Türküler Yalan Söylemez (1990)

Katkıda Bulunduğu Albümler

Abuzer Karakoç - Alvar Değişleri (Yönetmen-Bağlama)

Nurşani - Sen Sebep Oldun (Yönetmen - Bağlama)

Efkari - Sevgi Üretir Öfke Tüketir (Yönetmen - Bağlama)

Emekçi - Güle Barut Serdin Mi (Yönetmen - Bağlama)



- Baki Pınar - Süleyman Düzgün - Yüreğimizdeki Tutku (Yönetmen - Bağlama)
- Lütfü Gültekin - Aydınlıkta Uyandırın ve Hasretim Hasret Albümleri (Yönetmen - Bağlama)
- Güler Duman - Gül Yüzlü Sevdiğim (Bağlama ve Şelpeşiyle dört esere katkı sunmuştur.)
- Gani Nar - Yaşam (Yönetmen - Bağlama)
- Hozan Şahin - Wui Daye Lemın (Yönetmen - Bağlama)
- Hayrettin Cançağlar - Özgürlüğün Çığıırında (Yönetmen - Bağlama)
- Mustafa Küçük - Yaralı Keklik (Cura)
- Canan Başkaya - Merhamet Kıl (Cura)
- İhsan Güneş - Karayılan (Yönetmen-Bağlama)
- Necla Saygılı - Derman Sendedir (Yönetmen-Bağlama)
- Rahmi Saltuk - Hoy Nare (Yönetmen-Bağlama)
- Şiwan Perwer - Krivo ve Destan (Süpervizör)
- Nuray Hafıftaş - Atılmaz Sevda (Vokal)
- Yılmaz Çelik - Demmi Demmi (Yönetmen-Bağlama)
- Nazım Tanca-Kızılkale ve Mayısın Gülleri (Yönetmen-Bağlama)

Müziği ve Bağlama Performansı

Hasret Gültekin'in bağlamadaki performansı elbette izlediği, etkilendiği ve birlikte çalma çalışma fırsatı bulduğu çeşitli önemli karakterlerle bir arada değerlendirilmesi gereken bir konudur. Gültekin yeni, özgün ve etkileyici bir bağlama performans sanatçısı olarak önemli bir kilometre taşıdır. Ancak onun bağlama çalışında özellikle Arif Sağ ve Talip Özkan'ın izlerini gözlemek mümkündür.



Fotoğraf 5. Hasret Gültekin, Arif Sağ ve Talip Özkan'la birlikte

Kadıköy Lisesi'nde okurken derslerden kaçarak sabahın erken saatlerinde yanına gittiği ve Deli Derviş tarzını öğrenmeye çalıştığı Haydar Acar ustadan, yaşamını Paris'te sürdüren bağlama ustası Talip Özkan'a kadar uzanan beslendiği kaynakların yanında müzikal yaşantısı birçok âşık, ozan, mahalli sanatçı ve üstat ile kesişmiştir. Rumeli ve Ege ezgileri ile şelpenin parmak vurma tekniği ile çalınan Teke Havalarını Talip Özkan ustadan, şelpenin pençe tekniğini ise Nesimi Çimen'den öğrenerek geliştirmiştir. Yolda yürürken kulaklıkla dinlediği küçük teybinde; Hacı Taşan, Muharrem Ertaş, Neşet Ertaş, Şakiro, Tacim Dede, Âşık Nesimi gibi isimlere ait kasetlerin yanında kimi



zaman da dünya müziğinden Paco de Lucia, Paco Pena, Peter Gabriel, Ravi Shankar gibi isimlere ait kasetlerin de yer aldığı bilinmektedir. (Karakoç 1994:4-7-13-14)

Gültekin'in Talip Özkan'la buluşması birçok araştırmacı tarafından önemli bir dönüm noktası olarak aktarılmaktadır. Cler(2010:253) çalışmasında, yurt dışında yaşayan Talip Özkan'ın yanına Hasret Gültekin'in de gelmesine dikkat çekerek bir sürecin başlangıcına işaret etmektedir.

Talip Özkan(1994:39) ise Hasret Gültekin'in ölümü üzerine dile getirdiği düşüncelerinde; onun kendisini ispat etmiş genç, güçlü ve yetenekli bir sanatçı olduğunu, kendisi gibi bağlamayı dünya sahnelerinde ustaca sergilemek amacına sahip olmasından dolayı ona daha büyük bir özlem ve saygı duyduğunu belirtmiştir.



Karekod 3. Hasret Gültekin ve Talip Özkan Düetine ait bir ses kaydı.

Hasret Gültekin'in müziğinde Haydar Acar'dan, Talip Özkan'a, Musa Eroğlu'ndan, Arif Sağ'a birçok ustanın izlerini gözlemlemek mümkündür. Bunun yanında bağlama ailesi dışında tar, kabak kemane, davul ve zurna gibi her türlü enstrümanı çalmaktadır. Kopuz ve ruzbanın icadı kadar eski olan el ile çalma tekniğine farklı bir boyut kazandırıp deyişleri bu teknikle sunmuş ve o döneme dek eşine pek rastlanmayan tezeneyi bırakma cesaretini de yine Hasret Gültekin tereddüt etmeden göstermiştir. Sonraki süreçte ise şelpe tekniği üzerinde daha fazla çalışarak daha önceleri Zülfü Livaneli ve Arif Sağ'ın da denemeler yaptığı bağlama klavyesinde parmak vurarak şelpe çalmaya dair büyük katkılar sunmuştur. (https://tr.wikipedia.org/wiki/Hasret_G%C3%BCltekin, erişim: 16.03.2023)

"Hasret, gitarı da nefesli sazları da piyanoyu da çalmayı bilirdi. Bağlama ailesinin enstrümanları olan curayı, şelpeli, divanı... Kabak kemaneyi, kavalı, tarı öğrenirken son derece ciddi ve sistemliydi. 'Halk müziğini geliştirmek, halk çalgılarının ses özelliklerini bilmekten geçer.' derdi. Batı müziği kalıpları içerisinde, türküleri ve türkü motifli besteleri aranje ederken, 'Bir kompozisyon içerisinde sunabilmek için, ses bütünlüğünü sağlamak gerekiyor. Artı, Anadolu'da yaşayan yerel ozanların tavırlarını bilmek lazım.' derdi. Hasret'in kimi zaman bir halk ozanını tanımak; yaşamını, şiirlerini, sesini kaydetmek için ülkemizin ücra bir köşesine gittiğini duyardık. Çok enteresan araştırmalarla dönerdi."(Karakoç 1994:4)



Karekod 4. Hasret Gültekin, Deniz Selman ve Asım Can Gündüz'e ait bir albüm kaydı.

Hasret Gültekin'in sanatının geri planını besleyen teorik ve tarihsel süreçlere dair ilgi duyduğu ve merak ettiği konuları içeren kaynakları edinip okuma alışkanlığı olduğu bilinmektedir. Bu durumun, onu entelektüel bir birikime ulaştırdığını, sanatını ve üretimlerini de güçlendirdiğini belirtmek gerekir. Sahadaki araştırmaları dışında kütüphane, kitapçı ve sahaflarla da arasının iyi olduğu aktarılmaktadır.

"Hasret tarih bilincini, Anadolu'da yaşayan uygarlıkların, kavimlerin, beyliklerin, aşiretlerin, bütün etnik kültürlerin zenginliklerini araştırarak oluşturmaya çalışırdı. Sahaflardan çıkmazdı. Bundan dolayı 'sahaf kurdu' adını takmıştı. Görmesi duyması gerekiyordu." (Karakoç 1994:9)

Benli (2023:50) araştırmasında ele aldığı bağlama icrasındaki tını estetiği yaklaşımı çerçevesinde Hasret Gültekin'in performanslarını da örneklemeye almış ve onun bağlama çalışını; duru, duygu yüklü ve nüans özellikli olmanın yanında oldukça teknik bir çalış olarak betimlemiştir.



Hasret Gültekin'in bağlama çalışında; dinlediği, izlediği, birlikte çalma ve çalışma fırsatı bulduğu önemli karakterlerin izi olmakla birlikte oldukça kendine özgü ayırt edici bir tınısal yapı dikkat çekmektedir. Bu özgün tını özellikle bağlama düzeninde kendini gösterse de bütün tel düzenlerine hâkim olduğu çeşitli performanslarından anlaşılmaktadır. Öte yandan ilk albümünden başlamak üzere, vokal performansındaki bariton karakterli okuyuş tarzı, yaşının ve cüssesinin ötesine uzanan tarihsel, mistik bir ifadenin yanında protest bir kimlik de taşımaktadır.



Karekod 5. Hasret Gültekin'in Metropol Stüdyolarındaki kayıtlarından görüntüler.

Hasret Gültekin kent merkezli yaşam süren bir müzisyen olarak, Talip Özkan'dan öğrendiği ve Batı Anadolu'da bilinen parmak vurma temelli şelpe tekniği örneklerini uygulamaya koyan öncü isimlerden birisi olmuştur. Gültekin'den sonra gelişen ve günümüze uzanan süreç içerisindeki Erdal Erzincan ve Erol Parlak; çalışma, performans ve ifadelerinde çokça ve övgüyle ondan bahsetmektedirler (Baysal 2020:43). Ekim de(2019:2240) binlerce yıllık bir gelenek olan el ile çalma tekniğinde 90'lı yıllarda başlayan yükselişin temsilcileri arasında Hasret Gültekin'i Arif Sağ ile birlikte dile getirmektedir.

Karahasanoğlu da(2019:415) Gültekin'i performans bakımından yeniden inşa, gelenek değişimi ve dönüşüm kavramları içinde tanımlamakta ve bu kapsamda ismini Arif Sağ ve Erdal Erzincan ile birlikte anmaktadır.

Hasret Gültekin'in icrasında tel gruplarının ayrı ayrı ve dikey olarak eş zamanlı olarak kullanıldığı görülmektedir. Çeşitli bare ve akor pozisyonlarında son derece hızlı tel ve pozisyon geçişleri, usta icracının icra karakteristiği olarak öne çıkmaktadır. (Kurubaş 2021:216)

Yakın dönem bağlama icracılığında, geleneğin yeniden inşası ve icadında rol oynayan önemli isimlerden birisi de Erdal Erzincan ve Erol Parlak'la birlikte Hasret Gültekin olarak anılmaktadır (Sarı, 2019, 32). Arslan da(2020, 40) yaptığı araştırmada benzer şekilde Hasret Gültekin'i bağlamadaki yenilikçi yaklaşımların öncüleri arasında saymakta ve Teke yöresi ezgilerinin bağlamaya uyarlanması ve yaygınlaşması konusunda onun önemine değinmektedir.



Fotoğraf 6. Hasret Gültekin bir konser performansında iken.

1990'lı yılların başında Hasret Gültekin, Arif Sağ, Erol Parlak, Erdal Erzincan gibi önemli bağlama icracıları bu tekniğe yönelip ciddi çalışmalar yapmışlardır. Bu icracılardan Hasret Gültekin, yaptığı çalışmalar içerisinde tekniğe dair melodi ve çalma özelliklerini kullanarak örnekler vermiştir. Gültekin, Teke bölgesine ait melodik yapıları, parmak vurma tekniğini, Alevî-Bektâşî geleneği icra özelliklerini ve tekniğe uyarlamaya çalıştığı "yeni" ses çıkarma hareketlerini kullanarak sentez bir icra ortaya koymuştur. Bu performans tekniği, uygulandığı üç telli



cura yerine kentte belli formlar özelliğle kazanmış kısa saplı bağlamayla icra edilmiştir. Bu değişimler “kültürel tını”nın değişmesine sebep olmuştur. Yanı sıra, “Gün Olaydı” albümünün Karasaban adlı eserinde; klavye, bas, cura ve ped sesler bir arada kullanılmıştır. Eserin sonunda ana melodi devam ederken el ile çalma tekniğinin kullanıldığı bir doğaçlama ile final yapılmıştır. (Çalışkan 2018:11)

Adının birlikte anıldığı yakın dönem bağlama sanatçılarının neredeyse hepsi hayatta olmasına rağmen altı yıllık müzik yaşantısı ile Hasret Gültekin isminin bağlama performans alanında hâlâ anılması onun ne kadar güçlü bir karakteristik çalım tekniğine sahip olduğunu göstermektedir. Albümlerinde özellikle curada ve bağlamada kullandığı takma tezene tekniği günümüzde de performans alanında gelişmek isteyenlerin merakla analiz ederek çalıştığı üst düzey bir çalım tekniğidir. Bağlama düzenindeki pozisyonel çeşitliliğin yanında tezeneli tezenesiz teknikleri ustalıkla kullanması, özgün introlar ile çok sesli düzenlemeler onun müziğindeki en dikkat çekici özellikler arasında yer almaktadır.

Hasret Gültekin’in özellikle Rüzgarın Kanatlarında adlı son albümü; “Derman Sendedir”, “Çeke Çeke”, “Yaralı Ceylan” gibi eserlere yaptığı yeni düzenleme ve introlardan, kullandığı çok sesliliğe, yıllardır alışılmış deyiş yapısını deyişlerin ana hatlarını, özünü bozmadan Batı müziği ezgi ve ritm kalıplarıyla bir araya getirmesine kadar yaptıkları halk müziği adına bir devrim niteliği taşır ki bunlar bugün dahi benzerine zor rastlanır çalışmalardır. O yaptığı çalışmalar ile yaşına yönelik tabuları yıkmıştır. Yaptığı ve yapmakta olduğu birbirinden önemli çalışmalarla Arif Sağ’dan Emekçi’ye birçok ustanın yer aldığı 1992 yılı yapımı Türküler Yalan Söylemez albümünde ustalarla beraber yer alması ya da o güne dek ancak kulislere ve özel sohbetlerde bir araya geldiği Musa Eroğlu gibi ustalarla aynı sahneyi paylaşmaya başlaması özellikle de ustaların gözünde Hasret’in bu kulvarda rüştünü ispat etmiş olmasının en önemli göstergesidir. (https://tr.wikipedia.org/wiki/Hasret_G%C3%BCltekin, erişim: 16.03.2023)

Ünlü kaval sanatçısı ve yapımcı Sinan Çelik de Hasret Gültekin’in sanatına ve bağlama çalışına dair fikirlerini kendi yapım firmasından çıkan “Ege’nin İki Yakası” adlı albüm kartonetinde şöyle dile getirmektedir:

“Halk müziğini yaşatmak ve bir sonraki kuşaklara aktarmak halk sanatçıları tarafından sağlanmaktadır. Günümüze değin gerek yapı gerekse çalma teknikleriyle çeşitli aşamalardan geçerek gelen bağlama halk müziğinde çok önemli bir yere sahiptir. Anadolu’da geleneksel şelpe tekniğini batının gitar çalma tekniğiyle birleştirerek bizlere sunan Hasret Gültekin sayesinde bugün yüzlerce müzisyen şelpe çalmakta ve öğrenmektedir. Sanatçılar eserleriyle yaşarlar, Hasret Gültekin’in bizlere tanıttığı ve sevdirdiği şelpe tekniği bağlamada bir devrimdir. Kendisini saygıyla anıyor, eserlerini yaşatmanın bir görev olduğunu düşünüyorum. (İstanbul, 21 Kasım 1997)”

Hasret Gültekin verdiği bir röportajda bugün yaygın bilinen ismiyle el ile çalma tekniğinden bahsederken Anadolu’da kullanıldığı yerleri belirtmekte ve ilerleyen zamanlarda farklı boyutlara ulaşacağını tahmin ettiğini dile getirmektedir. Bağlamayı temsiliyet açısından en üst noktada kabul ettiğini ve enstrümental müziğe daha fazla ilgi duyduğunu da belirtmiştir. (Hasret Gültekin Röportajı, <https://www.youtube.com/watch?v=ZrCL7bK-k5Q&t=8s>, erişim tarihi: 20 Mayıs 2023).



Karekod 6. Hasret Gültekin ile yapılan bir röportajın görüntüleri

Hasret Gültekin’in belki de en çok özdeşleştiği eserlerden birisi Güle Yel Değdi adlı eser olmuştur. Çünkü sözü ve müziği sanatçının kendisine ait bu eserin sözleri, dinleyicide Hasret Gültekin’in ölümüne sebep olan Sivas Madımak olaylarını anlatırcasına bir içerik taşımaktadır. Bu sebeple de ondan dinlemeye alışılan tüm eserlerde o olay hatırlara gelip insanları hüzünlendirmekle beraber en yüksek etkileşimin Güle Yel Değdi adlı eserde gerçekleştiği düşünülmektedir (Muradoğlu 2017:6). Bu eser daha sonra birçok sanatçı ve yorumcu tarafından albümlerde ve konserlerde seslendirilmiş ve seslendirilmektedir. Sembolik anlamı Hasret Gültekin ile bütünleşmiş bu eserin her



seslendirilişinde eserin sahibi Hasret Gültekin saygı ve minnetle anılmaktadır.

Hasret Gültekin'in müzik alanındaki önemini gösteren bir olgu olarak; onun yaşamından izler taşıyan, Şirin Aktemur tarafından yazılıp yönetilen ve başrolünde halk müziği sanatçısı Deniz Türkan'ın oynadığı bir müzikal son beş yıldır ülkemizin çeşitli illerindeki sahnelerde sergilenmektedir.

Gerek eserleri, gerek solo albümleri gerek katkı sunduğu ve yer aldığı albümlerde gösterdiği etkileyici ve sıra dışı performanslarla halk müziğimiz ve bağlama literatürü adına oldukça önemli bir isim olan Hasret Gültekin kısa sanat yaşamına çok büyük işleri sığdırmayı başarabilmiştir. Sınırlı sayıdaki kayıtlarına ve görüntülerine gösterilen rağbet onun, halk müziği ve bağlamaya ilgi duyan kişiler açısından ne denli önemli olduğunu gösterir nitelik ve niceliktedir. Gerici bir ayaklanmayla başlayan olaylarda memleketi Sivas'ta hayatını kaybetmiş olması onu halk müziği ve bağlama literatürü açısından ismiyle müsemma sembolik bir karaktere dönüştürmüştür. Anısına saygı, özlem ve "hasret"le...



Fotoğraf 7. Hasret Gültekin'in yaygınlaşan sembolik fotoğraflarından birisi.



Kaynakça

Arslan, Muharrem (2020). 'Five Songs Without Words' New Compositions for the Anatolian Bağlama, Lisans Bitirme Tezi, School of the Arts and Media, Faculty of Arts and Social Sciences University of New South Wales, Galler.

Baysal, Ahmet Ozan (2020). Systematization For Harmonic Practices In Selve Technique(Şelve Tekniğinde Armonik Uygulamalar İçin Sistemleştirme Yöntemi), Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik Anabilim Dalı, İstanbul.

Benli, Yusuf (2023). *Bağlama icrasında tını estetiği: kuramsal temeller, estetik analiz kodlar ve öğretimsel ilkelerin belirlenmesi*(31-54). Rast Müzikoloji Dergisi. Bahar 2023 11(1)

Cler, Jerome (2010). *Les routes d'Acıpayam. In memoriam Talip Özkan(1939-2010).(249-256)*. Open Edition Journals. Cahiers d'ethnomusicologie Anciennement Cahiers de musiques traditionnelles. 23-2010 Emotions

Çalışkan, Faruk (2018). *1980'lerden Günümüze Performans Pratiğinin Dönüşümü ve Etkileri: Bağlama Çalgısında El İle (Tezenesiz) Çalma Tekniği*(7-29). Porte Akademik-Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi, 2018 Bahar: Sayı 17.

Çelik, Sinan (1997). Hasret Gültekin'e ait "Egenin İki Yakası" adlı albüm kartoneti. Duygu Müzik. İstanbul.

Ekim, Gökhan (2019). *Geçmişten Günümüze Bağlama İle İlgili, Resmi İcra Ve Eğitim Kurumundaki Uygulamalar Çerçevesinde Bir Değerlendirme*(2235-2241). Turkish Studies. Volume 14 Issue 4,

Gündoğar, Sinan (2005). Muhafif Müzik. Devin Yayıncılık. Kitap Matbaası: istanbul

Hasret Gültekin Röportajı. <https://www.youtube.com/watch?v=ZrCL7bK-k5Q&t=8s> (Erişim Tarihi 20. 05. 2023).

https://tr.wikipedia.org/wiki/Hasret_G%C3%BCltekin, erişim tarihi:16.03.2023.

<https://madimakmuze.com/hasret-gultekin/>, erişim tarihi: 15 Nisan 2023.

<https://web.archive.org/web/20170512205654/http://www.hasretgultekin.net/biyografi-2/>, erişim tarihi: 16.03.2023.

Karahasanoğlu, Songül (2019). *Ben yorulduğum hayat*(409-417). Şehvar Beşiroğlu'ya Armağan Kitabı. (Ed. Namık Sinan Turan, Seyma Ersoy Çak). Pan Yayıncılık: İstanbul.

Karakoç, Kadir (1994). *Ütopya ülkesinin ateş hırsızları*(3-38). Ütopya Ülkesinin Ateş Hırsızları: Hasret Gültekin. Ütay Yayınları-1. S.S. Hasret Gültekin Kültür ve sanat Ürünleri Yayım ve Pazarlama Kooperatifi. İstanbul.

Kurubaş, Burak (2021). Ustalar Harmanında Bağlamanın İcrâ Serüveni. Efe Akademi Yayınları. Ofis2005 Fotokopi ve Büro Makineleri: İstanbul

Muradoğlu, İris Sibel (2017). The Saz as a Mode of Understanding Alevism. VOICES: A WORLD FORUM FOR MUSIC THERAPY | VOL 17 | NO 3 | 2017 University of Bergen and NORCE Norwegian Research Centre through GAMUT - The Grieg Academy Music Therapy Research Centre

Özkan, Talip (1994). *Kendi adıyla anıyorum*(39). Ütopya Ülkesinin Ateş Hırsızları: Hasret Gültekin. Ütay Yayınları-1. S.S. Hasret Gültekin Kültür ve sanat Ürünleri Yayım ve Pazarlama Kooperatifi. İstanbul.

Sari, Mahmut Cemal (2019). Müzik Performansının Yeniden Üretimi Bağlamında Geleneğin Yeniden İnşası Ve İcadı: Bağlama Çalgısı Örneği, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Uludağ Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik Ana Sanat Dalı: Bursa.



Bozlak Müzik Kültürüne Yön Veren İki Sanatçı Haydar Akyol ve Seyit Çevik

Kubilay KOLUKIRIK¹

Özet

Haydar Akyol ve Seyit Çevik merkezi Kırşehir olan Bozlak müzik kültürünün Cumhuriyet'ten sonra yetişmiş iki önemli sanatçıdır. Haydar Akyol, kendisiyle 26 Nisan 2022 tarihinde yaptığımız görüşmede anne tarafının Ertaş'lardan, baba tarafının Çekiç Ali'nin akrabalarından olduğunu bildirmiştir. Babasının zurna, amcasının keman çaldığını ifade eden Akyol, kemanı öğrendikten sonra düğünlerde keman çalarak müzisyenliğini sürdürmüştür. "Kırık Hava" ve "Uzun Hava" besteleri vardır. Seyit Çevik ise 1961-1963 yılları arasında askerliğini İstanbul'da yapan Seyid Çevik askerlik dönüşü Neset Ertaş ile görüşmüş, Ertaş'ın yönlendirmesiyle İstanbul'da plak doldurmuş, "Sarı Sultan" isimli bir albüm yapmıştır.

Anahtar Kelimeler: Kırşehir, Bozlak Kültürü, Haydar Akyol, Seyit Çevik

Abstract

Haydar Akyol and Seyit Çevik are two important artists who grew up in the Bozlak music culture centered in Kırşehir after the Republic. In the interview we conducted with him on April 26, 2022, Haydar Akyol stated that his mother's side was Ertaş's and his father's side was Çekiç Ali's relatives. Stating that his father played the zurna and his uncle played the violin, Akyol continued his musicianship by playing the violin at weddings after learning the violin. His compositions include "Kırık Hava" and "Uzun Hava". Seyit Çevik, who did his military service in Istanbul between 1961 and 1963, met with Neset Ertaş upon his return from military service, and with Ertaş's guidance, he recorded in Istanbul and made an album titled "Sarı Sultan".

Keywords: Kırşehir, Bozlak Culture, Haydar Akyol, Seyit Çevik

Giriş

Çalışmamıza konu edindiğimiz Haydar Akyol ve Seyit Çevik merkezi Kırşehir olan Bozlak müzik kültürünün Cumhuriyet'ten sonra yetişmiş iki önemli ismidir. Kırşehir yöresinin, Abdal müzik geleneğinin kuşaklararası aktarımı ile, ayrıca yöre müzisyenleri arasında usta-çırak ilişkisi yoluyla günümüze kadar ulaşan ve birçok farklı formu barındıran zengin müzik kültürü, Anadolu topraklarında varlığını köklü biçimde sürdürmektedir. Muharrem Ertaş, Hacı Taşan, Aşık Said, Çekiç Ali, Neşet Ertaş gibi tanınmış sanat insanları hem Kırşehir müzik kültürüne çok önemli katkılar sunmuş, hem de ulusal ve uluslararası ölçekte bu müzik kültürünü önemli ölçüde tanıtmışlardır. Kırşehir ve ilçelerinde yaşamakta olan mahallî sanatçılar, besteledikleri eserlerle ve yöreye ait müzik eserlerini yorumlamalarıyla yöresel müzik kültürüne katkı sunmaya devam etmektedirler. Bu bağlamda Kırşehir ili Kaman ilçesi'nde yaşayan Haydar Akyol ve Kırıkkale'de yaşamış olan Seyit Çevik yöre repertuarını ve kendi bestelerini kemanlarıyla yörenin müzikal dokusuna uygun olarak icra eden önemli sanatçılardandır. Ayrıca, bu iki sanatçı gerçekleştirdikleri albüm çalışmalarlarıyla da yörenin müzik kültürünün kayıt altına alınmasına önemli katkılar sağlamıştır.

Türk halk müziğinin her yörede birbirinden oldukça farklı icra ve ifade biçimleriyle, çoğunlukla geleneksel öğretme-öğrenme yaklaşımlarıyla kuşaklar arası aktarımının gerçekleştirildiği ifade edilebilir. Her bölgenin müzik kültürünün yaşamasında oldukça önemli kültürel işlevleri yerine getiren kişi ya da gruplar, yaşam biçimi haline getirdikleri müzikal icralarıyla dikkat çekmektedir.

¹ Prof. Dr., Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi Neşet Ertaş Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü Öğretim Üyesi



İç Anadolu Bölgesi'nde de Kırşehir ili ve çevresinde, hayatlarını çoğunlukla müzisyenlik yaparak sürdüren zümrenin 'Abdal aşireti' olarak adlandırıldığı bilinmektedir. (Kolukirik ve d., 2022:349)

Abdallar, hayatlarını daha çok müzisyenlik yaparak ve günübürlük işlerde, işçilik türü meslek gruplarında çalışarak sürdürmektedirler. Sosyal değişim sürecinde ortaya çıkan müzisyenlik geleneğinin kırılma eğilimine rağmen, bugün hala Kırşehir ve Kaman'da yaşayan Abdallar arasında da en yaygın meslek 'çalıcılık' olarak belirmektedir (Gürsoy,2006:71).

Günay (1986), Abdallarla ilgili olarak "Orta Asya' da teşekkül edip gelişen, Kafkaslar ve Anadolu üzerinden geniş bir coğrafyaya yayılan milli Türk şiirinin, dolayısıyla aşıklık geleneğinin müşterekliğini sağlayan belirli unsurlar vardır" ifadesini kullanmıştır. Burada geçen "unsurlar" ifadesinin, Abdalları da kapsadığı düşünülmektedir. (Kolukirik ve d., 2022:349)

Bir Türkmen devleti olan Safeviler döneminde, İran'ın çeşitli bölgelerinde yaşayan Türkmenlerin içinde, Şamlu oymakları arasında "Abdallı" adıyla anılan bir oymağın varlığı bilinmektedir. (Kolukirik ve d., 2022:349)

Bu bilgilere dayalı olarak, Abdal aşiretinin Türkmen boylardan biri olarak ve diğer boylarla birlikte Anadolu'nun farklı bölgelerine yerleşmiş olduklarını söylemek mümkündür. Günümüzde Orta Anadolu Abdalları'nın önemli bir bölümü, Kırşehir İli Kaman İlçesi'nde Sarıuşağı Mahallesi'nde yaşamlarını sürdürmektedirler. (Kolukirik ve d., 2022:349)

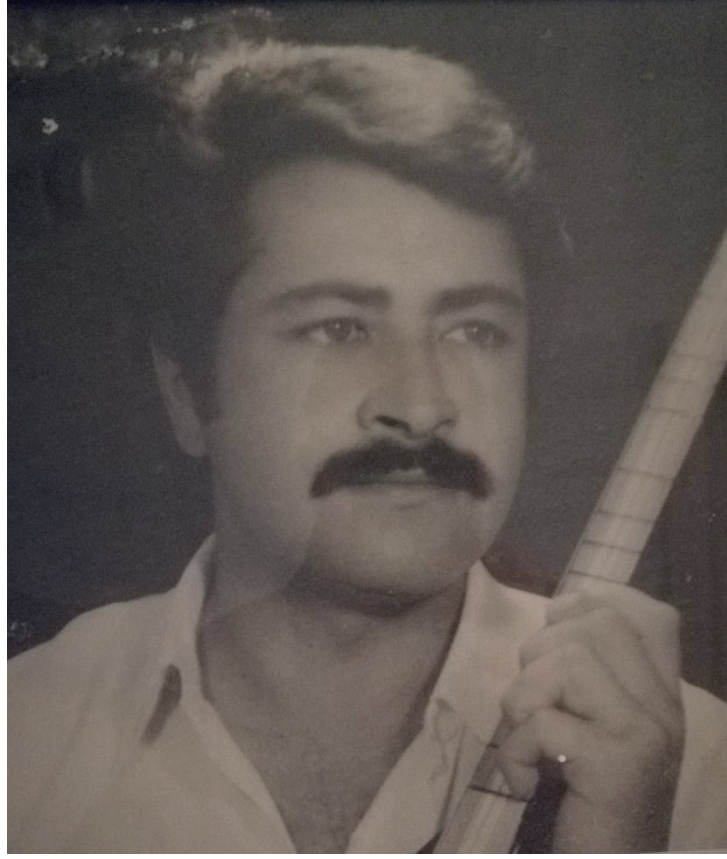
Haydar Akyol ve Seyit Çevik Cumhuriyet sonrası bozlak müzik kültüründe öne çıkan önemli iki sanatçıdır.

1- Haydar Akyol

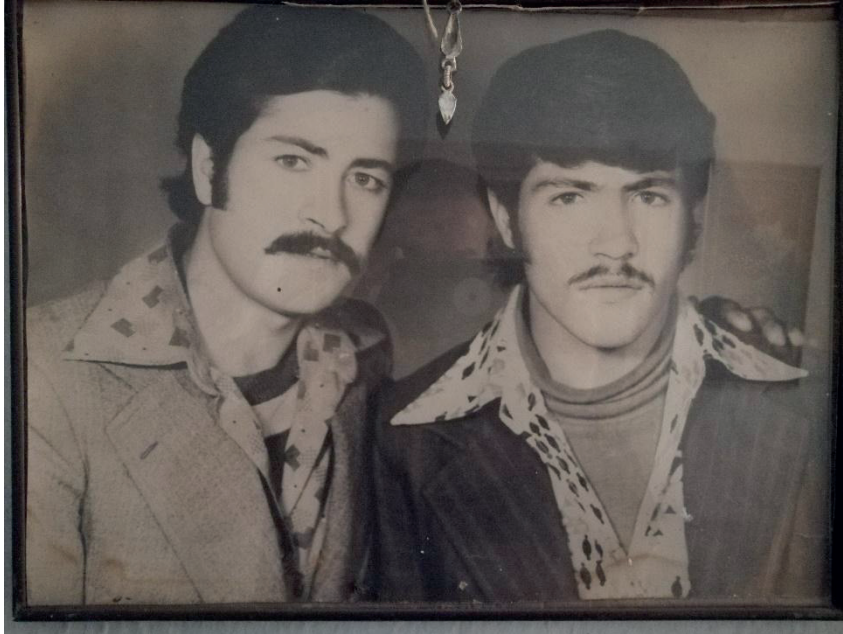
Haydar Akyol, Kırşehir'in Höyük (Sevdiğin) köyünde 1954 yılında doğmuştur. 5-6 yaşlarında iken ailesi Kaman İlçesi'ne yerleşmiş ve ilkokulu burada okumuştur. İki kız üç erkek beş kardeşinin olduğunu bildirmiştir. Ali, Kenan ve Muhterem isimli kardeşlerinin de kendisi gibi keman çaldıklarını, kendisinin bağlama çalarak müzisyenliğe başladığını keman çalmayı daha sonra öğrendiğini ifade etmiştir. 7-8 yaşlarında iken aile büyüklerinin yanında düğünlere gitmeye başlamıştır. Askerliğini 1971 yılında Balıkesir ve İstanbul illerinde yapmıştır. Keman çalan bir arkadaşının kendisine eşlik yaparken sesleri temiz basmamasına tepki olarak keman öğrenmeye karar verdiğini ve ilk kemanını Kayseri'den aldığını ifade etmiştir. Keman öğrenme sürecini "kulaktan dolma" ve "genimizde var" ifadeleriyle açıklamaktadır. Bu ifadelerin Abdal müzik geleneğinde yaygın olan *izleyip tekrar ederek öğrenme* ve *model alarak öğrenme* süreçlerine işaret ettiğini söylemek mümkündür. (Kolukirik ve d., 2022:350)

Haydar Akyol, kendisiyle 26 Nisan 2022 tarihinde yaptığımız görüşmede anne tarafının Ertaş'lardan, baba tarafının Çekiç Ali'nin akrabalarından olduğunu bildirmiştir. Babasının zurna, amcasının keman çaldığını ifade eden Akyol, kemana öğrendikten sonra düğünlerde keman çalarak müzisyenliğini sürdürmüştür. "Kırık Hava" ve "Uzun Hava" formlarında besteleri olan Akyol, Kaman ilçesi ile ilgili 5 (beş) adet bestesinin olduğunu ifade etmiş ve "Dünyanın en güzel yerine, Kaman'ın bir çöpünü değişmem" sözüyle memleketine duyduğu bağlılığı dile getirmiştir. (Kolukirik ve d., 2022:350)

Aşağıda notalarına da yer verdiğimiz "Yeşil Kaman" isimli bestesinin sözleri, sanatçının yaşadığı aidiyet duygusunun yoğunluğunu yansıtmaktadır. "Yeşil Kaman Ustaları 1-2-3-4" (farklı zamanlarda yayınlanan dört albüm) "Tel Hastasıyım" ve "Gurbet" isimli albümleri yayınlanan Akyol, farklı sanatçılarla birlikte birçok albüm çalışmasında da yer almıştır. Akyol'un kemana kabak kemaneye benzer biçimde "Sol-Re-Sol-Do" seslerine akortladığı belirlenmiştir. Karar perdesi olarak boş pozisyonda Re telini (3.tel) kullanmaktadır. İcrasında yöreye özgü motifleri başarıyla yansıttığını söylemek mümkündür. Yörede yaygın olarak seslendirilen formlardan birisi olan "Bozlak" açışlarını oldukça etkili biçimde icra ettiği ifade edilebilir. Halk müziği repertuarının dışında farklı makamlarda "Taksim" türünde açışları da icra etmektedir. Repertuarında yöre müziğinin yanı sıra "Türk Sanat Müziği" türünde eserlerin de yer aldığı belirlenmiştir. (Kolukirik ve d., 2022:350)



Şekil.1.² 1970' li yıllarda Haydar AKYOL



Şekil.2. 1970' li yıllarda Haydar AKYOL ve kardeşi Ali AKYOL

² Haydar Akyol ile ilgili fotoğraflar Kırşehir Uluslararası Müzik Sempozyumu'nda "Bozlak Geleneğinin Yaşayan Temsilcilerinden Haydar Akyol ve Kırşehir Müzik Kültürüne Katkıları", başlığıyla bildiri olarak sunulan metinden alınmıştır, bkz. (Kolkurkır ve d., 2022:354)



Şekil.3. Kaman Belediye Başkanı Erhan TALU tarafından verilen plaket.



Şekil.4. 26 Nisan 2022 tarihinde Haydar Akyol ile gerçekleştirilen görüşme sırasında kemençe icrası.



Şekil.5. 26 Nisan 2022 tarihinde Haydar Akyol'un evinde Yunus Ethem Alan, Kubilay Kolukırık, Haydar Akyol, Mehmet Erhan Yiğiter ve Cenk Şahin.



UŞŞAK TÜRKÜ
YEŞİL KAMAN

YÖRE: KIRŞEHİR/KAMAN
SÖZ-MÜZİK: Haydar AKYOL
USÛL: Sofyan

DERLEYEN: KUBİLAY KOLUKIRIK
M.ERHAN YİĞİTER-CENK ŞAHİN

ARANAĞME

A ĞA LAR AS VAL TA N A TI YOR VOL TA

AÇ MIŞ LÂ LE LE Rİ YE ŞİL KA MA NIN YE Şİ LE BO YAN MIŞ

A ĞAÇ LAR DAL LAR SÛS LEN MİŞ TAŞ LAR LA

YO LU KA MA NIN SÛS LEN MİŞ DAŞ LAR LA YO LU KA MA NIN

AĞALAR ASVALTTAN ATİYOR VOLTA
AÇMIŞ LÂLELERİ YEŞİL KAMAN'IN
YEŞİLE BOYANMIŞ AĞAÇLAR DALLAR
SÛSLENMİŞ TAŞLARLA YOLU KAMAN'IN

GÜNDÜZLÜ DAĞI'NIN KUZEY YÜZÜNDE
HEP SÜRME VAR GÜZELİNİN GÖZÜNDE
ÜÇ GÜN KALDIM KÖRMENLİ'NİN ÖZÜNDE
HER ÇEŞMEDEN AKAR BALI KAMAN'IN

Şekil: 6³

³ (Kolukirik ve d., 2022:352)



Zam Elinden

Yöre: Kırşehir / Kaman
Söz-Müzik: Haydar AKYOL

Derleyenler:
M.Ethan YİĞİTER
Cenk ŞAHİN

AL LI DUR NAM UÇ MAZ OL DUN

SAZ Bİ ZİM EL DEN Bİ ZİM GÖL DEN SAZ

SA ZİM AR TIK ÇAL MAZ OL DUN FA YI Zİ NANZAM E LİN DEN ZAM E LİN DENZAM E LİN DEN

SAZ SA ZİM AR TIK ÇAL MA ZOL DUN FA YI Zİ NANZAM E LİN DEN

ZAM E LİN DEN ZAM E LİN DEN SAZ

-2-

Yazın Kaman kıyım İzmir
Hurda zeytin tüzüm incir
Alıp satarız hep bir bir
Fayızman zam elinden

Şekil: 7⁴

⁴ (Kolukirik ve d., 2022:353)



2-Seyit Çevik

Kırıkkale yöresi müzik kültürünün Kırşehir'in müzik kültürü özelliklerini taşıdığını söyleyebiliriz. Kırıkkale Halk Müziği türlerine baktığımızda Uzun Havalar (Bozlaklar), Kırık Havalar ve Oyun Havaların önemli bir yer tuttuğunu görüyoruz. Kırıkkale'nin müzik kültüründe önemli bir yeri olan Bozlakların konularını şecaat, kahramanlık gibi çeşitli toplumsal olaylardan aldığı görülür. Dizileri çoğunlukla 11 ve 14 heceli olan bozlak güftelerinin bir kısmının anonim olduğunu, bir kısmının da yazarlarının bilinmekte olduğunu söyleyebiliriz.

Yörede kullanılan halk çalgılarının başlıcaları davul, zurna, bağlama, def, zilli maşa ve kaşıktır. Genellikle vurmali çalgıları düğünlerde kadınlar kullanmaktadır. Bozlak türünde tanınmış halk sanatçılarından öne çıkanları Keskinli Hacı Taşan ve Ekrem Çelebi, Aşık Dede Bekar, Bilal Tombak, Nuh Aygün, Kâmil Abaloğlu, Cevdet Babacan, Vedat Cöke, Erol Tambak, Ekrem Aydoğdu, Aşık Çevik, Seyit Çevik, Kudret Taşan, Seyfettin Taşan ve Erol Çöke'dir. Türkmen yerleşimine uygun olarak halk müziğinde bozlakların, ağıtların, halk oyunlarında da halayların ağırlığı hissedilir. Alevî köylerinde ise halk müziğinde deyişler, nefes ve semah gibi müzik formları ön plana çıkar

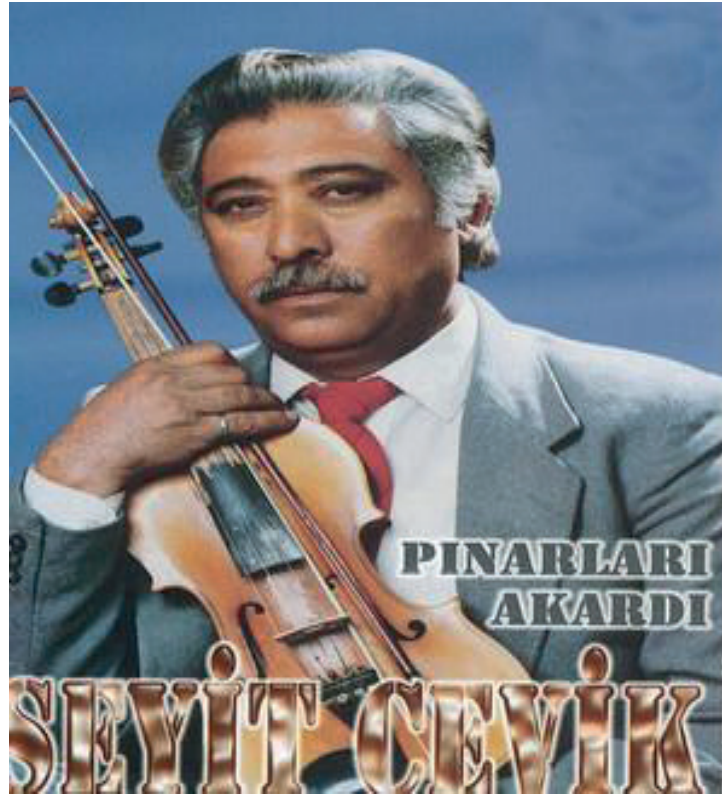
Seyit Çevik Kırıkkale ilinin Keskin ilçesinin Hacıaliobası köyünde 01.07.1941 tarihinde dünyaya gelmiştir. Küçük yaşlarında müzik hayatına bağlama çalarak başladı. Ailesinin Keskin'e göç etmesiyle Keskin'de yaşayan Bozlak müzik geleneğinin önemli temsilcilerinden Hacı Taşan ile tanıştı. Hacı Taşan kendisine bir keman alarak müzik yolculuğunda kendisine hocalık yapmıştır. Seyit Çevik Hacı Taşan için "Benim has ustam" ifadesini kullanmıştır. Hacı Taşan, Muharrem Ertaş ve Ali Çekiç ile teşriki mesai eylemiştir. Babası da bağlama icra etmiştir. Seyit Çevik yaşadığı dönemde köyde okul olmadığı için maalesef eğitim-öğretim hayatı olmamış, okuma yazmayı kendi gayretleriyle öğrenmiştir. Seyit Çevik sâhip olduğu müzik yeteneğinin ve icrasının atadan geçmiş bir özellik olduğunu vurgular.

Fatma Çevik ile evlenen Seyit Çevik'in altı çocuğu dünyaya gelmiştir: Yaşar Çevik, İnci Çevik, Muhterem Çevik, Aşır Çevik, Muharrem Çevik, Hatice Çevik.

1961-1963 yılları arasında askerliğini İstanbul'da yapan Seyid Çevik askerlik dönüşü Neset Ertaş ile görüşmüş, Ertaş'ın yönlendirmesiyle İstanbul'da plak doldurmuş, "Sarı Sultan" isimli bir albüm yapmıştır. Kırıkkale'de yaşayan, Kültür ve Turizm Bakanlığı sanatçılarından Seyit Çevik, kalp yetmezliği, mide kanseri nedeniyle yaklaşık 1 yıldır tedavi gördüğü Ankara'da 79 yaşında, 29.10.2020 tarihinde hayatını kaybetmiştir. Eşi Fatma Çevik ise eşinden kısa zaman sonra 20.01.2021 tarihinde vefat etmiştir.



Şekil:8 Seyit Çevik



Şekil:9 Seyit Çevik



Yöre:

KESKİN

Kaynak Kişi:

SEYİT ÇEVİK

KARA YERLER

Notaya Alan:

KUBİLAY KOLUKIRIK

YÜ ZÜN DE GEV HER LER Bİ TER KA RA YER LER
KA RA YER LER SENİN LE KİM ÖR NEK TU TAR
KA RA YER LER KA RA YER LER

YÜZÜNDE GEVHERLER BİTER
KARA YERLER KARA YERLER
SENİNLE ÖRNEK KİM TUTAR
KARA YERLER KARA YERLER

SENİN İLE SÖZÜM VARDIR
GİZLİ YERDE RAZIM VARDIR
SERDE HACI TAŞAN VARDIR
KARA YERLER KARA YERLER

SEVDÂYA SALDIN BAŞIMI
AKITTİN GÖZDE YAŞIMI
ALDIN GİTTİN YÖRÜK YAŞARI
KARA YERLER KARA YERLER

Şekil: 10



REPERTÜKÜL SIRA NO : 573

Yöre :
KIRIKKALE**Kaynak Kişi :**
Seyit ÇEVİK

İP ATTIM UCU KALDI

Derleyen :**Notaya Alan :**
Mehmet GÜRBÜZ

(Saz.....)

İp at tım u cu gal dı da Da rah da gü cü gal dı

Ben sev dim el ler al dı da Yü rek te a cı gal dı

Ben sev dim el ler al dı (Saz.....) Yü rek te a cı gal dı

Ben sev dim el ler al dı (Saz) Yü rek te a cı gal dı (Saz.....)

U çun dur na lar u çun da Yâ ri me se lam e din O yâr dat lı uy ku day sa

Uy ku sun ha ram e din O yâr dat lı uy ku day sa Uy ku sun ha ram e din (Saz.....)

-1-	-Bağlantı-	-2-	-3-
İp attım ucu kaldı da	Uçun durnalar uçun da	Almayı Yüke goydum da	Asar'da urganım var da
Darahda gücü kaldı	Yârime selam edin	Ağzını büke goydum	Yün basma yorganım
Ben sevdim eller aldı da	O yâr datlı uykudaysa	Aldın Yâri elimden	O yâr senin derlerse
Yürekta acı kaldı	Uykusun haram edin	Boynumu büke goydun	On goyun gurbanım var

Darah: (Tarak): Eski dokuma makinelerinin elemanlarından. **Not:** Kırıkkale'de Seyit Çevik ve Abdallar Topluluğunun meşkte icra ettiği şekilde yazılmıştır.

REPERTÜKÜL
repertukul.com & turkupedia.com

Şekil: 11⁵

⁵ Eserin notası Mehmet Gürbüz'den alınmıştır.



Kaynakça

Günay, Umay.(1986). Aşık Tarzı Şiir Geleneği ve Rüya Motifi. Ankara

Gürsoy, Şahin.(2006). Türkiye Abdalları. Ankara: Platin Yayınları

Kolukıncık Kubilay, Yiğiter Erhan, Şahin Cenk, “Bozlak Geleneğinin Yaşayan Temsilcilerinden Haydar Akyol ve Kırşehir Müzik Kültürüne Katkıları”, Unesco Müzik Şehri Kırşehir Uluslararası Müzik Sempozyumu, 17-18 Mayıs / May 2022, Kırşehir.

Köprülü, M.Fuat.(1935). Türk Halk Edebiyatı Ansiklopedisi, ‘Abdal’ maddesi. İstanbul

Uludağ, Süleyman.(1988).TDV İslam Ansiklopedisi. ‘Abdal’ maddesi, C.1.İstanbul

Yılmaz, Adnan.(2008). Kırşehir Örneklemesiyle Anadolu Abdalları. Kırşehir: Kırşehir Belediyesi Kültür-Tarih Yayınları Serisi 6



Hünerli Bestekâr: Haydar Telhüner

Erhan ÖZDEN¹

Özet

XX. yüzyılda sanat alanında önemli gelişmeler yaşanmıştır. Bu dönemde Türkiye'nin farklı bölgelerinde birçok besteci yetişmiş, bunlardan bazıları yaptıkları bestelerle adlarını tarihe geçirmişlerdir. Bu önemli besteciler arasında yer alan Erzurumlu Kemani Haydar Telhüner müzik tarihimiz açısından ayrı bir öneme sahiptir. Telhüner ortaya koyduğu türkü ve şarkı formundaki eserlerle her iki alanda mahir bir sanatçı olduğunu göstermiştir. Gençlik yıllarını Erzurum'da geçiren Telhüner, önceleri Erzurum'da sürekli duyduğu halk müziği çalgılarına merak sarsa da bir müddet sonra keman ve uda yönelmiş, nihayet kemanda karar kılmış ve bu enstrümanda usta bir sanatçı olmuştur. Haydar Telhüner, o dönemin imkânların kısıtlı olmasına rağmen keman sazında kendini yetiştirmeyi başarmış, ilerleyen yıllarda İstanbul'a yerleşmiş ve Türk müziği repertuarına nâdide eserler kazandırmıştır. Bu çalışma, şarkı ve türkü formlarında ölümsüz eserler kazandıran Kemani Haydar Telhüner'in hayatı, eserleri ve sanatçı kişiliğini ele almaktadır.

Anahtar Kelimeler: Türk Müziği, Bestekâr, Kemani Haydar Telhüner

Abstract

The 20th century witnessed important developments in the field of art. In this period, many composers were trained in different regions of Turkey and some of them made their names in history with their compositions. Among these important composers, Erzurumlu Violinist Haydar Telhüner has a special importance in terms of our music history. Telhüner showed that he was a skilled artist in both fields with his works in folk song and song form. Telhüner, who spent his youth in Erzurum, was initially interested in the folk music instruments he heard in Erzurum, but after a while he turned to the violin and the oud, finally settling on the violin and becoming a master artist on this instrument. Despite the limited opportunities of that period, Haydar Telhüner managed to train himself on the violin, settled in Istanbul in the following years and contributed rare works to the Turkish music repertoire. This study deals with the life, works and artist personality of Violinist Haydar Telhüner, who contributed immortal works in song and folk song forms.

Keywords: Turkish Music, Composer, Violonist Haydar Telhüner

Giriş

Kemani Haydar Telhüner (Algöz) 1911 yılında Erzurum'da doğdu. Annesi Cemile Hanım, Babası Yüzbaşı Derviş Efendi'dir. Müziğe olan merakı ve kabiliyeti küçük yaşlarda fark edilen Telhüner henüz 7-8 yaşlarında def, davul ve çeşitli vurmali sazları çalmaya başladı (Rona, 1970, s. 565). Erzurumlu meşhur Zurnacı Ramis Baba lakabıyla bilinen sanatçıdan müzik eğitimi aldı. Yine Ramis Baba'dan Erzurum ve civarında yaygın olarak icra edilen halk musikisi çalgılarından mey sazını çalmayı öğrenmiştir. Daha sonra keman ve uda merak sarmış ömrünün sonuna kadar kemani elinden bırakmamıştır. Nota bilgisine sahip olmadığı için o dönem Erzurum Lisesi müdürü olan Murat Uraz'ın yardımıyla okulda musiki derslerine devam etmiş, bu sayede nota öğrenmiş ve müzik bilgilerini geliştirmiştir. Bir dönem Erzurum Öğretmen Okulu'na devam etmiş, ancak musikiye olan ilgisi sebebiyle okulu terk etmiştir ve müzik alanında yoluna devam etmeye karar vermiştir (Özden, 2018, s. 2).

Haydar Telhüner, askerliğini Erzincan'da yaptıktan sonra 1938 yılında, 27 yaşındayken İstanbul'a gitmeye karar vermiştir. Aileden gelen soyadı "Algöz"ü, keman ve müziğe olan sevgisinden dolayı ve icra ettiği sanatı

¹ Prof. Dr. Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, E-posta: erhan.ozden@mgu.edu.tr.



çağırıştırarak bir şekilde “Telhüner” olarak değiştirmiş, bu soyadıyla anılmaya başlamıştır.² İstanbul’da uzun bir süre Asmalı Mescit Tepebaşı semti Cemiloğlu apartmanında yaşamıştır. Bu apartman hâlâ kullanılmaktadır. 1960 yılına kadar İstanbul’da yaşamaya devam eden Kemani Telhüner, 1960–1963 yılları arasında Erzurum’da yaşayan oğlu Necdet Algöz’ün yanına yerleşmiştir.³ Bu sürede Telhüner, Erzurum Halk Oyunları ve Halk Türküleri Derneği’ne giderek burada öğrencilere müzik eğitimi vermiştir. Rona’nın aktardığı rivayete göre 1964 yılında tekrar İstanbul’a dönen Telhüner 10 Kasım 1965 yılında, 54 yaşında Yeşilköy taraflarında kendini trenin penceresinden dışarı atarak intihar etmiştir. Bunun üzerine Udî Kadri Şençalar, İstanbul’daki samimi dostu Telhüner’i Şişli’de toprağa emanet etmiştir (Rona, 1970, s. 566).

Bestekâr Haydar Telhüner, ilk eserini henüz 19 yaşındayken kürdilhicâzkâr makamı ve şarkı formunda 1930 yılında bestelemiştir. Bu eserin güftesinin ünlü şâir ve tiyato yazarı Faruk Nafiz Çamlıbel’e (1898-1973) aittir:

Soldukça günün mâtemi altında çiçekler
Bir gölge tanırdım ki uzaktan beni bekler
Kalbimde emel yolda vefâsız kelebekler
Bir gölge tanırdım ki uzaktan beni bekler
(Fırat, 1994, s. 319)

Telhüner askerliğini Erzincan’da bando takımında yapmıştır. Bu sırada Telhüner İran Şahı’nın Türkiye’yi ziyareti esnasında düzenlenen karşılama töreninde çaldığı enstrümanlarla bir konser icra etmiş, büyük bir beğeni ve takdir kazanmıştır. Bununla birlikte, en ünlü bestelerinden biri olan isimli bestesini de Erzincan’da askerlik yaptığı sırada bestelemiştir:

Geceler yârim oldu anam anam garîbem
Ağlamak kârım oldu anam anam garîbem
Evvel böyle değildim anam anam garîbem
Sebebim zâlim oldu anam anam garîbem
(Aksüt, 2002, s. 157)

Telhüner İstanbul’a gittikten sonra oradaki sanatçılarla tanışmış, kendine yeni bir çevre kurmuştur. O dönem Taksim’deki meşhur eğlence merkezlerinden bir sayılan Kristal Gazinosu’nda o yılların ünlü isimlerinden Suzan Yakar, Esmâ Engin, Ercüment Batanay, Kadri Şençalar, İsmail Şençalar ve Sadi Işılây gibi müzisyenlerle uzun yıllar sanatını başarılı bir şekilde icra etmiştir. İstanbul Sirkeci Doğubank İşhanı’nda bulunan Şençalar Müzik Şirketi’nin müzik şefliğini yapan Telhüner eserlerinin büyük kısmını bu stüdyoda seslendirerek kayıt altına almış ve bu bestelerin çoğunu da ünlü ses sanatçısı Bekir Sıtkı Sezgin’e okutmuştur.

Kemani Haydar Telhüner İstanbul’da yaşadığı dönemde birçok film müziği de bestelemiştir. Örneğin ünlü yönetmen Vedat Örfî Bengü’nin 1947 yılında yazıp yönettiği *Bağdagül* adlı filmdeki bazı müziklerin bestesi Telhüner’e aittir. Bestekâr kimliğiyle tanınan Telhüner, İstanbul’da yaşadığı sıralarda Beyoğlu’nda bulunan ve o dönem müzik camiasının ünlü isimlerinin bir araya geldiği İzmir kıraathanesine sık sık gider oradaki müzisyenlerle sohbet edermiş. Telhüner, çevresi ve yakınlarıyla olan münasebetleri neticesinde de bazı besteler yapmıştır. Örneğin 1959 yılında güftesi ve bestesi kendine ait olan ünlü “Leyla” şarkısını o yıllarda evlenen oğlu Cevdet Algöz’e hediye etmiştir:

Sonsuz Karanlıklarda Güneşim Leyla
Hem güneşim hem eşim, yoldaşım Leyla
Kovsan kapından yine gelirim Leyla
Bırakma beni yalnız başıma Leyla
(Göçgün, 2017, s. 363).

² Ünlü komedyen ve oyuncu Zafer Algöz, Haydar Telhüner’in torunudur. Aralık 2018’de tarafımızca Pendik Belediyesi’nde düzenlenen “Erzurumlu Bestekâr Haydar Telhüneri Anma Programı”na da Necdet Algöz ile birlikte iştirak eden Zafer Algöz, *Haşır Dı Bilek Bord* adlı kitabında dedesi Haydar Algöz’ün sanatçı kişiliğinin babasına yansıdığını ve bu yüzden babası Necdet Algöz’ün hem çok sayıda şarkı bildiğini hem de şarkıları güzel söylediğini kaydetmiştir (Algöz, 2017, s. 214).

³ Haydar Telhüner’in hayatı hakkındaki bilgilerin bir kısmı Bursa’da yaşayan torunu Muzaffer Algöz ile yapılan mülakat sonucunda derlenmiştir.



Üretken ve zevk-i selim sahibi olan Haydar Telhüner, 54 yıllık hayatında Türk müziği repertuarına yaklaşık yüz beste kazandırmıştır. Bestelerinin bazılarının güfteleri kendine aitken, bazen de Âşık Serânî (ö. 1866) gibi önemli saz şairlerinden aldığı şiirleri bestelemiştir. Örneğin Telhüner'in en çok tanınan eserlerinden biri Seyrânî'nin koşmasının sözleridir:

Hüsnüne güvenme ey rû-yı mâhım
Niceler bu tarz-ı revîştên geçti
Sana kâr etmedi feryâd ü âdım
Benim âhım Kûh-ı Keşîş'ten geçti
(Göçgün, 2017, s. 128)

Bestesi Telhüner'e ait olan başka bir türkünün bilgileri şu şekildedir:

Bir selâm vermeden çeker gidersin
Şu mazûn gönlümü viran edersin
Sen de bir gün gönül çeker yanarsın
Gitme güzel gitme bir çift sözüm var
O kara gözlerde benim gözüm var
(Göçgün, 2017, s. 252)

Kemani Haydar Telhüner, Türk müziğinin çeşitli makamlarında besteler yapmayı denemiştir⁴ ve onun yaptığı bestelerin bazıları dillere düşmüştür. Öyle ki bestesi ona ait bazı parçalar o dönemin ünlü sanatçıları tarafından icra edilmiş, bazıları günümüzde de icra edilmektedir. Haydar Telhüner, Türk müziğinin iki büyük ustası Saadettin Kaynak (ö. 1961) ve Selahattin Pınar (ö. 1960) feyz almıştır (Yoldaş, 2019, ss. 6-8). Bununla birlikte Telhüner'in Karacaoğlan, Seyrânî ve Âşık Dertli (ö. 1846?) gibi ünlü halk ozanlarının da eserlerine bester yapması, onun çok yönlü bir bestekâr olduğunu ve Türk müziğinin farklı alanlarında maharetli olduğunu göstermektedir.

Telhüner'i Türk müziği tarihinde ve kültüründe önemlendiren durum bestecinin sahip olmuş olduğu müzikal renk farklılığıdır. Söz konusu farklılığın üzerinde durmak gerekmektedir. Telhüner'i bestecilik anlamında farklı kılan hususa Türk müziği tarihinde sadece belli başlı bestecilerde rastlanmaktadır. Telhüner, bölgesel nitelik taşıyan halk müziği renkleri ile klasik musıkımızın kendine özgü üslubunu bir arada kullanabilen ve her iki mecrada özgün eserler üretebilen nadir bestekârlar arasındadır. Kemani Haydar Telhüner, Türk müziği tarihi içerisinde bu yönlü yeteneği olan ve arasında hayali sınırlar varmış gibi düşünülen fakat aynı kaynaktan beslenerek aynı duyguların farklı tecessümü olan iki müzik türünü ortak paydada birleştirebilen bestekârların son örneklerinden birisidir. Daha açık bir ifadeyle o, kısmi olarak klasik üslupla şehir kültürüyle yetişmiş fakat kendine özgü halk karakteri de taşıyan ve bu iki farklı yaşam şeklinin müzikal olarak eserlerini repertuarına yerleştirebilen nadir bestekârlar arasındadır. Öyle ki Telhüner'e ait eser repertuarı da bu durumu açıkça ortaya koymaktadır.

Türk müziği tarihi içerisinde klasik üslupla halk üslubuna aynı anda eserlerine nakşedebilen ve her iki türde eser verebilen ayrıca bu iki türün ikisine de vâkıf olabilen besteci ve musıkışınasların başında Ali Ufkî gelmektedir. Devamında ise Itri, Tanbûri Mustafa Çavuş, Dede Efendi, Hacı Arif ve Saadettin Kaynak gibi isimler hem klasik üslup hem de halkın anlayabileceği türde eserler besteleyen ve iki tür arasında bir nevi köprü niteliği taşıyan musıkışınaslardır. Bu isimler toplumun her katmanına hitap etmede öncü olmuşlar ve sadece şehir kültürü değil halk kültüründe de kendilerine yer edinmişlerdir. Bu isimlerin son jenerasyon temsilcilerinin en bilineni ise Haydar Telhüner'dir. Telhüner, sahip olmuş olduğu şehir kültürü sayesinde bir taraftan "*Hüsnüne güvenme ey rû-yı mâhım*" ve "*Sonsuz karanlıklarda güneşim Leyla*" gibi türünün en nadide örneği olan klasik eserleri bestelerken diğer taraftan halk arasında çok rahatça sevilip yaygınlaşabilen ve yediden yetmişe toplumun her kesimine hitap edebilen müzikal kompozisyonları repertuvara kazandırmıştır. Muhtemeldir ki çocukluk yıllarında almış olduğu müzikal kültür bestecinin bu düalist yapısının oluşumunda en önemli faktörü oluşturmuştur. Bu sebepledir ki eser repertuarı da farklı renklere ev sahipliği yapmaktadır. Özellikle halk müziği formunda verdiği eserler incelendiğinde, bestekârların klasik melodik yapıları türkü formu içerisine ne denli özenle ve estetik açıdan mükemmel bir biçimde yerleştirdiği

⁴ Telhüner'e ait bazı bestelerin analizi için bk. (Yoldaş, 2019).



dolayısıyla halk üslubu içerisine klasik üslubu ne denli ustalıkla taşıdığını görmek mümkündür. Bu bağlamda Telhüner'i kendinden önce yerel ve klasığı ustalıkla birleştiren ve bu iki farklı tadı aynı kompozisyon içerisinde dinleyiciye tattıran bestekârlar arasına yerleştirmek ve üslubu ile Türk müziği tarihinin marjinal kimlikleri arasında anmak daha doğru olacaktır.

Sonuç:

Bu çalışmada öncelikle XX. yüzyıl Türk müziğinin çok yönü sanatçı ve bestekârlarından biri olan Kemani Haydar Telhüner'in hayatı hakkında biyografik bilgi verilmiştir. Asıl adı Haydar Algöz olan sanatçı, Erzurum'a doğup büyüdü ve ilk tahsilini bu şehirde gördü. İlk Erzurum muhitinde gördüğü halk müziği enstrümanlarını çalmayı öğrenen sanatçı, bir dönem sonra kemanda ilerlemeyi seçti. Erzurum'daki hocalardan eğitim alıp kendini geliştirmeyi başardı. Askerliğini Erzincan bando takımında tamamladı. Akabinde 27 yaşındayken İstanbul'a gitti ve orada çeşitli sanat muhitlerinde bulunup dönemin ünlü sanatçılarıyla tanıştı. İstanbul'da soyadını severek icra ettiği sanatından hareketle "Telhüner" olarak değiştirdi. Hem halk müziği hem sanat müziği repertuarına yeni besteler ekletmeyi başaran sanatçı, bazı bestelerini dönemin ünlü ses sanatçılarına okuttu. Film müziği besteleri de yapmayı başaran Haydar Telhüner, vefatından önce birkaç yıllığına Erzurum'a döndü ve orada müzik eğitimi verdi. Tekrar İstanbul'a dönen besteci 1964 yılında elim bir tren kazasında hayata veda etti.

Kemani Haydar Telhüner, Türk müziğinin hem halk hem klasik sanat müziği alanlarına vakıf olan bir müzisyen olarak tarihe geçmiştir. Onun en başarılı yönü şüphesiz bestekârlık yönüdür. Türk müziğinin birçok makamında beste yapmayı başaran sanatçının birçok bestesi yaşadığı dönemde müzik mahfillerinde icra edildiği gibi bazı eserleri günümüzde de çeşitli müzik muhitlerinde icra edilmektedir.

Kaynakça:

- Aksüt, S. (2002). *Dillerde Şarkılar: Türk Musikisi Güfteleri*. İnkılap Yayınevi.
- Algöz, Z. (2017). *Haşırt Dı Bilekbord*. İnkılap Yayınevi.
- Fırat, F. (1994). *Faruk Nafiz Çamlıbel'in Şiirlerinde Edebi Sanatlar* [Yüksek Lisans Tezi]. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Göçgün, Ö. (2017). *Türk Edebiyatında, Kültür ve Sanatında: Açıklamalı Türk Musikisi Güfteleri (Besteciler, Usul ve Makamları) ile Bazı Eserlerin Yaşanmış Hikayeleri*. Akçağ Yayınları.
- Özden, E. (2016). *Erzurumlu Kemâni Haydar Telhüner Şarkıları Albümü*, Origami Yapım.
- Rona, M. (1970). *Yirminci Yüzyıl Türk Musikisi*. Türkiye Basımevi.
- Yoldaş, E. (2019). *Haydar Telhüner'in Sanatçı Kişiliği ve Eserleri* [Yüksek Lisans Tezi]. İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.



Türk Müziği Ses Sisteminin Kurucu Aktörü: Hüseyin Sadettin Arel

Gözde ÇOLAKOĞLU SARI¹

Özet

Türk müziği teorisi alanında, fakültelerin müzik bölümleri, konservatuarlar ve çeşitli müzik kurumlarında hala ‘tek’ geçerli ses sistem olan ‘Arel-Ezgi-Uzdilek’ sisteminin kurucusu Hüseyin Saadetin Arel’i anlatabilmek, onun çok yönlü kişiliğini ve çalışmalarını da anlayabilmeyi gerektirmektedir. Sadettin Arel denildiği zaman, müzik çevreleri ve bilim insanları için özellikle geleneğe özgü olmayan bir altyapı üzerine inşa etmiş olduğu Türk müziği teorisi akla gelmektedir. Bu nedenle genel olarak Suphi Ezgi ve Murat Uzdilek ile birlikte Türk müziği eğitim, öğretim ve icra kanadında ortaya koyduğu ses sistemiyle anılır. Ancak Arel sadece bu sistemi okumakla anlayamaz, çünkü çalışmaları çok geniş yelpazeye yayılmış bir müzik insanıdır. 1000 yıllık Türk Makam Müziği teori ve icra geleneğini bilir. Bunu sadece arşivindeki farklı dillerdeki el yazması belgelerden anlayabiliriz.

Bu sebeple hukukçu, müzikolog, araştırmacı, yazar, besteci ve eğitimci olarak Hüseyin Sadettin Arel’e çok yönlü bir açıdan bakmak; onu sadece matematiksel ve yapısal hatalar bulunan ses sistemine hapsedmeden, misyonunu ve bakış açısını anlamaya çalışmak açısından önem arz etmektedir. Bu makalede de Arel’i çok yönlü kimliğiyle anlamaya ve değerlendirmeye çalışacağız.

Anahtar Kelimeler: Hüseyin Sadettin Arel, Türk müziği ses sistemi, 24’lü sistem, ikileme-üçleme-dörtleme, Kemeçe Beşlemesi

Founding Actor in Turkish Music Sounding System: Hüseyin Sadettin Arel

Abstract

In the field of Turkish music theory, it is necessary to be able to explain Hüseyin Saadetin Arel, the founder of the ‘Arel-Ezgi-Uzdilek’ system, which is still the ‘only’ valid sound system in the music departments of faculties, conservatories and various music institutions, and to understand his versatile personality and works. When it comes to Sadettin Arel, the theory of Turkish music, which he built on an infrastructure that is not specific to tradition, comes to mind for music circles and scientists. For this reason, together with Suphi Ezgi and Murat Uzdilek, Turkish music is generally referred to with the sound system he has put forward in the education, training and performance wing. However, Arel cannot be simply understood by reading this system, because he is a musical person whose work has spread over a wide range. He knows the 1000-year-old Turkish Makam Music theory and tradition of performance. We can only understand this from the manuscripts in different languages in his archive. For this reason, it is important to look at Hüseyin Sadettin Arel from a multifaceted perspective as a lawyer, musicologist, researcher, writer, composer and educator, and to try to understand his mission and point of view without confining him to the sound system, which only has mathematical and structural errors. In this article, we will try to understand and evaluate Arel with his versatile identity.

Keywords: Hüseyin Sadettin Arel, Turkish music sounding system, 24 sound system, duo-thirtlet-quaret, kemeçe quintet.

¹ Prof. Dr. İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuarı Müzikoloji Bölümü, colakoglug@itu.edu.tr



Giriş

Türk müziği teorisi alanında, fakültelerin müzik bölümleri, konservatuarlar ve çeşitli müzik kurumlarında hala ‘tek’ geçerli ses sistem olan ‘Arel-Ezgi-Uzdilek’ sisteminin kurucusu Hüseyin Saadetin Arel’i anlatabilmek, onun çok yönlü kişiliğini ve çalışmalarını da anlayabilmeyi gerektirmektedir. Sadettin Arel denildiği zaman, müzik çevreleri ve bilim insanları için özellikle geleneğe özgü olmayan bir altyapı üzerine inşa etmiş olduğu Türk müziği teorisi akla gelmektedir. Bu nedenle genel olarak Suphi Ezgi ve Salih Murat Uzdilek ile birlikte Türk müziği eğitim, öğretim ve icra kanadında ortaya koyduğu ses sistemiyle anılır. Ancak Arel sadece bu sistemi okumakla anlayamaz, çünkü çalışmaları çok geniş yelpazeye yayılmış bir müzik insanıdır. 1000 yıllık Türk Makam Müziği teori ve icra geleneğini bilir. Bunu sadece arşivindeki farklı dillerdeki el yazması belgelerden anlayabiliriz. Geleneğe vakıftır, Arapça ve Farsça’ya imtizacı sebebiyle literatüre de hakimdir. Türkiyat Enstitüsü’ne bağışlanmış olan arşivindeki kitap, yazı, nota ve belgelerden nüfuz alanını anlamak mümkündür. Fransızca ile birlikte İngilizce ve Almanca bilmesi, Avrupa müziğine aynı derecede hâkim olması da ‘bilim insanı’ kişiliğini çok yönlü bir hale getirmiştir. Araştırmacı, yazar ve müzikolog olarak Türk müziği gündemine dönemsel/güncel tartışmaları, bilimsel çalışmaları çeşitli yayın organları ile taşımaya çalışmıştır. *Şehbal, Türklük ve Musiki Mecmuası*’nı süreli yayın olarak okuyucuya kazandırmış ve bu organlarda düşüncelerini ve çalışmalarını aktarmıştır. Yazdığı başlıca makale dizileri sonraları kitap haline gelen “Türk Müziği Kimidir” ve “Türk Müziği Nazariyatı” dersleridir. Ayrıca “Kontrpuan Dersleri”, “Armoni Dersleri”, “Füg Dersleri”, “Prozodi Dersleri” gibi çalışmaları Avrupa müziğine olan yakınlığını gösterir (Bkz. Yayınları Bahsi).

Esas mesleği hukukçuluk olan ve aslında geçimini de bu meslekten sağlayan Arel, arayış içinde bir bestecidir. Meydan görmemiş olsa da 51 Mevlevî âyini, beste, ağır semai ve yürük semailerini ile birlikte Türk müziğine ‘tasvîri eser’ türünü kazandırmıştır. “Köyden Gelen Haber”, “Bir Peri Masalı”, “Hicran” gibi tasvîri çalgısal eserleri, “İkilime”, “Üçleme”, “Dörtleme” ve “Beşleme” gibi Türk müziği çalgıları için çoksesli denemeleri çalgısal müzikte çığır açıcudur. Özellikle uzun çalışmalar sonucu imalatı sağlanan “Kemençe Beşlemesi” bu örneklerden biridir ve “Beşleme” adlı eseri kemençe oda müziği topluluğu için bestelenmiştir. “İnce Bir Bulut gibi siyah ipek peçesi” güfteli eseri, kürdîlihicazkâr makamına yeni bir boyut getirip, makamı ‘inici kürdî’ haline dönüştürse de, kendi içerisinde dinamizm ve lirik anlayışla bestelenmiş bir örnektir. Tüm bu özellikleriyle birlikte, eğitimci kimliğiyle Belediye Konservatuarı ve İleri Türk Musikisi Konservatuarı’nda da öğrenciler yetiştirmiş, ekolünü bu şekilde daimi kılmıştır.

Bu doğrultuda hukukçu, müzikolog, araştırmacı, yazar, besteci ve eğitimci olarak Hüseyin Sadettin Arel’e çok yönlü bir açıdan bakmak, onu sadece matematiksel ve yapısal hatalar bulunan ses sistemine hapsedmeden, misyonunu ve bakış açısını anlamaya çalışmak açısından önem arz etmektedir. Bu makalede de Arel’i çok yönlü kimliğiyle anlamaya ve değerlendirmeye çalışacağız².

1. Yetiştirdiği Ortam

Hüseyin Sadettin Arel, Batum doğumlu Kazasker Mehmed Emin Efendi’nin oğludur. Genç yaşta İstanbul’a gelen, 1862 sonlarında bilgisi ve hitabetiyle kısa sürede ün yapan, bir müderris olarak çok sayıda öğrenci yetiştiren Mehmet Emin Efendi, 1876’da ilk Kânûn-ı Esâsî’yi hazırlayan komisyonun da üyelerindedir (Öztuna, 1969: 45). Arel’in öğrencilerinden hukukçu ve İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuarı’nın kurucusu Ercümen Berker (1920-2009) Arel’in soy ağacı için şu ifadeleri kullanmıştır:

“Arel’in babası Anadolu Kazaskeri Mehmet Emin Efendi, aynı zamanda müderris ve 1876 anayasasını hazırlayanlardandı. Ağabeyi Haydar Molla, mecelle şârihi (hukuk yorumcusu) olarak hukuk camiasında çok tanınmış bir zat, kayınpederi Abdülrahman Paşa da sadrazam ve adliye vekiliydi. Arel böyle bir ortamda yetişerek, çok geniş ve sağlam kültür çevresinde olmanın mezziyetlerini taşıyan birisidir” (Berker, 1985).³

² Arel’in çok yönlü kişiliği ayrıca “Hüseyin Sadettin Arel Ekolünün Kurumsal İzleri” başlıklı makalede Türk müziğindeki rolü doğrultusunda incelenmiştir (Özdemir Göçeri ve Çolakoğlu Sarı, 2021: 53-76).

³ Arel’in öğrencilerinin konuk olduğu, İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuarı’nın öğretim elemanları ve öğrencilerinin katılımıyla gerçekleşen Sanat Gecesi Programı, TRT’de 1985 yılında yayınlanmıştır. Makalemizde Arel’i bizzat tanıyarak öğrencisi olmuş bilim ve sanat insanlarının bu programdaki aktarımlarına yer yer başvurulacaktır.



Arel'in öğrencilerinden tarihçi, müzik tarihçisi ve Adalet Partisi Konya milletvekili Yılmaz Öztuna'ya (1930-2012) göre bir Osmanlı aristokratı olan Arel, koyu Türk milliyetçisi, yalnız kendi vicdanı içinde dindar, mutasavvıf ve cumhuriyetçiydi. Demokrasiye inanan bir Tanzimat aydını idi. Kılığı kıyafeti, yiyip içmesi, çalışma metoduyla da tamamen batılıydı. Osmanlı Türkçesi dışında Arapça, Farsça, İngilizce, Fransızca ve Almancaya hâkimiyeti tamdı (Öztuna, 1986: 61).

2. Eğitimi

Arel 6 yaşında Vefâ'da Taşmekteb'e verilmiş, Şemsülmaârif ve Nüümüne-i Terakkî Mektebi'nde (günümüz İstanbul Erkek Lisesi) okuyarak ilköğrenimini bitirmiştir. Babasının görevi sebebiyle İzmir'e gitmiş, Fransız Koleji'nde orta ve lise eğitimini tamamlamış, burada Arapça ve Fransızca, özel olarak da Farsça, İngilizce ve Almanca dersleri almıştır. İzmir'den sonra İstanbul medreselerine devam etmiştir. Müzik eğitimine ise Batı müziği ve mandolin dersleriyle başlayan Arel, İstanbul'da Şekerci Cemil Bey'den (1867-1928) istifade etmiş; ney, nısfıye, girift, keman, kemençe gibi Türk müziği çalgılarını⁴ öğrenmiş, piyano, ud ve ney çalmıştır. 1907-1909 yıllarında Edgar Manas'la (1875-1964) batı müziği, armoni, kontrpuan, füg çalışmıştır (Öztuna, 1986: 79-80). Bahariye Mevlevihânesi Şeyhi Şeyh Fahrettin Dede (1854-1911), Galata Mevlevihânesi Şeyhi Ataullah Dede (-1910) ve Yenikapı Mevlevihânesi Şeyhi Celaleddin Dede (1849-1908) ile de teori çalışmalarını sürdürmüştür (Öztuna, 1969: 50).

3. Hukukçuluğu

Hüseyin Sadettin Arel, 4 Eylül 1906'da Mekteb-i Hukuk-ı Şâhâne'den birincilikle mezun olması sebebiyle II. Abdülhamid (1842-1918) tarafından altın madalyayla ödüllendirilmiştir. Dönemin temayülünde öğrenciler belirli bir tahsil yaparken devlet dairesinde görev alabildiklerinden, Arel de henüz öğrenci iken memuriyete girmiş, 13 Ağustos 1895'te 15 yaşını bitirmeden İzmir Eyaleti Mektûbî Kalemi'nde (yazı işleri müdürlüğü) müsevvid (müsvedde yazıcı) olarak çalışmaya başlamıştır. Sırasıyla Adliye Nezareti mühür ve şifre müdürü (07.02.1907) ve nezaret mektûbî (muavini) (yazı işleri müdür yardımcılığı) (30.07.1907), 14 Ağustos 1908 tarihinde de Adliye Nezâreti mektûbî müdürü (yazı işleri müdürü) olmuştur. Ticâret-i Bahriyye mahkemesi (deniz ticaret mahkemesi) üyeliğine getirilerek 28 Eylül 1909 tarihinde doğrudan hâkimlik mesleğine başlamıştır. 1 Kasım 1909'da imparatorluğun en hassas adlî görevlerinden olan Rûmeli-i Şâhane Vilâyât-ı Selâse (Selanik, Manastır ve Kosova, Üsküp eyaletlerinden müteşekkil Makedonya) adliye müfettişliği, 28 Mayıs 1911'de Adliye Nezareti Umûr-ı Cezâiye müdürlüğü (ceza işleri müdürü) ve Adliye Nezareti müsteşarlığı gibi görevlere Şûra-yı Devlet tanzîmât dâiresi (Danıştay) başkanlığına getirilmiştir. Şûra-yı Devlet Aralık 1918'de kapatılınca Arel'in de 38 yıllık devlet hizmeti sona ermiştir (Öztuna, 1986: 15-22).⁵

4. Yayıncılığı

Hüseyin Sadettin Arel, Türk müziği gündemine dönemsel/güncel tartışmaları, ilmi çalışmaları çeşitli yayın organlarıyla taşımaya çalışan bir bilim insanıdır. "Şehbal", "Türklük" ve "Musiki Mecmuası"nı bizzat kendi çıkarmış ve bu yayınlara yazılarıyla da katkıda bulunmuştur. Kanun icracısı, orkestra şefi ve müzik bilimci Ruhi Ayangil, Arel'in yayınlarını süreli yayınlar ve kitaplar olmak üzere ikiye ayırmaktadır⁶.

⁴ Berker, Arel'in icra ettiği çalgılar için "1943 ile 55 yılları arasında 12-13 yıllık talebeliğim sırasında hiçbir sazını dinlemedim, kimseye dinletmezdi, ama yakınlarından duyduğuma göre çalarmış" ifadesini kullanmıştır (Berker, 1985).

⁵ Arel 29 Ekim 1923 günü Cumhuriyet'in ilanı ile İzmir'e gelip avukatlık bürosunu açmış ve İstanbul'a dönene kadar beş yıl burada kalmış, İzmir'de musiki faaliyetlerine devam etmiştir. Arel'in buradaki faaliyetleri için bkz. Cevher, Hakan. 2018. "Hüseyin Sadettin Arel'in İzmir Güncesi", *Hüseyin Sadettin Arel ve Türk Müziği Sempozyumu Bildirileri*, İstanbul Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü, 133-142.

⁶ "Şehbal" 5 yıl yayınlamıştır. Dergi 15 günlüktür. 1914-1909 yılları arasında I. Dünya Savaşı'na kadar 100 sayı çıkarmış ve burada Bedi Mensî takma adını kullanmıştır. Kantemir Edvârî'ni ilk kez tanıtan, kısaca metin şerhini kaleme alan Arel, bu konuya derginin 85-67. sayıları arasında yer ayırmıştır (Öztuna, :1969 49). Arel'in "Türk Operası" başlıklı üç makalesinin neşri, bu dergide yer alan önemli müzikbilim konularından bazılarıdır (Ayangil, 40 :2018). "Türklük" Nisan 1939 - Kasım 1940 tarihleri arasında her nüshası ortalama 80 sayfalık 'milliyetçi kültür mecmuası' olarak toplam 14 sayı halinde yayınlamıştır. Devamına II. Dünya Savaşı'nın zorlu şartları engel olmuştur (Öztuna, 1969: 40). İsmâil Hâmi Danişmend'in yazı işleri müdürlüğünde "Türk Musikisi Kimindir?" adlı yazı dizisi derginin ilk 14 sayısında ve sonraları "Musiki Mecmuası"nın 16 - 58. sayıları arasında bölüm bölüm yayınlamıştır. Yazı dizisi, 1969 yılında Yılmaz Öztuna tarafından İstanbul'da Millî Eğitim Bakanlığı Türk Musikisi Araştırma ve Değerlendirme Dairesi Yayınları'ndan kitap olarak birleştirilerek basılmıştır (Ayangil, 2018: 40). "Musiki Mecmuası" İleri Türk Musikisi Konservatuarı Derneği'nin organı olarak yayın hayatına başlamıştır. 1948 yılı sonlarından itibaren hem müziğin bilimsel yönünü, hem de güncel müzik hayatını yakalamaya çalışan Musiki Mecmuası'nda müzik tarihi, teorisi, bestecilerin biyografileri, nota örnekleri, cevabi yazılar gibi çeşitli bölümlere rastlamak mümkündür. Mart 1948 tarihinde İstanbul'da Hüseyin Sadettin Arel'in görüşleri doğrultusunda neşrine başlanan



Sadettin Arel'in kitap olmak üzere tasarladığı yapıtlarının çoğu sağlığında yayınlanmamış, bazıları ders notları olarak teksir edilmiş ya da çeşitli dergi sayılarında yer alan yazılar/makaleler olarak varlıklarını muhafaza etmişlerdir. Arel'in müellifi olduğu ancak bazıları sonradan farklı nâşirler tarafından yayınlanan kitapları şunlardır: "Türk Mûsikisi Nazariyatı Dersleri", "Eski Mûsikî Tarihi Notları: Prozodi Dersleri", "Türk Mûsikisi İçin Âhenk Dersleri", "Kontrpuan - Füg ve İleri Solfej Dersleri", "Türk Mûsikisi Üzerine İki Konferans", "Türk Mûsikisi Kimindir?", "Armoni Dersleri" (Ayangil, 2018: 41)⁷.

Hüseyin Sadettin Arel'in yayıncılığı bahsinde 'Türk Müziği tarihine ilişkin yeni bilgileri alana kazandırması' konusundan özellikle bahsedilmelidir. Her ne kadar "Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri" makaleler dizisinde edvârlar ve gelenekteki teori kitaplarına atıf yapmamış, yeni bir teori sistemi yaratmış olmayı seçse de, Türk müzik bilimine kazandırdığı ilkler, aslında geleneğe ne kadar vakıf olduğunu vurgulamaktadır. "Kitabu İlmi'l-Musiki 'ala vechi'l-Hurufat" başlıklı Kantemiroğlu Edvârı olarak bilinen eseri, Şehbal Mecmuası'nın 67 ve 85. sayıları arasında müzik bilimine tanıtan ilk kişi Arel'dir. Aynı şekilde British Museum'da Çağatay Uluçay tarafından 1948 yılında tespit edilen Ali Ufkî'ye ait "Mecmua-i Saz ü Söz" adlı eseri "300 Kûsür Senelik Nota Mecmuası Hakkında" başlıklı bir makale ile Musiki Mecmuası'nda anlatmıştır (Arel, 1951, 45: 3-6).

5. Eğitimseliliği: Belediye Konservatuarı'ndan İleri Türk Musikisi Konservatuarı'na

Talim ve Terbiye Dairesi Sanayi-i Nefise Encümeni'nin 9 Aralık 1926 tarihli kararı ile Dârülelhân'da Türk müziği eğitimi tamamen kaldırılmış, eğitim özel teşebbüs ve ev meclislerinde devam etmiştir. Bu dönemde Arel'in devlet yönetiminin kalbinde Ankara Devlet Konservatuarı bünyesinde Türk müziği bölümü kurma teşebbüsleri sonuçsuz kalmıştır⁸. Aradan geçen on yıllar sonra, İstanbul Şehir Umûmi Meclisi Bütçe Komisyonu 1943 yılı Belediye Konservatuarı bütçesine dair gerekçeli karar belgesindeki atama için, Türk musikisini gerek nazariyat, gerek amelîyat sahalarında gençlere aşıl原因arak, gündün güne azalan Türk musikîşinaslarının yerlerini gençlerle doldurmak maksadıyla bir 'mütehassıs'ın tayinine lüzum gösterildiğini vurgulamıştır (Öztuna, 1969: 50)⁹.

Hüseyin Sadettin Arel'in armoni derslerine katılan Zühdü Rıza Tinel'in¹⁰ (1881-1945) Arel'e yazdığı 7 Haziran 1943 tarihli mektubunun ikincisi maddesinde, dönemin İstanbul valisi Lütfi Kırdar (1887-1961) ile görüşmelerinden bahsetmektedir. Belgede aktarılan göre Vali Kırdar Edirnekapı'daki Sıhhat Merkezi'ni ziyarete geldiğinde Zühdü Bey, Arel gibi mümtaz bir şahsiyeti konservatuar idaresine getirdiği için Kırdar'a milli bir şükranla karşılanacak hayırlı bir iş yaptığını söylemiş, Lütfi Kırdar ise Arel'e güvendiğini ve onu desteklediğini belirtmiştir. Mektubun üçüncüsü maddesinin konusu, 'Asrî Kemeñçe' adlı yazma eserdir. Tinel, eserinin konservatuar bünyesinde yayınlanması talebini dile getirmiştir (Özbaý, 2019: 11, 42-43):

"Kıymetli sevgili hocam kardeşim Hüseyin Sadeddin Beyefendi'ye,... 2- Geçen gün vâli bizim sıhhat

mecmua, 95-176. sayıları arasında "Yeni Musiki Mecmuası", 224-246. sayılarında "İleri Musiki Mecmuası" adıyla çıkmıştır. Dergi neşrini uzun süre (sy.1-400) aylık periyotlarla devam ettirmiş, 401-472. sayılar üç ayda bir yayınlanmış, 472. sayının ardından yayınına üç yıl ara verdikten sonra Mart 2005'te 473. sayı ile yeniden neşir hayatına dönmüştür. 13-192. sayıları İleri Türk Musikisi Konservatuarı'nın yayın organı olarak çıkmıştır (Özcan, 2006: 263).

⁷ "Eski Musiki Tarihi Notları": Arel'in konservatuarda 'musikî tarihi dersi'ni okuturken ders kitabı olarak hazırladığı, teksir yolu ile çoğaltılmış ve muhtemelen tamamlanmamış olan eseridir (Ayangil, 2018: 41). "Prozodi Dersleri": Söz unsuru içeren müzik eserlerinde güftenin, beste ile uyumu sorunsalı olarak bilinen prozodinin, farklı vezinler ve farklı usuller bakımından nasıl uygulanması gerektiğine ilişkin kuralların, Batı müziği bestecilerinin eserlerindeki uygulamalarla da karşılaştırılarak detaylı olarak ele alınıp incelendiği, prozodiye ilişkin hususların sistematize edildiği eserdir (Ayangil, 2018: 42). "Armoni Dersleri": Türk musikisinde armoni (âhenk) dersleridir. Klasik armoni kitaplarının bütün muhteviyatıyla bu muhteviyatın Türk musikisi sistemine tatbik şeklini gösterir. "Türk Musikisi İçin Âhenk Dersleri": Musiki Mecmuası'nın 84. sayısından itibaren tefrikaya başlanmış; fakat yarım kalmıştır (Öztuna, 1969: 50). "Kontrpuan - Füg ve İleri Solfej Dersleri": Türk musikisi için füg ve kontrpuan kitabıdır. Kontrpuan dersleri iki kısımdan meydana gelir; bahisler klasik kontrpuan kitaplarında olduğu gibidir (Öztuna, 1986: 75). "Türk Musikisi Üzerine İki Konferans": Arel'in İzmir Türk Ocağı'nda verdiği iki konferansın sonradan Vakıf gazetesinde neşredilen metinlerinin, ölümünden sonra İleri Türk Musikisi Derneği Konservatuarı tarafından bir risâle halinde basılmasıyla vücut bulmuş kitapçıktır. Türk müziğinin kültürel temelleri ve gelişme yolları hakkında Arel'in görüş ve düşüncelerini ihtivâ etmektedir (Ayangil, 2018: 42).

⁸ Milletvekili, kültür-sanat aydını ve tıp doktoru Osman Şevki Uludağ'ın (1889-1964) anıları ve yazıları için bkz. Yıldızeli, 2009: 67-96.

⁹ Osman Şevki Uludağ ise Maarif Vekili Hasan Âli Yücel (1867-1961) ile meclis koridorlarında konuyla ilgili tartışmalarını ve Arel için duyduğu kaygılarını 1955 yılında Arel'in ölüm yıldönümü için kaleme aldığı bir yazıda Yücel'e sarf ettiği şu sözler ile bildirir: "Müşkülât çıkarılmazsa ve Sadettin Bey kendi kanaatinde serbest kalırsa onu kazandığımızdan dolayı hakikaten güzel bir iş görmüş olursunuz. Ben korkuyorum ki..." Uludağ yazısının devamında Yücel'in korkulacak bir şey olmadığına dair kendisi için telkinlerini de anlatır, ancak korkularında haklı çıkacağını Arel'in 1948 tarihli istifası gösterecektir (Uludağ, 1955: 477, 491).

¹⁰ Bilinen ilk kemeñçe metodu kimliğindeki "Asrî Kemeñçe" başlıklı eseri kaleme alan Tinel aynı zamanda tıp doktorudur.



merkezine geldi. Otomobile binerken kendisine: -Bunca hayırlı işleriniz arasında bence millî bir şükranla karşılanacak bir tanesi de ve bence çok önemlisi de Türk Musikisi'ni ileriye götürmek için bulduğunuz mümtaz bir şahsiyete idareyi vermenizdir- dedim. Cevap olarak-Evet dedi, bu cihetten de çalışıyoruz. Hüseyin Sadeddin Bey'e bütün teslim olduk. Ne istediye, ne isteyecekse vermeyi kabul ettik. İnşallah iyi olacak-..." (Özbay, 2019: 11, 39-42).

Yılmaz Öztuna da Batı musikisi öğretiminin ıslahı ve Türk musikisi kısmının doğru yola götürülmesi için olağanüstü yetkilerle bir yöneticilik/başkanlık makamı meydana getirildiğini, Arel'in beş yıllık bir mukavele ile bu görevi kabul ettiğini ve Türk musikisi kısmı kurularak ilk defa milli musikinin çağdaş ilim seviyesine uygun bir şekilde öğretiminin ele alındığını belirtmiştir. A ve B takımları halinde iki Türk Musikisi İcra Heyeti kurulmuş, B takımına gelişmeye müsait nispeten genç elemanlar alınmıştır. A takımı ise gelişmesini tamamlamış yeni akıma ayak uydurması zor müzisyenlerden teşkil edilmiştir. İcra Heyeti Başkanlığı'na, Üniversite Korosu şefi olanERCÜMEND BERKER getirilmiştir (Öztuna, 1969: 50-51). Yayınları bahsinde belirtildiği gibi Arel "Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri" yazı dizisini kurumsal eğitim amacıyla 1943'te kaleme almaya başlamıştır. Batı musikisi kısmını 'ıslah' etmiş, müesseseyi kendi tabiriyle üçüncü sınıf bir batı konservatuvarı çizgisine getirmiştir. Çeşitli orkestralar, saz ve ses topluluklarıyla birlikte Türk Filarmoni Derneği'ni de kuran Arel, Batı müziği sevgisini canlandırmaya gayret etmiştir. Alaylı müzisyenlerin reforma mukavemet ettiklerini bilen Arel'in hedefi, bu müziği yeni yetişen ve yüksek tahsil gören gençlere teslim etmektir (Öztuna, 1986: 84).

Arel konservatuvarında görev yaptığı süre boyunca ders notları hazırlamış, topluluk, koro ve orkestralar kurabilmek için yenilikçi bestelerden yayınlara kadar plan ve programlı bir şekilde çalışmıştır. Ancak İstanbul Belediye Konservatuvarı'nda yapmaya çalıştığı hamleler gerek muhafazakâr, gerekse yenilikçi sanatçı ve bilimciler tarafından anlaşılammış, basın, Arel'in yöntemine ilişkin dedikodu haberleri ile çalkalanmıştır. Yukarıda bahsettiğimiz Uludağ'ın söyleminde olduğu gibi durum Arel'in görevinden istifa etmesiyle son bulmuş, birinci 'kurumsal teşebbüs' başarıyla sonlandırılmamıştır¹¹.

Arel'in istifa metni, İstanbul Belediye Konservatuvarı nazariyat dersi mezunu, İleri Türk Musikisi Konservatuvarı Derneği solfej öğretmeni ve Arel'in öğrencilerinden müzik tarihçi ve bilimci Haydar Sanal'dan (1926-2003) aktarılarak aşağıda sunulmuştur:

İstanbul Belediyesi Başkanlığı Yüksek Makamına -25 Şubat 1948

Tasvir Gazetesi'nin 19 Şubat 1948 tarihli nüshasında intişar eden bir yazıdan bugün haberdar oldum. Bu sureti ilişik olan o yazıda Mustafa Çağlar'a ait inhamın tarafı âlinizden usulsüz görüldüğü ve muameleye konulmuyarak hıfzedilmek üzere evrak müdürlüğüne verildiği halka ilân ediliyor. Buna inanmadım. Çünkü;

Evvelâ- Şehir Umumi Meclisince tanzim olunan Konservatuvar talimatnamesininin 16'ıncı maddesinde 'Konservatuvara birini tâyin etmek veya birinin Konservatuvarla alâkasını kesmek hususlarının Belediye Reisliğine tarafımdan bildirileceği' musarrahtır.

Sâniyen- Türk Musikisi icra heyeti sırf bir sanat teşekkülünden ibaret olduğu için oraya müteallik tâyinlerin idarî mahiyette telâkki edilmesi ihtimali yoktur.

¹¹ Türkiye'de müzikoloji eğitiminin kurucusu Gültekin Oransay'a (1930-1989) göre Arel'in sözleşmesinin yenilenmesini istemeyerek 1948'de görevinden ayrılmasının sebebi, İcra Heyeti'nin yenilikçi yapılanması ve Sadettin Arel'in yenilikçi görüşlerine göre yazdığı notlara ve yaptığı çalışmalara kurum içi ve dışındaki eski ve kalıplaşmış zihniyetin ayak uyduramamasıdır. Bu oluşan huzursuzluk ortamı ve sürtüşmelerin çoğalması Arel'i konservatuardan koparmıştır (Oransay, 1973: 247). Hüseyin Sadettin Arel'in öğrencisi Laika Karabey'in Arel'in sözleşmesini yenilememesiyle ilgili aktardıkları ise oldukça ilginçtir. Karabey, öncelikle Arel'in Konservatuvarında İcra Heyeti nazariyat derslerinin devamını rica ettiği için bir arbede koptuğunu ve bu durum yatıştıktan sonra da Arel'in yatılı okuyan öğrencilerden bir orkestra kurduğunu belirtmiştir. Ancak o sırada Belediye, Arel'in Filarmoni Derneği'ni de kurması üzerine "ücretini biz ödüyörüz, o Filarmoni Derneği'ni çalıştırıyor" diyerek suçlamada bulunmuştur. Karabey, orkestraya konuk ettiği önemli virtüözlerle didaktik mahiyette konserler meydana getirdiği için Belediye yetkililerinden teşekkür beklerken, aksine suçlamalarla karşılaştığı için Arel'in istifa ettiğini aktarmıştır (Karabey, 1985). Öztuna ise Arel'in 1948'de mukavelesinin uzatılmasını istemeyerek istifa ettiğini şöyle anlatır: "Konservatuvarın Türk Musikisi kısmı, piyasacıların ağırlıkta olduğu veya piyasacı olmayıp musikimizin eski, dededen kalma usullerle öğretilmesinde direnenlerin eline geçti. En büyük ve basına aksettirilen gürültülerden birinin, Arel'in icra heyeti konserlerinde mutlaka yay bağı, yay birliği istemesi olduğu, bugün ibret verici bir olay olarak unutulmamalı, hatırlanmalıdır" (Öztuna, 1986: 84).



Sâlisen- Muhtelif teşerrüflerimizde hattâ son telâkimizde inhaları başkasına göndermeyip doğruca zât-i devletlerine iysal etmekliğim emir buyurulmuştur.

Râbian- Şimdiye kadar tarafımdan yapılan inhalardan hiç birinin geri çevrilmediğini teşekkürle anmaklığım bir vazifedir.

İşte bu sebeplerden dolayı Tasvir gazetesinin neşrettiği fıkraya inanamadım. Fakat 3 Şubat 1948 tarihli arızamda bahsettiğim çirkin muhaberenin yine Tasvir gazetesinde doğru olarak intişar ettiğini ve bu hususa dair yüksek makamınızdan bir cevap alamadığımı düşünerek yukarıki iki haberin doğru olması ihtimalini derpiş etmek mecburiyetinde kaldım. Doğruluk veya yanlışlık bittabi sizce malûmdur.

Bir hakikati hatırlatmama müsaade buyurunuz: Hakkımda ibraz buyurduğunuz hudutsuz itimada zerre kadar hâle geldiğini hisseder etmez derhal çekileceğimi daima tekrarlamıştım.

Eğer inhamın hıfza gönderildiği doğru ise artık hiçbir kuvvet beni Konservatuarda tutamayacaktır. Musikiye olan bağlılığım haysiyet ve izzetinefis duygusunu unutturamaz.

Geçenlerde mesai sistemimize uymıyan birkaç kişiyi icra heyetinden çıkarmadan önce mutad hilâfında keyfiyeti yüksek ittilamıza arz etmiş ve bu muamelelerden doğması muhtemel gaileye metanetle karşı koyacağımı ilave ederek mütalâanızı sormuştum. Bir kimseden maadası için mahzur görmediğinizi beyan buyurmanız üzerine icab edenler çıkarıldı. Ve, tıpkı tahminim veçhile, gazetelerde hakikate büsbütün muhalif isnatlar ve iftiralar başladı. Hudutsuz itimadınıza nailiyetten emin olarak bu gürültüye metanetle karşı koydum. Hatta bu neşriyatı tetkik için bir komisyon teşkil buyurmanızı da pek isabetli buldum. Zira ne yaptığımı, niçin yaptığımı ve her zaman müşabih vaziyetlerde aynı şeyi yapmakta tereddüd etmiyeceğimi biliyorum.

Komisyonun da tetkik neticesinde bu kanaate varacağına kailim. Lakin şunu da itiraf etmeliyim ki dost sandığım, iyi ahlâk sahibi zannettiğim, kendilerine ummadıkları şahsi iyiliklerde bulunduğum yaşlı başlı kimselerin benim aleyhimde nasıl sevine sevine iftiralar icad ettiklerini, uydurma bahanelerle şahsıma taarruz etmekten ne kadar zevk aldıklarını gördükten sonra bu işten nefret etmemekliğim mümkün olmadı. Vakıa hiçbir hücum sanat yolundaki azmi zayıflatamaz; fakat ahlâkı kendi ahlakımla taban tabana zıd olan bu sanatkârlara temasa mecbur olmak sevimli bir olay değildir.

Sanat sahasını kaplıyan çirkâbın ortasında yalnız sizin temiz itimadınıza dayanıyordum. Şimdi ise, inhamın hıfzı haberi doğru olduğu takdirde, itimad kalmamış oluyor ve sanat sahasını kendi mukadderatına terk edip çekilmek en müstacel ve en mühim vecibem halini alıyor. Zaten çekilmem hiçbir yeni harekete lüzum göstermeyecektir. Zira mukavelem henüz yenilenmemiş bulunuyor.

Bugün Konservatuarda dört dersim var. O dersleri son olarak verdikten sonra bir daha Konservatuara gitmiyeceğimi arz ve mukavelem yenilenmemesini rica eder, vazifekar bulunduğum müddetçe hakikaten hudutsuz bir surette ibraz buyurduğunuz itimad ve müzaheretten dolayı en samimi teşekkürlerimi derin saygılarıma terdifen sunarım.

İstanbul Konservatuarı İlmi Kurul Sabık Başkanı H. Sadettin Arel” (Sanal, 1976a; 1976b).

İstifa, dönemin müzik insanları ve aydın kesimi arasında yankılar uyandırmıştır ki, konuyu yazanlardan biri de dönemin kültür insanlarından edebiyatçı, yazar ve aynı zamanda Türk Ocağı Sanat Kurulu Üyesi Hakkı Süha’dır (1895-1963). 19 Haziran 1948 tarihli *Vakit - Yeni Gazete*’de “Hüseyin Sadettin Arel ve Musikimiz” başlıklı yazısı, bu istifayı farklı bir bakışla ele almaktadır:

“Sadettin Arel’in çekilişini öğrenince sarsılmıştım. Gazete dedikoduları, bin bir menfaat havasıyla dönen fırladıklar, şunun keyfi, bunun arzusu, ötekinin hevesi, ruhunun ‘vahyini duymuş bir ülkü kahramanının’ umurunda mı olur diyordum. İstifanameyi okuduktan sonra, fikrim değişti. Üstadın



ayrılışına hak verdim. Çünkü bu ‘ayrılış’ın kollarını bağlayan resmi kayıtlardan bir kurtuluş demek olduğunu görmüştüm. Konservatuarı Hüseyin Sadettin Bey’den mahrum edecek bir yola girmek, Türk Musikisine arka yoldan dolaşarak vurmak, fakat en derin yarayı açmak demektir. Üstad, bir yandan oradaki icra heyetlerinden kudret ve ciddi çalışmalar isterken, bir yandan da Türk musikisini methodsuzluktan kurtarmak ve konservatuarda bu kuruluşun tedris köprüsünü kurmak yolunda idi. Türk musikisine düşman olanları en çok yıldırın da işte bunlardı. Sanıyorlardı ki üstad konservatuardan ayrılrsa, ancak birbirine dayanarak ayakta durabilenler dağılacak ve tehlike yıkılacak...Zeka, kudret boş durur mu hiç? İşte sevinerek öğreniyoruz ki, Hüseyin Sadettin Arel, İleri Türk Musikisi Konservatuarı adıyla yeni bir müessese kurmuştur. Kendisinden feyz almak isteyenler huzuruna can atmaktadırlar. Buna hiçbir entrika mani olamaz. Orada musikimizin hem nazariye kısmı, hem de enstrüman kısmı gösteriliyor. ‘Yarın’ın sanat terazisinde diplomalar dağıtılırken Sadettin Arel imzalıların ayrı bir kıymetle yükseleceğinden şüphem yok. Üstadın belediye malından ayrılarak, öz malına dönüşü, meğer bir musiki bayramı gibi sevinçle karşılanacak bir şeymiş” (Gezgin, 1948).

Arel büyük umutlar ile başladığı yeni eğitim yöntemleri, ders kitapları, notalar ve faaliyetler ile bilimsel bir zemine oturtmaya çalıştığı görevinden yukarıda bahsedilen sebepler ile 1948 yılında istifa etmiştir. Onun karşıtları, hem dönemin ‘batıcı’ları, hem de bir yonteme ve kaba sığdırılmayan ‘Türk Müzikçiler’ olmuştur (bkz. Arel, 1954: 195-196). Bununla birlikte Arel, yedi öğrencisine konservatuardaki Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri’nin beş yıllık bitirme sertifikasını vermeyi başarmıştır¹² (Sanal, 1976b).

Arel’in istifası ardından kendisine Ercümen Berker, Laika Karabey ile Cüneyd Orhon (1926-2006) da katılmıştır. Bununla birlikte 1949’da kuram öğretmenliğine atanan Şefik Gürmeriç (1904-1967) derslerinde Arel’in görüşüne bağlı kalmış, İlmî Kurul Başkanlığına 1949 başlarında getirilen Şerif Muhiddin Targan (1892-1967) iki yıl sonra 1951’de ayrılınca yerine Refik Fersan (1893-1965) atanmıştır (Oransay, 1973: 247). Arel ve Targan’ın müdürlükleri sürecinde konservatuarda Türk müziği bölümü eğitim kadrosundaki isimleri şöyle sıralayabiliriz: Sadettin Arel, Laika Karabey, Şefik Gürmeriç, Münir Nurettin Selçuk (1900-1981), Nevzat Atlığ (1925), Mefharet Yıldırım (1919-1998), Halil Bedi Yönetken (1899-1968), Naime Batanay (1893-1981), Mustafa Nafiz Irmak (1904-1975), Dürdane Altan (Paçacı, 1994: 19).

İleri Türk Musikisi Konservatuarı Derneği

Arel’in İstanbul Belediye Konservatuarı’ndan yukarıda tarihsel belgeler doğrultusunda anlatılan istifasından sonra, devlet desteğinden yoksunluğu nedeniyle evini bir konservatuar gibi kullandığı¹³ ve öğrencilerini burada yetiştirdiği bilinmektedir. Haydar Sanal konuyla ilgili olarak Arel’in hedefinden bir an olsun vazgeçmediğini ve İleri Türk Musikisi Konservatuarı Derneği’nin kuruluşunu anlatmıştır¹⁴:

“Arel, istifasından bir süre sonra öğrenimimizin yarıda kalmaması için evinde bizlere ders vermeğe başladı. Konservatuardaki dördüncü ve beşinci sınıf öğrencileri haftanın muayyen günlerinde

¹² Laika Karabey, Ercümen Berker, Haydar Sanal, Süleyman Eral, Rafet Kayserilioğlu bu öğrenciler arasındadır.

¹³ Sanal, Arel’in evinde öğretimini yaptığı ‘ileri solfej’ derslerinde solfej kitabının tamamını, öğrencilerinin yanında kucağına aldığı bir taş tahtaya yazarak hazırladığını, öğrencilerinin Türk musikisi solfeji alıştırmalarını, ders günleri Arel’in dikte ettirmesi ile yazdığını anlatmıştır. “...Kendisi düzeltmesi kolay olan bu taş tahtadan alıştırmaları sonra temize çekerd” (Sanal, 1976f).

¹⁴ Musiki Mecmuası’nda verilen konservatuara ait ders programı ve üyelik koşullarını içeren ilan şu şekildedir: “Beşiktaş’ta Hayrettin İskelesinde, 17 numaralı binanın hususi dairesinde. Türk Musikisi’nin hem nazariyatını, hem de ameliyatını ilmi metodlarla tedris eden ve bilgili bestekârlar, değerli icrakârlar yetiştirmeyi gaye ittihaz eden tek konservatuvarın programı en iptidâî mertebeden en yüksek mertebeye kadar şöyle kademelendirilmiştir: Mükemmel solfej, sazendelik, hanendelik, her türlü klâsik Türk Musikisi eserleri, yeni saz ve söz eserleri, polifonik eserler; Türk Musikisi’nde aralıklar, basit makamlar, geçki, mürekkeb makamlar, şed makamlar, küçük ve büyük bütün usuller; Türk Musikisi tarihi, batı musikisi tarihi, Türk Musikisi’nde armoni, kontrpuan, füg, bestekârlık, prozodi, sazlar bilgisi, orkestra bilgisi. İleri Türk Musikisi Konservatuarı derneğine aslı üye kaydolunanlara bütün bu dersler ÜCRETSİZ verilir. Derneğe üye kaydolunmak için idare meclisinin kararını almaktan başka bir şart yoktur. Aslı üyeler ayda beş liradan on liraya, yardımcı üyeler ayda bir liradan beş liraya kadar aidat verirler. Genel kurula iştirâk etmek hakkı aslı üyelere mahsustur. Aidatın miktarı, herkesin haline göre idare meclisince tesbit edilir. Aslı üyeler ücretsiz ders almakla beraber, ayrıca derneğin kendi üyelerine mahsus sık sık vereceği konserlere ücretsiz gelmek, umum için verilecek ücretli konserlerin ücretinden ve derneğin muhtelif yayınları bedelinden yüzde elli tenzilâtla istifade etmek hakkına da mâliktirler. Dernek aralık ayı iptidalarında bir konser hazırlamaktadır. Müracaat Yeri: Beşiktaş’ta Hayrettin İskelesinde 17 numaralı binanın hususi dairesi” (MM, 1948a: 27).

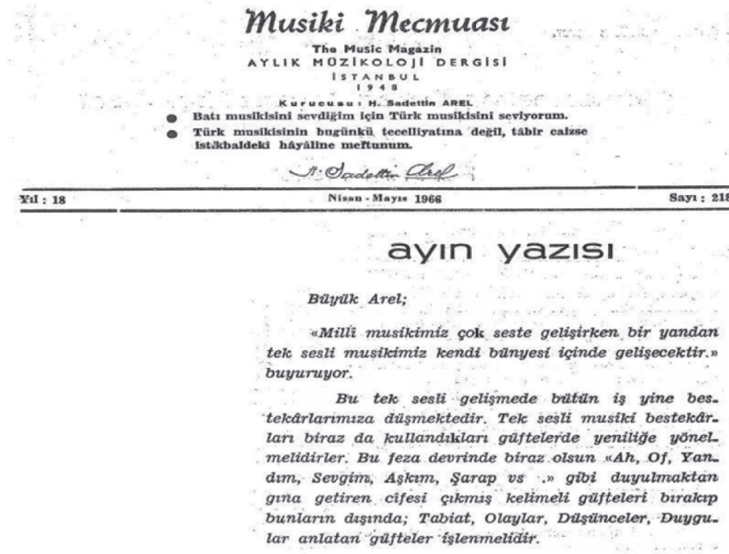


hocanın Şişli Küçükbahçe Sokak 3/1 numaralı evine devam ediyorduk¹⁵. Derli toplu fakat küçük bir ev olan burada bir odayı rahatça dolduruyorduk. Birkaç ay dersler bu minval üzerine giderken, Türk Musikisi davasının bir evin küçük çatısı altına sığdırılamayacağı, mes'elenin topluma mal edilmesi ve bu yolda çalışmaların ve mücadelenin sürdürülmesi gerçeği kendini her geçen gün daha şiddetle hissettiriyordu. Ev derslerinde armoni dersi başköşeyi alıyordu. Nihayet beklenen kuruluş kuruldu. Teşebbüs Hüseyin Sadettin Arel ve onun başlıca yardımcılarından Laika Karabey'den geldi. İsim Arel'indir: İleri Türk Musikisi Konservatuvarı Derneği. Dernek bir Konservatuvar kurulana kadar bir Türk Musikisi Konservatuvarı'nın bütün görevlerini yükleniyor ve bu görevleri yerine getirmeyi hedef ittihaz ediyordu" (Sanal, 1976d).

İleri Türk Musikisi Konservatuvarı Derneği iç tüzüğü Musiki Mecmuası'nın 13 ve 14. sayılarında yayınlanmıştır. Kuruluş ilanı 'Yeni Açılan İleri Türk Musikisi Konservatuvarı' başlığı altında Musiki Mecmuası'nda şöyle verilmiştir: "H. Sadettin Arel, Ord. Prof. Salih Murad Uzdilek, Lâika Karabey ve arkadaşları tarafından yeni açılan İleri Türk Musikisi Konservatuvarı faaliyete başlamıştır" (MM, 1948b: 28)¹⁶.

İleri Türk Musikisi Konservatuvarı Derneği'nin kurucuları arasında Hüseyin Sadettin Arel, Ord. Prof. Salih Murad Uzdilek (1891-1967), Laika Karabey, bir avukat, Milli Kalkınma Partisi'nin Başkanı, Milli Kalkınma Partisi'nin genel sekreteri yer almıştır. Haydar Sanal, Arel'in Laika Karabey'e Türk musikisi nazariyatı dersini, koro şefliğini ve Musiki Mecmuası yönetimini, kendisine ise koronun korepetitörlüğünü, şef yardımcılığını ve sonraları Türk musikisi solfeji dersini teslim ettiğini de teyit etmektedir (Sanal, 1976d).

İleri Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Derneği'nin etkinlik, konser ve konferanslarıyla birlikte ilgili kitleye en önemli ulaşma yolu Musiki Mecmuası'dır (Bkz. Dipnot 4). Dergi derneğin yayın organı olarak önemli roller üstlenmiş, akademik ve güncel tartışmalar ile birlikte, derneğin hocalarının yazı ve ders notlarına yer veren, derneğin faaliyetlerini duyurduğu medya aracı olarak önemli işlevlere sahip olmuştur. Derginin Arel'in düşünce ve söylemlerine bağlı kalarak yayın hayatına devam ettiği, 218. sayının kapağındaki giriş yazısında da örnek olarak görülebilmektedir (Şekil 1).



Şekil 1. Musiki Mecmuası 218. sayı kapağı (MM, 1966a, s.1)

¹⁵ Musiki Mecmuası'dan alıntılanan, derneğin çeşitli çalışma mekânlarından örnekler: 1 Aralık 1952 tarihli 58. sayıda konservatuvarın mekân değiştirdiği, önce Aksaray'daki Türk Ocağı binasına, 1 Ekim 1953 tarihli 68. sayıda ise Türk Ocağı'ndan Halk Partisi Beşiktaş Akaretler'deki binasına taşındığı bilgisi verilmiştir (MM, 1952: 315; MM, 1953: 245). 1 Ocak 1956 tarihli sayıda (95/1) İleri Türk Musikisi Konservatuvarı tanıtım ilanında çalışma mekânı olarak "Beşiktaş, Akaretler Spor Caddesi 50 no'lu binanın üst katında pazar günleri saat 10'dan 19'a kadar ve salı günleri 16'dan 20'ye kadar çalışılmaktadır" ibaresi kullanılmıştır (MM, 1956a: 32). 1 Ağustos 1957 tarih 114/20 no'lu sayıda da çalışma mekânı "Taksim Atatürk Lisesi pazar günleri saat 10'dan 15'e kadar..." ifadesiyle bildirilmiştir (MM, 1957: 191).

¹⁶ Ercümen Berker, İleri Türk Musikisi Konservatuvarı'nın kuruluşunu Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı'na bağlayarak aktarmakta, Türk musikisinin örgün ve yaygın eğitiminin kurulması için gerekli zemini hazırladığını vurgulamaktadır (Berker, 1985).



Konservatuvarın yenilikçi hedeflerle, eğitim, öğretim, teori ve uygulamasıyla ve çalgılar için hazırlanacak metotlarıyla adındaki “İleri” sıfatına layık bir eğitim anlayışıyla kurulduğu anlaşılmaktadır.¹⁷ Bununla birlikte dönemin çeşitli yayın organlarında ve müzik çevrelerinde konservatuvarı kötüleyen, karalamak isteyen kampanyalar kuruluşundan itibaren devam etmiştir. Gerek Batı müziği hayranları, gerekse eğitimde yeni yöntemlere karşı fikir üreten radikal Türk müzikçiler ve dönemin müzik piyasasındaki icracılar konservatuvar hakkındaki olumsuz tavırlarını gözler önüne sermişlerdir (ayrıntı için bkz Özdemir ve Çolakoğlu, 2021: 57-66).

İleri Türk Musikisi Konservatuvarı’nın yayın, konferans, konser, eğitim gibi faaliyetlerine rağmen dönemsel koşullar ve yoksunluklar içerisinde, Arel’in hayalindeki konservatuvar düşüncesini ne kadar karşılayabildiğini tespit etmek güçtür. Arel’in vefatından henüz bir yıl kadar önce, Musiki Mecmuası’nda Türk müziğinin hayal ettiği mevkiye gelemediğini ve teknik gelişmelerden mahrum kaldığını bildiren bir yazı dizisi dikkat çekicidir. “Bu Bir Başka Alem”¹⁸ başlıklı ‘ütopik’ ve ‘hayallerin gerçeğe dönüştüğü’ dizide, Arel’in yurt dışında gittiği bir şehirde Türk Müziği Konservatuvarı kurulmuş; gerek icra, gerekse eğitimde yenilikçilik anlayışıyla yapılandırılmıştır. Okulun müdürü, Arel’i Türk müziği konserlerine davet etmiştir. Buradaki üçüncü konserde ‘Türk çalgıları’ orkestrasında 20 tane soprano kemençe, 15 tane alto kemençe, 10 tane tenor kemençe, 5 tane bas kemençe, 4 tane kontrbas kemençe, 15 ney, 5 girift, 2 kudüm, 8 def, 4 kanun, 2 santur vardır (Arel, 1954: 195, akt. Çolakoğlu Sarı, 2020: 82-83).

6. Kütüphanesi

1910 yılında vefat eden babasından kendisine intikal eden Arapça ve Osmanlıca kitapların da bulunduğu, kayınpederi sadrazam Abdurrahman Paşa’nın konağındaki kütüphanesi, İstanbul işgali sonrasında telef olmuş, ancak Arel kısa sürede kütüphanesini yeniden toplamaya başlamıştır. Bomonti’deki evinde, müzik ve hukuk kitaplarıyla birlikte pek çok dilde yüzlerce dergi, psikoloji, metafizik tıp, dil bilgisi, gramer, ansiklopedik yayınlar, şiir, kültür, felsefe kitap, yayın ve ansiklopedilerinin olduğu bilinmektedir. Yılmaz Öztuna, Arel’in arşivini bizzat incelediğini ve iki yıl boyunca her hafta düzenli olarak burada çalıştığını notlarında belirtmektedir (Öztuna, 1986: 45-57)¹⁹. Ayrıca 1949-1955 yılları arasında Arel’in evine cumartesi toplantılarına gittiğini ve arşivine bizzat tanıklık ettiğini aktaran Öztuna, Arel’in ölümünden sonra aileyi teşvik ettiğini, arşivin büyük bir kısmının Arel’in de istediği gibi İstanbul Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü’ne bağışlandığını ifade etmiştir. Arşivin el yazısıyla yazılmış notalar ve çeşitli belgelerden müteşekkil bir kısmı ise öğrencisi Laika Karabey’de kalmıştır. Müzikolog Dr. Ayhan Sarı, hocası Prof. Dr. Gültekin Oransay’ın ‘kayıp’ olarak bildirdiği Ziya Santur’a ait ney ve santur metotlarını, Arel kütüphanesinde tespit etme öyküsünü şöyle anlatmaktadır: “1980’li yıllarda lisans bitirme tezi araştırmaları için “Asrî Kemençe” yazmasının kopyasını almak üzere Türkiyat Enstitüsü kütüphanesine gittim. Kütüphanede geçirdiğim sıkıntılı süreç sonucunda görevliden yazmayı mikrofilm yaptırmak üzere teslim aldım. Ancak bu aşamada kütüphane görevlisinin ne olduğunu bile fark etmeden ‘Asrî Kemençe’ yazmasıyla birlikte bana Ziya Santur’un kayıp olan Ney ve Santur Metotlarını da verdiğini anladım” (Sarı, 2020). Sadece bu anekdot, 1980’lerde dahi Arel’e ait kültür hazinesinin çok da farkına varılamadığını göstermektedir. İstanbul Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu ve İstanbul Üniversitesi Dil Merkezi’nin ortaklaşa 13-14 Aralık 2017 tarihlerinde düzenlediği “Uluslararası Hüseyin Sadettin Arel ve Türk Müziği Sempozyumu” ile hem Türkiyat Enstitüsü arşivi hem de Arel kütüphanesi bilim dünyasına yeniden tanıtılmıştır.

¹⁷ İleri Türk Musikisi Konservatuvarı Derneği’nin ilk konserlerinden birini dinleyiciler arasında bulunan Dr. Osman Şevki Uludağ şöyle anlatmıştır: “İstanbul Konservatuvarı’nda kemanların yaylarına verilemeyen intizam burada küçük kemençe yaylarına verilmiş. Üç mızrab, tanburun telleri üzerinde üstten alta alttan üste aynı istikamette işliyor. Yirmiye yakın ses içinde demetten fırlamak istidâdını gösteren eser yok. Hepsi tek ses halinde birleşmiş. Kimse önünde notaya kendiliğinden bir süs ilave etmiyor. Garip ki bu güzel ve şirin intizamın idarecisi de yok. Ne çifte nağra gibi kudüm çalan var, ne de defin sinesine karmakarışık fiske, şamar, sille yumruk atan. Heyete sazı ile iştirak eden Laika Hanımefendinin bir bakışı her şeyi hallediyor. Ve bu intizam karşısında üstad Hüseyin Sadettin Arel memnun...” (Uludağ, 1948: 19, 18-19).

¹⁸ “Uzunca sayılabilecek bu yazı dizisinde Arel, Türk müsikisinin bütün meselelerinin halledildiği bir ütopya adasından bahseder. Yazı dizisi, ütopyacı metinlerde temel bir tema olarak kullanılan bir vapur seyahati üzerine kurgulanmıştır ve bilinmeyen bir adaya varılmasıyla beraber halledilmiş Türk müsikisi hikâyesi de başlamış olur. Arel’in bu kurmaca anlatısı, temel fikir ve tarz olarak, Türk müsikisini konu edinmiş bir Thomas More (2000, 2015) uyarlaması görünümündedir. Arel, notalamadan makamların adlandırılmasına varıncaya kadar bu bilinmeyen adada yapılanları övgüyle anlatır ve en sonunda da gittiği yerin adını, okuyucuya, şu ifadelerle bildirir: ‘Şimdi bir düğümün çözülmesi kalıyor: Bazı tanıdıklarım yazımda bahsettiğim memleketin neresi olduğunu sordular. Kimisi Kıbrıs mı, kimisi İspanya mı... diye tahminlere kalktı. Hepsine birden söyleyeyim ki gittiğim memleketin adı şudur: UTOPIA” (1954: 260, akt. Öztürk, 2018: 6/2, 1857).

¹⁹ Yılmaz Öztuna 1986 yılında yayınladığı “Şâdeddin Arel” başlıklı kitabında, Arel kütüphanesi ve İstanbul Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü’ne intikal sürecini detaylarıyla anlatmaktadır (Öztuna, 57-45 :1986).



Konu ile ilgili kataloglama çalışmalarını yürüten Dr. Harun Korkmaz'ın verdiği bilgiler ise aşağıda şu şekilde aktarılmıştır:

“Kütüphanesi bazı belgelerden ve evrak üzerindeki farklı devirlere ait numaralandırmalardan anlaşıldığı kadarıyla birkaç kez tasnif ve kataloglama girişimlerine tabi tutulmuştur. Ancak bu kataloglamaların hiçbiri bütün arşivi kapsamamaktadır, ayrıca elimizde bu çalışmalara ait tam bir döküm de yoktur. Katalog çalışmalarından en kapsamlı olanı Arel'in talebelerinden Haydar Sanal tarafından yapılmış, fakat onun çalışması da tamamlanamamıştır. Arşiv üzerine en son tasnif ve kataloglama çalışması 2013-2017 yılları arasında tarafımda gerçekleştirilmiştir” (Korkmaz, <https://www.zdergisi.istanbul/makale/iu-turkiyat-enstitusu-kutuphanesi-sadettin-arel-koleksiyonu-497>).

“Yazma Eserler: Hamparsum notası ile yazılmış bazı defterler, Kantemiroğlu Edvârı gibi nadide eserler, metot kitapları, güfte mecmuaları, ayrıca mantık, havas ve spiritüalizm gibi konularda yazılmış toplam 96 eser mevcuttur.

Kitaplar: 4425 kitap ile 1595 süreli yayın bulunmaktadır. 810'u Türkçe, 1406'sı Fransızca, 547'si İngilizce, 362'si Almanca, 208'i Arapça, 9'u Farsça ve biri Rumca olan eserlerin büyük bir kısmı müzikle ilgilidir.

Şahsî Evrak: Arel'e gönderilmiş bazı mektuplar, davetiyeler, Arel'in çeşitli kitaplardan yaptığı/yaptırdığı tercüme ve çoğu müziğe dair, yazılı ve basılı belgelerden oluşmaktadır.

Resmî Evrak: Konservatuara ait müfredat programları, raporlar, neşriyata dair bazı belgeler, sicil defterleri, talebe defterleri, kongre programları ve zabıtları, Musiki Mecmuası'na gönderilmiş yazılar bu tasnife uymaktadır.

Fotoğraflar: Musikişinaslara ve kültür muhitlerine mensup bazı zatlara ait az sayıda fotoğraf arşivde bulunmaktadır. Sünbül Efendi Dergâhı zakirbaşısı “Durakçı” namıyla anılan Fehmî Efendi'nin cama tabedilmiş filmi Arel'in koleksiyonunda yer almaktadır.

Notalar: Arşivin en geniş kısmıdır. Yazma ve baskı notalar olmak üzere iki kısımda değerlendirilebilir. Yazmalar kısmı defter ve müteferrik notalardan oluşmaktadır. Arel'in koleksiyonunun Türkiyat Enstitüsüne intikal eden kısmında basılı nota fasikülleri dışında 6431 yazma, 633 matbu, 50 aydinger, şapirograf ya da fotokopi tekniği ile çoğaltılmış olmak üzere 7114 esere ait nota bulunmaktadır. Arel arşivinde geniş bir baskı nota koleksiyonu da vardır. Aralarında hem Avrupa'da, hem de Osmanlı İmparatorluğu sınırlarında yayınlanmış çok sayıda nota fasikülü bulunmaktadır” (Korkmaz, <https://www.zdergisi.istanbul/makale/iu-turkiyat-enstitusu-kutuphanesi-sadettin-arel-koleksiyonu-497>).

7. Müzik Teorisi

Hüseyin Sadettin Arel, Türk müziğinin tarihi ve teorisine oldukça vakıf bir müzik insanıdır. Ancak birikimini, Cumhuriyet döneminin ‘Türkçülük’ esasına dayanan anlayışı çerçevesinde, Türk müziğinin tarihsel meşruiyetini ve Arap, Fars ve Bizans müziğinden nasıl ayrılığını ispata girişerek kullanmak durumunda kalmıştır. Sadece 1954 tarihli (sayı 63-65) Musiki Mecmuası'nda yayınladığı “Fatih Dönemi'nde Türk Musikisi” makalesinin içeriği bile asıl fikirlerini ve literatüre hâkimiyetini gösteren önemli bir çalışmasıdır ki, İstanbul Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü'ne bağışlanan ve Arel Kütüphanesi'nde yer alan tüm yazma eserler de Arel'in teori tarihine hâkimiyetini destekleyen mevcut birikimini gözler önüne sermektedir (Bkz. Kütüphanesi bahsi).

“Arel'in teorisini meşrulaştırma zemini, teorinin özündeki tutarlılıktan ziyade hâkim ideolojiyi arkasına alabilmesine dayalıdır, diğer bir ifadeyle bu meşruiyetin teknik sebeplerden ziyade sosyal koşullarla alakalı olduğu fikridir” (Çıplak ve Karahasanoğlu, 2020: 8/1, 2334). Bu sebeple Arel gelenekten, tarihten ve literatürden bahsetmekten kaçınmıştır. Dönemsel politikalar içerisinde Antik Yunan, Arap, Fars ve Osmanlı kaynaklarına atıf yapmak, zaten eğitimi sona erdirilmiş olan bu müziği tamamen tedahülden kaldıracaktır. 11 dörtlü, 12 beşli kuralı, ana dizi ve ana perdeler, arıza işaretleri, makam anlayışı (makam-mod-tonalite), dörtlü-beşliler, makam tasnifi ve usul anlayışı gibi temel başlıklar üzerinden yeni bir teori sistemi inşa etme yoluna gitmiştir.

“Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri” yazı dizisi de birinci kısımda aralıklar, basit makamlar, usuller, geçki,



mürekkep makamlar, mürekkep makamların tasnif ve tenkidi, şed makamlar ve büyük usuller, ikinci kısımda armoni, kontrpuan, füg, bestekârlık, prozodi, sazlar bilgisi ve orkestra bilgisi konularından oluşmaktadır. Çünkü Arel, bilimsel bir bakış açısını pozitivist ve rasyonel frekanslarla kurulu zeminde sürdürmüştür (Doğrusöz, 2021: 298). Doğrusöz, Arel'in makam teorisi sistemindeki çıkış yolunu şöyle özetlemektedir: “Yekta ile başlayan 24'lü sistemini sürdüren Arel; dizi esaslı, aralık kavramını önde tutan, dörtlü ve beşlilerle makamı ifade eden sistemi ve bugün günümüz makam eğitiminde kullanılan değiştirme işaretleri ve adlandırmalarını ortaya koymuştur. Nazariyat derslerine aralık kavramıyla başlayan Arel, ardından “aralıkları ölçmek için iki yol vardır: En kolay yol aralığın iki tarafındaki seslerden her birinin hangi uzunlukta telden çıktığına bakmaktır...” diye devam etmekte, ‘aralıkların ölçülmesi’, “herhangi bir aralığın kesirle ifade edilen nispetini tel üzerine tatbik etmek istersek evvela pest ses çıkartan telin uzunluğunu ölçeriz...” ve “aralıkların ölçülmesi için ta eski zamanlardan beri ‘monokord’ denilen pek basit alet kullanılmaktadır”... girizgâhı ile ‘aralığın tel üzerine tatbiki’ başlığını işlemektedir” (Arel, 1993: 4-5, aktaran Doğrusöz, 2021: 1, 299).

Arel'e göre ana dizi olma kabiliyeti yalnız çargâh dizisinde görülür.

“Bu dizi sadece tanini ve bakiye aralıklarından yapılmıştır ve notasında hiçbir diyezi veya bemolü muhtevi değildir. Tanini ve bakiye aralıkları ise öteki aralıkların elde edilmesine en müsait olanlardır. (...) Çargâh makamı dizisinin ana dizi sayılmasının sebeplerinden biri de basit makamların hepsini Çargâh dizisinin bütün perdelerine nakledebilmemizdir. Hakikaten ne kadar basit makam varsa hepsini Çargâh dizisinin istisnasız bütün perdelerine göçürebiliriz” (Arel, 1993: 56-57).

Ancak Arel'in ana makam seçkisi gelenekten kopuk ve mesnetsiz değildir, hatta bu makam tercihi ona çok seslendirme zemininde önemli bir işlevsellik sağlar (Dural, 2019: 41). Ana makam; Safiyüddin ve halefleri döneminde uşşak (Arel'in TTB çargâh olarak bildirdiği dizi), Osmanlı-Anadolu Edvâr geleneği itibariyle, yani bahsedilen müziğin ‘Osmanlı-Anadolu’ toprakların müziği olması itibariyle de rast perde düzeninden müteşekkildir. Öztürk, Arel'in ana dizi yaklaşımını şöyle eleştirmektedir:

‘Arelciler’in etkili olduğu uygulayıcı çevrelerde Hüseyin S. Arel (1993) tarafından geliştirilen teorisinin rağbet görmesi sağlanmış, böylece makamlar ‘bilimsel’ 25 perdeli ses sistemi içinde ‘durak’, ‘güçlü’ ve ‘alt-güçlü’ fonksiyonları arasında hareket eden ezgiler ve bunlara dair ‘seyir karakteristikleri’ olarak anlaşılır olmuştur. Arel teorisinde, makam sisteminin temelinde çargâh makamı adıyla do majör dizisi temel alınmış ve makamların tümü tonal diziler olarak anlaşılmuştur. Bu teoride devir modelinde kullanılan dörtlü ve beşlilerden bir kısmı ‘seçilerek alınmış’ (mesela ısfahan cinsi hariç bırakılmış), bazılarının adları değiştirilmiş (uzzâle hicaz beşlisi denilmiş), ‘tonal makam dizileri’ bu dörtlü ve beşlilerin birleşimleriyle izah edilir olmuştur” (Öztürk, 2021: 1, 49).

Hakikaten Safiyüddin'in edvârında bildirmiş olduğu ilk altı cins (dörtlü), Arel'in teorisindeki altı tam dörtlü ile birebir aynıdır. Safiyüddin bunları beşli yaparken bir tanini eklemiş, Arel de aynı yöntemi kullanmıştır. Cins, devir, dairenin hüküm sürdüğü Safiyüddin ekolünde tabakat cetvelleri cinslerin (dörtlü ve beşliler) eklenmesinden müteşekkilden, Arel teorisinde diziler dörtlü ve beşlilerin eklenmesiyle oluşmaktadır. Arel'in ‘tam dörtlü ve beşlileri’ ile ‘diğer dörtlü ve beşlileri’ vardır²⁰ (Tablo 1). Ancak Arel sisteminin temelinde aralık, cins, devir ve daire modelini uygularken geleneğe atıf yapmamış, yepyeni bir sistem imajıyla sunmuş, dönemin politikaları içerisinde meşru bir zemin yaratmıştır.

²⁰ Ayrıntılı bilgi için Uygun, Mehmet Nuri, 2019. *Kitâbü'l-Edvâr Safiyüddin Urmevi*, İstanbul: İbn Haldun Üniversitesi Yayınları ve Arslan Fazlı, 2017. *Safiyüddin-i Urmevi ve Şerefiyye Risâlesi*, Ankara: AKM Başkanlığı Yayınları.



Tablo 1. Safiyüddin Ekolü ile Arel Teorisindeki Dörtlüler ve Aralık Düzenleri

Safiyüddin ve Ekolü İlk Altı Cins		Arel Teorisi Tam Dörtlüler	
TTB	Uşşak	TTB	Çargâh
TBT	Neva	TBT	Bûselik
BTT	Bûselik	BTT	Kürdî
TCC	Rast	TKS	Rast
CCT	Nevrûz	KST	Uşşak
CTC	Irak	SAS	Hicaz

Kantemir’de ‘müfred’ ve ‘mürekkeb’, Nasır Dede’de ise makam ve terkip olarak sınıflaması yapılan makamlar Arel’in sistemine göre, ‘basit’, ‘şed’ ve ‘bileşik’ şeklinde tasnif edilirler. ‘13’ basit makam, tam dörtlü ve tam beşlilerin birleşmesinden oluşmaktadır. Arel’in basit makam tarifi şöyledir: “Bir tam dörtlü ve bir tam beşlinin veya tersine bir tam beşli ile bir tam dörtlünün birleşmesinden hasıl olup da güçlüsü ek yerinde görünen ve birinci–dördüncü dereceleri arasında tam dörtlü nisbeti bulunmakta beraber kalışı da tam bir istirahat duygusu veren dizilerin makamları basit sayılır” (Arel, 1993: 32).

Arel’in makam sınıflandırmasında, Avrupa müziğine yakınlaştırma yöntemi hâkimdir. Tanımlarını makam dizilerini her perde üzerinden yazabilme amacıyla, Batıdaki majör ve minör dizileri gibi ne kadar çok perde üzerinden yazılabiliyorsa, o kadar tam karar hissini artırılabilmesi düşüncesiyle vermiştir. Örneğin, hicaz zirgülenin şedlerinin yegâh, hüseyini aşiran, irak ve rast perdelerinde karar verdiğini, ancak bu dört perde dışında 20 adet başka perdede (dügâh ile birlikte 21) de bu dizinin oluşturulabileceğini ‘gururla’ bildirmiştir (Arel, 1993: 34, 58, 59, 90), (Konu ile ilgili tartışma için bkz. Çolakoğlu, 2018: 152-172).

Arel’in müzik teorisi anlayışına ilişkin tüm eleştiri ve tartışmalar ile birlikte, Avrupa müziği sistemine göre temellendirilmiş, bununla birlikte kendine has zenginliği vurgulayan bir yapı tespit edilmektedir. Doğrusöz de Arel ve ekolünün müzik teorisini ve tarihini öğrenirken, diğer yandan armoni, kontrpuan, prozodi, orkestrasyon derslerini de öğrenmelerinin gerekli olduğunu, bestecilerin Türk ve Batı müziğine vâkıf olmalarının önemli bir koşul olduğunu belirtmiştir (Doğrusöz, 2021: 302).

8. Besteleri

Sadettin Arel, dini eserleri, saz eserleri, din dışı sözlü eserleri ve çok sesli çalışmalarıyla Türk müziği alanına önemli katkılar sağlamıştır. Eserlerini aşağıdaki gibi sınıflandırmak mümkündür:

Dini Eserler: 51 adet Mevlevî âyini, 65 tanesi 1947-49 tarihleri arasında bestelenmiş 108 adet durak, 88 adet ilahi ve 13 adet ney için taksimi,

Saz Eserleri: 24 adet peşrev, 29 adedi virtüözite gerektiren altı haneli konser saz semaisi ve 80 saz semaisi olmak üzere 109 adet saz semaisi, 42 adet oyun havası, 21 adet tasvîrî eser, altı tanesi tanbur, bir tanesi viyolonsel için yazılmış taksim (üç tanesi ‘taksimcik’ olarak tanımlı),

Dindışı Eserler: Üç adet beste, iki adet ağır semai ve iki adet yürük semai, çoğunun güftesi Nedîm’e (1681-1730) ait toplam 51 adet gazel, 10 adet köçekçe takımı ve bir adet oyun havası,

Marşlar: Biri Mehmet Âkif Ersoy’un (1873-1936) İstiklâl Marşı güftesi ile olmak üzere marş formunda iki adet eser,

Şarkılar: 106 adet şarkı,

Çok Sesli Eserler: 71 adet çok sesli eser. Sözlü olarak üç adet marş, dört adet şarkı, bir adet ilahi, çalgısal olarak iki altılama, iki beşleme, yedi dörtleme, 16 üçleme ve 36 ikilemesi vardır (Öztuna, 1986: 105-138, aktaran Özdemir Göçeri ve Çolakoğlu Sarı, 2021: 56).



Arel'in Türk müziğindeki farklı türleri kucakladığını, Mevlevî âyininin beste, ağır semai ve şarkıya, virtüözite gerektiren çalgısal eser türlerinden marşa kadar tür yelpazesinin oldukça geniş olduğunu söylemek mümkündür. Türk müziğinde özellikle Arel ile birlikte gelişen tasvîri çalgısal eser kavramı ve çalgısal müzik ilgili Ayangil'in söylemi aşağıda alıntılanmıştır:

“Tanburî Cemil Bey’le başlayan ‘tasvîri müzik’ kavramını çeşitlendirerek geliştirmiştir. Düğün Evinde, Zillerle Rakseden Kız, Köy Düğünü... eserleri bu çığıra örnektir. Yine ilk örneğini Cemil Bey’in verdiği ‘besteli taksim’ tekniğini, bağımsız bir form olarak ele almış, çeşitli makamlarda taksimler yazmıştır. Dört haneli saz semaisi formunu ve altı haneli ‘konser saz semaisi’ formunu ihdâs ederek genişletmiş, bu yolla daha uzun süreli konsertan parçalar yazmıştır. Eserleri 20. yüzyıl makam müziğimizin modern çığırdaki örnekleridir. İkilemeler, üçlemeler, dörtleme ve beşlemeler, kanonlar, çok sesli koro parçaları gibi eserlerle makam çoksesliliğinin (insan ve çalgı sesleri için) ilk örneklerini vermiştir. Müzik bilgi ve donanımını gerektiren, teknik özellikleri ağır basan eserlerinde bir taraftan ‘ifade’yi öne çıkartırken, diğer taraftan ses ve saz virtüözitesini hedeflediği görülür (Ayangil, 2018: 50).

9. ‘Arelcilik’ ve ‘Arel’in Öğrencileri

İstanbul Belediye Konservatuarı’nda ders verdiği sıralarda, Sadettin Arel’in Türk musikisi nazariyatı ve tatbikatı ile ilgili fikirlerini benimseyen öğrencileri ‘Arelci’ adı ile anılmaya başlamıştır. Sonraları bu yeni şartlar içinde yapılan eğitim hamleleri ‘Arelcilik’ akımı olarak nitelendirilmiştir (Özcan, 2006: 352). Öyle ki, terim zaman zaman farklı açılım ve eleştirileri de beraberinde getirmiştir. Bu konudaki kritiklere geçmeden önce Arel ve ekolünü inceleyelim.

Haydar Sanal’a göre “Arel’in öğrencilerini 1943’ten evvelkiler ve sonrakiler olarak iki bölüme ayırmak yerinde olur. 1943’ten evvelkilerin bir kısmı batı musikisinin hizmetine girmiş, bir kısmı da Türk Musikisi akımı içinde ‘Arelciliği’ inkâr etmişlerdi. 1943’te İstanbul Belediye Konservatuarı’nda Türk Musikisi nazariyatı dersleri başladıktan sonra Türk Musikisi’ne ilerici manada hizmet eden Arel öğrencileri yetişmiştir” (Sanal, 1976a).

“...Arelciler, Arel ile birlikte ve onun ölümünden sonra birçok müessesede kurucu, çalıştırıcı, hoca, yönetici olarak vazife görmüşlerdir. Arel’in 1943 yılında İstanbul Belediye Konservatuarı’nda Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri’ni tesis etmesi ile başlayan hayırhah Arel’in evinde, İleri Türk Musikisi Konservatuarı Derneği’nde, İstanbul Fetih Derneği İstanbul Enstitüsü Musiki Şubesi’nde, TRT’de devam etmiş, İstanbul Türk Musikisi Devlet Konservatuarı’nın kurulması ile sonuçlanmıştır” (Sanal, 1976a). “Arelcilik, Arel’in sağlığında Arel ve öğrencileri ile Ezgi-Arel ve Uzdilek’in vefatlarından sonra onların öğrencileri olan bu ilim ve sanatkâr kadrosu ile yücelmiş ve millet hizmetinde büyük görevler yüklenmiştir” (Sanal, 1976f), (Şekil 2 ve Şekil 3).

Yılmaz Öztuna Arel’in Belediye Konservatuarı’ndaki görevinden önce başlıca öğrencileri arasında şu isimleri saymıştır: Ahmed Adnan Saygun (1907-1991), Mes’ud Cemil (1902-1963), Fahri Kopuz (1882-1968), Rûşen Kam (1905-1981), Kemal Batanay (1893-1981), Veli Kanık (1881-1953), Ferid Alnar (1906-1978), Fehmi Tekçe (1888-1964), Mildan Niyazi Ayomak (1888-1947), Kemal İlerici (1910). Arel bunların içinde özellikle Mesud Cemil ve Ferid Alnar üzerinde durmuş ve çalgılarında virtüöz olan bu iki kişiyi Avrupa’ya tahsile göndermiştir. Öztuna Mes’ut Cemil’i Berlin’de, Ferid Alnar’ı Viyana’da Arel’in tahsil ettirdiğini, bu icracıların Batı musikisini öğrendikten sonra yurda dönüp çok sesli çağdaş Türk musikisini kuracaklarını ümit ettiğini bildirmiştir (Öztuna, 1969: 53; 1986: 92). Arel’in 1945’ten sonra ders verdiği kitlenin büyük kısmını ise amatör müzisyenler (doktor, mühendis, üniversite talebesi vb.) teşkil etmektedir. Bunların arasında Laika Karabey (1909-1989)-, Ercümen Berker (1920-2009), Yılmaz Öztuna (193-2012), Cahid Atasoy (1926-2002), Burhan Yılmaz Uysal (1930), Haydar Sanal (1926-2003) ve son öğrencilerinden Cüneyd Orhon (1926-2006), Alâeddin Yavaşça (1926-2021), Necdet Varol (1925-2020) ve Rafet Kayserilioğlu (?-2004) sayılabilir (Öztuna, 1969: 53)²¹.

²¹ Musiki kabiliyetlerini bulup geliştirmede emsalsiz bir hoca olan Arel, daha kendi rahle-i tedrisinde iken iki öğrencisini diğerlerinin yanından çekip almış ve onları yardımcı edinerek derhal Türk musikisinin hizmetine koşmuştu. Bu iki mümtaz talebeden biri Laika Karabey’di, ona Türk Musikisi Nazariyat Dersleri’nin ilk kurlarını teslim etti. Diğerini ise Ercümen Berker’di, onu da Türk Musikisi İcra Hey’eti başkanlığına getirdi (Sanal, 1976a). Berker şöyle anlatır: “...1942’de tanıdığım tarihten 1955’de vefatına kadar, konservatuarda, yazıhanesinde, hafta sonu cumartesi günleri evinde, hep hocam Arel’in yanında, yakınımda oldum. Türk Musikisi eğitimini tümüyle ondan aldım, tüm eserlerini, ders notlarını, makalelerini okudum inceledim...” (Berker, 2001: 19).



‘Arelcilik’, bu isimler tarafından oluşturulmuş bir kavram mıdır? Bir tarafta Arel’in yazdığı, bildirdiği ve bıraktığı mirası bilimsel olarak analiz etmeden, her şekilde kabul etmeye hazır bir kadrodan ve diğer tarafta da Arel’i kesinlikle eleştiren, yazdıklarını okumak gereği bile duymayan, sürekli yeni alt yapı ve sistem arayışlarında olan başka bir kadrodan bahsetmek mümkündür. Bu kesimler belki yarım asırdır Arelciler ile savaşmış durmuştur. Ancak kaçınılmaz sonuç şudur ki; “Türk Musikisi Kimidir”, “Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri”, “Armoni Dersleri”, “Konturpuan Dersleri”, “Füg Dersleri”, “Prozodi Dersleri”nde, ayrıca “Musiki Mecmuası” ve “Şehbal” dergilerinde yer alan yazılarındaki söylem, sistem ve teori çalışmalarını analitik olarak okumak, Arel’i anlamak bu tartışmalarının hiçbirinin özünde yoktur. Günümüz Türk müziği eğitim ve icrasında kullanılan ve kurumsal anlamda var olan tek sistemin kurucusu olan Arel’i savunan veya karşı olan söz konusu kadroda yer alan çoğu kimse onun çalışmalarıyla ilgili kitap, makale, araştırma kaleme almamıştır²².

Bu makalede bahsi geçen “Uluslararası Hüseyin Sadettin Arel ve Türk Müziği Sempozyumu”na kadar Arel’i bilimsel ve sanatsal yönleriyle odak noktasına alan akademik çalışmaların sayısı bir elin parmaklarını geçmemekteydi (Bkz, Çolakoğlu Sarı, 2018: 152-172). Bu sempozyum²³ vefat tarihi olan 6 Mayıs 1955’ten bu yana belki de ilk kez Hüseyin Sadettin Arel’in sistemini, kitaplarını, makalelerini, bestelerini ve düşüncelerini bilimsel bir bakış açısıyla mercek altına aldı. Farklı uzmanlık alanlarına sahip 41 bilim insanı akademik, bilimsel, eleştirel ve analitik yöntemler ile Arel’i anlattı ve bu bildiriler yayınlanarak, araştırmacıların incelemesine açık hale geldi. Sempozyum itibarıyla Arel’i anlamaya çalışan ve eleştiren ‘bilimsel’ makale, tez ve akademik çalışmaların sayısı arttı.



Bizim ekolde, yani Arelcilikte; unutmak yorulmak, üşenmek yoktur! Dernek ve Mecmua ihmal edilmemelidir. Her ikisiyle memleket neler kazanıyor, bu istikbalde anlaşılacaktır...

Bu ikisine de musikiseverler yardımcı olmalıdır!....

H. Sadettin Arel

Şekil 2: Musiki Mecmuası 219. sayı kapağından (MM, 1966b: s.66)

Laika Karabey hocasının vefatından sonra da Musiki Mecmuası’nı çıkarmaya devam ederek, Arel ile birlikte bir tanbur kılavuzu yazmış, İstanbul Belediye Konservatuvarı ile İleri Türk Musikisi Konservatuvarı Derneği’nde Türk musikisi öğretmenliği yapmış ve bu derneğin Türk Musikisi Korosu’nu uzun süre TRT Radyolarında yönetmiştir. 1976 yılında da İstanbul Türk Musikisi Konservatuvarı’nda Türk Musikisi Nazariyatı dersi veren iki eğitimciden biridir.

Arel’in çoksesli Türk musikisi dersleri öğrencilerinden olan Cahit Atasoy, İleri Türk Musikisi Konservatuvarı Derneği’nde nazariyat ve solfej derslerini yürütmüş, İstanbul Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı’nın da kuruluşunda görev yaparak, eğitim kadrosunda yer almıştır.

Haydar Sanal kendisinin de mensubu olduğu bu okulun hizmetlerine gerek öğretmen, gerek müellif olarak “Mehter Musikisi”, “Çöğür Şairleri”, “Makam Bilgisi” adlı ilim ve öğretim kitaplarıyla katıldığını belirtmiştir. Ayrıca Sanal, Arel’in tedrisinden ve İleri Türk Musikisi Konservatuvarı Derneği’nden yetişerek İstanbul (İTÜ) Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı’nda görev alan diğer müzik insanlarını da şöyle bildirmiştir: Tülin Yakarçelik (ses sanatçısı, tanburî, Türk musikisi solfej öğretmeni), Serdar Öztürk (1932-2022) (opera sanatçısı, genel solfej hocası), Sadun Aksüt (1932-2023) (tanburî, bestekâr, yazar, tanbur öğretmeni), Necdet Varol (1925-2020) (kanunî, bestekâr, koro şefi, TRT Denetleme Kurulu üyesi, Türk Musikisi Solfej öğretmeni) (Sanal, 1976f). Ayrıca kurucu yönetim kurulunda görev yapan ve emekliliklerine kadar konservatuarda (İTÜ TMDK) görevlerine devam eden ses sanatçısı ve besteci Dr. Alâeddin Yavaşca’yı, kemençe sanatçısı Cüneyd Orhon’u ve birinci yönetim kurulunda görev yapan Yılmaz Öztuna’yı da burada anmak gerekmektedir.

²² Günümüzde Arel’in teorisi üzerine yazılan kitapların dahi Arel’i tam olarak ifade edemediğini görmek mümkündür. Arel’in ‘Türk Müziği Nazariyatı Dersleri’ başlıklı notlarında makam anlatımlarında sadelik ve belirli bir metodoloji göze çarpar ki, onun fikirlerini devam ettirenlerin kitap ve ders notları aslen bu içeriğin çoğu zaman eklenmiş, katlanmış ve değiştirilmiş halleridir.

²³ Prof. Dr. Fikret Turan, Prof. Dr. Nilgün Doğrusöz, Prof. Dr. Aygül Günlaltay’ın açılış konuşmaları ve Arel devrini idrak etmiş avukat Salih Nuri Tüzel’in konuşmasının ardından kapanış oturumu Prof. Yalçın Tura ve Prof. Ruhi Ayangil ile birlikte, Prof. Songül Karahasanoğlu, Prof. Dr. Ralf Martin Jäger, Prof. Dr. John Morgan O’Connell ve Doç. Dr. Mehtap Demir’in değerlendirme ve katkılarıyla gerçekleştirilmiştir.



Geçen yıl teşebbüse geçtiğimiz «Arel pulu» değerli PTT idareci ve uzmanların anlayışı ile bir yıl içinde tahakkuk etmiştir.

Böylece, pulu yapılan ilk müzikşinasımız H. Sadettin Arel'i 11. ölüm yıldönümünde rahmet ve minnetle anarken yakın bir gelecekte heykelinin dikileceğine inanıyoruz.

Şekil 3: Musiki Mecmuası 219. sayı kapağında (MM, 1966b: s.67)

Sonuç

Arel'in teorisindeki tutarsız ve dönemsel politikaların hükmündeki problemleri tespit etmek, onun düşünce dünyasını özümseyerek, günümüz yöntemleriyle çözümler üretmek, müzik eserlerini, yazılarını, makalelerini, kitaplarını, öğrencilerini ve ekolünü anlamak günümüz müzik insanı için bir ödev olmalıdır.

Arel diyor ki, "Türk Musikisinin bugünkü tecelliyatına değil, istikbaldeki hayaline meftunum." "Türk Musikisine yapılacak en büyük suikast, onu şimdiki haliyle aynen muhafaza etmektir. Çünkü, milletin mütemâdiyen ilerlemekte olan ihtiyaçlarına cevap veremeye veremeye nihayet ölüme mahkum olacaktır."

**Kaynaklar**

- Arel, H. S. (1951). 300 Küsür Senelik Nota Mecmuası Hakkında, *Musiki Mecmuası*, 45, 3-6.
- Arel, H. S. (1954). Bu Bir Başka Alem. *Musiki Mecmuası*, 79, 195-196.
- Arel, H.S. (1993). Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri, hz. Onur Akdoğu, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları
- Arslan Fazlı, 2017. Safiyyüddîn-i Urmevî ve Şerefiyye Risâlesi, Ankara: AKM Başkanlığı Yayınları.
- Ayangil R. (2018). Hüseyin Sadettin Arel'in Türk Müzikbilimine Katkıları. *Uluslararası Hüseyin Sadettin Arel ve Türk Müziği Sempozyumu Bildirileri Kitabı*, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul Üniversitesi Yayın No:5247, 37-54.
- Berker, E. (1956). İstanbul Radyo Konuşması. *Musiki Mecmuası*, 99(5), 138.
- Berker, E. (1985). *Sanat Gecesi Programı*, TRT.
- Berker, E. (2001). Haluk Tarcan'a Cevap. *Orkestra*, 325, 12-34.
- Cevher, Hakan. 2018. Hüseyin Sadettin Arel'in İzmir Güncesi, *Hüseyin Sadettin Arel ve Türk Müziği Sempozyumu Bildirileri*, İstanbul Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü, 133-142.
- Çıplak, Süleyman Cabir ve Karahasanoğlu, Songül (2020b). Nazariyat yakın tarihinde tümdengelimci izdüşümler: Arel-Ezgi- Uzdilek teorisinde yapısalcılığın izleri, *Rast Müzikoloji Dergisi*, Vol.8 No.1, s.2330-2347
- Çolakoğlu Sarı, Gözde & Sarı, Ayhan (2020). *Orkestral Müzikte Yeni Bir Tını: Kemeçe Kuartet*, İstanbul: Ürün Yayınları.
- Çolakoğlu, Gözde (2018). Geleneğin Yeniden İcadı ve Türk Müziği'nde Bir Modernist: Hüseyin Sadettin Arel. *Uluslararası Hüseyin Sadettin Arel ve Türk Müziği Sempozyumu Bildiri Kitabı*, İstanbul Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü Yayınları, 157-172.
- Doğrusöz, Nilgün, 2021. Geç Dönem Osmanlı'dan Erken Cumhuriyet'e Makam Kaynakları ve Münevverleri: "Musikinin Nazari ve Amelini Zapt Etmek"i, 248-330.
- Dural, Sami (2019). "Hüseyin Sadettin Arel'in Aydınlanmış ve Romantik Milli Bestekârın Müziği", *Türk Musikisi*, Türkiyat Mecmuası, C.29/1, s. 27-44.
- Gezgin, H. S. (1948, 19 Haziran). Hüseyin Sadettin Arel ve Musikimiz. *Vakit- Yeni Gazetesi*.
- Karabey, L. (1985). *Sanat Gecesi Programı*, TRT.
- Musiki Mecmuası (MM). (1957). *İleri Türk Musikisi Konservatuvarı*, 114(20), 191.
- Musiki Mecmuası (MM). (1948a). *İleri Türk Musikisi Konservatuvarı*, 9, 28.
- Musiki Mecmuası (MM). (1948b). *Yeni Açılan İleri Türk Musikisi Konservatuvarı*, 6, 28.
- Musiki Mecmuası (MM). (1952). *İleri Türk Musikisi Konservatuvarı*, 58, 314.
- Musiki Mecmuası (MM). (1953). *İleri Türk Musikisi Konservatuvarı*, 68, 245.
- Musiki Mecmuası (MM). (1956a). *İleri Türk Musikisi Konservatuvarı*, 95(1), 32.
- Musiki Mecmuası (MM). (1966a). *Büyük Arel*, 218, 1.
- Musiki Mecmuası (MM). (1966b). *Kapak Sayfaları*, 219, 66-67.
- Oransay, G. (1973). Cumhuriyetin 50. Yılında Geleneksel Müziğimiz. *Cumhuriyetin 50. Yıl Kitabı*, Ankara:



Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları No.117, 227- 272.

Özbay, H. (2019). Zühdü Rıza'dan Arel'e Mektuplar. *Darülelhan*, 11, 39-43.

Özdemir Goçeri, Sinem, Çolakoğlu Sarı. Gözde. 2021. "Hüseyin Sadettin Arel Ekolünün Kurumsal İzleri", İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Tarihçesi, ed. Songül Karahasanoğlu, 53-76.

Özcan, Nuri. 2006. Musiki Mecmuası. *TDV İslam Ansiklopedisi*, 31, 263-264.

Öztuna, Yılmaz. 1969. Hüseyin Sadettin Arel. *Türk Musikisi Ansiklopedisi*, 1, 45-61, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Öztuna, Yılmaz. (1986). *Sadettin Arel*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınlığı: 668.

Öztürk, O. M. (2018). H. S. Arel'in Türk Müsikisine Bakışında Ütopyacılık, Garpçılık ve Türkçülüğün Yeri. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 6(2), 1853-1873.

Öztürk, Okan Murat. 2021. Makam Nazariyat Tarihinde Başlıca Gelenek Ve Modeller, 3-70. *Makam Atlası*, 1. Cilt.

Paçacı, G. (1994). Kuruluşunun 77. Yılında Dâr-ül Elhân ve Türk Musikisinin Gelişimi.

Sanal, H. (1976a). İstanbul Belediye Konservatuvarı'ndan İstanbul Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı'na Giderken Arel ve Öğrencileri. *Orta Doğu*, 2948+800, 6. (5 Mayıs).

Sanal, H. (1976b). İstanbul Belediye Konservatuvarı'ndan İstanbul Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı'na Giderken Arel ve Öğrencileri. *Orta Doğu*, 2948+807, 6. (12 Mayıs).

Sanal, H. (1976c). İstanbul Belediye Konservatuvarı'ndan İstanbul Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı'na Giderken Arel ve Öğrencileri. *Orta Doğu*, 2948+814, 6. (19 Mayıs).

Sanal, H. (1976d). İstanbul Belediye Konservatuvarı'ndan İstanbul Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı'na Giderken Arel ve Öğrencileri. *Orta Doğu*, 2948+821, 6. (26 Mayıs).

Sanal, H. (1976e). İstanbul Belediye Konservatuvarı'ndan İstanbul Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı'na Giderken Arel ve Öğrencileri. *Orta Doğu*, 2948+334, 6. (6 Eylül).

Sanal, H. (1976f). İstanbul Belediye Konservatuvarı'ndan İstanbul Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı'na Giderken Arel ve Öğrencileri. *Orta Doğu*, 2948+348, 6. (23 Eylül).

Sarı, Ayhan. 2020. Kişisel Görüşme, İstanbul: Maçka.

Uludağ, O. Ş. (1948). Olaylar. *Musiki Mecmuası*, 9, 18-19.

Uludağ, O. Ş. (1955). Bir Temel Çöktü. *Musiki Mecmuası*, 88, 477, 491.

Uygun, Mehmet Nuri, 2019. Kitâbü'l-Edvâr Safiyüddin Urmevî, İstanbul: İbn Haldun Üniversitesi Yayınları

Yıldızeli, İ. (2009). *Bir Kültür Savaşçısı Osman Şevki Uludağ*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Korkmaz, H. <https://www.zdergisi.istanbul/makale/iu-turkiyat-enstitusu-kutuphanesi-sadettin-arel-koleksiyonu-497>



İlhan Baran Renkleri: “Siyah ve Beyaz” Üzerine Bir Analiz

Gözde GÜRÜN DEMİRERİDEN¹

Özet

Cumhuriyet’in yetiştirdiği önemli bestecilerimizden İlhan Baran, gerek eserleri gerek öğrencileri gerekse bilimsel çalışmalarıyla çağdaş Türk müziğine yön veren isimlerden biridir. Bu çalışmada; Baran’ın yaşamına, müzikoloji alanına sunduğu katkılara, müzik stiline ve çağdaş Türk müziği idealine ilişkin bilgiler verildikten sonra, bestecinin “Siyah ve Beyaz” adlı piyano eserinin Devnim, Söyleşi, Ninni, Ağıt ve Zeybek başlıklı parçaları üzerine bir analiz gerçekleştirilmiştir. Analiz; “Biçimsel yapı”, “Armonik yapı” ve “Ezgisel yapı” olmak üzere, üç başlığı kapsamaktadır. Analiz sonucunda, bestecinin bu eserlerde sergilediği biçimsel, armonik, makamsal ve modal yaklaşıma ilişkin verilere ulaşılmıştır.

Anahtar Sözcükler: İlhan Baran, Siyah ve Beyaz, makam, mod, piyano

İlhan Baran Renkleri: An Analysis on “Black and White”²

Abstract

İlhan Baran, an important composer raised by the Republic, is one of the names that shape Turkish contemporary music with his works, students, and scientific studies. In this study, after giving information about Baran's life, his contributions to the field of musicology, his musical style and the ideal of Turkish contemporary music, an analysis was carried out on the pieces titled Perpetual Mobility, Dialogue, Lullaby, Elegy and Zeybek of the composer's piano piece “Black and White”. The analysis comprises three titles: “Formal Structure”, “Harmonic Structure” and “Melodic Structure”. As a result of the analysis, information about the composer’s form and harmony practices and the use of maqams and mods in these works was obtained.

Keywords: İlhan Baran, Black and White, maqam, mode, piano

1. Giriş

İlhan Baran, üçüncü kuşak çağdaş Türk bestecileri arasında, pek çok yönüyle ilgi çekici bir isimdir. Baran’ın, özgün bir besteci olarak, ulusal müzik idealiyle verdiği eserlerin yanı sıra, son derece entelektüel bir öğretmen olarak yetiştirdiği öğrenciler ve ülkemizde müzik bilimleri alanının gelişmesinde oynadığı rol ile de Cumhuriyet’ten günümüze dek inşa edilen Türk müzik kültürüne önemli katkıları olmuştur.

Müzik literatüründe, İlhan Baran üzerine yapılmış bilimsel araştırmaların sayısı fazla olmamakla birlikte, en kapsamlı iki biyografi çalışması, Şefik Kahramankaptan’ın 2010 yılında yayınladığı “Müzikte Derin Zirve İlhan Baran” ve Seyit Yöre’nin 2017 yılında yayınladığı “Kutup Yıldızımız Anılarla Besteci/Eğitimci İlhan Baran” başlıklı kitaplardır. Bu kitapların içeriği; Baran’ın kendisiyle, arkadaşlarıyla, meslektaşlarıyla ve öğrencileriyle yapılan söyleşilerin yanı sıra, bestecinin yayınlanmış yazılarını kapsamaktadır. Bunların dışında, Baran’ın müziğini incelemeye yönelik teorik/analitik çalışmalar da mevcuttur. Onur Arınç Duran’ın “Üç Bagatel: Bir İlhan Baran Portresi” başlıklı makalesi ile İvan Çelak’ın “İlhan Baran’ın Yapıtlarının Taşıdığı Müzikal Değerler” başlıklı kitabı, bu çalışmalara örnek gösterilebilir.

¹ Dr., Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuarı Müzik Bilimleri Bölümü, gozdegurun@gmail.com

² Besteci, esere ve eser içindeki parçalara ilişkin İngilizce başlıkları kendi vermiştir.



Bu az sayıda kıymetli yayının yanında, Baran'ın Türk müzik literatürüne kazandırdığı eserlerin derinlemesine incelenmesi, bestecinin müzik dünyasını daha yakından tanıyabilmek adına, sonraki kuşaklara ışık tutacaktır. Buradan yola çıkarak bu çalışmada; İlhan Baran'ın yaşamına, müzikoloji alanına sunduğu katkılara, müzik stiline ve çağdaş Türk müziği idealine ilişkin bilgiler verildikten sonra, "Siyah ve Beyaz" adlı piyano eserinin Devinim, Söyleşi, Ninni, Ağıt ve Zeybek başlıklı parçaları üzerine bir analiz gerçekleştirilmiştir. "Biçimsel Yapı", "Armonik Yapı" ve "Ezgisel Yapı" başlıklarını kapsayan bu analiz sonucunda, bestecinin söz konusu eserlerde sergilediği müzik dili üzerine çıkarımlar sunan sonuçlara ulaşılmıştır.

2. İlhan Baran

Baran, 10 Temmuz 1934'te, asker babası Eyüp Sabri Baran'ın görev yeri olan Artvin'in Şavşat ilçesinde doğmuş, 1941'de Ankara'ya gelerek önce Albayrak İlkokulu, sonra Cebeci Ortaokulu'nda ilköğretimini tamamlamıştır. Edebiyata, Fransızcaya ve müziğe olan ilgisi daha bu yaşlarda ortaya çıkmaya başlayan besteci; gitar, mandolin, piyano çalıp koro yöneten ve Baran'ın müziğe yatkınlığını, yeteneğini keşfederek onu motive eden öğretmeni Saip Egüz'den oldukça etkilenmiştir. Müzik konusunda bir diğer önemli motivasyonu ise o yıllarda Ankara Devlet Konservatuvarı'nda şan öğrencisi olan ağabeyi Ayhan Baran'dır. Bu sayede, bu okulda düzenlenen çeşitli konserlere katılan ve unutulmaz deneyimler kazanan İlhan Baran, kendi deyimiyle "İşte Cumhuriyet'in esas okulu bu" dediği Konservatuvar'da bir gün kendisi de öğrenci olmak istemiştir (Kahramankaptan 2010: 29-35). Ortaokuldan başarıyla mezun olduktan sonra Atatürk Lisesi'ne kaydolmuş, burada müziğe olan tutkusunun giderek artmasıyla, Lise ikinci sınıfta, Ankara Devlet Konservatuvarı sınavlarına girmiştir. Ahmed Adnan Saygun, Ulvi Cemal Erkin, Mithat Fenmen ve Necdet Remzi Atak'tan oluşan jüri Baran'ı yetenekli bulmuş, ancak teorik eksiğini kapatmak üzere, öncelikle yaylı çalgılar bölümünde Hans Fromme'nin kontrabas öğrencisi olmasına karar vermiştir (Kahramankaptan 2010: 43). Baran, kısa sürede müzik teorisi ve piyanoda ilerleyerek, 1954 yılında, çok istediği Kompozisyon Bölümü'nde üniversite öğrenimine başlamış, en yakın arkadaşları Muammer Sun ve Cengiz Tanç ile birlikte Ahmed Adnan Saygun'un kompozisyon öğrencisi olmuştur (Yöre 2017: 11). Saygun ekolüyle ilerleyen bestecilik derslerinin yanı sıra, Selçuk Gündemir'le piyano, Ruşen Ferit Kam'la geleneksel sanat müziği, Muzaffer Sarısözen'le halk müziği ve Konservatuvar dışında da Kemal İlerici'yle Türk müziği armonisi çalışmıştır (Say 2005: 167).

Kompozisyon Bölümü'nden iyi dereceyle mezun olan üç genç; Baran, Sun ve Tanç, ileride Konservatuvar'da parlak birer öğretmen olabilmeleri için, Saygun'un desteğiyle, Alman hükümetinin sağladığı bir olanaktan yararlanarak Münih Konservatuvarı'nda bestecilik çalışmak üzere Almanya'ya gitmişlerdir (Kahramankaptan 2010: 69). Buradaki bir yıllık öğrenimin ardından kendi okullarına dönerek kompozisyon bölümünün önce yüksek, sonra ileri devresinden mezun olmuşlar, 1960 yılında, Ankara Devlet Konservatuvarı'nda öğretmen olarak göreve başlamışlardır. İki yıl sonra Baran, Millî Eğitim Bakanlığı'nın bursuyla École Normale de Musique de Paris'e giderek burada Henri Dutilleux ile bestecilik çalışmış, Paris Radyo-Televizyonu'nda Maurice Ohana'nın somut müzik kurslarına katılmıştır (Say 2005: 167). Paris'te geçirdiği dört yılın ardından, Dutilleux'nün, Paris'te kalması konusundaki ısrarlarına karşın hem askerlik hizmetini yapmak hem de Konservatuvar'da başladığı görevine devam etmek için ülkeye dönüş yapmıştır (Kahramankaptan 2010: 89). 1966 yılında, Ankara Devlet Konservatuvarı'nda, Kompozisyon Bölümü öğretim elemanı olarak göreve başlayan Baran, uzun yıllar bu kurumda solfej, müzik teorisi, çağdaş müzik teknikleri, caz müzik teknikleri, enstrüman bilgisi gibi pek çok ders vermiş (Yöre 2017: 12), bir dönem bölüm başkanlığı da yapmıştır.

Kahramankaptan'ın ve Yöre'nin kitaplarında yer bulan anı ve söyleşilerin en belirgin ortak noktası, İlhan Baran'ın, çok bilgili ve entelektüel bir müzik insanı olmasının yanı sıra, bildiğini aktarmayı seven, öğrencileri tarafından çok sevilen ve öğretmeyi bu hayattaki aslı görevi edinmiş bir rol model olmasıdır. Yetiştirdiği öğrenciler arasında; Rengim Gökmen, Turgay Erdener, Mesut İktu, Fazıl Say, Oya Ünler, Muhiddin Dürrüoğlu, Yeşim Alkaya, Burçin Büke, Onur Özmen ve Mahir Cetiz gibi ülkemizin pek çok ünlü şef, besteci ve piyanistleri bulunmaktadır.

Baran, yaş haddinden emekli olmasını takiben, Bilkent Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi'nde ve ardından Cumhuriyet Gazetesi'nin Ankara Sanat Akademi adlı özel okulunda dersler vermiştir. 2009'da Sevda-Cenap And Müzik Vakfı tarafından Onur Ödülü Altın Madalyası'na, 2012 yılında Donizetti Müzik Eğitimi'ni Onur Ödülü'ne, 2016 yılında İKSV İstanbul Müzik Festivali Onur Ödülü'ne layık görülen Baran, 28 Kasım 2016'da vefat



etmiş, Ankara Devlet Konservatuvarı'nda düzenlenen törenin ardından Cebeci Asri Mezarlığı'na defnedilmiştir.

2.1. İlhan Baran ve Müzikoloji

Cumhuriyet döneminde başlayan ve ulusal, çağdaş bir müzik inşa edebilmek üzere yürütülen modernleşme ve kurumsallaşma hareketleri çerçevesinde yapılan katkılar bakımından - bestecilik ve öğretmenliğin yanı sıra - İlhan Baran'ı çağdaşları içinde öne çıkaran bir başka çarpıcı nokta daha vardır: bestecinin “müzikoloji”ye, yani müzik bilimine verdiği önem.

Baran, Konservatuvar bünyesinde bir Müzikoloji bölümünün kurulması için olağanüstü bir çaba göstermiştir. Çünkü bilgili, çalışkan müzikologlar yetişmedikçe, Cumhuriyet'in ilk yıllarında konulan hedefin, yani bir ayağı Batı müziği tekniklerine dayanırken kaynağını halk müziklerimizden alan, ulusal ve çağdaş Türk müziği idealinin gerçekleşmeyeceğinin hep farkında olmuştur (Kahramankaptan 2010: 233). Buna göre, hem Türk müziği hem de Batı müziğinin gerek teorik gerekse tarihsel açıdan derinlemesine öğrenilmesi ve araştırılmasına dayalı kapsamlı bir müzikolojinin varlığını, ülkemizin “ulusal müzik yaratımında” kaçınılmaz bir gereksinim olarak görmüştür.

Bu doğrultuda, Ankara Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümü ve bu bölüm altında Etnomüzikoloji Folklor Anabilim Dalı'nın kurulmasında önderlik ederek, 1986 yılında, İstemihan Taviloğlu, Ertuğrul Bayraktarkatal, Halil Erdoğan Cengiz, İsmet Birkan ve Bülent Alaner'le birlikte, bölümün öğretim programını hayata geçirmiştir (Kahramankaptan 2010: 115). Baran'ın kurucu üyesi olduğu Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümü, günümüzde Müzik Bilimleri Bölümü adıyla öğretim programlarına devam etmektedir. Bu bölüm altında; Müzikoloji, Müzik Teorileri ve Müzik Teknolojileri olmak üzere üç anabilim dalı bulunmaktadır. Bölüm, Klasik Batı Müziği ve Geleneksel Türk Sanat Müziği ile Geleneksel Türk Halk Müziği'nin yanı sıra; popüler müziklerin ve dünyanın pek çok farklı coğrafyasına ait müziklerin de derinlemesine araştırıldığı, hem teorik-analitik hem tarihsel hem de sosyolojik bakış açısıyla incelendiği bir ders programına sahip olup nitelikli müzikologlar yetiştirmeye devam etmektedir.

Müzikoloji Bölümü'nün kurulması, ülkemizde sistematik bir müzikbilim alanının yeşermesi açısından oldukça önemlidir. Bu girişimin ardından, Türkiye'nin pek çok başka üniversitesinde kurulan müzikoloji bölümleri de öğrenim hayatına başlamıştır.

Baran'ın Türk müzikolojisine sunduğu katkılar bununla sınırlı değildir. Müzikoloji alanının en önemli ürünleri olan bilimsel yayımları üretmek ve teşvik etmek konusunda da önemli girişimleri olmuştur. İlk olarak, 1960'lı yıllarda, müzikolog Gültekin Oransay'ın yayınladığı “Küğ” dergisinde yazılar yazan Baran, Trabzon ve Rize bölgelerinde derleme gezilerine gitmiş, alan araştırması sonucu kâğıda döktüğü bulgularını yine bu dergide yayınlamıştır. Konservatuvar'da yeni kurulan Müzikoloji Bölümü'nün ardından, “Ve Müzik” adlı müzikoloji dergisinin de yayın hayatına geçmesiyle, bu derginin her sayısında makaleler yayınlamıştır. Bunların dışında, başka dergi ve gazetelerde de müzikoloji üzerine çalışmaları yayınlanan Baran'ın, öğrencileriyle hazırladığı makaleler ve projeler³ de son derece önem taşımaktadır (Kahramankaptan 2010: 285-308).

Baran'ın yazılı çalışmaları; çağdaş Türk müziği, çağdaş Batı müziği, Klasik Batı müziği, caz ve Anadolu müzikleri gibi çeşitli konular üzerine olup bunların içinde, 1985'te Sirena Dergisi'nde yayınlanan “Türk Müziği Doğmalıdır” ve 1990'da Tarih ve Toplum Dergisi'nde yayınlanan “Türk Müzikolojisinin Önemi” başlıklı yazılarında, müzikbilim alanına gösterdiği hassasiyeti ve bir müzikoloğun sahip olması gereken donanımın önemini detaylıca açıklamıştır: Baran'a göre, müzikoloji olmadan yapıtların değeri, anlamı anlaşılmas. Yargılarımız duygusal ve havada kalır. Bir eleştiri değeri taşımaz. Bu açıdan, dünyada ileri bir noktada olan müzikoloji alanının ülkemizde de doğması ve ilerlemesi hayati önem taşımaktadır. Dünya müzikolojisine orijinal bir katkı sunabilmek içinse Anadolu ve Divan müziği kaynaklarının araştırılması, bu zengin hazinenin paylaşılması gerekmektedir. Ulusal müzik, hem Batı müziği hem Anadolu müziği öğelerini temel almalıdır; bu harmandan doğan müziği inceleme işini, Türk müziği bilgisinin

³ Müzikolog İzlem Özdeğirmenci ile hazırladığı “Rauf Yekta'nın Öngörülleri” ve “Bir Dünya İnsanı” başlıklı makaleler, Osmanlı bestecilerinin eserlerini tanıtılıp seslendirilmesi amacıyla, besteci Mahir Cetiz ve İzlem Özdeğirmenci ile başlattığı “Osmanlı Bestecileri Projesi”, Baran'ın tek sesli yapıtlarının yer aldığı, müzikolog ve ud sanatçısı Seyit Yöre ve opera sanatçısı Hülya Kazan tarafından seslendirilip kaydedilen “Alla Turca” albümü bu çalışmalara örnektir (Kahramankaptan 2010).



yanı sıra, mutlaka Batı müziği kompozisyonu ve armonisi bilen, çağdaş müzikoloji bilgileriyle donanmış biri hakkıyla yapabilir (Kahramankaptan 2010: 378-387)

İlhan Baran'ın makale ve söyleşilerinin büyük bir çoğunluğu, Kahramankaptan ve Yöre'nin kitaplarında okuyucuya sunulmuştur.

2.3. Müzik Stili ve Çağdaş Türk Müziği İdeali

İlhan Baran müziğinin çağdaş müziğimiz içindeki yerini anlamak için, Türk müzik tarihinde Cumhuriyet ile başlayan kurumsallaşma ve kaynağını yerel müziklerimizden alıp yeni ve evrensel kurallara göre şekillenen, çağdaş ve ulusal Türk müziği inşa etme politikalarının tarihsel sürecini bilmek önem taşımaktadır.

Atatürk, 1934 yılında Türkiye Büyük Millet Meclisi'nin açılışında verdiği söylevde yeni cumhuriyetin müziği ile ilgili düşüncelerini şöyle belirtmiştir:

“... Bir ulusun yeniyi almasında ölçü, musikide değişikliği alabilmesi, kavrayabilmesidir. ... Ulusal ince duyguları, düşünceleri anlatan, yüksek deyişleri, söyleyişleri toplamak, onları bir gün önce, genel, son musiki kurallarına göre işlemek gerekir; ancak bu düzeyde Türk ulusal musikisi yükselebilir, evrensel musikide yerini alabilir.” (Say 2003: 513)

Yeni kurulan cumhuriyet ile birlikte, müzikte devrim niteliğindeki bu ideal doğrultusunda, yetenekli müzisyen gençler eğitim almak üzere yurtdışına gönderilmiştir. Daha sonra yurda dönen ve Cumhuriyet tarihinin ilk kuşak bestecileri olarak “Türk Beşleri” adıyla anılan bu gençler; Cemal Reşit Rey, Hasan Ferid Alnar, Ahmed Adnan Saygun, Ulvi Cemal Erkin ve Necil Kazım Akses, Konservatuvar'da öğretmen olup kendi öğrencilerini yetiştirmişlerdir (Aydın 2003: 19). Ulusal bir ekolleşme hedefiyle ilerleyen bu süreçte, ilk kuşak bestecilerin yetiştirdiği sonraki kuşakların bir kısmı ulusal kaynakları temel alan müzikler yazmaya devam etmiş, diğer kısmı ise kendi özgün dillerini oluşturmak için daha “Batılı”, yenilikçi ve farklı kaynaklara yönelmişlerdir. İlhan Baran, bu iki yönelimin ortasında yer alan bir bestecidir. Yöre, kitabında Muammer Sun ile yaptığı söyleşide, Sun ve Baran müziğinin benzerlikleri ve farklılıkları üzerine bir soru yöneltmiştir. Sun, ikisinin de öğrencilik yıllarından itibaren Türk müziği çalıştıklarını, ancak kendisinin geçmiş müzik kültürümüzün malzemelerini daha somut kullanırken, Baran'ın daha soyut kullandığını belirtmiş; ayrıca Baran'ın dünyayı her zaman yakından takip ettiğinin altını çizerek çağdaşları arasında, güncel dünya müziklerinin tekniklerine de en hakim bestecilerden biri olduğunu dile getirmiştir (Yöre 2017: 31-33).

Kendi yapıtlarında divan müziği ve Anadolu halk müziklerini kaynak alan İlhan Baran, bu iki müziğin tekniklerinin geliştirilerek evrensel çok sesli müzik teknikleri içinde soyutlanması gerektiğine ve yeni Türk müziğinin ancak böyle bir biresimden doğabileceğine inanmıştır (İlyasoğlu 2007: 164).

Baran, 1961 yılında “Değişim Aylık Edebiyat Sanat Dergisi”nde yayınlanan “Çağdaş Türk Müziği” başlıklı makalesinde; kendi kişiliğini arayıp bulmak yolunda olan çağdaş Türk müziği bestecisinin, bu amacına, Anadolu kültürünün verilerini bir bir ayıklayarak, onu kendi süzgecinde eritip evrensel ve güçlü bir sesle ortaya koyarak ulaşabileceğini yazmıştır. Buna göre, Türk bestecisinin elinde, kendini tanımasına yardım edecek iki kaynak vardır. İlki Klasik Türk müziği (Divan müziği), ikincisi ise Anadolu halk müzikleridir. Bu iki müzik kültürü; teksesli makamsal yapıları, ritmik unsurları ve çalgı renkleriyle Türk bestecisi için her zaman esin kaynağı olabilir. (Yöre 2017: 148-149). 1962 yılında aynı dergide yayınladığı “Yöresel Verilerden Evrensel Anlatıma” başlıklı makalesinde ise bir besteciye “yaşadığı gerçeği anlatan kişi” olarak tanımlayan Baran, çağdaş Türk bestecisinin Anadolu'daki halk müziği türlerine ya da Osmanlı sanat müziğine eğilmesindeki amacın, bu müziklerdeki ses dizilerini veya ritmik yapıları taklit etmek değil, bu yöresel anlatım türlerindeki öz ve biçimin ana verilerini gün ışığına çıkarıp onları çağdaş müzik açısından yorumlayarak evrensel ve yaşayan bir dile kavuşturmak olması gerektiğini vurgulamıştır (Yöre 2017: 151).

İlhan Baran, 1990 yılında “Tarih ve Toplum” dergisinde yayınlanan “Türk Müzikolojisinin Önemi” başlıklı makalesinde de savunduğu çağdaş ve ulusal Türk müziği idealinin sınırlarını çizmiştir. Buna göre, “teksesli



malzemenin çoksesli esere dönüşümü nasıl olmalıdır?” sorusundan yol çıkarak makamsal Türk müziği unsurlarının Batı’nın armoni ve kontrpuan teknikleri ile dünyada son kullanılan diğer tekniklerin süzgecinden geçerek soyutlanması gerekliliğini savunmuştur. Bu iki müzikten doğan sentez sonucunda, Türk ve Anadolu insanının ortak duyarlılığını ve heyecanını yansıtan yeni çokseslilik dönüşümleri elde edilecektir. Baran’a göre, “sanatta ulusallık” duygusal bir konu değil, teknik bir konudur; fevkalade bilgili ve üstün sanatçılar tarafından sağlanır. Dünyadaki ulusal müzik ekollerinin başarılı olmasının sırrı, halk müzik unsurlarını bire bir uygulamaları değil, çağdaş tekniklerle bu sentezi uygulamadaki yetenekleridir (Kahramankaptan 2010: 386-387)

Aynı makalede, teksesli-çoksesli müzik kavgalarına da değinen besteci, bu “tarihî” çekişmenin hiçbir anlamı olmadığını belirtirken bu iki müziğin birbirinin alternatifi değil, bir arada yaşayan iki değişik renk olarak algılanması gerektiğini vurgular (Kahramankaptan 2010: 383-384).

Besteci Onur Özmen, Yöre ile yaptığı söyleşide, İlhan Baran’ın müzik sitilini şöyle ifade etmektedir: “Eserleri makamsal çekirdeklerle, pentatonik dizilerle, serbest dörtlü akorlarla, bazen Kemal İlerici’nin önerdiği dörtlü armoni sistemiyle, serbest atonal armonilerle örülmüştür. Halk ve divan müziğimize baharatların sıklıkla boy gösterdiği eserleri, oda müziği alanında birer başyapıt niteliğindedir.” Çalışmanın başlığı konusunda da ilham olan Onur Özmen, Baran’ın besteciliğine dair ilgi çekici bir fikir de sunmaktadır. Özmen’e göre; yaşama, sanata, bilime, her konuya sınırsız ilgi ve merak duyan İlhan Baran’ın böyle geniş bir yelpazede okuma, düşünme ve üretme özelliğinin, “renklere” olan düşkünlüğüyle bir ilgisi olmalıydı. Her işini renkli kalemleri ve renkli kağıtlarıyla yapan Baran’ın müziksel duyusunun da renklerle bağlantılı olması uzak bir fikir değildi; besteci, eserlerinin her yerini piyano başında tınlarla oynayarak renklendirmiş ve bu renkleri keşfetmek için geçirdiği saatler sonucunda, Türk oda müziği literatürünün en başarılı eserlerinden bazılarını vermiştir (Yöre 2017: 126-127).

Az sayıda olmasına karşın nitelikli eserler sunan İlhan Baran’ın, solo çalgı, insan sesi, orkestra ve oda müziği olmak üzere öne çıkan başlıca eserleri; “Çocuk Parçaları” (1984, piyano ve çembalo için), “Küçük Süit” (1969, piyano için), “Üç Soyut Dans” (1968, piyano için), “Üç Bagatel” (1974, piyano için), “Dönüşümler” (1975, keman, viyolonsel ve piyano için), “Demet” (1973, üflemeliler beşlisi için), “Eylül Sonu” (1979, karma koro için), “Siyah ve Beyaz” (1975, piyano için), “Mavi Anadolu” (1999, piyano için) ve “Töresel Çeşitlemeler” (1980, orkestra için)’dir (Çelak 2020: 4). Özellikle piyanoya büyük ilgisinin bulunduğunu belirten Baran (Duran 2022: 84), çağdaş Türk piyano müziği literatürüne önemli katkılar sunmuştur.

3. Analiz: “Siyah ve Beyaz”

İlhan Baran, 1975 yılında yazdığı solo piyano eseri “Siyah ve Beyaz”ı, öğrencisi Arzu Temizer’e ithaf etmiştir (Yöre, 2017, s. 72). Adını piyanonun tuşlarından alan ve ülkemizde en çok seslendirilen piyano müziklerinden biri olan “Siyah ve Beyaz”, konservatuvar piyano eğitim repertuarının da vazgeçilmez eserlerinden biri olmuştur (Kahramankaptan 2010: 258).

Eser, 1978’de TRT’de Paris Bestecileri Tribünü’nde sunulmuş, Avrupa Yayın Birliği’ne üye ülkelerin yayınları arasında yer almıştır. (Selanik, 2010, s. 341). 2013 yılında Yeşim Gökalp “Türk Piyano Ezgileri” albümünde, 2021 yılında ise Fazıl Say “İlhan Baran Türk Bestecileri Serisi, vol. 7” albümünde “Siyah ve Beyaz”ı seslendirerek kaydetmişlerdir.

Türk halk müziğinin vokal ve dans türlerine özgü unsurların özgün bir dille işlendiği “Siyah ve Beyaz”, on üç küçük parçadan oluşur: Devinim, İmge, Söyleşi, Şaka, Ninni, Ezgi, Ağıt, Zeybek, Oyun Havası, Aksak, Horon, Uzun Hava, Coşku. Çalışmanın bu bölümünde; Devinim, Söyleşi, Ninni, Ağıt ve Zeybek başlıklı beş parça üzerinde analiz gerçekleştirilecektir.

3.1. Yöntem

Analiz sürecinde, söz konusu beş parça; “Biçimsel Yapı”, “Armonik Yapı” ve “Ezgisel Yapı” olmak üzere üç başlık altında incelenmiştir. Biçimsel yapıya ilişkin bilgiler tablolar yoluyla sergilenmiş, armonik yapı ve ezgisel



yapıya ilişkin bilgiler ise nota kesitleri üzerinde gösterilerek açıklanmıştır. Doğrudan ezgisel yapıyla bağlantılı olması sebebiyle, eserlere ilişkin özel ritmik uygulamalar/motifler gibi ritmik yapıya ilişkin bilgiler “Ezgisel yapı” başlığı altında değerlendirilmiştir.

Analizde, Devlet Konservatuvarı Yayınları tarafından 1975 yılında yayınlanan “İlhan Baran Siyah ve Beyaz, Piyano için / Black and White, for Piano” başlıklı nota edisyonu esas alınmıştır.

3.2. Analiz Bulguları

3.2.1. Devinim (*Perpetual Mobility*)

3.2.1.1. Devinim: Biçimsel Yapı

Devinim’in biçimsel yapısına ilişkin bilgiler Tablo 1’de sergilenmektedir:

Tablo 1. Devinim: Biçimsel Yapı ⁴

1		12	18	29	
A ₁		B	A ₂	Coda	
1	4	12	18	21	29
a ₁	a ₂	b	a ₁	a _{2,1}	
1					
La					
Hüseynî					

3 kısımlı forma sahip olan eserde; a ve b olmak üzere 2 tip cümle kullanılmıştır.

3.2.1.2. Devinim: Armonik Yapı

Homofonik ⁵ dokuda kaleme alınmış olan Devinim’in ses dünyası Hüseynî makamı üzerine kuruludur.



Nota 1. Hüseynî Makamı Dizisi (Aydemir 2014: 127)

Üç kısımlı parçanın A kısmında; üst partide seyreden Hüseynî ezgiye, alt partide, onaltılık notalarla çıkıcı düzende seyreden Hüseynî makamı dizisi ve [La-Re-Mi] ve [Do-Fa-Si^b] olmak üzere, dörtlü aralık ilişkisiyle kurulan arpejler eşlik etmektedir. Bu arpejler, Kemal İlerici’nin, Hüseynî makamını temel alarak inşa ettiği *dörtlü armoni* kuramını akla getirmektedir ⁶:

⁴ Tabloda; hücrelerin sol üst köşesinde verilen sayılar ilgili form ögesinin başladığı ölçü numaralarını, büyük harfler kısımları, küçük harfler ise müzik cümlelerini göstermektedir. Örneğin; “a₁” ve “a₂”, “a” tipinde, yani aslında aynı tip cümleler olup “a_{2,1}”, yine a tipinde, ancak “a₂” cümlesine daha çok benzeyen bir cümleyi ifade etmektedir. En alt hücrede ise eserin ton merkezi ve eserde kullanılan ses dizisi belirtilmektedir.

⁵ Müzikte, birden fazla partinin eş zamanlı olarak duyulduğu ancak bir ezgi partisinin diğer partilere göre daha fazla öne çıkarıldığı, diğer partilerin ise ikincil görevde olup bu öne çıkan ezgiye eşlik ettiği doku türüdür (Gauldin 69-68 :2004).

⁶ Cumhuriyetin ilk yıllarında ivme kazanan Türk müziğinde çokseslilik çalışmalarının, besteciler tarafından en çok bilinen ve uygulanan örneklerinden biri,

Kesit 1. Siyah ve Beyaz, Devnim, A, ö1-3⁷

Bu kurama göre; [La-Re-Mi] ve [Do-Fa-Si \flat] seslerinden kurulu arpejler, sırasıyla “tonik” ve “subdominant” (alt dominant) işlevindeki akorların seslerini temsil etmektedir. Burada dikkat çeken nokta, Hüseyinî makamında yer almayan Si \flat sesinin kullanılmış olmasıdır. İlerici, kitabındaki “Türk Müziği ve Piyano ile Çalınımı Sorunu” başlıklı bölüm altında, tampere sisteme göre tasarlanmış olan piyano çalgısında, bu makamın ikinci ve altıncı derecelerinin, seyre göre Si ya da Si \flat ve Fa# ya da Fa olarak kullanılabileceğini belirtmiştir (İlerici 1981: 33-34). Bunun yanı sıra; [Do-Fa-Si \flat] dörtlü akoru içinde, Si \flat sesinin, Fa notası ile arasında “tam dörtlü” aralık oluşturma amacıyla kullanıldığını söylemek de mümkündür.

B kısmında; üst partide, Hüseyinî makamının ikincil durağı olan Mi (hüseyinî) sesinin vurgulandığı, sekizlik ve onaltılık notalarla tasarlanmış olan ezgisel yapıya, alt partide sekizlik nota değerindeki aksanlı staccato akorlar eşlik etmektedir:



Kesit 2. Siyah ve Beyaz, Devnim, B, ö12-13

besteci ve teorisyen Kemal İlerici'nin, ilk kez 1944 yılında öne sürdüğü ve 1970 yılında yayınladığı “Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi” başlıklı kitabında açıkladığı özel armoni kuramıdır. İlerici, bu döneme kadar Batı'da uygulanagelen üçlü armoni sisteminin Türk müziğini çökseslendirmek açısından yeterli olmadığı görüşünden yola çıkarak, Hüseyinî makamının iç işleyiş yasalarına ve dörtlü aralıklara dayanarak sistemleştirdiği özel bir armoni önermesi getirmiştir. İlerici'nin Hüseyinî makamını referans olarak kabul etmesinin sebebi; bu makam dizisinin diğer tüm makam dizilerini de üretebilmesi ve Türk müziğini çökseslendirirken karşılaşılan tüm ezgisel ve armonik sorunları çözebilme yeterli olmasıdır (Özdemir 5 :2017). İlerici, ses dizilerindeki bazı seslerin “durucu”, bazılarının ise “yürüyücü” karakterde olduğunu ileri sürmüştür, La duraklı Hüseyinî makamı dizisindeki I, IV, V ve VIII derece seslerin “durucu”, II, III, VI ve VII derece seslerin “yürüyücü” işlev taşıdığını belirtmiştir (İlerici 1981: 25)

Nota 2. Hüseyinî Makamı Dizisinde Seslerin Duruculuğu ve Yürüyücülüğü (Özdemir 2017: 14)

İlerici, “sesleri aynı anda, yani dikey olarak kullanmak istediğimizde, hangi yöntemle bunu yapmalıyız?” sorusundan yola çıkarak; seslerin de tıpkı insanlar gibi, benzer huyda olanlarının yan yana durabileceğini vurgulayarak, yürüyücü seslerin bir arada, durucu seslerin ise kendi aralarında kullanılabileceğini belirtmiştir ve İlerici, bu sesler ile kurulan akorları da “durucu uygu” ve “yürüyücü uygu” olarak tanımlamıştır (İlerici 1981: 28):

Nota 3. Hüseyinî Makamı Dizisinin Durucu ve Yürüyücü Uyguları (Özdemir 2017: 14)

Notadaki akorların dörtlü aralık ilişkisiyle kurulduğu görülmektedir. İşte dörtlü armoni sisteminin temeli buna dayanmaktadır.

Söz konusu armoni sistemine göre akorlar, dörtlü aralık ilişkisine göre inşa edilirler. İlerici, Batı'nın üçlü armoni sisteminde yer alan “tonik”, “dominant” ve “subdominant” gibi temel işlevleri, Hüseyinî makamı dizisindeki seslere uygulamıştır, ancak İlerici sistemindeki işlevler, üçlü armoni sisteminden farklılık göstermektedir. Buna göre, dizi dereceleri üzerine kurulan akorların işlevsel adları şöyledir: I. Derece “Durak” (Tonik), II. Derece “Alt Güçlü Yardımcısı”, III. Derece “Güçlü” (Dominant), IV. Derece “Alt durak Yardımcısı”, V. Derece “Üst Durak Yardımcısı”, VI. Derece “Alt Güçlü” (Subdominant/Alt dominant) ve VII. Derece “Güçlü Yardımcısı” (Yalınkılıç 2019: 178).

İlerici'ye göre La kararlı Hüseyinî makamı sesleri üzerine kurulan derece akorların temel konumları şöyledir:

Nota 4. Kemal İlerici'ye Göre Uyguların Temel Konumları (Özdemir 2017: 17)

Görüldüğü üzere, bu sisteme göre akorlar, dizi derecesine bir üst dörtlü bir de alt dörtlü aralıktaki ses eklenerek kurulmaktadır. Tonik, dominant ve subdominant işlevdeki akorlar dikdörtgen içinde belirtilmiştir.

İlerici, kitabında, her bir derece üzerine kurulan akorların işlevlerini detaylıca anlatmış, transpoze uygulamalarını açıklamış, bu sistemin diğer tüm makam dizileri üzerinde, olduğu gibi uygulanabileceğini belirtmiştir.

⁷ “ö” harfi “ölçü numarası”nın kısaltmasıdır.



Bunlar, İlerici'nin, “durucu uygu” ve “yürüyücü uygu” olarak tanımladığı akorlar olup sırasıyla “tonik” ve “dominant” işlevi taşımaktadırlar (bkz. Dipnot 5).

Coda'da; sağ elde, tonik akor sesleri La, Re ve Mi çevresinde şekillenen, onaltılıklarla kurulu ezgisel hareketlere, sol elde sırasıyla La ve Mi sesleri, tek onaltılık nota ile eşlik etmektedir. ö34-37 arasında, sağ elde, ton merkezi La ile başlayan çıkıcı Hüseyinî makamı dizisi, onaltılık notalarla beş oktav boyunca çıkıcı seyirde ilerlerken, sol elde aynı dizi bu kez La notasından dörtlü aralık aşağıdaki Mi ile başlayarak eş ritimde ve aynı aralık düzeninde seyretmektedir. Son iki ölçüde ise sol elde Mi, sağ elde La notaları bağlı ikilik değerle sergilenir ve eser böylece son bulur.



Kesit 3. Siyah ve Beyaz, Devnim, Coda, ö30-39

3.2.1.3. Devnim: Ezgisel Yapı

Bazı makamların ses dizileri, hem Batılı hem Türk bestecilerin majör ve minör diziler dışında sıklıkla kullandığı Orta Çağ modlarıyla benzerlikler taşımaktadır. Buna göre, La eksensli Hüseyinî makamının dizisi “Dor” moduyla benzerdir.



Nota 5. Re ve La Eksensli Dor Modları (Persichetti 1961: 31)

Ancak seyir özellikleri bakımından bu iki dizi birbirinden farklılık gösterir. Baran, Devnim'in ezgisel yapısını tasarlarken Hüseyinî makamının seyir özelliklerine uygun bir yaklaşım sergilemiş, halk müziğimize özgü kalıplaşmış ezgisel aralıkları ve ritmik yapıları barındıran karakteristik motiflerden yararlanmış. Makamsal müziğe ilişkin bu fikir, literatürde birçok yazar tarafından “kalıplaşmış ezgi”, “karakteristik motif”, “küçük ezgi parçacıkları” gibi farklı adlarla açıklanan ve Ertuğrul Bayraktarkatal, Cenk Güray ve Okan Murat Öztürk'ün çalışmalarıyla sistematikleşen “ezgi çekirdeği” kavramına işaret etmektedir⁸.

⁸ Geleneksel müzik mirasımıza ait makam yapılarında, belirli işlevlere sahip perdelerin bir “çekirdek” oluşturması ve makam seyrinin bu çekirdek etrafında şekillenmesi söz konusudur. Bu çekirdek ezgiler, makama karakterini veren küçük ezgisel kalıplar olup makamların tanınması ve sınıflandırılması konusunda belirleyici role sahiptir. Bir başka deyişle, “ezgi çekirdeği” ve bu çekirdek etrafında oluşan “karakteristik ezgiler”, bir makamın diğerinden ayırt edilebilmesini sağlayan ve makama kendine özgü kimliğini kazandıran temel unsurlardır (Bayraktarkatal ve Güray 2021: 991).

Bayraktarkatal ve Güray, “Makamın Yapı Taşı” (2021: 993-996) adlı çalışmalarında, ezgi çekirdeği içindeki perdeleri, işlevlerine göre dört farklı perde tipine ayırarak açıklamışlardır: “merkez tanımlayıcı perde/kutb”, “ortak tanımlayıcı perde”, “pekiştirici perde” ve “süsleyici perde”. “Merkez tanımlayıcı” perde olarak adlandırılan perde, ezgi çekirdeğinin ana ekseninde-merkezinde yer almaktadır. Bu perdenin çevresindeki “üç ya da dört perde” bu perdeyi merkez/kutb alacak bir biçimde hareket etmekte ve bu perde üzerinde “kararlı bir denge” oluşmasını sağlamaktadır. “Ortak tanımlayıcı perde” ise makâma temel teşkil eden ezgilerin tanımlanabilmesini, “merkez tanımlayıcı perde” ile bir “gerilim-çözülüm” ilişkisi kurarak sağlayan “bütünleştirici” bir işleve sahiptir. “Pekiştirici perde” kullanıldığında, merkez tanımlayıcı perde üzerinde oluşan “kararlı dengeyi” pekiştiren, destekleyen, güçlendiren bir işlev ve etkiye sahiptir. Son olarak da, “süsleyici perde” diğer perdeler arasındaki “ezgisel geçiş, bağlantı, varyasyon ve hareketi” sağlayan bir işleve sahiptir. Buna göre, hüseyinî makamının



Hüseyinî makâmının hüseyinî (Mi⁵)⁹, gerdâniye (Sol⁵), nevâ (Re⁵) ve eviç (Fa^{#5}) perdelerinden oluşan ezgi çekirdeği şu ölçülerde açıkça sergilenmektedir:



Kesit 4. Siyah ve Beyaz, Devinim, ö10-14

Devinim’de kullanılan motiflerin, hem ezgisel hem de ritmik yapı bakımından benzer örneklerine, Türk halk müziği eserlerinde rastlamak mümkündür. Örneğin Kesit 4’te, küçük dikdörtgen içinde işaretlenen ve eserin B kısmını başlatan motif, Tanburi Cemil Bey’in “Çeçen Kızı” adlı eserinin ilk ölçüleriyle benzerlik göstermektedir:



Kesit 5. Çeçen Kızı, ö1-3 (notaarsivleri.com 2022)

Eserin ilk üç ölçüsünde yer alan motifler, A kısmının geneline yayılan karakteristik yapılarıdır:



Kesit 6. Siyah ve Beyaz, Devinim, ö1-3

Türk halk müziği eserlerine ait aşağıdaki örneklerde, bu üç ölçüde yer alan motiflerin ezgisel ve ritmik açıdan benzerleri görülebilir:



Kesit 7. Tamzara (Erzurum Oyun Havası), ö1-2 (repertukul.com 2023)



Kesit 8. Kırıkhan Halayı (Adana/Ceylan), ö3-4 (notaarsivleri.com 2023)

ezgi çekirdeğini oluşturan hüseyinî (Mi) perdesi “merkez tamamlayıcı”, gerdâniye (Sol) perdesi “ortak tamamlayıcı”, nevâ (Re) perdesi hem “pekiştirici” hem “süsleyici”, eviç (Fa#) perdesi ise “süsleyici” işleve sahiptir.

⁹ Piyano klavyesindeki beşinci oktav içinde yer alan Mi perdesini ifade etmektedir.



Kesit 9. Halay Havası (Elazığ), ö5 (notaarsivleri.com 2023)



Kesit 10. Omuz Halayı, ö17 (notaarsivleri.com 2022)

Halk müziğimizden bunun gibi örnekleri çoğaltmak mümkün olmakla birlikte, ezgisel ve ritmik motif benzerliklerini göstermek açısından birkaç örnek yeterli olacaktır.

Coda'da sağ elde duyulan motifler, [La-Re-Mi] tonik akorunun sesleriyle şekillenmiştir (Bkz. Kesit 3, ö31-34). Buna göre, Baran'ın, İlerici sisteminin öngördüğü dörtlü aralık ilişkilerini, armonik yapıda olduğu gibi, ezgisel yapıda da kullandığı görülmektedir.

Devinim'e ilişkin dikkat çekici bir başka durum da parçanın ilk üç ölçüsünün, 2/4+2/4+3/4 ölçü anahtarlarıyla yazılmış olmasıdır. Bu, 2+2+3 olarak gruplanan 7 zamanlı bir yapıyı çağrıştırmaktadır (Bkz. Kesit 1, ö1-3). Baran'ın, bu üç ölçüde aksak bir tartı kalıbı kullanıp Türk müziği usullerinden Devr-i Turan'a gönderme yapması ilgi çekicidir.

3.2.2. Söyleşi (Dialogue)

3.2.2.1. Söyleşi: Biçimsel Yapı

Söyleşi'in biçimsel yapısına ilişkin bilgiler Tablo 2'de sergilenmektedir:

Tablo 2. Söyleşi: Biçimsel Yapı

1	5	15	
A ₁	B	A ₂	
1	5	10	15
a	b	b	a
1	5	15	
Re Aeol	La Uşşâk	Re Aeol	

3 kısımlı forma sahip olan eserde, a ve b olmak üzere, 2 tip cümle kullanılmıştır.

3.2.2.2. Söyleşi: Armonik Yapı

Homofonik dokuda kaleme alınmış olan Söyleşi'de; biri yalın, yumuşak ve yavaş, diğeri ise görece karışık, şiddetli ve hızlı iki karşıt fikrin "söyleşisine" tanık olmaktadır. Con dolcezza¹⁰ terimiyle ifade edilen A₁ kısmında sergilenen cümleye, sol elde duyurulan ikilik [La-Mi] ve [Sol-Re] aralıklarıyla paralel beşliler eşlik eder. En sonunda, her iki elde [Re-La] beşlisinin gelmesiyle cümle sona erer:

¹⁰ (İt.) Tatlılıkla, yumuşak tavrıyla (Aktüze 170 :2010)



Kesit 11. Siyah ve Beyaz, Söyleşi, A, ö1-4

İlerici sistemine göre, Re eksenli dizinin tonik yedili akoru, [Re-Sol-La-Mi] seslerinden oluşmaktadır. Bu seslerin çevrimlerinin (La-Mi, Sol-Re ve Re-La) beşli aralıklar sergilediği açıktır. Dolayısıyla, armonik yapısı paralel beşlilerle seyreden bu kısmın, aslında dörtlü armoni sistemine göre inşa edildiğini söylemek yanlış olmayacaktır.

İlk üç ölçü incelendiğinde, her bir ölçünün ilk yarısında Türk müziği göndermesi taşıyan dörtlü armoni, ikinci yarısında ise - [Sol-Si^b-Re] triad akoru ile - Batı müziğinin temel armonik sistemi olan üçlü armoni kullanımı dikkat çekmektedir. Baran'ın, böyle inceliklerle, iki müziğin unsurlarını bir arada işlediğini söylemek mümkündür.

Fuoco¹¹ terimiyle ifade edilen B kısmı, A kısmının durgun ritmik yapısının aksine; sekizlik, onaltılık nota değerleri ve dörtlü armoniye göre kurulmuş aksanlı staccato akorlarla daha çevik bir karaktere sahiptir.



Kesit 12. Siyah ve Beyaz, Söyleşi, B, ö5-9

Kesitte kutu içinde gösterilen [La-Re-Mi] ve [Do-Fa-Sol] akorları, İlerici sistemine göre, La eksenli dizide, sırasıyla tonik ve dominant akorlarıdır. [Do-Fa-Si] akoru ise Sol sesi atılmış dominant yedili akorunu temsil etmektedir.

3.2.2.3. Söyleşi: Ezgisel Yapı

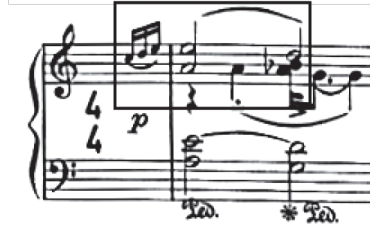
Baran'ın bu eserde hem modal hem de makamsal bir yaklaşımı sergilemesi, Batı müziği ile Türk müziğini sentezleme fikrine işaret etmekte olup eserin adına da uygun biçimde, bu iki müziğin karşılıklı "söyleşisi" olarak nitelendirilebilir. Eserde söyleşisine tanık olduğumuz iki ezgisel yapı, biri Aeol modu, diğer Uşşâk makamına karşılık gelmek üzere, A ve B kısımlarında sergilenmektedir. Bu iki ses dizisi, içerik bakımından benzer görünse de ezgisel örgü ve seyir özellikleri bakımından birbirinden farklıdır.

¹¹ (İt.) Güçlü, ateşli, şiddetli (Sözer 286 :2005)



Nota 6. La ve Re Eksenli Aeol Modları (Persichetti 1961: 32)

Kesit 11’de görüldüğü üzere, A kısmında sergilenen tek cümlede, aynı yapı üç kez tekrarlanır. Bu ezgi Re eksenli Aeol modu izleri taşımakla birlikte, eksik ölçülerde gelen çıkıcı “basamak” notalarla şekillenen motif, La eksenli Hüseyini makamına işaret etmekte ve aşağıdaki Türk halk müziği eserlerinin başlangıç ezgileriyle benzerlik göstermektedir:



Kesit 13. Siyah ve Beyaz, Söyleşi, ö1



Kesit 14. Karlı Dağlar Karanlığın Bastı Mı? (Sivas), ö1 (notaarsivleri.com 2023)



Kesit 15. Duman Almış Mezarımın Üstünü (Elazığ), ö1-2 (repertukul.com 2023)

Bir önceki başlık altında söz edildiği üzere, Baran bu ölçülerde, dörtlü ve üçlü armoniye bir arada sunduğu gibi, ezgisel yapıda da modal müzik ve makam müziği unsurlarını birlikte kullanmıştır.

B kısmında Uşşâk makamı sesleriyle kurulmuş olan b cümlesi iki kez tekrarlanır. La eksenli Uşşâk makamı, Aeol moduyla benzerlik taşımaktadır:



Nota 7. Uşşâk Makamı Dizisi (Aydemir 2014: 108)

Ancak buradaki cümle, sergilediği seyir ve karakteristik motifler açısından Uşşâk makamı özelliği göstermektedir. Öyle ki Uşşâk makamının Dügâh (La⁴), nevâ (Re⁵), rast (Sol⁴), çarğâh (Do⁵) ve segâh (Si[♯]4) perdelerinden oluşan ezgi çekirdeği¹², şu ölçülerde açıkça sergilenmektedir:

¹² Bayraktarkatal ve Güray’ın belirttiği üzere (2021: 1004), Uşşâk makamının ezgi çekirdeğini oluşturan düğâh (La) perdesi “merkez tamamlayıcı”, nevâ (Re) perdesi “ortak tamamlayıcı”, rast (Sol) perdesi “pekiştirici”, çarğâh ve segâh perdeleri ise “süsleyici” işleve sahiptir.



Kesit 16. Siyah ve Beyaz, Söyleşi, ö5

Kesit 16'da işaretlenmiş olan motif, B kısmının geneline yayılmış olup aşağıdaki Türk halk müziği eserlerinde kullanılan çekirdek ezgilerle benzerlik göstermektedir:



Kesit 17. Eledim Eledim Höllük Eledim (Erzurum), ö1 (repertukul.com 2023)



Kesit 18. Oyun Havası (Cezayir Çeşitlemesi/Tunceli), ö2 (repertukul.com 2023)



Kesit 19. Bugün Matem Günü Geldi, ö5-6 (repertukul.com 2023)

Söz konusu motifin, ezgisel seyir olmasa da ritmik yapı bakımından, Sivas Oyun Havası'nın ilk iki ölçüsüyle bire bir aynı oluşu da dikkat çekicidir:



Kesit 20. Sivas Oyun Havası, ö1-2 (repertukul.com 2023)

3.2.3. Ninni (Lullaby)

3.2.3.1. Ninni: Biçimsel Yapı

Ninni'nin biçimsel yapısına ilişkin bilgiler Tablo 3'te sergilenmektedir:



Tablo 3. Ninni: Biçimsel Yapı

1		9		15		24
A ₁		B		A ₂		Codetta
1	5	9	12	15	19	24
a _{1.1}	a _{1.2}	b _{1.1}	b _{1.2}	a _{1.2}	a _{1.3}	
1		9		15		24
Mi Re		Re		Re		La
Frig Dor		Aeol		Dor		Frig

3 kısımlı forma sahip olan eserde; a ve b olmak üzere, 2 tip cümle kullanılmıştır.

3.2.3.2. Ninni: Armonik Yapı

Homofonik dokuda kaleme alınmış olan Ninni, dörtlük notalardan oluşan, birbirinin neredeyse aynı olan iki cümleyle başlar. Bu cümleleri birbirinden ayıran unsur, sol elde onlara eşlik eden birlik süre değerindeki aralıklardır. a_{1.1} cümlesine eşlik eden aralıklar; [Mi-Si], [Mi-Do], [Mi-Si], [Mi-La] ve [Re-La] olup bas partisindeki Mi sesi pedal işlevi görürken, üzerindeki Si-Do-Si-La yürüyüşünün hedefi Re eksen sesinin beşlisi olan La'ya ulaşmaktır. Sol eldeki cümle Re'ye ulaştığında, bas partisindeki Mi pedalı da Re'ye ulaşır ve armoni [Re-La] beşlisiyle tamamlanır. a_{1.2} cümlesine ise [Re-La], [Do-Sol], [Si \flat -Fa] ve [Do-Sol] paralel beşlileri eşlik eder:



Kesit 21. Siyah ve Beyaz, Ninni, A, ö1-5

B kısmında, benzer karakterde, yine dörtlük notalardan oluşan ezgi bu kez Fa anahtarına geçer; b cümlelerine eşlik eden, dörtlülerden ve beşlilerden kurulu birlik notalar vardır: [La-Re], [Sol-Re], [Sol-Do], [Re-Sol] ve [Do-Sol]. A kısmına tekrar geldiğinde, armoni eksene, yani [Re-La] beşlisine ulaşır:



Kesit 22. Siyah ve Beyaz, Ninni, B, ö9-15

A kısmının tekrarından sonra gelen dört ölçümlük Codetta'da ton merkezi La'ya, dizi ise Frig moduna dönüşür ve parça [La-Mi] beşlisiyle son bulur. Burada, son iki ölçüdeki [Sol-Do], [Fa- Si \flat] ve [Mi-La] paralel dörtlüleri dikkat çekicidir:



Kesit 23. Siyah ve Beyaz, Ninni, Codetta, ö24-27



Nota 8. Mi ve La Eksenli Frig Modları (Persichetti 1961: 31)

Baran, bu eserde, üçlü ya da dörtlü sistemlere ilişkin işlevsel bir armoni yaklaşımından ziyade, ezgiye eşlik etmek üzere, dikey dörtlü ve beşlilerle seyreden iki partili bir armonik doku tercih etmiştir. Bu durum, Orta Çağ'da gelişen ve ilk çok sesli müzik örnekleri olarak bilinen "organum"u akla getirmektedir. Guido d'Arezzo'nun, yaklaşık 1026 yılında, Orta Çağ müziği üzerine yazdığı kuramsal bir kitap olan "Micrologus" adlı eserinde belirttiği üzere, organumlar, modal bir ezginin paralel dörtlü ve beşli aralıklarla çokseslendirilmesine dayanır. İlk örnekleri iki partili olup ana ezgiyle paralel ilerleyen dörtlü aralıklarla armonize edilmişlerdir; bu uygulamaya "diyafoni" adı verilmektedir (La Duke 1943: 72). Baran'ın, Orta Çağ modlarının yanı sıra, organum armonizasyonuna uygun olarak dörtlü ve beşli aralıkları kullanması, modal yazı diline gönderme yapması açısından önem taşımaktadır.

3.2.3.3. Ninni: Ezgisel Yapı

Ninni geneline yayılan iki ezgi, a ve b cümleleri, birbirine oldukça yakın karakterde ezgilerdir. $a_{1,1}$ cümlesi, Mi eksenli Frig modunda başlayıp Re eksenli Dor modunda devam etmektedir. Eserde yer alan diğer a cümleleri Dor modunda, b cümleleri ise Aeol modunda yazılmıştır. Eser, kullanılan ses dizileri ve cümle sonlarındaki tam perde çözümleriyle modal müziğe açık bir gönderme yapmaktadır, ancak bu gönderme sadece işitsel bir atmosfer niteliğinde olup modern bir modal müzik yaklaşımıdır, Orta Çağ modal müziğinde uygulanan otantik seyir özelliklerini yansıtmamaktadır.

Ezgisel yapı, Codetta'ya gelinceye kadar, sadece dörtlük notalarla ilerler, dolayısıyla son derece durağan bir ritmik yapıya sahiptir. Codetta'da hem mod hem ezgisel seyir hem de ritmik yapı değişir, ayrıca, başlangıçtan itibaren homofonik ilerleyen doku, kontrpuana döner (Bkz. Kesit 23).

3.2.4. Ağıt (Elegy)

3.2.4.1. Ağıt: Biçimsel Yapı

Ağıt'ın biçimsel yapısına ilişkin bilgiler Tablo 4'te sergilenmektedir:



Tablo 4. Ağıt: Biçimsel Yapı

1	Codetta
A	
1	
a	
1	
Re	
Uşşâk	

Tek kısımlı (strofik) forma sahip olan eserde; 1 tip cümle kullanılmıştır ve “ağıt” karakterinin doğasına uygun olarak ölçü anahtarı kullanılmamıştır.

3.2.4.2. Ağıt: Armonik Yapı

Homofonik dokuda kaleme alınmış olan eser boyunca, sağ elde dörtlü ve ikili aralıklarla kurulmuş olan dörtlük akorlar, aralarında yine dörtlük değerlerde es kullanılarak seyretmektedir. Daha önce de söz edildiği üzere, İlerici sistemine göre, dizinin birinci derecesi üzerine kurulan dörtlü akor tonik, üçüncü derecesi üzerine kurulan dörtlü akor ise dominant işlevi taşımaktadır. Buna göre Re eksenli Uşşâk makamı dizisinde [Re-Sol-La] akoru tonik, [Fa-Sib-Mi] akoru ise dominant akordur. Dominant akorun kök sesi Fa'ya bir alt dörtlü, yani Do sesini eklediğimizde dominant yedili akora ulaşırız: [Fa-Sib-Do-Mi].



Kesit 24. Siyah ve Beyaz, Ağıt, öl

Kesit 24'te görülen yürüyüş, [Fa-Sib-Do-Mi] dominant akoru ile başlayıp aynı akor ile sona ermektedir. İki dominant akoru arasındaki [Re-Mi-Fa-Sib], [Sib-Re-Mi-Sol] ve [Sib-Re-Mi-La] akorlarındaki Sib, Re, Mi sesleri sabit tutulurken Fa, Sol, La seslerinin sol eldeki ezgiye göre değişerek, Fa-Sol-La-Sol-La-Sib doğrusal çıkıcı seyir hareketiyle son akordaki Sib sesine ulaşmayı hedeflediği görülmektedir. Sol eldeki ezgi ve [Fa-Sib-Do-Mi] dominant akoru etrafında şekillenerek ona eşlik eden akor yürüyüşü, aynı şekilde dört kere tekrarlandıktan sonra Codetta'da da dominant akoru vurgulanır ve eser [Re-Sol-La-Mi] tonik yedili akoruyla hafifçe sona erer.



Kesit 25. Siyah ve Beyaz, Ağıt, Codetta



3.2.4.3. Ağıt: Ezgisel Yapı

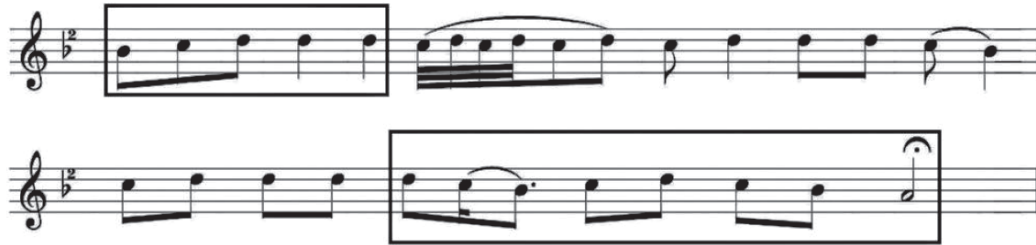
Sol elde iki noktalı dörtlük ve otuzikilik notalarla ritmik yapısı belirginleşen ezgisel yapı, yukarıda söz edildiği üzere, eser sonuna kadar dört kere tekrar etmektedir.



Kesit 26. Siyah ve Beyaz, Ağıt, A

Kesit 26'da işaretlenmiş olan ezgi, Re eksenli Uşşâk makamının ezgi çekirdeğini yansıtmaktadır. Dügâh (La⁴) eksenli bu makamın ikincil durağı nevâ (Re⁵) perdesidir. Makam Re perdesine transpoze edildiğinde, ikincil durak perdesi Sol olacaktır. Kesitte işaretlenmiş olan ezginin, eser boyunca tekrar eden "tek" ezgisel yapı olduğu göz önünde bulundurulduğunda, Re eksenli Uşşâk makamının Re, Sol, Fa ve Mi (La eksenli Uşşâk makamına göre La, Re, Do ve Si) perdelerinden oluşan ezgi çekirdeğinin, "eser geneline" sirayet ettiğini söylemek mümkündür. İşaretli ezgi, Sol-Fa-Mi-Re (La eksenli Uşşâk makamına göre Re-Do-Si-La) inişiyle sona ermektedir. Bu da "Uşşâk-Bayati ezgi çekirdeği"ne işaret etmekte olup Uşşâk ve Hüseyinî makamlarının karakteristik bitiş ezgilerinden biridir (Bayraktarkatal ve Güray 2021: 1002-1003).

Ağıt'ta sergilenen Uşşâk makâmı ezgi çekirdeği ve Uşşâk-Bayati bitiş ezgisinin örneklerine, Türk halk müziği eserlerinin pek çoğunda rastlanmaktadır. Bunlardan bazıları şunlardır:



Kesit 27. Yönümü Çevirdim Bulutlu Dağa (Ardahan) (repertukul.com 2023)



Kesit 28. Bebeği Nazlı Büyüttüm (Doğu Anadolu), ö1-2 (repertukul.com 2023)



Kesit 29. Koyun Gelir Yata Yata (Adana/Gaziantep), ö3 (repertukul.com 2023)



Kesit 30. Akan Dereler Gibi (Giresun), ö3 (repertukul.com 2023)



Kesit 31. Değirmen Önünde Bir Büyük Tarla (Amasya), ö1 (repertukul.com 2023)



Kesit 32. Duman Almış Mezarımın Üstünü (Elazığ), ö20-21 (repertukul.com 2023)



3.2.5. Zeybek

3.2.5.1. Zeybek: Biçimsel Yapı

Zeybek'in biçimsel yapısına ilişkin bilgiler Tablo 5'te sergilenmektedir:

Tablo 5. Zeybek: Biçimsel Yapı

1	5	9	25	29
Giriş	A₁	B	A₂	Coda
	1 a ₁	9 b	25 a ₂	
1 La Karcıgar		9 La Nevâ	25 La Karcıgar	

3 kısımlı forma sahip olan eserde a ve b olmak üzere 2 tip cümle kullanılmıştır.

Halk müziğimizin zenginliklerinden yararlanan pek çok çağdaş Türk besteci gibi İlhan Baran da “zeybek” türünde eserler vermiştir. “Siyah ve Beyaz” dışında, piyano için yazdığı “Üç Soyut Dans” ve “Çocuk Parçaları” adlı eserlerinin “Ağır Zeybek” başlıklı bölümleri bulunmaktadır. Ayrıca piyano ve bas için yazdığı “4 Zeybek” eseri de yine bu dans türüne gönderme yapmaktadır.

3.2.5.2. Zeybek: Armonik Yapı

Homofonik dokuda kaleme alınmış olan Zeybek, pest oktavlarda onaltılık notalarla tekrar eden [La-Mi^b], [Mi^b-La] ve [Do-Fa[#]] tritonlarının ¹³ duyurulduğu bir Giriş bölümü ile başlar. Bu kısım, yine pest oktavlarda seyreden

¹³ Üç tam perdeden ya da yarım perdenin “1 step” olarak kabul edildiği durumda “6 step”ten oluşan, arttırılmış 4’lü veya eksiltilmiş 5’liyi ifade eden aralıktır (Nettles 1987: 23)



ve Karcıgar makamının sesleriyle kurulu bir cümleye bağlanır. A₁ kısmında yer alan ve herhangi bir armoniyle desteklenmeyen bu cümlenin ardından, B kısmında gelen ve Nevâ makamının sesleriyle kurulmuş olan ikinci cümle duyulur. Bu cümleye eşlik eden akorlar, İlerici sistemine göre; [La-Re-Mi] (tonik), [Re-Sol-La] (alt tonik yardımcısı), [Fa-Sib-Do] (subdominant) ve [Do-Fa-Sol] (dominant) akorlarıdır:

Kesit 33. Siyah ve Beyaz, Zeybek, Giriş, A₁ ve B, ö1-16

Dörtlü armoni eşliğiyle seyreden bu cümle iki kez sergilenir ve A kısmına ait cümle, bu kez, sağ elde gelen ikilik değerdeki, yine dörtlü aralık ilişkisiyle kurulmuş olan vurgulu akorların eşliğiyle birlikte tekrar gelir. Bunu takiben, parçanın başıyla simetri oluşturacak biçimde, Giriş kısmında sol elde duyduğumuz tritonlar, Coda'da, A kısmının son ölçüsünde gelen ve devam eden, bağlı ikilik akorlarla birlikte duyurulur:

Kesit 34. Siyah ve Beyaz, Zeybek, Coda, ö29-36



3.2.5.3. Zeybek: Ezgisel Yapı

Yukarıda değinildiği üzere, eserde iki farklı cümle tipi kullanılmıştır. A kısmında yer alan a cümlesi Karcıgar makamı dizisini işaret eden seslerle kurulmuştur:



Kesit 35. Siyah ve Beyaz, Zeybek, A₁ (a cümlesi), ö5-6



Nota 9. Karcıgar Makamı Dizisi (Aydemir 2014: 117)

Hüseynî makamı ailesinden, inici seyre sahip olan olan Gülizar makamı, aynı zamanda Karcıgar çeşnişi gösteren bir makamdır (Aydemir 2014: 148). Dolayısıyla, halk müziği repertuarımızda, Gülizar makamında yazılmış Zeybek eserlerindeki karakteristik ezgilerle a cümlesi arasında benzerlikler tespit etmek mümkündür: ¹⁴



Kesit 36. Koyundere Zeybeği (İzmir), ö1-2 (repertukul.com 2023)



Kesit 37. Jandarma Zeybeği (Manisa), ö1 (repertukul.com 2023)



Kesit 38. Bozova Zeybeği (Antalya), ö1 (repertukul.com 2023)

¹⁴ Verilen örneklerle a cümlesi arasında oktav farklılıkları olduğu görülmektedir. Makamsal müziğimizde, makama kimlik kazandıran unsur "seyir" olduğu için, çekirdek ezgi yapılarını değerlendirirken perdelerin hangi oktava ait olduğu büyük önem arz etmektedir. Ancak "Siyah ve Beyaz", geleneksel bir eser olmayıp makam yapılarının birer renk olarak işlendiği çağdaş bir yorum olarak değerlendirilmelidir, dolayısıyla bu cümledeki perdeler, hangi oktavda yer aldığına bakılmaksızın karakteristik ezgi yapısının içinde değerlendirilmiştir.



B kısmında yer alan b cümlesi ise Nevâ makamı sesleriyle kurulmuştur:



Kesit 39. Siyah ve Beyaz, Zeybek, B (b cümlesi), ö17-20



Nota 10. Nevâ Makâmı Dizisi (Aydemir 2014: 120)

b cümlesinin ezgisel yapısı, aşağıdaki halk müziği eserlerindeki yapılarla benzerlik göstermektedir:



Kesit 40. Sarı Zeybek, ö11 (repertukul.com 2023)



Kesit 41. Sarı Zeybek, ö11 (repertukul.com 2023)



Kesit 42. Sarı Zeybek, ö11 (repertukul.com 2023)

Eser, ezgisel yapısının yanı sıra; temposu, “serioso”¹⁵ karakteri, eşlik akorlarının kuvvetli zamanda ve vurgulu biçimde gelmesi, “con maesta”¹⁶ ve “pesante”¹⁷ ifade terimlerinin kullanılması gibi özellikleriyle, başlığına uygun olarak, “Zeybek” karakterini yansıtmaktadır. Batı Anadolu’nun en yaygın halk müziği türlerinden biri olan Zeybek’in ayırt edici özelliklerinden biri, 9 zamanlı ritmik yapıya sahip olmasıdır (Erkan, 2015, s. 288). Ancak Baran’ın, bu parçayı bestelerken, 2 zamanlı bir tartım tercih etmiş olması dikkat çekicidir.

3.3. Sonuç ve Tartışma

İncelenen eserlerin biçimsel yapılarına ilişkin olarak, aşağıdaki analiz sonuçlarına ulaşılmıştır:

¹⁵ (İt.) Ciddi (Aktüze 556 :2010).

¹⁶ (İt.) Görkemli, ihtişamlı (www.merriam-webster.com).

¹⁷ (İt.) Ağır (Göktepe 2000:145).



• “Siyah ve Beyaz”ı oluşturan on üç parça içinde, özel bir başlığa sahip olan eserler olduğu gibi “Horon”, “Oyun Havası”, “Uzun Hava” gibi başlıklarıyla Türk halk müziğine ait çalgısal ya da vokal “türlere” gönderme yapan eserler de vardır. Bu çalışmada incelenen beş parçanın ikisi, yani Devinim ve Söyleşi, özel birer başlığa, diğer üç parça Ninni, Ağıt ve Zeybek ise halk müziği türlerine ilişkin başlıklara sahip olan eserlerdir.

• Tek kısımlı formda yazılmış olan Ağıt dışında, bütün parçalar üç kısımlı formda yazılmış olup her birinde iki tip cümle kullanılmıştır.

• Ninni dışında kalan bütün parçalarda, bir Coda ya da Codetta bölmesi bulunmaktadır. Bunlar içinde Zeybek, bir Giriş bölmesine de sahiptir.

İncelenen eserlerin armonik yapılarına ilişkin olarak, aşağıdaki analiz sonuçlarına ulaşılmıştır:

- Beş parçanın her biri homofonik dokuda yazılmıştır.
- Organum benzeri stilde yazılmış olan Ninni, beşli ve dörtlü aralıkların paralel olarak seyrettiği iki partili bir armonik doku sergilerken, geri kalan parçaların her birinde, Kemal İlerici'nin makamsal müziğimizin çokseslendirilmesine yönelik geliştirdiği dörtlü armoni sistemi etkin olarak kullanılmıştır.

İncelenen eserlerin ezgisel yapılarına ilişkin olarak, aşağıdaki analiz sonuçlarına ulaşılmıştır:

- Beş parça genelinde iki ton merkezi tercih edilmiştir; Devinim ve Zeybek'in ton merkezi La, Söyleşi, Ninni ve Ağıt'ın ton merkezi ise Re'dir.

• Parçalar, makamsal ve modal yaklaşımla kaleme alınmıştır. İncelenen beş parça genelinde tercih edilen makamlar; Hüseyinî, Uşşâk, Karcıgar ve Nevâ'dır. Baran, müziğinde, Orta Çağ modlarından da yararlanmış olup incelenen parçalar içinde Dor, Aeol ve Frig modlarını kullanmıştır. Devinim, Hüseyinî; Ağıt, Uşşâk; Zeybek; Karcıgar ve Nevâ makâmı özellikleri taşıırken, Söyleşi'de Uşşâk makamı ve Aeol modu birlikte kullanılmıştır. Ninni ise Dor, Aeol ve Frig modlarının özelliklerini gösterip herhangi bir makamsal nitelik sergilememektedir. Bu yazı dili, Baran'ın, kendi eserlerinde, Türk müziği ile Batı müziğini çağdaş üslupla sentezleyerek ulusal müzik inşa etme idealini yansıtan unsurlardan biridir.

Burada, çoksesli çağdaş müzik içinde makam kullanımına ilişkin önemli bir hususa değinmekte yarar vardır. Kullanılan ritmik yapılar ve ses dizileri bakımından Türk halk müziğine özgü pek çok unsur barındıran “Siyah ve Beyaz”, piyano için yazılmıştır. On iki eşit aralıklı tampere sisteme uygun olarak tasarlanan bu çalgı, doğal olarak, komalı sesleri de içeren Türk müziği ses sistemiyle uyuşmamaktadır. Bu sebeple, eser içindeki ses dizileri makamsal yaklaşımla şekillenmiş olmakla birlikte, Türk müziği makamlarıyla, komalı sesler bakımından bire bir örtüşme söz konusu olamamaktadır. Çağdaş Türk bestecilerin, kaynağını Türk halk müziği ve Divân müziğinden alan, Batı müziği çalgılarıyla ve teknikleriyle çoksesli ulusal sanat müziği inşa etme ideali çerçevesinde, Türk müziği makamlarını kullanma uygulamalarını, “tampere sistem içinde” bir makamsal yaklaşım olarak değerlendirmek gerekir. Bayraktarkatal ve Güray'a göre (2021: 989), bir makamın “özgünlüğünü ve biricikliğini” ortaya çıkaran özellikler, yapısında söz konusu makamın karakterini “tartışılmaz bir biçimde” taşıyan “ezgi kalıpları” ile ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla, eşit aralıklı tampere sisteme göre akortlanmış olan piyano klavyesinde, makamı tanımlayan ezgi çekirdeğinin yapısı bozulmadıkça, makamları tanımak mümkündür.

Bu çalışmada incelenen ve makamsal yaklaşımla yazılmış olan dört parçada, söz konusu makamlara özgü karakteristik ezgi yapıları kullanılmış ve bu yapılarla ilişkin, halk müziği repertuarımızdan benzer örnekler tespit edilmiştir. Ancak, söz konusu dört parçanın her biri orijinal eserler olup parçaların içinde hiçbir halk müziğinden direkt alıntılama yapılmamıştır.

İncelenen eserler; geleneksel halk müziği türleri, dörtlü armoni, üçlü armoni, triton akorlar, makam dizileri ile karakteristik ezgi çekirdekleri, organum yazı stili ile modal diziler gibi hem Türk müziği hem de Batı müziğine özgü birçok farklı “rengi” bir arada sunmaktadır. Çalışmanın önceki bölümlerinde değinildiği üzere, yöresel anlatım türlerindeki öz ve biçimin ana verilerini gün ışığına çıkarıp onları çağdaş müzik açısından yorumlayarak



evrensel ve yaşayan bir dile kavuşturmanın gerekliliğini vurgulayan İlhan Baran; teksesli malzemenin çoksesli esere dönüşümünün, “Türk ve Anadolu insanının ortak duyarlılığını ve heyecanını yansıtan” yeni bir dönüşüm olması ve teksesli Türk müziği ile çoksesli Batı müziğinin, birbirinin alternatifi değil, “bir arada yaşayan iki değişik renk” olarak algılanması gerektiğini savunmuştur. Baran’ın, kendi idealine uygun olarak, çalışmada incelenen eserler dahilinde, bu iki müziğin unsurlarını, hem biçimsel hem armonik hem de ezgisel bağlamda bir bütün olarak işlediğini, bunları, “iç içe geçmiş renkler” olarak ustalıkla sergilediğini söylemek mümkündür.

Kaynakça

- Aktüze, İrkin (2010). *Müziği Anlamak-Ansiklopedik Müzik Sözlüğü*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Aydemir, Murat (2010). *Türk Müziği Makam Rehberi*. İstanbul: Pan Yayıncılık
- Aydın, Yılmaz (2003). *Türk Beşleri*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Baran, İlhan (1975). *Siyah ve Beyaz, piyano için*. Ankara: Devlet Konservatuvarı Yayınları.
- Bayraktarkatal, M. Ertuğrul ve Güray, Cenk (2021). “Makamın Yapı Taşı”. Tokaç, M., S., Güray, C. (Ed.). *Anadolu ve Komşu Coğrafyalarda Makam Müziği Atlası*, 2. Cilt (s. 979-1017). Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.
- Çelak, İvan (2020). *İlhan Baran’ın Piyano Yapıtlarının Taşıdığı Müzikal Değerler*. İzmir: Duvar Yayınları.
- Duran, Onur Arınç (2022). “Üç Bagatel: Bir İlhan Baran Portresi”, *Konservatoryum* 9, s. 79-108.
- Erkan, Tarkan (2015). “Müzik Türü Olarak Zeybek (İzmir-Torbalı Örneği)”, *Akademik Bakış Dergisi* 48, s. 285-297.
- Gauldin, Robert (2004). *Harmonic Practice in Tonal Music*. New York: W. W. Norton Company, Inc.
- Göktepe, Mehmet Emin (2000). *Müzikte Ses Süre Hız Yoğunluk*. Ankara: Başar Ofset.
- İlerici, Kemal (1970). *Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- İlyasoğlu, Evin (2007). *71 Türk Bestecisi*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Kahramankaptan, Şefik (2010). *Müzikte Derin Zirve İlhan Baran*. Ankara: Sevdâ-Cenap And Vakfı Yayınları.
- La Duke, Leone Bernice (1943). *Micrologus of Guido* (Lisans Tezi). SCA Archive.
- Nettles, Barrie (1987). *Harmony I*. Berklee College of Music.
- Özdemir, Gökhan (2017). *İlerici Armonisine Giriş*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Persichetti, Wincent (1961). *Twentieth Century Harmony*. New York: W. W. Norton Company, Inc.
- Say, Ahmet (2003). *Müzik Tarihi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Say, Ahmet (2005). *Müzik Ansiklopedisi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Selanik, Cavidan (2010). *Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni*. İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Sözer, Vural (2005). *Müzik Ansiklopedik Sözlük*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Yalınkılıç, Erdinç (2019). *Besteci, Müzikolog Kemal İlerici’nin “Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi” ve Öğrencisi M. Ertuğrul Bayraktarkatal’ın Makamsal Yaklaşımları*. (Yüksek Lisans Tezi). Ankara, Başkent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yöre, Seyit (2017). *Kutup Yıldızımız Anılarla, Besteci/Eğitimci İlhan Baran*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.



Erişim Tarihi: Şubat-Nisan 2023 <https://www.repertukul.com/>

Erişim Tarihi: Şubat-Nisan 2023 <https://www.notaarsivleri.com/>

Erişim Tarihi: Şubat 2023 <https://www.merriam-webster.com>



İsmail Baha Sürelsan'ın Şarkılarında Biçimsel Yapı

İsmail SINIR¹

Özet

İsmail Baha Sürelsan, Bursa'da 19.11.1912 tarihinde dünyaya gelmiştir. 06.09.1935 tarihinde Nazilli Pamuk Üretme Çiftliğinde asistan olarak memuriyete başlayan İsmail Baha Sürelsan, 05.06.1972 tarihinde memuriyetten emekli olmuştur. 1968-1972 yılları arasında Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesinde Dini Musiki Derslerini de yürütmüş olan Sürelsan'ın ders notları "Dini Türk Musikisine Giriş" adı altında TRT Müzik Dairesi yayını olarak basılmıştır. TRT Ankara Radyosunda birçok görevde bulunan besteci, 1976 yılında kurulan ilk Türk Müziği Konservatuvarının Yönetim Kurulu Üyelerinden biridir.

Türk müziğine hizmet etmeyi kendine amaç edinen bestecimiz, Türk müziğinin anlaşılması ve yaygınlaşması için çok çalışmıştır. Bu amaçla, 1956 yılında, kendi evini bir okul gibi Türk müziğini öğrenmek isteyen yetenekli öğrencilerine açmıştır. Zamanın bazı şöhretleri Sürelsan'ın evinde düzenli olarak cumartesi günleri düzenlenen bu musiki derslerinden yetişmiştir. Birçok dergide yazıları yayınlanan, geride birçok bilimsel ve sanatsal eser bırakmış olan İsmail Baha Sürelsan, 1991 yılında "Devlet Sanatçısı" ünvanı almış ve 1998 yılında vefat etmiştir.

İsmail Baha Sürelsan'ın hayatta olan tek varisi, yeğeni Ayşe Nurten Erpek ile Antalya Büyükşehir Belediyesi arasında yapılan protokol gereğince, İsmail Baha Sürelsan'ın tüm hususi eşyaları ve koleksiyonunu içeren arşiv Antalya Büyükşehir Belediyesi İsmail Baha Sürelsan Konservatuvarı'nda ayrılan özel bir alanda sergilenmek üzere Büyükşehir Belediyesine bağışlanmıştır. Bu koleksiyondan, elimizde kendi el yazması eser notaları, kendisinin kaleme aldığı otobiyografisi ve bazı fotoğraflar bulunmaktadır. Bu arşivde yer alan notalar, bestecinin kendi el yazısı ile kaleme alınmış ve eserlerinin neredeyse tamamını oluşturmaktadır. Bu çalışma kapsamında bestecinin toplam 93 eserine ulaşılmıştır. Bu eserler arasında, şarkı, nefes, beste gibi çeşitli türlerde eserler bulunuyor. Eserlerin 75 adedini şarkılar oluşturmaktadır. Besteci şarkılarının önemli bir kısmını 1950-1960 yılları arasında bestelemiştir.

Şarkıların biçimsel yapıları incelendiğinde, tamamının 4 mısralı şiirlerle bestelendiği görülmüştür. Bu şarkıların tamamının Türk müziği geleneğinde olduğu gibi, zemin-nakar-at-meyan-nakar-at biçiminde bestelendiği anlaşılmıştır. Bununla beraber, bölmelerin cümle kuruluşlarının çeşitli şekillerde olduğu görülmüştür. Örneğin, kimi eserlerin bölmelerinin uzunluk bakımından eşit bir şekilde kurgulandığı görülmüştür. Bununla birlikte, kimi eserlerde bölme uzunluklarının eşit olmadığı örneklere de rastlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Türk Müziği, Bestecilik, İsmail Baha Sürelsan, Müziksel Biçim, Şarkı

Abstract

İsmail Baha Sürelsan was born in Bursa on 19.11.1912. He started his career as an assistant at Nazilli Cotton Farm on 06.09.1935, retired on 05.06.1972. Sürelsan also taught Religious Music at Ankara University Faculty of Theology between 1968-1972 and his lecture notes were published under the name of "Introduction to Religious Turkish Music" as a publication of the TRT Music Department. The composer, who has held many positions at TRT Ankara Radio, is one of the Board Members of the first Turkish Music Conservatory established in 1976.

The composer, who aims to serve Turkish music, has worked hard to understand and spread Turkish music. For this purpose, in 1956, he opened his own house as a school to talented students who want to learn Turkish music.

¹ Doç. Dr. Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı



Some of the celebrities of the time were trained in these music lessons regularly held on Saturdays at Süreلسan's house. İsmail Baha Süreلسan's articles were published in many journals and he left behind many scientific and artistic works, and he received the title of "State Artist" in 1991 and passed away in 1998.

In accordance with the protocol signed between the only surviving heir of İsmail Baha Süreلسan, his niece Ayşe Nurten Erpek, and the Antalya Metropolitan Municipality, the archive containing all the personal belongings and collection of İsmail Baha Süreلسan was sent to the Metropolitan Municipality to be exhibited in a special area allocated in the Antalya Metropolitan Municipality İsmail Baha Süreلسan Conservatory. From this collection, we have his own manuscript notes, his autobiography, and some photographs. The notes in this archive were written in the composer's own handwriting and constitute almost all his works. Within the scope of this study, a total of 93 works of the composer were reached. Among these works, there are works in forms such as song, *nefes* and *beste*. Songs constitute 75 of the works of this archive. The composer composed a significant part of his songs between 1950-1960.

When the formal structures of the Süreلسan's songs were examined, it was seen that all of them were composed with 4-line poems. It has been understood that all these songs were composed in the form of *zemin-nakarat-meyan-nakarat*, as in the Turkish music tradition. However, it has been observed that the sentence constructions of the divisions take various forms. For example, it has been seen that the sections of some works are arranged equally in terms of length. However, in some works, there are examples where the division lengths are not equal.

Keywords: Turkish Music, Composing, İsmail Baha Süreلسan, Musical Form, Song

1. İsmail Baha Süreلسan'ın Kısa Hayat Hikayesi

İsmail Baha Süreلسan, Bursa'nın Ali Paşa mahallesinde, o zamanlar "Şekerbey Konağı" olarak anılan evde 19.11.1912 tarihinde dünyaya gelmiştir. İlk ve ortaokuldan sonra Bursa Işıklar Askeri Lisesi'ni 1931 yılında bitiren Süreلسan, (Özalp 2000: 335), yüksek tahsilini Ankara Ziraat Fakültesi'nde yapmış ve Temmuz 1935 yılında Ziraat Yüksek Mühendisi olarak mezun olmuştur. Muvazzaf askerliğini Levazım teğmeni olarak 1936-1937 yılları arasında tamamlayan bestecimiz, 2. Dünya Savaşı nedeniyle 1941-1942 yılları arasında ve 1944 yılında tekrar silah altına alınmıştır (Süreلسan 1976: 4).

06.09.1935 tarihinde Nazilli Pamuk Üretme Çiftliği'nde asistan olarak memuriyete başlayan İsmail Baha Süreلسan, 05.06.1972 tarihinde memuriyetten emekli olmuştur. Bununla beraber, 1968-1972 yılları arasında Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesinde Dini Musiki Derslerini de yürütmüştür (Süreلسan 1976: 5; Özalp 2000: 335). Bu kurumda verdiği derslerin notları [muallim notları] Gültekin Oransay tarafından TRT Müzik Dairesi yayını olarak "Dini Türk Musikisine Giriş" adı altında basılmıştır (Öztuna 1969: 91; Süreلسan 1972; Süreلسan 1976: 8).

1961 yılında Ankara Radyosu'nda yayınlanacak besteleri seçme komisyonu üyeliği ve nota komisyonu üyeliği yapan Süreلسan, 1962 yılında Türk musiki topluluklarında görevli olan ses ve saz sanatçılarının musiki nazariyatını takviye etmek amacıyla musiki kurslarında haftada 3 saat Türk musiki tarihi ve form bilgisi derslerini yürütmüştür. 1962 yılında İzmir Radyosu sanatkârlarının yeterlik derecelerini yeniden tespiti ve sınıflandırılması ve yeni başvuru yapanların sınavlarının yapılması için kurulan komisyonda görev almıştır (Süreلسan 1976: 7). Besteci, 1976 yılında Ercüment Berker'in öncülüğünde kurulan ilk Türk Müziği Konservatuvarının Yönetim Kurulu üyelerinden biri olarak görev yapmıştır (İtil 2011: 28; Bülbül 2019: 112)². Birçok kurumda danışma kurulu üyelikleri yapan Süreلسan, Millî Eğitim Bakanlığı müzik ile ilgili kitapların incelenmesi ve raporlanması ve Kültür Bakanlığı Danışma kurulu üyeliği ve İstanbul Türk Musiki Konservatuvarı Danışma Kurulu Üyesi gibi görevler

² Ülkemizde ilk Türk Müziği Konservatuvarını kurma girişimleri Millî Eğitim Bakanlığı tarafından başlatılmıştır. Kültür Bakanlığı Müsteşarı Prof. Dr. Emin Bilgiç'in 02.06.1975 gün ve 46 sayılı müsteşarlık yazısı ile Avukat Ercüment Berker'den bir "Türk Müsiki Konservatuvarı Kanunu" hazırlaması istenmiştir. Yapılan çalışmalar sonucunda, "İstanbul Türk Müsiki Devlet Konservatuvarı Kuruluş Yönetmeliği" yürürlüğe girmiş; böylece ilk Türk Müziği Konservatuvarı kurularak 03 Mart 1976'da eğitime açılmıştır. Kurulan bu konservatuvarın yönetim kurulu, Ercüment Berker'in başkanlığında; Prof. Dr. Muharrem Ergin; Cahit Atasoy, Neriman Tüfekçi, Yücel Paşmakçı, Cüneyt Orhon, Yılmaz Öztuna, İsmail Baha Süreلسan ve Alâeddin Yavaşca'dan oluşmaktadır (İtil, 28 :2011; Bülbül, 112 :2019).



de yapmıştır (Süreلسan 1976: 7).

Rona'ya göre, daha küçük yaşlardan itibaren musikiye hevesli olan Süreلسan'ın bu hevesi zamanla tutkuya dönüşmüştür (1960: 387). Süreلسan ise küçük yaşlarda babasının emirber askeri Aziz Ağa'dan dinlediği kanun ve Karagöz oyunlarındaki müzikleri ileriki yaşamında müziğe ve kanun sazına olan ilgisinin nedenlerinden bazıları olarak görmektedir. Yaklaşık olarak 14 yaşlarında kendini dinletebilecek kadar tanbur çalabilen Süreلسan, Bursa Askeri Lisesi müzik öğretmeni ve bando şefi Mustafa Rahmi Bey (Otman) ilk nota derslerini almıştır (Süreلسan 1976: 5).

Anadolu'daki memuriyet görevlerinin ardından 1945 yılında Ankara'ya tayin olan Süreلسan, ilk defa Fehmi Tokay ve onun aracılığıyla Münir Mazhar Kamsoy ile tanışmış ve onların musiki topluluklarına katılmıştır (Süreلسan 1976: 6). Türk müziğinin anlaşılması, yaygınlaşması için devamlı çalışan Süreلسan, bu amaçla, 1956 yılında kendi evini, bir okul gibi, ücretsiz olarak Türk musikini öğrenmek isteyen yetenekli öğrencilerine açmıştır. Uygulamalı konferanslarını öğrencilerine de sunmuş olan Süreلسan, her hafta cumartesi günü yaptığı musiki derslerinin öğrencilerine oldukça faydalı olduğunu vurgulamaktadır (Süreلسan 1976: 6). Kendisinin ifadesiyle, "zamanın bazı şöhretleri" cumartesi günleri kendi evinde yaptığı bu musiki derslerinden yetişmiştir (Süreلسan 1976: 6; Özalp 2000: 336). Hatta Laika Karabey, Süreلسan'ın bu çalışma yöntemine atıfta bulunarak, "Süreلسan ve öğrencilerinin bir ekol olma yoluna doğru emin adımlarla gittiklerini" ifade etmektedir (akt. Ünver Çabuk 2021: 1490).

İsmail Baha Süreلسan'ın 86 yıllık yaşamına sığdırdığı eserler oldukça geniş bir yelpazeye dağılmaktadır. Bestecilik bakımından, prozodi konusundaki itinası, güfte ile makamın ve usûlün uygunluğu, Süreلسan'ın ayırt edici özellikleri olarak öne çıkmaktadırlar (Öztuna 1969: 91). Ancak bestekarlığının yanı sıra, ürettiği yayınlarla Süreلسan, yakın dönem Türk müziğine ışık tutmaktadır³. Birçok yazısı, birçok dergide yayımlanan ve geride birçok bilimsel ve sanatsal eser bırakmış olan İsmail Baha Süreلسan, 1991 yılında Türkiye'nin sanat alanında önde gelen isimleriyle birlikte "Devlet Sanatçısı" ünvanı almış (Url 1) ve 12 Nisan 1998'de Antalya'da yaşamını yitirmiştir (Özcan 2020).

2. Eserleri

Türk müziği adına çok önemli çalışmalar yapmış olan İsmail Baha Süreلسan'ın geride çok önemli eserler bıraktığını söylemek mümkün. Günümüzde bu değerli mirasın tek varisi yeğeni Ayşe Nurten Erpek'tir⁴. Ayşe Nurten Erpek hanımefendi ile Antalya Büyükşehir Belediyesi arasında yapılan protokol gereğince, İsmail Baha Süreلسan'ın tüm hususi eşyaları ve koleksiyonunu içeren arşiv Antalya Büyükşehir Belediyesi İsmail Baha Süreلسan Konservatuvarında ayrılan özel bir alanda sergilenmek üzere Büyükşehir Belediyesine bağışlanmıştır (Url 2; Url 3).

Bu arşivden tarafımıza ulaşan çok önemli belgeler vardır. Bunlar, bestecinin kendi daktilosuyla kaleme aldığı otobiyografisi⁵, fotoğrafları ve kendi el yazısı ile yazdığı bestelerinin notalarıdır. Arşivden bize ulaşan notalara bakıldığında, İsmail Baha Süreلسan'ın kendi el yazısı ile yazılmış birçok eserine rastlandığı söylenebilir. Süreلسan'ın kendi el yazısı ile notaya aldığı eserlerinde nota yazımındaki gösterdiği özen, Yılmaz Öztuna'nın besteci ile ilgili aşağıdaki sözlerini tasdik eder niteliktedir:

"Süreلسan, çok başarılı bir bestekardır. Eserleri neoklasik yolda, fakat ileri anlayıştadır. Arel ekolündendir. Prozodi itinası, güfte ile makamın ve usulün uygunluğu, eserlerinin bariz vasıfları arasındadır. Çoğunun notaları basılmıştır. Ankara Radyosu ihtisas komisyonlarında da bulunan Süreلسan, yakın dostu, AP milletvekili iken ölen Fuad Uluç'un pek çok şiirini bestelemiştir. 100'den fazla semai formlarında eserleri vardır. Kanun ve biraz tanbur çalmakta, çok iyi nota yazmaktadır" (Öztuna 1969: 91).

³ Çak ve Özcan'ın "Türk Müziği Bibliyografyası" adlı eserinde İsmail Baha Süreلسan'ın bilimsel ve sanatsal çalışmalarının tamamı listelenmektedir (:2019 106-105).

⁴ İsmail Baha Süreلسan'ın ağabeyi olan Abbas Selahattin'in kızı olan Ayşe Nurten Erpek hanımefendi, İstanbul Belediye Konservatuvarının Türk Musiki-bi bölümünden mezundur ve vaktiyle Radyoda solistlik yapmıştır. (Süreلسan, 1976: 2-3). Bununla birlikte, Ayşe Nurten Erpek, İTÜ Türk Müziği Devlet Konservatuvarında uzun yıllar boyunca Türk müziği solfej ve nazariyatı derslerini yürütmüştür (Cömert 2021, 106).

⁵ Bahsi geçen otobiyografi, Özgen Gürbüz'e, daha sonra Gürbüz'ün öğrencisi Aydemir Tuncer'e intikal etmiştir. Bu otobiyografi, Aydemir Tuncer sayesinde bize ulaşmıştır. İsmail Baha Süreلسan, bu otobiyografiyi Haydar Sanal için hazırladığını da not düşmüştür.



Şekil 1: İsmail Baha Sürelsan gençliğinde kanun çalarken (Kaynak: Aydemir Tuncer arşivi)



Şekil 2: İsmail Baha Sürelsan gençliğinde tanbur çalarken (Kaynak: Aydemir Tuncer arşivi)

İsmail Baha Sürelsan, daktilo ile yazdığı otobiyografisinin ilk sayfasının sağ üst köşesine 21.12.1976 tarihini not düşmüş ve burada ailesi, geçmişi ve çalışma hayatı ile ilgili geniş bilgiler vermiştir. İsmail Baha Sürelsan, otobiyografisinin son kısmında “eserlerinden bazıları” şeklinde bir başlık açarak, eserlerini bir liste halinde sıralamıştır. Besteci, bu listede toplam 75 eser sıralamıştır. Bu eserler tablo 1’de özetlenmiştir:

**Tablo 1: İsmail Baha Süreلسan'ın otobiyografisinde listelediğı eserlerin form/tür dağılımı**

Form/Tür	Eser Sayısı
Şarkı	62
Nefes	5
Nakış yürük semâi	2
Fantezi	2
Peşrev	1
Mersiye	1
Murabba beste	1
Tasavvufi bir eser	1
Toplam	75

Bununla birlikte, Aydemir Tuncer arşivinden ulaştığımız eser notalarına göre, elimizde bizzat İsmail Baha Süreلسan tarafından notaya alınmış 87 eseri bulunmaktadır⁶. Bu eserler form/tür açısından aşağıdaki tablo 2’de özetlenmiştir:

Tablo 2: Aydemir Tuncer arşivinde yer alan eserlerin form/tür dağılımı

Form/Tür	Eser Sayısı
Şarkı	71
Nefes	6
Nakış yürük semâi	2
Fantezi	2
İlahi	2
Peşrev	1
Murabba beste	1
Tasavvufi bir eser	1
Çocuk şarkısı	1
Toplam	87

Yukarıdaki iki tablodaki bilgileri birleştirdiğimizde, İsmail Baha Süreلسan'ın elimizde 93 eseri bulunduğunu söyleyebiliriz⁷. Elimizdeki tüm eserlerin form/tür dağılımları aşağıdaki Tablo 3’te verilmektedir:

Tablo 3. Mevcut eserlerin form/ tür- dağılımı

Form/Tür	Eser Sayısı
Şarkı	75
Nefes	6
Fantezi	3
Nakış yürük semâi	2
İlahi	2
Mersiye	1
Peşrev	1
Murabba beste	1
Tasavvufi bir eser	1
Çocuk şarkısı	1
Toplam	93

⁶ Bestecinin hazırladığı listede adı geçen eserler çoğunlukla notalar arasında da mevcuttur. Ancak bazı eserler listede yer almasına karşın, notası bulunmamaktadır; örneğin, nihavend aksak şarkı “Bir mevsim olur başdaki yellere”. Kimi eserlerin de notası varken listede adının geçmediği görülmüştür; örneğin, nihavend aksak şarkı “Tutuşur duygularım saz ile oynar da elin”.

⁷ Ak, Süreلسan'ın bir peşrev, altı dini eser, iki yürük semai ve 90 adet şarkı formunda eseri olduğunu ifade etmektedir (Akt. Ünver Çabuk 2021: 1490).



Yukarıdaki Tablo 3'teki verilerden hareketle, İsmail Baha Sürelsan'ın birçok tür ve formda eser verdiği söylenebilir. Ancak ağırlıklı olarak şarkı formunda eser verdiği de âşikârdır; zira Sürelsan 75 eserini şarkı formunda bestelemiştir⁸.

Elimizde bilgisi ve/veya notası⁹ bulunan Sürelsan'ın tüm şarkılarının makam dağılımları aşağıdaki Tablo 4'te; usûl dağılımları ise Tablo 5'te verilmektedir:

Tablo 4. Sürelsan'ın şarkılarının makamsal dağılımı

Makam	Eser Sayısı	Makam	Eser Sayısı
Acemaşîrân	6	Muhayyer-bûselik	4
Acem kürdî	2	Nevâ-bûselik	1
Bestenigâr	1	Neveser	1
Bûselik	4	Nihâvend	8
Evcârâ	1	Nişâburek	1
Eviç	4	Rast	12
Eviç-bûselik	1	Ruhnevâz	1
Ferahfeza	2	Sabâ	2
Ferahnâk	2	Sultânî-yegâh	2
Hicaz	1	Şehnâz-bûselik	2
Hümâyün	1	Şevkefzâ	3
Hüseyni	1	Şevkutarab	1
Karcığar	1	Tâhir-bûselik	1
Kürdîli hicâzkâr	2	Uşşak	1
Mahûr	3	Yegâh	3

Tablo 5. Sürelsan'ın şarkılarının usul dağılımı

Usul	Eser Sayısı	Usul	Eser Sayısı
Aksak	41	Semâi	6
Aksak semâî	3	Sengin semâî	2
Aksak-Curcuna	1	Sofyan	1
Curcuna	8	Türk aksağı	3
Devr-i hindî	3	Yürük semâî	2
Düyek	5		

Yukarıdaki Tablo 4 ve Tablo 5'te görüldüğü üzere, Sürelsan'ın şarkılarında en çok kullandığı makam olarak rast makamının öne çıktığı görülmektedir. Rast dışında en çok şarkı bestelediği makamlar olarak ise nihavend ve acemaşiran makamlarını saymak mümkün. Sürelsan'ın şarkılarında usûl dağılımına bakıldığında ise bestecinin açık ara farkla en çok aksak usûlünü kullandığı görülmektedir. Bununla birlikte, curcuna ve düyek usullerinin diğerlerine oranla daha çok kullandığını söylenebilir.

Özcan, Sürelsan'ın ilk eserinin 1950'de bestelediği Tahirbuselik makamındaki "Gönül her gördüğün dildâra birden müptelâsın" şeklinde başlayan şarkı olduğunu ifade ederek¹⁰, Sürelsan'ın, "bestelerinde daha çok Fuat Uluç, Mahmut Nedim Güntel ve Halit Üzel'in güftelerini tercih" ettiğini eklemektedir (Özcan 2020). Sürelsan'ın elimizde mevcut olan şarkıları incelendiğinde ise güftelerin çoğunlukla şair Mahmut Nedim Güntel'e ait olduğu görülmektedir.

⁸ Bu eserlere sadece bir tane bestelenmiş olan çocuk şarkısını da eklersek, şarkı formundaki eser sayısı 76'ya çıkmaktadır. Ancak bu çalışma kapsamında, adı geçen "Çocuk Şarkısı" inceleme dışında bırakılmıştır.

⁹ Bazı eserlerin notalarına ulaşamadım. Bu eserlerin isimlerine eklerde yer verilmiştir.

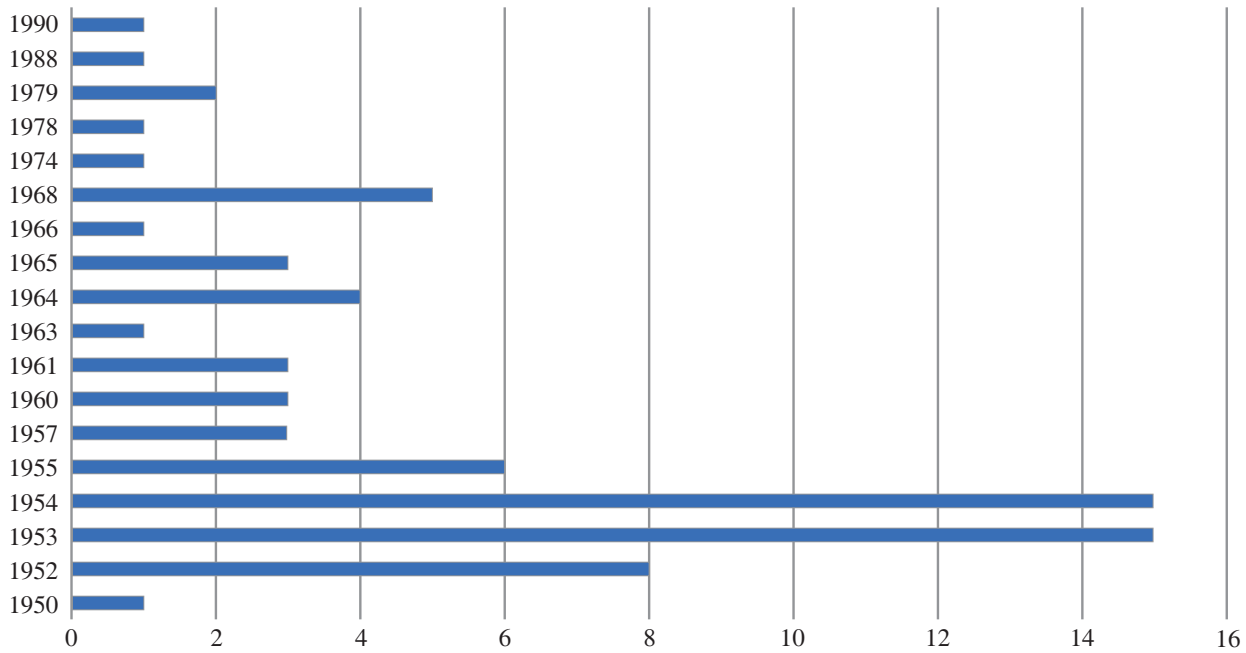
¹⁰ Özcan'ın verdiği bu bilgiyle beraber, Sürelsan'ın elimize ulaşan otobiyografisinde, elimizde mevcut olan eserlerinin büyük bir kısmını listelemiştir. Bu listede, Sürelsan "Bir ince fidansın eğilirsün, bükülürsün" isimli karcığar makamında ve aksak usulündeki şarkısının besteleme tarihi olarak 1933 yılını not düşmüştür. Ancak yine Sürelsan'ın kendi el yazısı ile notaya aldığı eser notaları arasında, bu eserin tarihi yine kendi el yazısı ile 19.01.1953 olarak kaydedilmiştir. Bu durumda, anılan eserin besteleme tarihi olarak 1953 yılı olma ihtimali daha kuvvetli bir ihtimal olarak değerlendirilerek, otobiyografideki 1933 yılının sehven yazıldığı varsayılmıştır.



M. Nedim Güntel'in toplam 17 şiirini şarkılarında kullanmış olan Sürelsan, Fuat Uluç ve Dr. Halit Uzel'in 12'ser şiirini şarkı olarak bestelemiştir.

2.1. İsmail Baha Sürelsan'ın Şarkılarının Kronolojik Özeti

Elimizdeki bilgilere göre, İsmail Baha Sürelsan, bilinen ilk eserini 1950 yılında bestelemiştir. Bu eser, tâhir-bûselik makamında ve aksak semâi usulündeki "Gönül her gördüğün dildâra birden mübtelâsın" isimli şarkıdır. 1952 yılı ise bestecinin verimli bir dönemi olduğuna işaret etmektedir. Zira Sürelsan 1952 yılında, aralarında acem kürdi makamında ve düyek usulündeki "Senin mihmanın olmuş gam bu akşam" isimli şarkının da bulunduğu tam 8 adet şarkı bestelemiştir. 1953 yılı ise bestecinin daha da üretken olduğu bir yıl olarak karşımıza çıkar. İsmail Baha Sürelsan, 1953 yılında, aralarında acemaşîrân makamında ve aksak usulündeki "Nazın taşıyor sevgini gönlüme bulunca" isimli şarkının da bulunduğu tam 15 şarkı bestelemiştir. İsmail Baha Sürelsan'ın bestelediği şarkıların yıllara göre dağılımı aşağıdaki şekil 3'teki gibi özetlenebilir:



Şekil 3: İsmail Baha Sürelsan'ın şarkılarının bestelendiği yıllara göre dağılımı.

Şekil 3'te görüldüğü üzere, 1952-1955 yılları arasında İsmail Baha Sürelsan'ın şarkı besteleme bakımından en verimli olduğu yıllar oldukları görülmektedir. Bununla birlikte gerek yaşının ilerlemesi gerekse üstlendiği görevlerin yoğunluğu dolayısıyla olsa gerek daha seyrek bir şekilde şarkı bestelediği söylenebilir.

2.2. İsmail Baha Sürelsan'ın Şarkılarında Biçimsel Yapı

Batı müzik kültüründe şarkı, Orta Çağdan günümüze kadar kullanılagelen izi sürülebilen bir formdur. 19. yüzyıl bestecilerinin, özellikle Schubert ve Schumann gibi bestecilerin eserlerinde daha fazla popüler hale gelen şarkı (Hodeir 2007: 47), Türk müziğinde de en sık kullanılan form olarak öne çıkar. Şarkı formu, Türk toplumunda meydana gelen kültürel değişimlerin de etkisiyle, zaman içerisinde diğer Türk müziği formlarından daha yaygın biçimde kullanılmaya başlanmıştır (Tohumcu 2007: 712). 16. yüzyıldan itibaren bir beste formu olarak Türk müziği terminolojisi içerisinde yer alan şarkı, 18. yüzyıldan itibaren gelişerek 19. yüzyılda Hacı Arif Bey ile klasik bir yapı kazanmış ve 20. yüzyılın ilk yarısına kadar bu yapısını korumuştur (Tohumcu 2007: 717).

Biçimsel bir yapı olarak "şarkı", sözlü ya da sözsüz müzik eserlerini içine alan ve uygulama alanı oldukça geniş bir kavramdır. Şarkı formları bir, iki veya üç dönemin kendi başına bir bütünlük göstermesi ve tam kararlı sona ermesi ile oluşur (Cangal 2004: 35). Tarihsel süreç içerisinde yükselen bir kullanım grafiğine sahip olan şarkı formunda,


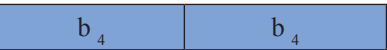
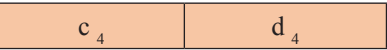



eserin iskeletini oluşturan bölmeleri adlandırmak üzere büyük harfler kullanılır. Ancak Türk müziği geleneğinde, bu bölmeleri tanımlamak üzere, “zemin”, “nakarat”, “meyan (miyan)” şeklinde ifadeler kullanılır. Özellikle de 4 mısralı güfte ile bestelenmiş şarkılarda “zemin-nakarat-meyan-nakarat” biçiminin yoğun olarak kullanıldığı söylenebilir. (Özalp, 1992, 22).

Mutlu Torun’un “Türk Müziği Formları” isimli ders notlarında, Türk müziğinde en çok kullanılan biçim olarak şarkının yapısal bileşenlerinden A bölmesini oluşturan Zemin ve B bölmesini oluşturan Nakaratın, bazı çalışmalarda bir bölme olarak ele alındığını ifade etmektedir. Bununla birlikte, Torun, geleneksel olarak zemin, meyan, nakarat, hane gibi yapısal bileşenlerin kendi başlarına birer bölme olarak ele alınması gerektiğini eklemektedir (Torun 1982: 5). Özalp’e göre, dört mısralı şiirlerle yapılan şarkıların klasik özelliklerine bakıldığında, 4 mısralı şiirlerle bestelenen şarkılarda genelde “birinci mısra ‘zemin’ olarak kabul edilir. İkinci mısra ile son mısranın bestesi aynıdır, buna ‘nakarat’ denir. Üçüncü mısranın bestesi diğerine benzemez; bu bölüm ‘Meyan’ adını alır. Burada makam geçkileri yapılır. Dört mısranın bestesi dönüş ve geçiş aranağmeleri ile birbirine bağlanır” (Özalp 1992: 143).

Bu çalışmada incelenen şarkılar ele alındığında, İsmail Baha Sürelsan’ın şarkılarının tümünün 4 mısralı şiirlerden oluştuğu görülmektedir. Bununla birlikte, Sürelsan’ın tüm şarkılarını geleneksel şarkı formuna uygun şekilde, “zemin (Z)-nakarat (N)-meyan (M)-nakarat (N)” biçiminde bestelediği görülmektedir. Ancak bölmelerin yapısal kuruluş bakımından oldukça çeşitlilik içerdikleri söylenebilir. Aşağıda, bu çeşitli yapılar sıralanmaktadır.


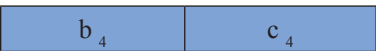
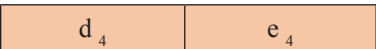

İncelenen eserlerde en çok kullanılan biçimsel yapı aşağıdaki şekil 4’te verilmektedir:

Z.		1. mısra
N.		2. mısra
M.		3. mısra
N.		4. mısra

Şekil 4: Sürelsan’ın şarkılarında kullanılan biçimsel yapı-Tip 1

İncelenen eserlerin 20’sinin yukarıda verilen şekil 4’teki biçimsel yapıda bestelendiği tespit edilmiştir. Bunlara örnek olarak, rast makamındaki aksak usulündeki “Ömrümde bütün sevgi sona erdi serâbla” isimli şarkı verilebilir. Bu biçimsel yapı incelendiğinde, tüm bölmelerin birbirine eşit uzunlukta oldukları görülmektedir. Bununla birlikte, zemin ve nakarat bölmelerinin, kendi içinde, aynı cümleciklerin iki tekrarından oluştukları ancak meyan bölmesini oluşturan iki cümlecğin birbirinden farklı melodiler oldukları görülmektedir.

Yukarıdaki biçimsel yapının ardından, bestecinin en çok kullandığı diğer biçimsel yapılar ise aşağıda yer alan şekil 5, 6 ve 7’de verilmektedir:

Z.		1. mısra
N.		2. mısra
M.		3. mısra
N.		4. mısra

Şekil 5: Sürelsan’ın şarkılarında kullanılan biçimsel yapı-Tip 2



Sürelsan'ın, şarkılarının 15'ini yukarıda verilen şekil 5'teki biçimsel yapıda kurguladığı tespit edilmiştir. Bunlara örnek olarak, rast makamında ve aksak usulündeki "Ay gülsün ufukdan sana (Rakkase)" isimli şarkı gösterilebilir.

Z	a ₄	a ₄	1. mısra
N	b ₄	b ₄	2. mısra
M	c ₄	c ₄	3. mısra
N	b ₄	b ₄	4. mısra

Şekil 6: Sürelsan'ın şarkılarında kullanılan biçimsel yapı-Tip 3

İncelenen eserlerin 7'sinde yukarıda verilen şekil 6'daki biçimsel yapının kullanıldığı tespit edilmiştir. Bunlara örnek olarak, bûselik makamında ve aksak usulündeki "Gel sen de uzat leblerimiz birleşiversin" isimli şarkı bu tip kuruluşa örnek olarak gösterilebilir.

Z.	a ₄	b ₄	1. mısra
N.	c ₄	d ₄	2. mısra
M.	e ₄	f ₄	3. mısra
N.	c ₄	d ₄	4. mısra

Şekil 7: Sürelsan'ın şarkılarında kullanılan biçimsel yapı-Tip 4

Sürelsan'ın, şarkılarının 3'ünü yukarıda verilen şekil 7'deki biçimsel yapıda bestelediği tespit edilmiştir. Bu yapıya örnek olarak, bestecinin eviç makamında ve aksak usulündeki "Ne olur sevgili mehtâb bırakıp her sebebi" isimli şarkısı gösterilebilir.

Z	a ₄	b ₄	1. mısra		
N	c ₄	d ₄	2. mısra		
M	e ₄	f ₄	g ₄	b ₄	3. mısra
N	c ₄	d ₄	4. mısra		

Şekil 8: Sürelsan'ın şarkılarında kullanılan biçimsel yapı-Tip 5

Sürelsan'ın, şarkılarının üçünü yukarıda verilen şekil 8'deki biçimsel yapıda bestelediği tespit edilmiştir. Bestecinin rast makamında ve curcuna usulündeki "Şehr-i Selçuk içre sultân bî-bahâ zînetsin" isimli şarkısı bu tip biçimsel kuruluşa örnek olarak gösterilebilir.

Sürelsan'ın, şarkılarının ikisini aşağıda verilen şekil 9'daki biçimsel yapıda bestelediği tespit görülmüştür. Bu biçimsel yapıya örnek olarak, neva buselik makamında ve aksak usulündeki "O ne şeffaf ne güzel tendir efendim"



isimli şarkı gösterilebilir.

Z.	a ₄	a ₄	1. mısra
N.	b ₄	c ₄	2. mısra
M.	d ₄	d ₄	3. mısra
N.	b ₄	c ₄	4. mısra

Şekil 9: Süreksan'ın şarkılarında kullanılan biçimsel yapı-Tip 6

İncelenen şarkıların ikisinde, Süreksan'ın aşağıda verilen şekil 10'daki biçimsel yapıyı kullandığı tespit edilmiştir. Bu yapı, diğerlerine göre daha farklı bir kurgu içermekte, bölmeleri oluşturan cümlelerin uzunlukları birbirinden farklı olarak karşımıza çıkmaktadır. Meyan bölmesi diğer bölmelerin iki katı uzunlukta iken, diğer bölmeler 3+4 usulden oluşmaktadır. Bestecinin neveser makamında ve curcuna usulündeki "Laleler her yıl açar bak mest-i nâz hep uykuda" isimli şarkısı bu tip biçimsel kuruluşa örnek olarak gösterilebilir.

Z	a ₃	b ₄	1. mısra		
N	c ₃	d ₄	2. mısra		
M	e ₃	f ₄	g ₃	h ₄	3. mısra
N	c ₃	d ₄	4. mısra		

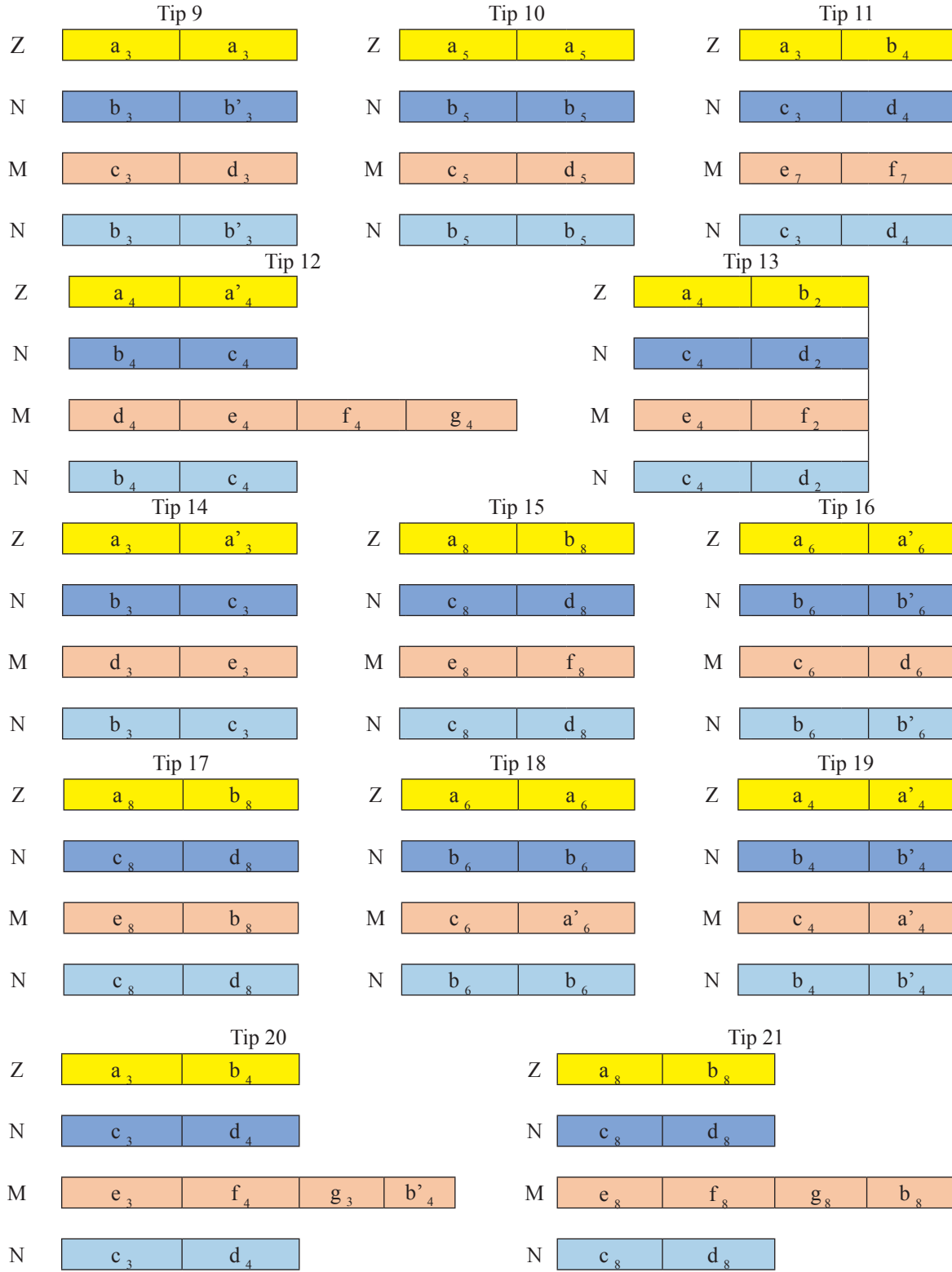
Şekil 10: Süreksan'ın şarkılarında kullanılan biçimsel yapı-Tip 7

İncelenen şarkıların 2'inde, Süreksan'ın aşağıda verilen şekil 11'deki biçimsel yapıyı kullandığı tespit edilmiştir. Süreksan'ın eviç makamında ve Türk aksağı usulündeki "Her dalgası bir başka denizdik otuz üç yıl" isimli şarkısı bu tip biçimsel yapıya örnek olarak gösterilebilir.

Z	a ₈	a' ₈	1. mısra
N	b ₈	b' ₈	2. mısra
M	c ₄	d ₄	3. mısra
N	b ₈	b' ₈	4. mısra

Şekil 11: Süreksan'ın şarkılarında kullanılan biçimsel yapı-Tip 8

Buraya kadar sıralan biçimsel kuruluşlar, Süreksan'ın şarkılarında yoğun olarak kullandığı yapılar olarak değerlendirilebilir. Ancak bestecinin, bu yapılar dışında, her biri sadece bir şarkıda karşımıza çıkan, farklı biçimsel yapılar da kullandığı görülmüştür. Aşağıdaki şekil 12'de her biri sadece bir eserde karşımıza çıkan biçimsel kuruluşlar gösterilmektedir:



Şekil 12: Süreلسan'ın şarkılarında sadece bir eserde karşılaşılan biçimsel yapılar-Tip 9-21

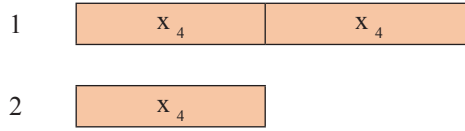
Şekil 12'de görüldüğü gibi, besteci ve sadece bir eserde olmak üzere birbirinden farklı cümle kuruluşları kullandığı görülmektedir. Bu biçimsel yapıların bölme kuruluşları simetrik uzunluktaki cümleciklerden oluşmakla birlikte (örneğin, tip 9, 10), asimetrik cümle kuruluşlarının da var olduğu söylenebilir (örneğin, tip 11, 13). Bununla birlikte, kimi şarkıların yapısal kuruluşlarında meyan bölmesinin diğer bölmelerine göre iki kat uzunlukta kurgulandığı görülmektedir. Tip 20 ve tip 21 yapılarının meyan bölmeleri bu duruma örnek olarak gösterilebilir. Yukarıda özetlenen



biçimsel yapılarda bestelenmiş şarkıların isimleri ekte verilmiştir.

Buraya kadar sıralanan biçimsel yapılar, İsmail Baha Sürelsan'ın incelenen şarkılarında karşılaşılan tüm yapıları özetlemektedirler. Sıralanan bu biçimsel yapılar, bestecinin şarkılarındaki form anlayışı hakkında önemli nispette fikir vermektedirler. Bununla beraber, notalarına ulaşamadığımız ve çalışmanın ekinde adlarını ekte zikrettiğimiz 7 eserin yapıları hakkında bir bilgi edinilemediğini; dolayısıyla bu şarkıların, bu çalışmanın bulgularını az da olsa değiştirme olasılığı olduğunu da ifade etmek gerekir.

Tüm bunlara ek olarak, İsmail Baha Sürelsan'ın, kimi eserlerinde aranağme kullandığı ve bu aranağmeleri notaya aktardığı görülmüştür. Ancak Sürelsan'ın aranağme kullandığı şarkı sayısının görece daha az olduğu söylenebilir; zira incelenen eserlerin 23'ünde aranağme kullanıldığı tespit edilmiştir. Bu aranağmeler çoğunlukla simetrik cümle kuruluşlarına sahip olmak birlikte kimi zaman asimetrik cümle kuruluşları ile de karşılaşılmıştır. Sürelsan'ın şarkılarında kullanılan tüm aranağmelerin biçimsel kuruluşlarına dair detaylı bilgiler ekte verilmiş olup, öne çıkan iki yapı aşağıdaki şekil 13'te verilmiştir:



Şekil 13: Sürelsan'ın şarkılarındaki aranağmelerde en çok kullanılan biçimsel yapılar

Şekil 13'te verilen, aranağmelerde en çok kullanıldığı tespit edilen iki biçimsel yapıdan ilkinin 12 şarkıda; diğerinin ise toplam 5 şarkıda kullanıldığı tespit edilmiştir.

3. Sonuçlar

Türk müziğinin yakın tarihinde önemli bir yere sahip olan İsmail Baha Sürelsan'ın doğuştan gelen müzik yeteneği, hayatı boyunca kendisine katkıda bulunan müzisyenler ve çalışma disiplini, onun Türk müziği besteciliğinde adeta bir "ekol" olarak anılmasını sağlamıştır. Besteci ile ilgili yapılan çalışmalardan, Sürelsan'ın, eserlerinde prozodi, güfte-makam-usûl seçimi gibi konularda oldukça başarılı bir besteci olarak öne çıktığı anlaşılmaktadır. Ancak Sürelsan'ın, besteciliğin yanında müzikolog ve araştırmacı kişiliğiyle de fark yarattığını söylemek mümkün; zira Sürelsan, hayatı boyunca birçok araştırma yapmış, kitaplar yazmış, müzikolojik incelemeler yapmış ve bu incelemeleri birçok dergide yayınlamıştır.

Bunların yanında, önemli bir eğitmen olarak da öne çıkan Sürelsan, emekliliğinin ardından yerleştiği Ankara'da birçok genç müzisyene evinin kapılarını açmış ve burada Türk müziği teorisi hakkında eğitimler vermiştir. Kendi ifadesiyle, zamanın birçok önemli sanatçısı bu derslerden faydalanarak yetişmişlerdir. Sürelsan'ın eğitimci yanı sıra sadece bununla sınırlı kalmamış, 1968-1972 yılları arasında Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesinde Dini Müzik dersi, 1976 yılında kurulan Türkiye'nin ilk Türk müziği konservatuvarının yönetim kurulu üyesi, Millî Eğitim Bakanlığının müzik ile ilgili kitaplarının incelenmesi ve sair görevlerle devam etmiştir.

Bu çalışmada elde edilen veriler ışığında, İsmail Baha Sürelsan'ın, şarkı, nefes, fantezi nakış yürük semai vb. birçok türde ve formda eserler bestelediği görülmektedir. Bununla birlikte, Sürelsan'ın en çok şarkı bestelediği de anlaşılmaktadır. Elimizde bilgisi ve/veya notası bulunan eserlerinin 75'inin şarkı türünde olduğu görülmüştür. Dolayısıyla Sürelsan'ın Türk Müziği için önemli bir şarkı bestecisi olarak anmak mümkündür.

Şarkıları için en çok rast makamını ve açık ara farkla aksak usûlünde tercih ettiği görülen Sürelsan'ın, şarkılarının tümünü 4 mısralı şiirlerle bestelediği anlaşılmıştır. Bununla birlikte, tüm şarkıların, Türk müziği geleneğine uygun şekilde, "zemin, nakarat-meyan-nakarat" biçiminde bestelediği anlaşılmıştır.

İncelenen şarkıların bölmelerinin yapı bakımından oldukça çeşitli yapılarda kurgulandığı görülmüştür. Bestecinin şarkılarındaki bölmelerin uzunluk bakımından çoğunlukla birbirine eşit şekilde kurgulandığı ve bölme uzunlarının çoğunlukla 4 usûlden oluştuğu söylenebilir. Bunların yanında, bestecinin farklı bölme uzunluklarına sahip şarkılar



bestelediği ve kimi eserlerin bölme uzunluklarının 3 usül süreceş şekilde bestelendiğı anlaşılmıştır.

Yapılan incelemeler sonucunda, Süreلسan'ın şarkılarının sadece 23'ünde aranağme yazdığı görülmüştür. Aranağmelerin biçimsel kuruluşlarının da eserin diğere bölmelerinin yapıları gibi çeşitlilik gösterdiği anlaşılmıştır. Çoğı aranağmenin 4'er ölçüçük iki bölmeden oluştuğları, kimi aranağmelerin sadece 4 ölçüden, kiminin 2, 3, 5 vb. ölçüçük uzunluklara sahip oldukları, kiminin ise üç ayrı bölmeden oluştuğları anlaşılmıştır.

Kaynakça

Bülbül, Gaye Görkem (2019). TRT Müzik'in Türk Sanat Müziğı programlarında popüler kültürün Etkisi: "Akşam Sefası" örneğı. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi: İstanbul.

Cangal, Nurhan (2004). Müzik Formları. Ankara: Arkadaş Yayınevi.

Cömert, Eray (2021). İstanbul Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı (1975-1982). İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Tarihçesi (içinde) (Editör, Songül Karahasanoğılu), İstanbul: İTÜ Yayınları, (s. 77-211). Erişim linki: <https://tmdk.itu.edu.tr/docs/librariesprovider4/kitap-icerik/tmdk-tarihcesi.pdf>. Erişim tarihi: 03.09.2023.

Hodeir, Andre (2007). Müzikte türler ve biçimler. (Çev. İlhan Usmanbaş) İstanbul: Pan.

İtil, Fatma Münevver (2011). Türk Müziğı Devlet Konservatuvarlarında Okutulan Ses Eğitimi Dersine Yönelik bir Öğretim Modeli Önerisi. Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: Sakarya

Özalp, Nazmi (1992). Türk Musikisi Beste Formları. Ankara: TRT Müzik Dairesi Yayınları.

Özalp, Nazmi (2000). Türk Musiki Tarihi, II. Cilt. Ankara: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları

Özcan, Nuri (2020). Süreلسan. İslam Ansiklopedisi. Ankara: TDV Yayınları.

Öztuna, Yılmaz (1969). Türk Bestecileri Ansiklopedisi. İstanbul: Hayat Yayınları.

Rona, Mustafa (1960). 50 Yıllık Türk Musikisi. Ankara: Türkiye Yayınevi.

Süreلسan, İsmail Baha (1972). Dini Türk Musikisine Giriş. Ankara: TRT Merkez Müzik Dairesi Yayınları B23a.

Süreلسan, İsmail Baha (1976). Otobiyografi.

Tohumcu, Ahmet (2007). Türk Müziğı Terminolojisinde Yozlaşma Örnek Olay Analizi Şarkı Formu. Atatürk, Kültür, Tarih ve Dil Yüksek Kurumu 38. ICANAS Uluslararası Asya ve Afrika Çalışmaları Kongresi.

Torun, Mutlu (1982). Türk müziğı formları. Basılmamış ders notları

Ünver Çabuk, Cihan (2021). "İsmail Baha Süreلسan'ın Türk Musikisi'ndeki Yeri ve Musiki Mecmuası'ndaki Yazılarına Bir Bakış". İdil, 86, s. 1489-1498.

İnternet Kaynakları

Url 1. <https://guzelsanatlar.ktb.gov.tr/TR-3174/1991-yilinda-secilen-devlet-sanatcilari.html>

Url2. https://media.kentcepte.com/A28472488E0E/filemanager/AgendaOfParliamentary/2022/eyluldevam/20220916_16.pdf

Url 3. <https://www.akdenizgercek.com.tr/sureلسan-arsivi-buyuksehirde>



Ek 1. İsmail Baha Süreksan'ın Şarkılarının Biçimsel Yapıları

Makam	Usul	Eser Adı	Biçim Şeması
Acem Kürdî	Düyek	Meded kılmaz ne zalim âsumân bu	Tip 1
Acem Kürdî	Düyek	Senin mihmanın olmuş gam bu akşam	
Acemaşîrân	Aksak	Açdı rûhum yeni bir ufka alev renkli kanad	
Acemaşîrân	Aksak	Bana hep böyle fefâ etme karışmam küserim	
Acemaşîrân	Aksak	O tebessüm, o tavırlar, o levendâne hırâm	
Acemaşîrân	Aksak	Sandal-Gönlüm düşüyor çırpınarak	
Ferahnâk	Düyek	İltifat etmezse artık gam değil cânân bize	
Mâhûr	Aksak	Yeniden eski muhabbetleri tecdîd edelim	
Mâhûr	Aksak	Mahûr'u ayırsak güzelim bence meyâna	
Muhayyer-bûselik	Devr-i hindî	İltifat etmez gönül bir câmâ yâkût olsa da	
Nihâvend	Aksak	Tutuşur duygularım saz ile oynar da elin	
Nişâburek	Aksak	Ey her biri bir güfteye renk, râyiha olmuş	
Rast	Aksak	İşte kış geldi bahar hasreti rûhumda kanar	
Rast	Aksak	Ömrümde bütün sevgi sona erdi serâbla	
Rast	Aksak	Bana gülşendeki bir nazlı tebessüm de yeter	
Ruhnüvâz	Aksak	Geri gelmez saatin çaldığı şey bir daha hiç	
Sultânî-yegâh	Aksak	Nice bir eşk-i firâkınla pür olsun gözümüz	
Şevkefzâ	Aksak	Yine bir bâd-o hazân esdi, güzel, bahçemize	
Uşşak	Aksak	Kimi santûr'a dokunmuş, kimi tanbur çalıyor	
Yegâh	Devr-i hindî	Ney'le dinmez mey'le sönmez bir alev sarmış beni	

Acemaşîrân	Aksak	Nazın taşıyor sevgini gönlüme bulunca	Tip 2
Bestenigâr	Aksak	Gözyaşlarımı uğruna tâ katre be-katre	
Bûselik	Düyek	Denizlerin ötesinden ne kaldı beklediğin	
Bûselik	Aksak	Beni ihmâl, bana isyân, beni giryân et	
Evcârâ	Aksak	Dene mızrâbını mutrip çal elin vâr olsun	
Hicaz	Aksak	Akşam dediler koyda "hicaz" yükselecekmiş	
Hümâyun	Aksak	Gâh mey aradım, gâh sevgili, gâh san'âta hayrân	
Karciğar	Aksak	Bir ince fidansın eğilirsün, bükülürsün	
Kürdîli hicâzkâr	Aksak	Etmeyin gözlerinizden bizi mahrûm ne olur	
Muhayyer-bûselik	Aksak	Bir düşün! Böyle mi çarpınırdâ şu kalbim daha dün	
Nihâvend	Aksak	Ey zülfüne dil bağladığım işveli cânân	
Rast	Aksak	Rakkase-Ay gülsün ufukdan sana	
Sabâ	Aksak	Dört unsuru, beş duyguyu	
Sabâ	Aksak	Doldur yine sâki, bu ateş sönmedi hâlâ	
Yegâh	Aksak	Bu güzellik sana kimdendir efendim	



Bûselik	Aksak	Gel sen de uzat leblerimiz birleşiversin	Tip 3
Eviç	Aksak	Ne olur sevgili mehtâb bırakıp her sebebi	
Ferahfeza	Aksak	Endâmına râm oldu gönül düştü belâya	
Nihâvend	Aksak	Yaz günleri en tatlı hayaller gibi geçti	
Rast	Sengin semâî	Çık balkona sen her gece imdâdına koş gel	
Şehnâz-bûselik	Aksak	Sâzenden efendim yine tanbûr gelsin	
Tâhir-bûselik	Aksak semâî	Gönül her gördüğün dildâra birden mübtelâsın	

Bûselik	Yürük semâî	Güle sor, bülbüle sor, hâlimi, hicrânımı dinle	Tip 4
Muhayyer-bûselik	Sofyan	Gözleri elâdır, yeşil arası	
Muhayyer-bûselik	Yürük semâî	Günler nasıl olsa geçiyor, fakat...	

Kürdîli hicâzkâr	Türk aksağı	Rûhumda o mâvi bakışın yangını nerde	Tip 5
Rast	Curcuna	Şehr-i Selçuk içre sultân bî-bahâ zînetsin	
Rast	Semâî	Her güzel bir başka âfet başka bir hicrân bana	

Nevâ-bûselik	Aksak	O ne şeffaf ne güzel tendir efendim	Tip 6
Rast	Aksak	Bu karanlık geceler hep çile kalbimde dolar	

Nev'esper	Curcuna	Laleler her yıl açar bak mest-i nâz hep uykuda	Tip 7
Nihâvend	Curcuna	Beni hicranlara terk eyleyerek gitti o yâr	

Eviç	Türk aksağı	Her dalgası bir başka denizdik otuz üç yıl	Tip 8
Ferahfeza	Türk aksağı	Sâkiye sitem etme boşalmış diye câmın	

Acemaşîrân	Aksak semâî	Beni buldu yine bir âşinâ derd	Tip 9
Eviç	Curcuna	Yaz günleri gelsin de açılıns içimiz	Tip 10
Eviç	Aksak, Curcuna	Senin olmuş bu gönül, sevgili, sensiz olamaz	Tip 11
Hüseyni	Curcuna	Seven yok, sevdiğim dilhûn eder çok	Tip 12
Nihâvend	Aksak	Hiç bitmeyecek yol mu ki ömrün a güneş	Tip 13
Nihâvend	Semâî	Ârız-ı Lale reng-i yâr Kâbe-i Menest	Tip 14
Rast	Curcuna	Bugün sensiz "meram" pek neş'esiz durgun	Tip 15
Rast	Curcuna	Yüz sürerken pâyine et dilsitân	Tip 16
Rast	Semâî	Öyle zâlim ki vefasız	Tip 17
Rast	Sengin semâî	Hep ömrü huzûrundan eden tûl-i emeldir	Tip 18
Şevkefzâ	Semâî	Baharda lâle misâl bir kadeh al gel	Tip 19
Şevkefzâ	Semâî	Âh o günler ki serinlerdi hazîran havasıyle	Tip 20
Yegâh	Curcuna	Eder mi bahtına te'sir bu derdi böyle ızhârın	Tip 21



Eviç-Bûselik	Aksak semâi	Bana yâr olmuyor etsem de minnet	Notalarına ulaşılabilen eserler
Ferahnâk	Düyek	Benliğimi sardı aşkın feryâdımı duy bestemde	
Mâhûr	Aksak	İnciler serpse gönül mahfazasından bize de	
Nihâvend	Aksak	Bir mevsim olur başdaki yeller	
Nihâvend	Semâi	Dem bu dem, mevsim bu mevsim aşk için müşkil neden	
Sultânî-yegâh	Aksak	O esen rüzgara tenhada büründük ikimiz	
Şehnâz-bûselik	Aksak	Beyhûde kaçırma gözünü sevgili benden	
Şevkutarab	Devr-i hindî	Doldu gönlüm nağmesiyle ol merâlin nâ-gehân	

Ek 2. İsmail Baha Süreksan'ın Şarkılarındaki Aranağmelerin Biçimsel Yapısı

Makam	Usul	Eser Adı	Biçim Şeması
Kürdîli hicâzkâr	Aksak	Etmeyin gözlerinizden bizi mahrûm ne olur	x_4
Mâhûr	Aksak	Yeniden eski muhabbetleri tecdid edelim	x_4 (Erol Sayan'a ait)
Muhayyer-bûselik	Sofyan	Gözleri elâdır, yeşil arası	x_4
Muhayyer-bûselik	Aksak	Bir düşün! Böyle mi çarpınırdâ şu kalbim daha dün	x_4
Nihâvend	Aksak	Yaz günleri en tatlı hayaller gibi geçdi	x_4

Acemaşîrân	Aksak semâi	Beni buldu yine bir âşinâ derd	$x_4 + x_4$
Acemaşîrân	Aksak	Sandal-Gönlüm düşüyor çırpınarak	$x_4 + y_4$
Bûselik	Düyek	Denizlerin ötesinden ne kaldı beklediğin	$x_4 + x_4$
Bûselik	Aksak	Beni ihmâl, bana isyân, beni giryân et	$x_4 + y_4$
Bûselik	Yürük semâi	Güle sor, bülbüle sor, hâlimi, hicrânımı dinle	$x_4 + y_4$
Mâhûr	Aksak	Mahûr'u ayırsak güzelim bence meyâna	$x_4 + x_4$
Muhayyer-bûselik	Yürük semâi	Günler nasıl olsa geçiyor, fakat...	$x_4 + y_4$
Nihâvend	Aksak	Ey zülfüne dil bağladığım işveli cânân	$x_4 + y_4$
Rast	Aksak	Rakkase-Ay gülsün ufukdan sana	$x_4 + y_4$
Rast	Semâi	Her güzel bir başka âfet başka bir hicrân bana	$x_4 + y_4$
Rast	Aksak	Bana gülşendeki bir nazlı tebessüm de yeter	$x_4 + x_4$
Yegâh	Devr-i hindî	Ney'le dinmez mey'le sönmez bir alev sarmış beni	$x_4 + y_4$

Şevkefzâ	Semâi	Baharda lâle misâl bir kadeh al gel	$x_5 + x_5$
----------	-------	-------------------------------------	-------------

Rast	Semâi	Öyle zâlim ki vefasız	$x_8 + y_8$
------	-------	-----------------------	-------------

Acemaşîrân	Aksak	O tebessüm, o tavırlar, o levendâne hırâm	$x_5 + y_3$
------------	-------	---	-------------

Ferahfeza	Aksak	Endâmına râm oldu gönül düştü belâyâ	$x_2 + y_2 + z_2$
-----------	-------	--------------------------------------	-------------------

Karciğâr	Aksak	Bir ince fidansın eğilirsün, bükülürsün	$x_3 + y_3 + z_4$
----------	-------	---	-------------------

Rast	Curcuna	Bugün sensiz "meram" pek neş'esiz durgun	$x_4 + y_4 + z_5$ (Mazhar Kamsoy'a ait)
------	---------	--	--



Tanbûrî-i Rakîk- İzzettin Ökte

Hikmet TOKER¹

“Yarın böyle çalınıyormuş, böyle bir insan varmış desinler...”

İzzettin Ökte

Özet

Üstün icra kabiliyeti ve kendine özgü tavrıyla tanbur sazının birkaç kutbundan biri olarak görülen İzzettin Ökte, özellikle özgün melodi üretme becerisi ve müzikal ifade gücü ile Türk müzik tarihinde önemli bir mevki elde etmiştir. Mızraplı ve yaylı tanbur icrası hususunda eşine az rastlanır bir müzikal beceriye sahip olan Ökte, özellikle taksimlerine vücuda getirdiği görece uzun ama bir o kadar akıcı müzik cümleleri ile dikkati çekmektedir. Erken cumhuriyet döneminin en önemli simalarından olan İzzettin Ökte'nin hayatı hakkında yapılacak olan bu çalışma, dönemin müzik hayatı hakkında da önemli verilere ulaşmaya yardımcı olacaktır. Bu bölümde yukarıda müzikal becerilerinden kısaca bahsettiğimiz İzzettin Ökte'nin hayatı, müzikal özellikleri ve müzik tarihimiz açısından önemi hakkında bilgiler verilecektir.

Bu çalışmada sırasıyla İzzettin Ökte'nin ailesi ve doğduğu müzikal çevre, tanbur sazına başlaması ve aldığı eğitim ve profesyonel müzik hayatı hakkında bilgiler verilecektir. Ayrıca İzzettin Ökte'nin kendine özgü çalım stilini oluşturan unsurlar ayrıntısıyla ele alınacaktır.

Anahtar Kelimeler: İzzettin Ökte, Türk Müziği, Tanbur, Cumhuriyet Dönemi Müzik Tarihi.

Abstract

İzzettin Ökte, seen as one of the most important Tanbur players of Turk music history, drew attention with his ability to produce unique melodies and his impressive musical expression. Ökte, who has an exceptional musical skill in the performance of the plectrum and bowed tanbur, drew attention, especially with relatively long but fluent musical passages that he played in his improvisations (taksims). This study, which focuses on the life of İzzettin Ökte, one of the most important figures of the early Republican period, helps to obtain important data about the musical life of this era. In this chapter, we will give information about the life of İzzettin Ökte, his musical characteristics and his importance in terms of our music history.

In this chapter, we respectively give information about Ökte's family, the musical environment that he was born in, his musical education, and his professional music life. Additionally, the musical elements such as ornaments, and glissandos that constitute İzzettin Ökte's unique playing style will be discussed in detail.

Keywords: İzzettin Ökte, Turkish Music, Tanbur, Music History of Turkish Republic Era.

¹ Prof. Dr. İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı, hikmet.toker@istanbul.edu.tr



Ailesi Hakkında

İzzettin Ökte 1911 yılının Şubat ayında İstanbul'un Cihangir² semtinde doğmuştur. Babası Üdi Nail Ökte, ağabeyi ünlü Neyzen Burhaneddin Ökte'dir. Nail Ökte Hazne-i Hâssa memurlarından Hasan Efendi'nin oğludur. Bazı memuriyetlerde bulunduktan sonra Devlet limanları murakıplığından emekli olmuş ve 1963 yılında Bakırköy'de vefat etmiştir. Türk müziği tarihinde üdi olarak anılan Nail Ökte başta iki oğlu olmak üzere çok sayıda müzisyenin yetişmesinde rol oynamıştır (Öztuna, 1990: 175).

Ağabeyi Burhaneddin Ökte'nin kapı aralığından dersleri dinlediğini babasına aktarması üzerine evde evdeki tanburun kendisine verilmesi kararlaştırılmış ve böylece kendisinin müzikîye intisabı başlamıştır. Bu noktada İzzettin Ökte'nin hayatında önemli izleri olan ağabeyi Burhaneddin Ökte'den bahsetmek gerekir:

İzzettin Ökte'nin ağabeyi Burhaneddin Ökte 1904 yılında İstanbul'da doğdu. Neyzen Halid Dede'nin öğrencisi olan Burhaneddin Ökte Konservatuvarda, Riyaset-i Cumhuriyet Mûsikî Heyetinde ve Radyo'da neyzen olarak görev yaptı. Fikret Kutluğ ile beraber bir süre Türk Mûsikîsi Dergisi'ni de çıkaran Burhaneddin Ökte 1969 yılında İzmir'de vefat etti. Yılmaz Öztuna Burhaneddin Ökte'nin "Hayli demdir ki cüdâ-yi rûy-i yar oldum gönül" mısraıyla başlayan Süznâk makamında bir adet bestesi olduğunu belirtmiştir.

(Öztuna 1990: 175)

Tanbura Başlaması ve Eğitimi

Babası Nail Ökte'nin verdiği dersleri kapı aralığından dinleyerek müzikle iştigale başlayan Ökte'nin, abisine alınan tanburu çalma çabası ise kendisinin ilk müzikal faaliyeti olmuştur. Tanbur sazında kendi kendine yolunu bulan İzzettin Ökte, sadece Kadıköylü Fahreddin Bey'den iki hane Kürdilihicazkâr peşrevi ve Tanbûrî Hatifi Bey'den Yegâh Peşrevi ve bazı tanbur pozisyonlarını meşk ettiğini beyan etmiştir. İzzettin Ökte, Ali Rifat Çağatay tarafından Türk Ocağı'na götürüldüğünü yukarıda bahsi geçen Hatifi Beyle'de burada tanıştığını beyan etmiştir. (<https://www.youtube.com/watch?v=gKjawkLACdk>, 3.00)

Bu sırada eğitimine devam eden İzzettin Ökte, Kadıköy'de başlayıp diğer bazı okullarda devam eden ilk ve orta öğreniminin ardından Ticaret Mektebine gitmiş ve bu esnada Emniyet Sandığın'da staj yapmıştır. (<https://www.youtube.com/watch?v=gKjawkLACdk>, 6: 35)

Ökte 1989 yılında katıldığı *Kültür Penceresi* programında, çocukluk yıllarında ailesi ile birlikte katıldığı musiki meclislerinde Rauf Yekta Bey, Doktor Suphi (Ezgi) ve Hoca Ahmet Efendi gibi önemli kişiler tarafından kendisine tanbur çaldırıldığı ve bu icrası karşılığında para ile ödüllendirildiğini belirtmiştir. (<https://www.youtube.com/watch?v=gKjawkLACdk>, 2:58)

İzzettin Bey'in kendi kendine yaptığı bu tanbur yolculuğunda başarıya ulaşmasının en önemli nedeni olarak çok küçük yaşlardan itibaren babası ile beraber mevlevîhâneye devam etmesi ve burada dinlediği ayinlerin tavrını ve melodik yapısını içselleştirmesi gösterilebilir. TRT'ye verdiği bir röportaj 'da kendisi bu durumu şu şekilde nakletmiştir:

Biz Cuma günleri tekke vardı giderdik, ben hanımlar tarafında kalırdım, çocuktum çünkü. Bir de derviş vardı bizim sema hocamız Melek hoca derlerdi. O da bize sema meşk ederdi. O suretle giderdik. Yeni kapı mevlevihanesine bütün müzisyenler gelirdi. Hoca Ahmet Efendi, Rauf Yekta Bey, dışardan bilen insanlar oraya gelirlerdi.

(<https://www.youtube.com/watch?v=gKjawkLACdk>, 4:50)

Tanbûrî Nedim İçöz ise İzzettin Ökte'nin taksimlerinde bulunan gizli usulün ve eşsiz muvazenenin nedenini kendine sorduğunda, kendisinin bunun nedeni olarak 14 yaşına kadar sema etmiş olmasını ve bu sayede edindiği ritm ve melodi algılama kabiliyetini gösterdiğini belirtmiştir. (<https://www.youtube.com/watch?v=gKjawkLACdk>, 21: 10) Ayrıca Ökte müzikalitesini geliştiren en önemli nedenlerden biri olarak çocukluk ve ilk gençlik yıllarının

² Kendisi 1989 yılında katıldığı *Kültür Penceresi* programında Hasanpaşa'da dünyaya geldiğini belirtmiştir.



musiki parlak bir dönemine rastlaması olduğunu belirtmiştir. Özellikle müdavimi olduğu Darüttalim-i Mûsikî Heyeti konserlerinin musiki hayatına son derece müspet tesirleri olduğunu belirtmiştir. Kendisi verdiği röportajda 1929 yılında Darüttalim-i Mûsikî heyetine katıldığını belirtmekle beraber ilerleyen dönemde Darüttalim'in dağılması ve mensuplarının içkili mekanlarda çalmaya başlaması üzerine bu mekanlarda üzerine İstanbul'dan ayrılmış ve Ankara'ya gittiğini beyan etmiştir. (<https://www.youtube.com/watch?v=gKjawkLACdk>, 3.00)

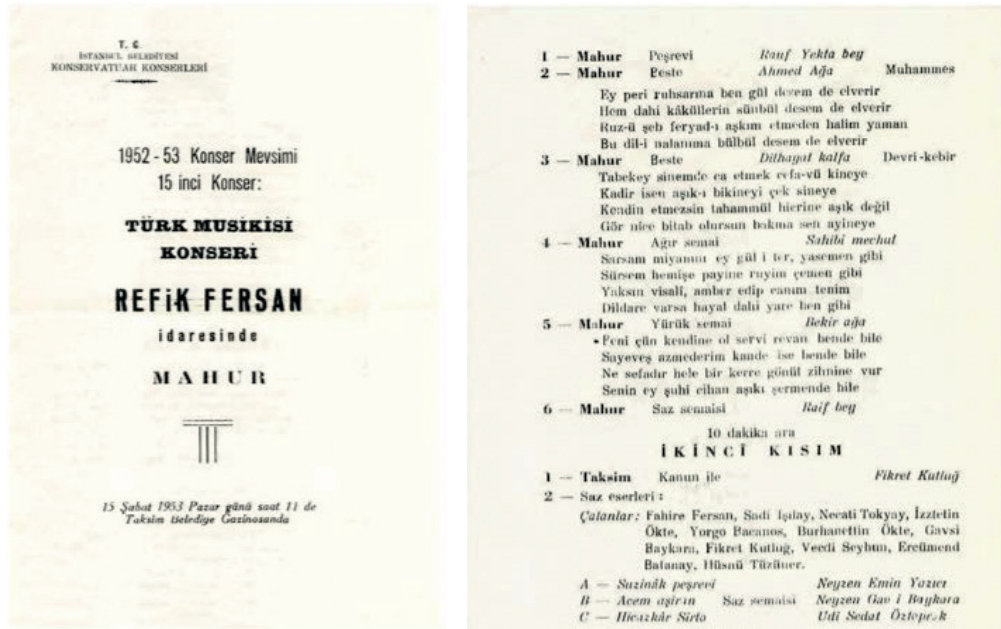
Profesyonel Müzik Hayatı

İzzettin Ökte kendisinin Ziraat Bankası'na tayin olduğu sırada ağabeyi Burhanettin Ökte'nin Riyaset-i Cumhur Mûsikî Heyeti'ne girdiğini belirtmiştir. 1930 yılında ağabeyinin heyetten istifa ettiği sıralarda Atatürk'ün huzurunda çalan Ökte'nin heyete alınması hadisesini kendisi şu şekilde nakleder:

Bir gece büyük insan eşsiz kahraman Atatürk'ün huzurlarına kabul edildim. "Ağabeyin bizim heyetten ayrıldı şimdi senden hizmet" bekliyorum diyerek, beni bu mukaddes vazifeye tayin ettiler. (Rit 1963) Ayrıca, İzzettin Ökte kendisinin heyete alındığı tarihlerin radyolarda Türk mûsikîsinin yasaklanması zamanına denk geldiğini belirtmiş ve bu hususta şu anekdotu nakletmiştir: Bir akşam bu musikimizin yasak edilmesi konusu konuşulurken [Mustafa Kemal Paşa] "Ben bu mûsikîyi değil, bozuk düzen ortaya konulup ne çalınıp söylendiği belirsiz musikiyi yasak ettim" buymuşlardır.

İzzettin Ökte ilerleyen yıllarda bazı görevlerde bulunduktan sonra İstanbul Belediye Konservatuvarı'nda ve radyoda sanat icra etmiştir. Kendisi Faize Ergin'i görmek amacıyla gittiği Radyo'da, Ergin'in kendisini Mesut Cemil'e takdim etmesiyle açılan sınav neticesinde göreve kabul edildiğini belirtmiştir. Ökte, bu sınav neticesinde radyoya Ruşen Ferit Kam, Vecihe Daryal ve Şerif İçli'nin de kabul edildiğini belirtmiştir.

(<https://www.youtube.com/watch?v=gKjawkLACdk>, 10:20)



Şekil 1: İzzettin Ökte'nin yer aldığı bir İstanbul Belediye Konservatuvarı icrâ Heyeti konserinin program kitapçığı. (Özkahraman 2009: 25)

Kendisinin ilerleyen dönemlerde TRT Müzik Yayınları şefliği de yapmış olduğu görülmektedir. Cumhurbaşkanlığı Cumhuriyet arşivlerinde bulunan bir belgede Mehmet İzzettin Ökte'nin İstanbul Radyosu Müzik yayınları şefliğine getirildiği görülmektedir. Bu belgeye göre İzzettin Ökte 1958 yılında mezkur göreve atanmıştır. (BCA, 30-18-1-2 / 151 - 70 - 15)



T. C.
BAŞVEKALET
KANUNLAR VE KARARLAR
Tetkik Dairesi

Karar Sayısı
4

KARARNAME

II210

Ekl

İstanbul Radyosu Müdürlüğünde münhal bulunan 70 lira maaşlı Müzik Yayınları Şefliğine (İhtisas yeri) Ankara Radyosu Müdürlüğü sanatçılarında (öğretmen) Mehmet İzzetin Ökte'nin 3968 sayılı kanununun 2 nci maddesi gereğince alabileceği maaşla tayini; Basın-Yayın ve Turizm Vekâletininin 27/12/1958 tarihli ve 3962/8275 sayılı yazısı üzerine, 3656 sayılı kanununun 13 üncü maddesine göre, İcra Vekilleri Heyetince 24/ I /1959 tarihinde kararlaştırılmıştır.

REİSİCUMHUR
[Signature]

19 70 15
18 85
18 85
18 85
18 85

Başvekil	Devlet Vekili	Devlet Vekili	Devlet Vekili ve Münakalat V.V.	Devlet Vekili ve Çalışma V.V.
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>
Adliye Vekili	Millî Müdafî Vekili	Dahiliye Vekili ve Hariciye V.V.	Hariciye Vekili	Maliye Vekili
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>
Maarif Vekili	Nasra Vekili	Ticaret Vekili	Sib. ve İç. Mu. Vekili	Güm. ve İnş. Vekili
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>
Ziraat Vekili	Münakalat Vekili	Çalışma Vekili	Sanayi Vekili	Bas-Yay. ve Turz. Vekili
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>
İmar ve İskân Vekili	Koordinasyon Vekili ve Sanayi V.V.			
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>			

Donya No:
20-52

Aleaddin Yavaşca kendisinin idarecilik yaptığı dönemlerde arşiv çalışmalarına büyük önem verdiğini ve birçok eserin repertuvara girmesini sağladığını belirtmiştir.

(<https://www.youtube.com/watch?v=gKjawkLACdk>, 22:10)

Dönem medyasında İzzettin Ökte'nin hem Radyo ve İcra Heyetinin'de hem de konserlerde yaptığı icralara dair haberler bulmak mümkündür. Örneğin Cumhuriyet gazetesinde 2 Kasım 1949 yılında yayınlanan bir ilanda İzzettin Ökte'nin Kadıköy'de verilen bir konserde Ahmet Üstün'e eşlik ettiği görülmektedir.



Şekil 2: Ökte'nin Ahmet Üstün'e eşlik ettiği bir konsere ait ilan. (Cumhuriyet 02 Kasım 1949: 6)

21 Ağustos 1949 tarihli bir yayında ise Ökte'nin Hamiyet Yüceses, Suzan Güven ve İsmail Dümbüllü'nün bulunduğu bir ekipte sanatını icra ettiği görülmektedir.



Şekil 3: İzzettin Ökte'in adının geçtiği bir ilan. (Cumhuriyet, 21 Ağustos 1949)

Ökte'nin radyoda yaptığı icralara dair de dönem gazetelerinde bir çok habere rastlamak mümkündür. Aşağıda bu ilanlardan birkaçı sunulmuştur:



İSTANBUL

12.27 Açılış ve program. — 12.30 Radyo salonı orkestrası. İdare eden Semih Argeço. 1) Haydn... «Serenad» 2) A. Katelbey...«Aşk Meleği» 3) S. James «Quischa Operetinden Potguri» — 13.00 Sax eserleri. Çalanlar: Cevdet Çağla, Fahire Fersan, Vecihe Daryal, Refik Fersan, Veedi Seyhun. — 13.15 Şarkılar. Rıza Rit. Çalanlar: Nevzat Atlıg, Yorgo Baranos, Hilmi Rit, Necdet Yaşar. — 13.45 Haberler. — 14.00 Şarkılar. Gülseren Güvenil. Çalanlar: Hakki Derman Şerif İçil, İzzettin Ökte, Cüneyt Orhan — 14.20 Haftanın programı — 14.30 İki Akşamda Melodiler — 14.45 Caz Müziği (Luis Bellson Orkestrası) — 15.15 Cumar-

Şekil 4: İstanbul Radyosu'nda yayınlanan bir programda Gülseren Güvenil'e eşlik ettiğini gösteren ilan. (Cumhuriyet 16 Ağustos 1953: .4.)

Seçmeler

- ★ TÜRK MÜZİĞİ — 12.10 (İ) Orhan Şener. 13.00 (İ) İnci Atalay. 19.30 (A) İzzettin Ökte (tambur soloları.) 19.40 (İ) Afif Karacan. 21.00 (A) Necdet Cemil yönetiminde Klasik Türk Müzikli Koro
- ★ HALK MÜZİĞİ — 13.45 (İ) Nihat Mercanlı. 17.05 (İ) Ahmet Yamacı.
- ★ BATI MÜZİĞİ — 18.15 (İ) Piyanist Leyla Tancer. 22.30 (İ) Ünlü Besteciler: G. Fauré'den «Elegie» (çellist Bernard Michelin) ve Francis Poulenc'den Org. Konçertosu (solist Power Biggs.) 22.55 (A) Haftanın bestecisi: Claude Debussy.
- ★ HAFİF MÜZİK VE CAZ — 19.00 (A) Erol Pekcan Caz topluluğu. 19.00 (A. II) Peter Nero, Julie London, Andy Williams.
- ★ BALE MÜZİĞİ — 14.00 (İ) Çaykovski «Ormanda Uyuyan Güzeli»

Şekil 5 : 16 Ağustos 1963 tarihinde TRT Ankara Radyosu'nda İzzettin Ökte'ye ait tanbur sololarının yayınlandığına dair ilan. (Cumhuriyet, 16 Ağustos 1963: .4.)

Ancak Ökte, ilerleyen dönemde yaşadığı bazı sorunlar sebebiyle hem İstanbul Belediye Konservatuvarından hem de radyodaki görevinden ayrılmak zorunda kaldığını beyan etmiştir. Kendisi bu durumu şu sözlerle aktarmıştır:

“Şemsi Yastıman'ın bir koşması vardır: “Bir dik başlı kişi bin bir işe girer, hepsinden iflasla çıkar ben de doğru sözlülüğüm ve hak karşısındaki dikilişlerim yüzünden hem konservatuvardan, hem de Ankara Radyosundaki vazifemden ayrıldım” (Rit 1963)

İzzettin Ökte'nin yukarıda bahsettiği husus İstanbul Belediye Konservatuvarı'ndan ayrılması hadisesinde kendisini açık bir şekilde göstermiştir. Yakın dostu Nevzat Atlıg'ın naklettiğine göre bu olay şu şekilde cereyan etmiştir: Mesud Cemil, Refik Fersan, Veli Kanık, Şefik Gürmeriç, Dr. Neşat Halil Öztan ve Nevzat Atlıg'dan oluşan İstanbul Üniversitesi Belediye Konservatuvarı sanat kurulu Ekim 1953 tarihli toplantısında, Konservatuvar İcra Heyeti'nde çalışanların içkili yerlerde çalışmalarının men edilmesi yönünde bir karar almıştır. (Balcı 2004: 135) Bu



karar neticesinde başta Necati Tokyay, Ercüment Batanay, Yorgo Bacanos, Hüsnü Tüzüner, Radife Erten ve Kemal Gürses olmak üzere bazı müzisyenler İcra Heyetindeki görevlerinden uzaklaştırılmışlardır (Balcı 2004: 136). Bu uzaklaştırmaların ardından mezkur isimler siyaset ve medya nezdinde ciddi bir mücadeleye girmiş ve göreve geri döndürülmeleri hususunda bir kamuoyu yaratmaya çalışmışlardır.

İlerleyen süreçte dönemin Demokrat Parti İstanbul İl Başkanı Necmi Ateş ve bazı belediye meclisi üyelerinin dahil ile bu isimlerin yeniden İcra heyetine dönmeleri sağlanmıştır. Ardından bu duruma tepki olarak İzzettin Ökte Nevzat Atlığ, Sadi Işıl ve bazı diğer icracılar ile birlikte Konservatuvar İcra Heyeti'ndeki görevinden istifa etmiştir. Bunun üzerine konservatuvardan on beş isim daha istifa etmiş, ancak Nevzat Atlığ'ın girişimleriyle istifaları işleme alınmamıştır. Bu durumun dönem basınına da yansdığı görülmektedir. Aşağıda verdiğimiz 28.02.1954 tarihli haber mezkur istifalardan bahsetmektedir.



Şekil 6: Dünya Gazetesinde 28 02 1954 tarihinde mezkur istifalar hakkında çıkan bir haber. (Özkahraman 2009: 39)

Tanbur İcracılığı Hakkında:

İzzettin Ökte'nin pek çok soliste eşlik ettiği ve sahne çalışmalarında faal rol aldığı bilinmektedir. Kendisi hem yaylı hem de mızraplı tanbur hususunda bir ekol sanatçı olarak adlandırılabilir. Ökte kendisinin Tanbûrî Cemil Bey'den sonra yaylı tanburu ilk kullanan kişi olduğunu belirtmiştir. Bunun nedenin ise, Riyaset-i Cumhur Fasil Heyeti'ndeki kemanların yeterli olmamasının onu bu sazı çalmaya icbar etmesi olduğunu belirtmiştir. Ayrıca kendisi hiçbir zaman metal yaylı tanbur çalmadığını ve her zaman ahşap yaylı tanbur çaldığını belirtmiştir.

Sadun Aksüt hocası İzzettin Ökte'nin tanbur sazını icra tarzını şu şekilde nakleder: "İzzettin Ökte kendini yetiştirmiş olağanüstü bir tanburidir. Fevkaladenin üstünde bir müzikalite ile çaldığı tanburundan çıkardığı sesi hiçbir tanbûrî çıkaramamıştır. Kubbe gibi inci danesi gibi tabir ettiğimiz bir ses çıkarırdı sazından. Taksim ederken makam işleyişleri, nağmelerindeki mükemmellik elle tutulur gibiydi. Halva da demesini bilirdi, helva da . Oyun havası da çalardı klasik eserler de. Fasıl da çalardı, mevlevî ayını de..." (Aksüt 2000: 14,15).

Sadun Aksüt Mücahit Yalçın Öztüfekçi'ye verdiği mülakatta İzzettin Ökte'nin yaylı tanbur icrasının etkileyiciliğini "İzzettin (Ökte) Bey, yaylı tanbur çalarken sanki birisi şarkı okuyor zannedersiniz" sözleriyle dile getirmiştir (Öztüfekçi 2021: 157). Ayrıca Aksüt, İzzettin Ökte'nin bu sazı çalmasının yaylı tanburun bazıları tarafından iddia edilen aksine meyhane sazı olmadığını bir kanıt olduğunu beyan etmiştir. Zira ona göre İzzettin Bey kalibresinde bir müzisyenin süfli olduğu iddia edilen bir sazı çalması kabil değildir (Öztüfekçi 2021: 204).

Hayatında hiç yaylı tanbur çalmadığını ve bu saza sıcak bakmadığını söyleyen Murat Aydemir bile, İzzettin Ökte'nin yaylı tanbur icrasına saygı duyduğunu "İzzettin Ökte, Ercüment Batanay ahşap yaylı tanburla başarılı icralar çıkardı." sözleri ile ifade etmiştir (Öztüfekçi 2021: 214).



Kendisinin mızraplı tanbur icracılığı hakkında düşünüldüğü zaman dikkati çeken en büyük unsur fevkalade bir şekilde kendisini gösteren dengedir. Özellikle taksimlerini düşündüğümüz zaman bu denge unsurunun varlığını daha net bir şekilde hissettirir. Nedim İçöz'ün de belirttiği gibi İzzettin Ökte'nin taksimleri adeta gizli bir usul içermektedir. Ancak bu durum hiçbir zaman taksimün özgür yapısını gölgelememektedir. Görece uzun ve dengeli olan cümleleri dinleyici üzerinde hiçbir zaman yeknesaklık hissi yaratmamaktadır. Ünlü Bûselik taksimünün açış cümlesi bu duruma çok uygundur.



Şekil 7: İzzettin Ökte Buselik taksimünün giriş cümlesi (Düzün 2019: 229.)

Görüldüğü gibi oldukça muvazeneli ve görece usullü olan bu yapı onun mızrapıyla dinlediğinde kesinlikle dinleyicide bir yeknesaklık ve taksim dışılık hissi oluşturmamaktadır. Bunun en önemli nedeni bazıları kendisine özgü olan çarpmaları son derece sanatkârane bir şekilde kullanmasıdır. Bu çarpmalar arasında ona özgü olarak nitelendirebileceğimiz en önemli çarpma Emre Düzün tarafından tek mızraplı trill olarak adlandırılmıştır. Bu çarpma Düzün tarafından şu şekilde açıklanmıştır:

Ökte, bu süsleme tekniğini, trill yapmak istediği perdeye tek mızrap darbesi vurmasının ardından, o perdenin süregelen tınısıyla, bir üstündeki perdeye mızrapsız şekilde birkaç kez çarpma yaparak elde etmektedir." (Düzün 2019: 31)

Emre Düzün tarafından yukarıdaki örnekte tmt ile gösterilen bu trill İzzettin Ökte'nin çalım tekniğinin en karakteristik özelliklerinden biridir. Bunun dışında Ökte'nin sap vibratosu ve glisando gibi pek çok nüans elemanını dahiyane bir şekilde kullandığını söylemek yanlış olmaz. Tüm bu teknik hususları kendine özgü bir şekilde kullanan Ökte tanbur icracıları içinde önemli bir mevkiye sahip olmuş ve Öztuna'nın tabiri ile yaşadığı dönemde "en iyi tanbûrî" olarak kabul edilmiştir. (Öztuna, İzzeddin Ökte 1990: 175) Mesud Cemil'in de onun büyük sanatkarlığını kendisine hediye ettiği babası Tanburi Cemil Bey'e ait resmin, altına yazdığı şu sözlerle dile getirdiği görülmektedir:

"Tanbûrî Cemil Bey benim, sülbünden dünyaya geldiğim babam olduğu kadar, Tanrı kudretinden bir parça olan ruhu ile senin de babandır. Tanburu eline aldığı her an, o ruhun mevlûdu olduğunu gösteren sen kardeşime, babamızın şu azizi gölgesini yadigar etmekle, üçümüzünde bir ve aynı hatıranın mânası içinde birleştiğimizi sanıyorum" (Rit 1963)

İzzettin Ökte'nin sadece icrası ile değil şıklığı ve dikkat çekici kişiliği ile de önemli bir seyirci kitlesi elde ettiği söylenebilir. Nevzat Atlığ'ın dile getirdiği şu sözler bu durumu gözler önüne sermektedir:

"Bu arada şunu söyleyeyim, Tanbûrî İzzettin Ökte, son derece yakışıklıydı; hanımların fevkalade ilgisini çekirdi. Güzel, şık ve varlıklı oldukları kolayca anlaşılabilir sayısız hanımın, Ankara ve İzmir'den uçakla İzzettin Ökte'yi dinlemek, daha doğrusu seyretmek için konsere geldiklerini, ön sıralardan yer alabilmek büyük gayretler gösterdiklerini hatırlıyorum." (Balcı 2004: 118)

İzzettin Ökte'nin icrâ kayıtları dostu Nevzat Atlığ tarafından yayınlanmış ve dinleyicinin beğenisine sunulmuştur.

Son Birkaç Söz

Sadun Aksüt hocası İzzettin Ökte'nin 26 Mayıs 1990'da vefat ettiğini ve 27 Mayıs günü Çınarcık'ta eşi ses sanatçısı Melek Ökte'nin yanına defnedildiğini yazmıştır. Yukarıda hayatı ve müzisyen kişiliği hakkında kısaca bilgi verdiğimiz İzzettin Ökte Türk müzik tarihinin en önemli icracıları arasında gösterilebilir. Onun yüksek icra kabiliyeti



ve sanatkarane müzikal anlatımı genç müzisyenlere ve tüm müzik dinleyicisine aktarılmalı ve hakkında pek çok çalışma yapılmalıdır. Bu kısa çalışmanın ileride yapılacak kapsamlı çalışmalara ilham olmasını dileriz. Yazımıza İzzettin Ökte için yazılmış iki şiirle son vermek istiyoruz. Bunlardan ilki Sadun Aksüt'e ikincisi ise fakire aittir:

Bu bir ilâhî nağme yankılanırken gökte
Duyulan tanbur sesi, çalan İzzettin Ökte
Bir semâvî raksa başlar her duyanın gönlünde
Ne o nağme, ne o tad yok başka tanbûrîde

İzzettin Ökte gibi ne gelmiş ne gelecek
Dünya durdukça ismi saygıyla söylenecek
Nağmeler inci gibi gök kubbeden dökülür
Geceler tül tül olur ne şafaklar sökülür

Bu uhrevî aleme çırpınır kanat açar
Ruhumuzda her lahza binlerce nurlar saçar
O ilâhî tan urdan yayılan sesler gökte
Duyulan tanbur sesi, çalan İzzettin Ökte

Sadun Aksüt

29.10. 1978

İzmit (Aksüt 2000: 16,17)

İzzettin Ökte'ye

Vererek elhâna rikkat
Elif ettin tüm sesleri
Mızrabınla bitti fırkat
Cem ettin tüm gönülleri

Çağrdın aşka her seste
Gösterip tüm akisleri
Her bir darbın oldu beste
Çaldın en bedîî hisleri

İzzet verdin mûsikîye
Söylettin muhsin femleri
Yükseldin aşkla sipihre
Şâd ettin tüm gönülleri

Hikmet Toker

2021

İstanbul



Kaynaklar:

- Aksüt, S. (2000). *Alkışlarla Geçen Yıllar*. İstanbul : Aksoy Yayıncılık .
- Balcı, E. (2004). *Nevzat Atlığ*. İstanbul : Kubbealtı Yayınları .
- Düzün, E. (2019). *İzzettin Ökte'nin Tanbur Taksimlerinin Tahlili*. Ankara : Gazi Üniversitesi GSE, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi .
- Rit, H. (1963, Haziran). Türk Müziği-İzzettin Ökte. *Ses*.
- Özkahraman, H. (Dü.). (2009). *Basında Nevzat Atlığ- 1949'dan Günümüze*. İstanbul : Üstün Eserler Basım San. ve Ticaret Ltd. .
- Öztüfekçi, M. Y. (2021). *Gelenekten Dışlama Olgusunun Yaylı Tanbur Enstrümanı Üzerinden Sosyolojik ve Organolojik Analizi*. İstanbul : İstanbul Üniversitesi SBE Basılmamış Doktora Tezi .
- Öztuna, Y. (1990). Burhaneddin Ökte . Y. Öztuna içinde, *Türk Müsîkîsi Ansiklopedisi* (s. 175). Ankara .
- Öztuna, Y. (1990). İzzettin Ökte . Y. Öztuna içinde, *Türk Müsîkîsi Ansiklopedisi*. Ankara : Türkiye Cumhuriyeti Kültür Bakanlığı.
- Öztuna, Y. (1990). Nail Ökte . Y. Öztuna içinde, *Türk Müsîkîsi Ansiklopedisi* (s. 175). Ankara : Türkiye Cumhuriyeti Kültür Bakanlığı.
- Cumhuriyet, 16 Ağustos 1963, s.4.
- Cumhuriyet 16 Ağustos 1953, s.4.
- Cumhuriyet, 21 Ağustos 1949, s.6.
- Cumhuriyet, 2 Kasım 1949, s. 6.

Arşiv Belgeleri ve İnternet Kaynakları:

BCA, 30-18-1-2 / 151 - 70 – 15.

Kültür Penceresi Programı , TRT, 1989 (<https://www.youtube.com/watch?v=gKjawkLACdk>, 07-05 20023, 14:50.



Kemençeye Hasredilmiş Bir Ömür: Kâmrân Erdoğan

Fikret KARAKAYA¹

Özet

1924 yılında İstanbul Üsküdar’da doğmuş olan Kâmrân Erdoğan Türk müziğinin 20. Yüzyılda yetişen usta kemençe icracı ve hocalarından biridir. Dr. Hamid Hüsnu Bey, Tanburi Cemil Bey’le çalışmış olan babası Dr. Zıyâeddin Erdoğan, Bogos, Sinekeman Nuri Duyguer, Emin Ongan, Kemal Batanay ve Sadettin Heper ile beraber çalışma fırsatı bulmuştur. İTÜ Türk Musikisi Konservatuvarı Çalgı Eğitim Bölümünde kemençe hocalığı görevini emekli olduğu 2005 tarihine kadar sürdürmüştür. Vefatı 23 Ocak 2009’dur. Bu yazı Kâmrân Erdoğan’ın kemençe talebesi olan Fikret Karakaya’nın hocasıyla alakalı derlediği hatıraları ve hakkındaki düşüncelerinden oluşmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Türk Müziği, kemençe, Kâmrân Erdoğan, hatırat.

Abstract

Born in 1924 in Üsküdar, Istanbul, Kâmrân Erdoğan is one of the master kemençe players and teachers of Turkish music in the 20th century. His father Dr. Zıyâeddin Erdoğan studied with Dr. Hamid Hüsnu Bey, Tanburi Cemil Bey and had the opportunity to work with Bogos, Sinekeman Nuri Duyguer, Emin Ongan, Kemal Batanay and Sadettin Heper. He continued to teach kemençe at the Instrument Education Department of the ITU Conservatory of Turkish Music until 2005, when he retired. He passed away on January 23, 2009. This article consists of the memories and thoughts of Fikret Karakaya, a kemençe student of Kâmrân Erdoğan, about his teacher.

Keywords: Turkish Music, kemençe, Kâmrân Erdoğan, memoir.

Giriş

O nev’i şahsına münhasır bir insandı. Ama aynı zamanda, nesli tükenmiş “İstanbul efendisi”nin en halis örneğiydi.

Bu yazı bir hatıralar derlemesi olarak görülebilir. Onun hakkındaki düşüncelerimin dayandığı hatıralar.

Ama önce bir girizgâh yapmam gerekiyor:

Hadi Eroğluer ilk kemençemi yapan ustadır. Siparişimi verdikten sonra sık sık gittiğim atölyesinde bir gün, kemençesini tamire getiren, kısa boylu sayılabilecek, gür saçları boyanmış gibi simsiyah, favorileri hayli uzun bir zata rastladım. Ne kadar zamandır kemençe çaldığını sordum, “20 yıldır” deyince kıdemine imrenerek “Bir hayli ilerletmişsinizdir” dedim. Kibar bir zattı. “Pek ilerlettiğim söylenemez” karşılığını verdi ve iki kardeşi olduğunu, birinin ney, diğerinin de tanbur çaldığını söyledi. Duyduğum gıpta katmerlendi. O zat çıkınca, Hadi Usta’nın oğlu Engin’e “Kim bu adam” diye sordum. Engin, sorunun cevabını bilmekten duyduğu gururu gizlemeyerek “Kâmrân Bey” dedi.

Üsküdar Musiki Cemiyeti’nde hocam olan Emin Ongan’a, Hadi Usta’nın bana bir kemençe yapacağından bahsetmiş ve ondan bana bir hoca bulmasını rica etmişim. “Kemençeni alınca Radyo’ya gel” demişti Emin Hoca.

¹ İstanbul Radyosu Emekli Kemençe Sanatçısı.



Hadi Usta, 17 Mayıs 1974 Cuma günü okuldan sonra (akşamüstü) uğradığımda “Kemençeni yarın gel al” müjdesini verdi. Cumartesi sabahı erkenden atölyeye damladım. Hayret! Benden önce gelen bir müşteri daha vardı: 60’lı yaşlarda bir hanım, Hadi Usta’nın tezgâhının önünde oturuyordu. Hadi Usta, son işlem olarak kemençeme tel takıyordu. Sonra sazı bana uzatınca, karşısındaki hanım, “Çalmayı biliyor musun delikanlı” diye sordu bana. “Hayır, henüz bilmiyorum, öğreneceğim” cevabını verdim. “Kâmuran’ı bul, İstanbul’da en iyi çalan odur” dedi. Gözümün önünde, aylar önce orada karşılaştığım, siyah uzun favorili, kısa boylu zat belirdi. “Ne kadar mütevazı imiş, pek ilerlemediğini söylemişti bana” diye düşündüm. Bir ara Engin’e yaklaşıp o hanımın kim olduğunu sordum; Engin yine gururla “Laika Karabey” cevabını verdi.

20 Mayıs Pazartesi günü, elimde kemençemi koyduğum bir torba, öğleye doğru Radyo’ya gittim. Emin Hoca girişte sigara içiyordu. Beni elimde bir torbayla görünce anladı ve “Gel benimle” dedi. O sırada Ekrem Erdoğan² görüldü. Emin Hoca “Ekrem, bu çocuk kemençe öğrenmek istiyor” dedi ve beni ona emanet edip gitti. Ekrem Bey, kemençemi 30 saniye kadar çalmakla ve “Zamanla güzelleşir” demekle yetindi. Tekrar Emin Hoca’yı buldum, Ekrem Bey’in benimle ilgilenmediğini söyledim. Bunun üzerine yine “Gel benimle” dedi ve beni meşhur sendika odasına götürdü. Küçük oda hınca hınç doluydu ve sigara dumanından göz gözü görmüyordu. Emin Hoca “Nihat!” diye seslenince bir koltukta oturmakta olan Nihat Doğu fırlayıp geldi. “Bak bu çocuk kemençe öğrenmek istiyor” dedi. O da kemençemi aldı ve bir dakika kadar çaldı. Yegâh ve tiz nevâ arasında “fırtına gibi” dolaştığını görünce, içimden “Bu adamın yarısı kadar çalabilsem” dediğimi unutmuyorum. Nihat Doğu da “Çalındıkça güzelleşir” dedi ve sazımı iade etti. Ama küçük bir kâğıda telefon numarasını yazıp “On beş gün sonra beni ara” dedi. Nihat Bey, Ekrem Bey gibi davranmadı, ama bana ondan da ders almak kısmet olmadı. Yaz tatilinde kendi kendime kemençenin sırlarını keşfetmeye uğraşım. Ama hocasız fazla ilerlemenin mümkün olamayacağını anlamıştım.

Bir dernekdeki musiki toplantılarında tanıdığım neyzen ve avukat Macit... ile sohbetimiz sırasında Kâmran Bey’in, zaman zaman, Aksaray’da oturan avukat Fadıl Bey’in evindeki toplantılara gittiğini öğrendim. Macit Abi “Kâmran Bey çok güzel çalıyor, ama kimseye ders vermiyormuş” deyince çok üzülmiştim. Kâmran Bey’in Karaköy’de gümrük komisyonculuğu yaptığı bilgisini de Macit Abi vermişti.

Neyzen Ömer Erdoğan’ın etkisiyle kemençe yapımına da heves etmişim. Çalınabilir hale getirdiğim ilk kemençeyi³ göstermek ve fikrini almak bahanesiyle Kâmran Bey’i ziyaret etmeye karar verdim. 1974 Eylülünün son günlerinden biriydi. Karaköy Postanesi’ne gidip büyük telefon rehberinde Kâmran Erdoğan’ın iş adresini buldum: Necatibey Caddesi, Veli Alemdar İş Hanı no: 224. 10 dakika sonra oradaydım. 224 numaralı odanın önünde birkaç genç sohbet ediyordu. Kapıdaki tabelada Kâmran Erdoğan adını okudum. “Kâmran Bey içerde mi” diye sordum gençlere. “Evet” dediler. Hadi Usta’nın atölyesinde karşılaştığım gür, siyah saçlı, uzun favorili zatı göreceğimi zannederek başımı içeri uzattım. Sağ taraftaki büyükçe masada beyaza yakın kıvrak saçlı, açık alınlı, uzun beyaz favorileri kulaklarını kısmen kapatmış, pembe beyaz tenli, iri elâ gözlü bir şahıs oturuyordu. Beni fark edince “Birine mi baktınız” diye sordu. Bakışlarında hiçbir endişe ve tedirginlik yoktu. Tam tersine, kendisine zarar vermeyeceğimden son derecede emin, nezaket ve şefkatle bakıyordu. “Kâmran Bey’e bakmıştım” dedim. Masanın arkasından çevikçe fırlayıp karşıma geçti. Tatlı, yumuşak bir ses ve kibar bir eda ile sordu: “Daha önce tanışmış mıydık?” Anlamıştım: Bu Kâmran Bey, Hadi Usta’da karşılaştığım Kâmran Bey değildi. “Hayır, ben size bir kemençe göstermek istiyordum” dedim. Kemençeyi sardığım paketi açmamı sabırsızlıkla bekledi ve kemençe ortaya çıkınca âdeta elimden kaptı. İki eliyle kaldırıp gözü hizasında tutarak kemençemin profiline baktı. “Hiii! Çok güzel. Ellerinize sağlık” dedi. Bana “siz” diye hitap etmesine şaşmıştım. Farkında olmadan karşılıklı oturduk ve koyu bir sohbeta daldık. O anda anladım ki, onu dünyada kemençe kadar hiçbir şey ilgilendirmiyor ve heyecanlandırmıyordu. Kapıdaki gençlerden biri zaman zaman içeri girip gümrükle ilgili bir işi hallediyor, tabiatını bildikleri Kâmran Bey’i hiçbir şekilde rahatsız etmemeye dikkat ediyorlardı. Kâmran Bey, kemençenin profilindeki kavisin ne kadar önemli olduğunu anlattı bana. Bu kavisin, tiz muhayyere kadar tellerin makul yükseklikte kalmasını sağlayacak şekilde olması gerektiğini söyledi. Tiz muhayyer mi? Gerçi Nihat Doğu Radyo’da benim kemençemi çalarken ikide bir tiz nevaya kadar çıkıyordu, ama ben kemençede –bırakın tiz muhayyeri– tiz nevayı bile basabileceğime ihtimal vermiyordum. Hadi Usta kemençemi teslim ettikten

² Ben Üsküdar Musiki Cemiyeti’nin kayıtları dolayısıyla en az sekiz aydır, ayda bir TRT İstanbul Radyosu’na gidiyordum. Bu kayıtların bazılarında Ekrem Erdoğan, bazılarında da Nihat Doğu kemençe çalmıştı. Soyadından da anlaşılacağı üzere Ekrem Erdoğan, Kâmran Bey’in kardeşiydi.

³ Daha önce yaptığım iki tekneyi yarım bırakmıştım.



yaklaşık bir ay sonra, Nevzad Atlığ yönetimindeki Klasik Koro'nun⁴ ikinci İstanbul Festivali kapsamında verdiği konsere gitmiş, arada, ilk defa bir üçlü olarak dinleyici önüne çıkan Niyazi Sayın, Necdet Yaşar ve İhsan Özgen'i dinlemiş, sonra kulise koşup İhsan Özgen'e kemençemi göstermişim; o da bana muhayyere kadar perdelerin yerini göstermiş, "Şimdilik bu kadar yeter" demişti.

Ben Kâmrân Bey'e, aslında kemençe dersi almak istediğimi söylemek için fırsat kolluyordum. Ama buna bir türlü cesaret edemiyordum. Evet, onun gözünde kemençe âşıkı bir gençtim; ama anlaşılan, o, bu aşkın kemençe öğrenmek değil, imal etmek şeklinde tezahür ettiğini düşünüyordu. Çünkü hep yapımcıdan neler beklediğini anlatıyordu. "Evime gelin, size eski kemençeler göstereyim. Fikir edirsiniz" dedi. Bir kâğıda evinin adresini yazdı, "Perşembe akşamı gelebilir misiniz" diye sordu. Ne diyeceğimi şaşırđım. "Tabii ki" diye kekeleydim. Kimseye ders vermemekle şöhret bulmuş Kâmrân Bey, beni evine davet ediyordu. Kadıköy'de pek çok dolmuş durağı olduğunu söyledi, Bahariye dolmuşuna binip Sekizinci Mektep'te inmem gerektiğini tenbihledi. Bir saatten uzun süren ve birbirini ilk defa gören iki insanı kırk yıllık dost gibi yakınlaştıran sohbetten sonra bin bir teşekkürle ayrıldım. Giderken kararımı vermişim: "Bu adam beni kovmadıkça eşiğinden ayrılmayacağım."

Perşembe akşamüzeri Kadıköy'de karnımı doyummuş, dolmuş durakları içinde Bahariye durağını aramaya başlamışım. İnsanlar eve dönüş telaşıyla önümden sağa sola koşturuyor, benim "Bahariye durağı nerede acaba" soruma kimse cevap vermiyordu. Birden arkamda bir ses duydum: "Söylemezler evladım söylemezler." Ses tanıdıktı. Arkama döndüm. Kâmrân Bey'di bunu söyleyen. Ama bunu beni tanıyarak söylemediğini anladım. Çünkü beni görünce "A sen miydin" dedi. Saat kaçta gideceğimi söylememişti. Ben mi acele etmişim, o mu biraz gecikmişti bilmiyorum. Ama utanmışım. "Gel" dedi ve birlikte Bahariye dolmuş kuyruğuna girdik. Sıramız çabuk geldi, bindik. Benim dolmuş paramı da vermesine engel olamadım. Sekizinci Mektep'e gelmeden indik. Kâmrân Bey yolun öbür tarafını göstererek, "Sabah fotoğrafçıya film bırakmışım. Bastıysa resimleri alalım" dedi. Karşıya geçtik ve fotoğrafçıya girdik. Dükkân sahibi beni görünce "Ooo Kâmrân Abi, mahdum mu" diye sordu. Kâmrân Bey'in verdiği cevap onun nezaket ve zarafeti kadar hazırcevaplığını ve zekâsını da gösteriyordu: "Hayır ama o kadar yakın." Bu cevap, ilk görüşmemizde zaten had safhayı bulmuş olan hayranlığımı patlama noktasına çıkardı. Nezaketin, inceliğin bu kadarı kimsenin aklına hayaline gelemezdi. Evi Şair Nef'i Sokağı'nda 21 numaralı -dört katlı- Lale Apartmanı'nın son katındaydı. Öyle gösterişli bir apartman değildi. Her katta bir daire vardı. Kapıyı eşi açtı. Benim geleceğimden haberi vardı anlaşılan. Kibarca "Hoş geldiniz" dedi. Mutfakla salon arasında -salonun bir parçası olan- küçük yemek odasında masa hazırđı. Kâmrân Bey "Haydi Fikret, iki lokma bir şeyler yiyelim" dedi. Ben yemek yediğimi, salonda onu bekleyeceğimi söyledim, ama kabul ettiremedim. "Hiç olur mu, gel otur karşıma" diye ısrar etti. Çaresiz oturdum masaya, sadece ona eşlik edebileceğimi, pek bir şey yiyemeyeceğimi söyledim. Ama o her şeyden kendisi kadar yememi bekliyordu. Özellikle lakerdayı tatmamı istedi. Ben hayatımda lakerdayı ilk olarak o akşam yedim. Lakerda hakkında uzun uzun izahat verdi. İstanbul'da en güzel lakerdanın nerede bulunacağından bahsetti. Lezzetli yiyeceklere düşkün, ehl-i keyif zümresinden olduğunu anlamışım. Masada bir saatten fazla oturduk. Sonra salona geçtik. Güneş henüz batmamıştı. Küçük balkon çok safalı görünüyordu. Çünkü tam karşıdaki küçük mescid sayesinde Lale Apartmanı'nın en azından son iki katı deniz manzaralıydı. Salonda bir kanep, birkaç koltuk vardı. Duvarıda birkaç küçük resim ve kemençe yayları asılıydı. Kanepenin önündeki nota yığını hayli kabarıkta. O yığın her zaman orada durduğu belliydi. Bu, eşinin ne kadar anlayışlı bir hanım olduğuna işarettti. Koltukların her birine ikişer kemençe kurulmuştu. "Haydi bir kemençe seç" dedi bana. Sadece görünüşlerine bakarak birini aldım elime. "Çok severim onu" dedi Kâmrân Bey. Bu, keman burguları takılmış, ortada sadece göğse dayamak için büyük bir burgu bulunan, uzun çehreli, ceviz tekneli bir kemençeydi. Telleri çıplak bağırsak değildi. Hemen izahat verdi: "Bunlar çello teli. İçi gerçek bağırsak, üstünde alüminyum sargı var. Çok pahalıdır bu teller. Solistler kullanır. Ben dışardan getirtiyorum." Yegâh telinin ne olduğunu sordum. Evladının başarısından iftiharla bahseden babanın tavrıyla açıkladı: "Pirastro'nun keman sol'ü. İçi bağırsak, üstü gümüş sargılı. İlahî ses verir bunlar."

İkimiz de kanepeye yan yana oturduk. Nota yığınının önündeki nota sehпасını ikimizin arasına koydu. Haydi şurdan bir eser seç, çalım beraber" dedi. "Aman efendim, ben çalamam, ben çok acemiyim" dedim. İsrar edince, gözüme ilişen Rast Peşrev'in notasını koydum sehpaye. Benli Hasan Ağa'nın peşrevi. Bütün yaz en fazla çalmaya gayret ettiğim eser. "Çok güzel eserdir. Uzun zamandır çalmamışım. Haydi bakalım" Ürkek ürkek onun çalışına eşlik

⁴ Bu, çok büyük ölçüde radyo sanatçılarından oluşan bir koroydu. Henüz Devlet Klasik Türk Müziği Korosu kurulmamıştı.



etmeye başladım. Kemençeden ne kadar gür bir ses çıkarıyordu, şaşırdım. Peşrevi bir kere çalınca arkamıza yaslandık. Eşinin getirdiği çayları yudumlamaya başladık. Bana: “Sen asıl güçlüğü aşmışsın. Kalem gibi parmakların var. Çok güzel basıyorsun perdeleri. Benim sana öğretecek bir şeyim yok” dedi. “Hiç olur mu, ben yolun çok başındayım henüz” diye cevap verdim utanarak. Çaylarımızı bitirince “Haydi bir eser seç” dedi yine. Nota yığınınından Sedat Öztoprak’ın Suzidil Saz-semâîsi’ni bulup çıkardım. “Aa, bayılıyorum bu semâîye” dedi. O sırada, kemençede suzidil çalmak benim için olacak şey değildi. Hiç açık tel kullanmamak, üstelik açık tellerin diyezlerini basmak gerekiyordu. Kâmran Bey, Sedat Öztoprak’ın semâîsinin birinci hanesini ve mülazimesini büyük bir suhuletle çaldı. Rast telinde re diyez, yegâh telinde sol diyez basışı karşısında gözlerim faltaşı gibi açıldı. Üçüncü hanede tiz mahur perdesine kadar büyük rahatlıkla ilerleyip aynı rahatlıkla geri dönünce bir mucizeye tanık olduğumu düşündüm. Dördüncü hanedeki kromatizm için “Burası kemençe için değil” der ve çalmaz herhalde diye beklerken o pasajı da su içer gibi çaldı. Görüp işittiklerim bana inanılır gibi gelmiyordu. Kemençe gibi bir sazda bu kadar ustalaşmak mümkün müydü? Ben ne talihliymişim de bu büyük usta beni talebeliğe kabul etmişti.

İki yıl boyunca her Perşembe akşamı o eve gittim. Bazı haftalar iki, bazı haftalar da üç defa gittiğim oldu. Bu fazladan gidişler, çoğu zaman tamir ettiğim kemençesine bir an önce kavuşmak istemesiyle ilgiliydi. Perşembeyi bekleyemezdi.

O yıllarda ben Güzel Sanatlar Akademisi’nde öğrenciydim. Okulum onun bürosuna oldukça yakındı. Bazen öğlen saatlerinde haber vermeden gittiğim olurdu. Beni mutlaka yemeğe götürürdü.

Ben derse giderken kemençemi bir beze sarar, sonra da plastik bir poşete koyardım. Yayımı ise, gazete kâğıdından yaptığım bir rulonun içinde taşırdım. Bir akşam “Yarın gel sana bir kutu yaptırırım” dedi. Ertesi gün bürosuna gittim. Birlikte Yüksek Kaldırım’a çıktık. Papa Jorjiyu’nun dükkânına girdik. Dükkân sahibi Kâmran Bey’i iyi tanıyordu. Yayımın da sığabileceği büyüklükte bir kutu resmi çizdi. Böylece ilk kutum için sipariş verilmiş oldu. Sonra almaya yine birlikte gittik. Ben kutunun ücretini ödemeye davrandım. Ama meğer Kâmran Bey, siparişi verdiğimiz gün bana belli etmeden ödemeyi yapmış. Ne kadar kutunun parasını vermeye uğraştımsa başaramadım. Çaprazlama olarak iki kemençe alabilen bu kutuyu yıllarca kullandım. Hâlâ kullanılabilir durumda. Ama hayli ağır olduğu için Radyo’ya girdikten sonra daha hafif bir kutu yaptırdım. Bana hediye ettiği iki kemençe gibi, bu kutu da ondan kalan en değerli yadigârlardan biridir.

Bir yadigârından daha söz etmem gerekir: Sanırım yine kemençelerinden birini tamir etmişim. Arkadaki odalardan birinden⁵ bir kitap getirdi. Bu, Henry George Farmer’ın XVII. Yüzyıl Türk Çalgıları başlıklı kitabının orijinaliydi. Oturdu, bir ithaf yazdı ve kitabı bana verdi. “Sen buna benden daha layıksın” dedi. Çok mahcup olmuşum. Binbir teşekkürle aldım kitabı. Önce, olağanüstü güzellikteki yazısıyla yazdığı ithafı okudum: “Bu emanetin ehline tevdi edilmesinden huzur ve bahtiyarlık duyuyorum. Fikret Karakaya evlâdına sevgilerimle. 2.2.1997 Kâmran Erdoğan.” Aynı sayfada 29.12.1980 tarihli bir ithaf yazısı daha vardı: “Arel âşığı, sevgili dost Kâmran Erdoğan’ya Laika Karabey.” Kimbilir hangi vesileyle kendisine hediye edilmiş bu kitabı 17 yıl sonra, çok zarif bir ithafla bana aktarmıştı. Nümerote⁶ olan, 225 nüshanın 139’uncusu olarak numaralanmış olan bu kitap, hiç şüphesiz kütüphanemdeki en kıymetli parçadır. Değerli bir nüsha olduğu için değil, Kâmran Bey’in armağanı olduğu için.

Neyzen Ömer Erdoğan, Edirnekapı Mezarlığı’nda kesilen servileri, mermer kitabeci İsmail Usta’nın sattığını söyledi bana. Ben de öğleyin Kâmran Bey’in bürosuna gittim ve haberi verdim. “Hadi gidelim alalım” dedi çocuksu bir heyecanla. O işini gücünü, ben dersimi umursamadan, belediye otobüsüne binip (o zaman henüz arabası yoktu) Edirnekapı’ya gittik, İsmail Usta’yı bulduk. Servileri yaklaşık 3 cm kalınlığında, 30 cm genişliğinde latalar halinde kesmişti. Bu latalardan altı tanesini seçip aldık. Kaba bir hesapla bunlardan en az 50 göğüs çıkardı. Bir taksi bulup bu ağaçları, Veli Alemdar İş Hanı’nın arka tarafında, küçücük bir atölyede tahtadan motor kalıpları yapan Fahri Usta’ya

⁵ Ben evlerinin sadece salonunu, yemek yenilen holünü, mutfağını ve küçük tuvaletini görmüştüm. Hiçbir zaman diğer odaları görmedim. O evin kaç odalı olduğunu da hâlâ bilmiyorum. Benim görmediğim en az iki oda vardı. Çünkü ben derse başladığımda, benimle yaşıt olan küçük kızı Nilüfer yanlarındaydı.

⁶ Numéroté: Fransızca “numaralanmış” anlamına gelir. Bazı kitapların ilk basılan belli sayıdaki nüshası, koleksiyoncular için numaralandırılır. Kurşun kalıplar yıpranmadan basılan ilk nüshalardır bunlar. Eldeki nüshanın kaçınıcı olduğunu gösteren rakamlar elle yazılır tabii. Belirtmeye gerek yok ki, elle yazılan bu sayı ne kadar küçükse kitabın değeri o kadar büyüktür.



götürdük. Fahri Usta bizim lataları 30 cm uzunluğunda, 15 cm genişliğinde parçalara ayırdı. Söylemeye gerek yok, bütün masrafı Kâmrân Bey karşılamıştı. Ben Fahri Usta'nın kestiği parçaları peyderpey Teşvikiye–Beşiktaş arasındaki öğrenci evimize götürdüm. Bu ev, Deryadil Yokuşu'nun sonundaki apartmanın son katındaydı ve altta üç, üstte iki odası olan bir tür dublekti. Üstteki küçük odayı, ev arkadaşım İlhan ve ben atölye olarak kullanıyorduk.

Kâmrân Bey beni bir gün Kubbealtı Cemiyeti'ne götürdü. Burası benim çok iyi bildiğim ve her Cumartesi Kemal Batanay'ın derslerini takip ettiğim yerdii. Sanırım Yusuf Bey (Ömürlü), bir grup sazende ile saz eserleri geçmek üzere davet etmişti onu. Bir kereden fazla toplanılmadı. O gün Emin Ağa'nın Acem-aşiran Peşrev'i ve İsmail Dede'nin Besteniğâr Peşrev'i çalışıldı. Haydar Sanal da oradaydı. Emin Ağa'nın peşrevinin hangi tempo ile çalınması gerektiği soruldu ona. O da oldukça yürük bir tempo tavsiye etti. Hiç unutmuyorum, Kâmrân Bey kulağıma “Çok ağır bir tempo vereceğinden korkmuştum” dedi.

Çok geçmeden Kâmrân Bey, Kubbealtı'nda kemençe dersleri vermeye başladı. Ben de her derse gidiyordum. Yedi sekiz öğrenci vardı. Hiçbirinin de kemençesi yoktu. O sırada elimde birkaç kemençe vardı. Kâmrân Bey bunları satmamı sağladığı gibi, bir-iki sipariş almamın da yolunu açtı.

Bir öğlen bürosuna uğramıştım yine. Çıkmak üzereydi. Beyazıt'a gideceğini, Parasko'nun kemençelerini karısının satılsın diye Haçik'e⁷ bıraktığını haber almış. “Gelebilir misin sen de” diye sordu. Sorulur mu? Yine belediye otobüsüyle Beyazıt'a gittik. Anlaşılan Haçik haber vermiş Kâmrân Bey'e. Hemen kemençeleri çıkardı. Beş altı kemençenin içinde sedef kakmalı olan çok cezbediciydi. Ama kafasının (Kâmrân Bey, kemençenin burguluğuna *kafa* derdi. Çünkü kemençe onun gözünde insanı temsil ederdi) yan tarafına bir tahta eklenmiş ve üç tane vidalı mandolin burgusu takılmıştı. Bunlar ahenk telleri içindi. Bu kakmalı kemençenin bembeyaz ladin veya göknar göğsü, belli ki yakın zamanda takılmıştı. Tuşun göğüsle birleştiği yer hoyratça hırpalanmıştı. Kâmrân Bey, sanki hiç ilgilenmiyormuş gibi evirdi çevirdi, kakmalının yanı sıra kelebek tekneli bir kemençe ile, teknesi siyaha boyanmış, göğsü tanımadığım bir ağaçtan yapılmış başka bir kemençeyi ayırdı ve üçü için pazarlık etti. Onun Kayserililere taş çıkartacak bir pazarlıkçı olduğuna o gün şahit oldum.

Yolda anlattı: O kakmalı kemençede eskiden beri gözü varmış. Bir bayram günü onu satın almak için Parasko'ya gitmiş. Fiyatta anlaşamamışlar, öylece kalmış. Kelebek tekneli kemençenin de göğsü ladin veya göknardı. Siyah tekneli kemençeyi vaktiyle Aleko Bacanos çalarmış. Aleko ve arkadaşları (bu arada İsmail Şençalar), bir akşam canlı yayından önce prova yapıp içmeye gitmişler. Aleko kemençesini oturduğu iskemlenin üstünde bırakmış. Döndüklerinde daha stüdyonun ışığı yakılmadan Şençalar gidip Aleko'nun kemençesinin bulunduğu iskemleye oturmuş. Anlamış neyin üzerine oturduğunu, ama iş işten geçmiş. Kemençe paramparça olmuş. Gerçekten de teknenin, yapıştırılmış parçalardan oluştuğu görülüyordu. Kakmalı kemençeyi aldı diğer ikisini bana verdi ve “Bunlara servi göğüs tak lütfen” dedi. Kelebek tekneli kemençenin kafasında da mandolin burguları için çirkin bir ilave vardı. Burgu delikleri çok genişti, mandolin burguları için yandan takılan vidalar kafayı harap etmişti. Ben o kemençenin boynunun bir kısmını ve kafasını kesip yeni bir kafa yaptım. Servi göğüsle sesi çok güzel olmuştu. Siyah tekneli kemençenin –ne idüğü belirsiz– göğsünü çıkarınca teknenin aslında ardıç ağacından yapıldığını gördüm. Üstüne oturulunca neden bu kadar parçalandığı daha iyi anlaşılıyordu. Önce kelebek tekneli kemençeyi götürdüm Kâmrân Bey'e. “Hiii, ne kadar güzel olmuş, ellerine sağlık” dedi, biraz çaldı ve “Bu senindir” diyerek onu bana hediye etti.⁸

Yeni kemençeleri aldığından bir veya iki gün sonra mutad üzere derse gittim. O sedef kakmalı kemençeye sonradan ilave edilmiş her şeyi sökmüş, kendi tellerinden takmıştı. İnanılmaz yüksek sesi vardı. Ama oldukça metalik bir tınıya

⁷ Elektrik Dairesi'nin yanındaki müzik dükkânı. Vaktiyle İskender Kutmani işletmiş bu dükkânı. Sonra Haçik adında birine devretmiş. Haçik zamanındaki adı Öner Müzikeyi idi.

⁸ Kelebek tekneli kemençeyi uzunca bir süre çaldım. Ben Kâmrân Bey'e derse başladıktan birkaç ay sonra Amerika'da yaşayan heykeltıraş Tosun Bayraktar ve eşi Jean bir akşam Kâmrân Bey'e geldi. Jean Bayraktar piyano çalarmış. Kemençeyi duyunca aşık olmuş ve öğrenmek istemiş. İlk akşam onlar bana bir kemençe sipariş etti. Kâmrân Bey, ben kemençeyi yapıncaya kadar kullansın diye emaneten bir kemençe verdi. Ben çarçabuk bir kemençe yaptım. Ev arkadaşım tanburî İlhan Özkeçeci'nin tezhip hocası olan Rikkat Kunt'a giderek tuşuna bir rumî deseni yaptırdım. (Rikkat Hanım, Beylerbeyi'ndeki evinde, kalabalık öğrenci grubunun arasında, koyu kahverengi zemin üzerine, kurşun kalemlerle bir taslak çizmeden, doğrudan fırça ile deseni boyadı ve beni hayretler içinde bıraktı.) Tuşu polyester ile kaplatarak kemençeyi teslim ettim. Çok beğendiler. Onlar da Perşembe akşamı geliyordu. Bir ara Amerika'ya gittiler. Döndüklerinde tuştaki desenin kazındığını gördüm. Ağaç zamanla kuruyup büzülünce üstündeki desen bozulmuş, onlar da bir marangoza götürüp kazıtmışlar. Kâmrân Bey, kelebek tekneli kemençeyi geri istedi. Ertesi hafta o kemençeyi Jean Bayraktar'ın elinde görünce bozulmuşum. Meğer, benim yaptığım kemençenin sesinden pek memnun değilmiş.



sahipti. O akşam o kemençeyi kâh Kâmran Bey çaldı, kâh ben.

Her zaman saat 12'ye doğru çalmayı bırakır, sohbete başladık. Benimle her şeyi konuşurdu. Beni kendisinininkine denk hayat tecrübesine sahip saymasına şaşırırdım. Bu gece yarısı sohbeti bazen sabahın 2'sine kadar sürerdi. O saatte çıkınca ben Kadıköy'e kadar yürür, Taksim'e giden dolmuşla karşıya geçerdim.⁹ Ben her Perşembe, erken kalkmak, böylece yollarda perişan olmaktan kendimi kurtarmak niyetiyle giderdim. Ama sohbet uzadıkça uzar, daldan dala atlanır, ben bir türlü "Bana müsaade efendim" diyemezdim. İçten içe, onu beni hiç düşünmemekle suçlardım. Öyle ya, ben çıkınca o gidip yatağına yatar. Ben ise yatağıma kavuşmak için en az bir saatlik çileli bir yolculuk yapmak zorundaydım. Bir süre sonra "Acaba, o da benim erken gitmemi istiyor da nezaketten bunu belli etmemeye mi çalışıyor" diye düşünmeye başladım. Sohbetin kısa bir an da olsa tavsamasını fırsat bilip erken kaktığım oldu. Ama bu sefer de kapı arkasında veya sahanlıkta devam ederdik sohbete.

Sedefli kemençeye döneyim: Artık saz çalınmayacak saate gelince birden kemençenin tellerini ve burgularını çıkarıp bana uzattı. "Fikret, buna bir servi göğüs yap" dedi. Doğrusu ya ben bu teklife çok sevindim. Isınmamıştım o kemençenin sesine. Bir-iki günde kemençenin göğsünü değiştirdim. O sıralarda fileto yapamıyordum. Hadi Usta'ya götürüp fileto yaptırdım ve Kâmran Bey'in evinin yolunu tuttum. O yeni göğsü çok beğendiğini söyledi. Hemen telledi. "İşte şimdi kemençe sesi çıkıyor" dedi. Benim de kanaatim buydu. O kemençe birkaç hafta Kâmran Bey'de kaldı. Hatta bir televizyon programında Ekrem Erdoğan'ın elinde gördüm onu. Üç veya dört hafta sonraki Perşembe akşamı gittiğimde, telleri ve burguları çıkarılmış olarak sedefli kemençeyi masanın üzerinde gördüm. "Neden çıkardınız tellerini" diye sorunca, "O senin, istediğin telleri tak" cevabını verdi. Şaşkınlıktan geveledim: "Hiç olur mu? Sizin onu ne kadar sevdiğinizi biliyorum." "Hayır, al onu, güle güle çal" diye ısrar etti ve bir kâğıda sarıp uzattı bana. Hiç beklemediğim bir şeydi bu cömertlik.¹⁰

Kâmran Bey, açılışından itibaren Türk Musikisi Devlet Konservatuarı'nın kemençe hocalığına tayin edildi ve çeyrek asır boyunca bu görevini büyük titizlikle yürüttü. Konservatuarın Teşvikiye'deki yanan binasının zemin katı Enstrüman Yapım Bölümü'ne tahsis edilmişti. Bir gün oradaki bir dolapta eski bir kemençe görmüş. Yapım Bölümü'nün başındaki Cafer Açın'dan o kemençeyi kendisine vermesini rica etmiş. Cafer Bey, eski bir İstanbullunun okula hediye ettiği, alışılmadık bir tarzda yapılmış göğsü teknesinden ayrı olan –muhtemelen tamamlanamadan kalmış olan– bu kemençeyi Kâmran Bey'e vermiş. Heyecanla "Bak Fikret, bu Vasil¹¹ yapısı" diyerek gösterdi bana. Ben de sırt oluşunu ve yanaklarını Vasil'in kemençelerine benzettim. Daha birkaç ay önce Kâmran Bey, bilmediğim bir yerden Vasil yapısı iki kemençe almıştı. Bunların ikisinin de teknesi kök cevizdendi. Çok ince bir işçilikle yapılmış olan bu kemençelerin özellikle mihraplarına hayrandım. (Kafanın arkasındaki üçgene ben mihrap adını takmıştım ve bu isim Kâmran Bey'in çok hoşuna gitmişti.) Bu tamamlanmamış kemençenin mihrabı Vasil'inkilere benzemiyordu. Ama tel takozu ve yanaklar tıpkı Vasil'inkiler gibiydi.¹² Teknenin üzerine alelusul konmuş göğüsten iyi ses çıkacağına ikimiz de ihtimal vermedik. Kâmran Bey, uzun zamandır sakladığı bir servi parçasını getirip "Fikret, şu ağaçtan sen buna bir göğüs yap" dedi ve tekneyi bana teslim etti. Kestane ağacından olan tekne bana çok sığ göründü. Hadi Usta'dan birkaç parça dut istedim ve önce tekneyi biraz derinleştirdim. Sonra da yeni göğsünü yapıştırdım. Kâmran Bey, büyük heyecanla taktı tellerini. Ama hayal kırıklığına uğradı. "Fikret kuyu sesli bu" dedi. "Kuyu sesli", "sesi kuyudan geliyor gibi" demektir ve bazı kemençeler için onun kullandığı bir benzetmeydi. Böyle kemençeleri hiç sevmezdi. Kestane tekneli kemençede farklı eşikler ve direkler denedi. Bir ara yakaladığı ses benim çok hoşuma gitmişti. Çok geçmeden o kemençeyi de bana hediye etti. Elimdeki kemençelerin belki de en yüksek seslisi olan bu sazı da onun kutsal bir emaneti gibi saklıyorum.

⁹ Derse başladığım sıralarda ben Çapa'daki bir öğrenci yurdunda kalıyordum. Bu ilk dönemde Topkapı dolmuşuna binerdim. Sonra Deryadil Yokuşu'ndaki apartmana taşınınca Taksim dolmuşu ile dönmeye başladım. Bazen Taksim'de Teşvikiye dolmuşu olmaz, eve yürüyerek giderdim.

¹⁰ Kâmran Bey'in "İzmitli yapısı" dediği bu kemençe hâlâ bendedir. Derse giderken o hep yanımdaydı. Biraz küçük olan bu kemençeye ilk yaptığım göğüsteki delikler bir sürü sonra bana çok büyük görünmeye başladı. 1981'deki TRT sınavına bu kemençe ile girdim. Sınav jürisindeki Ahmet Hatipoğlu, Yılmaz Pakalınlar'ın kulağına "Kemençenin sesi çok güzel" diye fısıldadı, ama ben duydum. 1985'te ikinci bir göğüs yaptım. Sesi de görüntüsü de daha güzel oldu. Bu kemençeyi ömrüm oldukça, merhum hocamın en aziz emanetlerinden biri olarak saklayacağım.

¹¹ Tanburî Cemil Bey'in tanburularını yapan usta. Kemençe dışında lavta ve ud da yapmış. Cemil Bey'in kemençe hocası olan bestekâr Vasilaki ile bu Vasil Usta'yı karıştırmamak gerekir.

¹² Aradan şu kadar yıl geçtikten sonra ben o kemençenin Vasil değil Baron yapısı olduğunu düşünüyorum.



Bana Şerif Muhiddin Targan'ın, Sedat Öztoprak'ın, Münir Mazhar Kamsoy'un ve Hüseyin Sadettin Arel'in semâîlerini çaldırdı. Notaların üzerine parmak numaraları yazdırırdı. Bu pozisyonları, incelediği keman ve çello metodlarından kemençeye uyarlamıştı. Tekniğinin temel prensibi, tiz bölgedeki motifleri, dördüncü parmağın yerine birinci parmağı getirerek çalmaktı. Ama her perde için belli bir parmak tahsis ettiği sanılmasın. Her perdeyi her parmağıyla basabilirdi.

Ben ona derse gitmeye başladıktan sonra Aksaray'daki avukat Fadıl Bey'in evine hiç gitmedi sanırım. Çünkü Pazartesi akşamları Laika Karabey'in Valikonağı Caddesi'ndeki dairesinde¹³, yanlış hatırlamıyorsam Çarşamba akşamları da udî Cahit Gözkân'ın Selamiçeşme'deki evinde topladığı musiki meclisine giderdi.

Ben Pazartesi günleri akşamüzeri bürosuna uğradım, oradan birlikte Nişantaşı'na giderdik. Laika Hanım'ın toplantılarına gelenlerden tanburî İlhan Bey (soyadının Ener olduğunu yıllar sonra öğrendim), kemanî Vural¹⁴ ve okuyucu Adil Akbay'ı hatırlıyorum. Ayrıca değişmeyen bir dinleyici grubu vardı. Onlar içinde tanıdığım yoktu. Dinleyicilerden iri yarı, şişman bir zatın, Uđurlugiller skeçlerinin yazarı Selçuk Kaskan olduğunu sonradan öğrendim. Onun eşi de hep yanında olurdu. Adil Akbay, büyük, makaralı teybini getirir, o akşam bütün çalınan, söylenenleri kaydederdi. Kâmrân Bey, erkeklerle tek tek tokalaşır, Hollywood filmlerinde olduğu gibi, büyük zarafetle kadınların ellerini öperdi. Ben daha önce gerçek hayatta, kadınların elinin Avrupaî tarzda öpüldüğünü görmemiştim. Laika Hanım, bazen tanbur, bazen kemençe çalardı. Kemençe hocasının Kâmrân Bey olduğunu gururla ilan etmişti. O toplantıda ben daima dinleyici idim. Bir Pazartesi akşamı, fasla bir hayli geç başlandı. Çünkü Laika Hanım televizyondaki bir programı izlemek istiyordu. O akşam televizyonda¹⁵, Sadeddin Kaynak'ın ođlu Günaydın Kaynak'ın, babasının eserlerinin TRT'de yeniden okunmasına izin vermesi onuruna, Kutlu Payaslı yönetimindeki sanatçıların vereceği Sadeddin Kaynak konseri canlı olarak yayınlanıyordu. Programın ortasında, Payaslı'nın elinden tutup sahneye getirdiği Bekir Sıdkı Sezgin, sazların arasından ayrılıp arkasındaki iki iskemleye oturan Selami Bertuđ ve Ahmet Hatibođlu'nun ešliđinde, Kaynak'ın acem-aşiran makamındaki nakış bestesini okudu. Daha o anons edilir edilmez, ben Kâmrân Bey'e "Bu adam çok güzel okur" dedim. Çünkü Bekir Bey, henüz İzmir Radyosu kadrosunda olduğu için onun tanımayacağını düşünmüştüm¹⁶. Gerçekten de ilk defa o akşam dinlemiş. Ney ve tanburun karşılıklı taksimi bitti ve Bekir Bey nakış besteye girdi. 30 saniye bile geçmeden Kâmrân Bey'in elini alına vurup "Hiii! Adam kemençe gibi okuyor" deyişi hâlâ kulaklarımdadır.

Cahit Bey'in meclisine gitmek için ben belli bir saatte Kâmrân Bey'in evine giderdim. Adil Akbay, gösterişli Buick arabasıyla gelir, bizi alırdı. Cahit Bey'in meclisini kemanî Yekta Akıncı yönetirdi¹⁷. Asık yüzlü bir insandı. Ama bunun, orada bulunanlara sözünü geçirebilmek için takılan bir maske olduğunu düşünürdüm. Kibar bir insandı. Durmadan "Arkadaşlar, lütfen piano çalalım" uyarısını yapardı. Onun bu davetine herkes uyardı. Kâmrân Bey hariç. O herkesin sesini bastırarak kadar yüksek volümlü çalardı. Kemanının eşiğine surdin takan Yekta Bey, sızlanır, ev sahibi Cahit Bey'e "Kemençe çok fort çalıyor" diye şikâyet ederdi. Ne var ki Cahit Bey "Ama Yektacığım, kemençeye yakışıyor" diyerek bu şikâyeti boşa çıkarırdı. Kâmrân Bey, önüne notası konulmayan eserleri çalmakta nazlanırdı. "Lütfen geçeceğiniz eserlerin notasını getirin" derdi. Hafızası hiç zayıf değildi. Ama sebebini anlayamadığım bir "notaya bağımlılığı" vardı. Cahit Bey'in meclisinde daima, bir ara kalkar, kemençesini bana verir, bir bölümü benim çalmamı isterdi. Beni yetiştirmiş olmaktan gurur duyduğunu düşünürdüm.

Cahit Bey'in salonu, Laika Hanım'inkinden büyüktü. Kenarlarda dinleyicilere tahsis edilmiş koltuklar vardı.

¹³ 33 kapı numaralı Bayrak Apartmanı'nın son katındaydı.

¹⁴ Soyadını şimdi hatırlamıyorum. Genç yaşta sanırım trafik kazasında vefat etmişti.

¹⁵ O yıllarda tek bir kanal vardı.

¹⁶ Ben daha lise öğrencisi iken Bekir Sıdkı Sezgin'i, Ankara Radyosu'na gönderilen bir program kaydı sayesinde keşfetmiştim.

¹⁷ Cahit Gözkân'ın bahçe içindeki villası, 1980'lerde yıkıldı ve yerine oldukça büyük bir apartman yapıldı. Cahit Bey, apartman döneminde de meclis toplamaya devam etti. Bu defa Cuma akşamları yapılan meclislere de, oğlu Bülent Gözkân'ın arkadaşı olarak birçok defa katıldım. Yekta Bey hayatta olmadığı için artık fasılları Riyaset-i cumhur Fasil Heyeti'nin hanendelerinden Ferit Tan yönetiyordu. Bazı akşamlar Niyazi Sayın'ı veya Safiye Ayla'yı görürdüm orada. Başka eski ünlü solistlerden de gelenler olurdu. Ferit Bey'in vefatından sonra fasılın yönetimi, genç, tecrübesiz insanlara bırakıldı. Cahit Bey artık nadiren ud çalar, çoğu zaman koltuğunda uyuklar görünürdü. Fakat, özellikle Ünal Ensari'nin seslenmesiyle gözlerini açar, başlanacak olan saz-semâîsinin icrasına katılırdı. Bir akşam sazandeler Ünal Bey'in Hicaz Saz-semâîsi'ni çalmak istediler. Cahit Bey "Nasıl başlıyordu Ünal" diye sordu. Ünal Bey'in "Sol la" demesi yetti, bütün semâîyi hiç takılmadan sonuna kadar çalarak beni hayretlere düşürdü. Buna şahit olduğumda, Cahit Bey 90'ına yaklaştı çünkü.



Dinleyici safındakilerden fasla iştirak edenler olurdu.

Aslında anlatmak istemediğim, ama bütün kahramanları bu dünyadan ayrıldığına göre artık anlatmak sakınca görmediğim bir olay var. 1977’de İcra Heyeti’nin birçok sazendesi ayrılmış, bu sebeple bir sınav açma ihtiyacı duyulmuş. Bir Cuma akşamı Kâmran Bey’e gittiğimde (o hafta ikinci kez gitmişim demek ki), bana bir görev verdi: İcra Heyeti adına Rıza Rit kendisini aramış ve emekli olan Mübcecel Çetin’in yerine heyete katılmasını teklif etmiş. Ama o “Ben profesyonel müzisyenlik yapamam. Ama bir öğrencim var. Size onu tavsiye ederim” demiş. Bana “Sınav yarınmış, gidip Rıza Bey’i göreceksin ve o senin sınava girmeni sağlayacak. Endişe etmene gerek yok. Bu bir formalite” dedi. “Efendim ben kendimi yeterince hazır hissetmiyorum. Lütfen beni affedin” dedimse de ısrar etti: “Hayır, gideceksin ve bizi orada temsil edeceksin.” Cumartesi sabahı erkenden Beşiktaş’taki Konservatuar binasına gittim ve Rıza Bey’i buldum, beni Kâmran Bey’in gönderdiğini söyledim. Sınav için son müracaat günü dünmüş. Ama Rıza Bey bana boş bir kâğıt verdi ve dikte ederek bir dilekçe yazdırdı. Sonra dilekçemi bir dosyaya koyup dışarda sıramı beklememi söyledi. Dışarıda sınava girmeyi bekleyenler vardı. Nihayet bana sıra geldi. İmtihan heyetin karşısına geçtim. Benden kendi seçtiğim bir eseri çalmamı istediler önce. Refik Fersan’ın Hüzzam Saz-semâîsi’ni çalmaya karar vermiştim. “Kısa bir taksim yapıp çalın” dediler. Daha ikinci haneye gelmeden “Kâfi” deyip durdurdular beni. Önümdeki nota sehpasına Cemil Bey’in Muhayyer Saz-semâîsi’ni koyup üçüncü haneden başlamamı istediler. Benim için kolaydı. Çaldım. Son olarak Ali Rifat Bey’in Nişabûrek Şarkısı’nın (“Meyledip bir gül-izâre”) aranağmesini mi üzerinde çalmamı istediler. Doğrusu ya, ben bunu o zamana kadar bunu hiç çalmamıştım. Yerinden bile çalmak zordu benim için. Mi üzerinde çalamadım maalesef. Formalite icabı yapılan bir sınavda bu eseri –hem de mi üzerinde– çaldırmak istemelerini yadırgadım. Ama üzerinde fazla düşünmedim. Sonuçlar Pazartesi günü açıklanacakmış. Ama merak ettiğim bir şey yoktu. Neden olsun ki? Nasıl olsa alacaklardı beni. Sanırım Çarşamba günü Aksaray’da Osman Nuri Özpekel’e rastladım. O da girmişti sınava. Sonucu sordum. “Kazanamamışım” dedi ve ekledi: “sen de kazanamamışsın galiba.” “Sanmıyorum” dedim, ayrıldık. Perşembe akşamı mutadım üzre Kâmran Bey’e gittim. Her zaman ben aşağıdan zile basınca yukarıdan kapıyı açan ve ben dördüncü kata çıkıncaya kadar sahanlıkta bekleyen Kâmran Bey yoktu. İçeri girdim. Yemekten kalkmış salonda oturuyordu. Yüzü asıktı. Bana kuru bir “Hoş geldin” dedi. Sonra uzun zaman hiç konuşmadı. Ben bu duruma bir anlam verememişim. Onun söze başlamasını bekledim. Soğuk, isteksiz bir sesle “Olmamış, galiba kazanamamışsın” dedi. “Sonuçlara gidip bakmadım, yolda Osman’a rastladım, o kazanamadığımı söyledi” dedim. O ana kadar yüzüme bakmayan Kâmran Bey, öfkeyle döndü ve “Kazanamazsın tabii, benim gönderdiğimi söylemezsen” dedi. “Benim itibarımla değil, kendi gücünle kazanmak istedin.” Ben ne olduğunu anlamıştım. Rıza Bey beni gerçekten tartmak, heyette hakkıyla çalip çalamayacağımı anlamak istemişti. Hazır olmadığımı anlayınca da, Kâmran Bey’i gücendirmemek için, “O delikanlı sizin öğrenciniz olduğunu söylemedi” demişti. Bu yalandı, ama Rıza Bey’e hak veriyordum. Tavsiye ile değil bir jürinin kararıyla seçmek istemişti alacağı elemanı. Kâmran Bey’e dedim ki: “Ben Rıza Bey’e sizin gönderdiğinizizi söylemeseydim, müracaat süresi dolmuş olan bir sınava beni alır mıydı? Dilekçemi kendisi yazdırdı.” Kâmran Bey “Hayır, söylememişsin” diyor, başka söz etmiyordu. O akşam yarım saat kadar konuşmadan oturduk. Sonunda ben “Müsaadenizle” dedim. Yerinden kalkmadan “Güle güle” dedi. O evden ilk defa gece yarısından önce çıktım ve bir buçuk sene Kâmran Bey’i hiç aramadım. Rıza Bey’e inanıp bana inanmamasını kabullenemedim bir türlü. Bir buçuk sene sonra, başıma saksı düşmüş gibi “Benim yaptığım nankörlük, o adamın benim için yaptıklarını babam yapardı ancak” diye düşünmeye başladım. Bir gün hiçbir şey olmamış gibi Konservatuar’daki sınıfının kapısını vurdum, içeri girdim. Eski günlerdeki gibi “Hoş geldin Fikret” dedi. O meş’um hadiseden hiç söz etmedik. İçimden “Benim doğru söylediğime kanaat getirmiş olmalı” diye geçirdim. O günden sonra okulda sık sık ziyaret ettim. Sadece bir tamirat olduğu zaman evine gittim.

Zaman zaman Üsküdar’da karşılaştık. O okuldan dönüyor olurdu, ben de Radyo yolunda olurdum. Birer çay içip sohbet etmek için oracıkta bir kahveye girdik. Bir kere de Tünel’de rastlaştık. Son görüşmemizin üzerinden epey zaman geçmişti anlaşılın. Bir kahveye girdik. Uzun uzun sohbet ettik. Bana Yesarî Âsım’dan bahsetti. Onun çok derin bir tasavvuf kültürü olduğunu söyledi. Sık sık evine gidiyormuş. O gitmediği günler Yesarî, telefonu kemençesinin önüne koydurup uzun uzun taksim yaptırıyormuş. Daha sonraki bir görüşmemizde namaza başladığını söyledi. Tesadüf bu ya, Yesarî, Etem Ruhi Üngör’le de uzun telefon sohbetleri yaparmış ve Etem Bey, habersizce bu sohbetleri kaydedermiş. Bana bu kayıtların bazılarını vermişti. O kayıtlardan birinde, Yesarî’nin namaza teşvik edici sözleri vardı. Kâmran Bey’in namaza başlamasında Yesarî’nin etkisi olduğunu düşündüm. Ne kadar geçti



hatırlamıyorum, Kâmran Bey'in Yesarî ile arasının bozulduğunu fark ettim. Ama namazını hiç bırakmadı. Yine Üsküdar'daki bir karşılaşmamızda, kendisini rüyamda gördüğümü söyledim ve ısrarı üzerine rüyamı anlattım. Yine o meşhur "Hi"lerinden birini çekti. "Sana halim malum olmuş" dedi.

Dinî bayramlarda telefon eder, ziyaretine giderdim. Bir keresinde oğlumu da götürdüm. Gelibolu'da yazlık almışlardı. Bayramlar yaz aylarına rastladığı zaman sadece telefon edebilirdim. Yazlıkta olmadıkları her bayram "Ziyaretinize gelmek istiyorum" diye telefon ederdim. Son dört yıl telefonlarıma "Fikret, şu anda müsait değilim, olunca ben sana haber vereceğim" cevabını verdi. Maalesef 2005 yılından sonra görüşemedik. Birkaç kez Ahmet Kadri'ye sordum: "Kâmran Bey'in nesi var? Ziyaretine gitmek istiyorum, 'müsait değilim' diyor." Ahmet "Bana da aynı şeyleri söylüyor. Galiba dizleri ağrıyormuş, yürüyemiyormuş" derdi her seferinde. Kendisini o halde görmemizi istemedi. Kendisiyle telefon sohbetlerimizden eşinin alzheimer'a yakalandığını, durumunun gittikçe kötüleştiğini, evde artık bir bakıcının bulunduğunu öğrenmiştim. Tanıdığım kadınların en asil ve zariflerinden biri olan eşi Nezahat Hanım, kendisinden birkaç ay önce Gelibolu'da vefat etti ve oraya defnedildi. Telefonla başsağlığı diledim. Perişandı. Kendisi de Gelibolu'da 84 yaşındayken ruhunu teslim etti. Haber alır almaz Emre Erdal ile yola çıktık. Gelibolu'ya vardığımızda ikinci yaklaşmıştı. Yol boyunca "İnşallah ikinci namazına bırakırlar" diye dua ettik. Ama biz varmadan öğlen namazında cenazesi kaldırılmıştı. Evlenip Amerika'ya yerleşen küçük kızı Nifüfer de benim gibi, maalesef babasını son kez göremedi. Büyük kızı Zeynep'i bulduk, bizi babasının taze kabrine götürdü. Üç İhlas bir Fatiha okuyup ruhuna gönderdim. Cennette yine buluşuruz inşallah.





“Şüphesiz Yüzyılın Sesi” Kâni Karaca

Hakan TALU¹

Özet

1930- 2014 yılları arasında yaşayan ve üstün bir ses icrası olan Kâni Karaca, Türk müziği tarihi boyunca gelmiş olan bestekârlar, icracılar, hocalar ve hafızlar arasında çok farklı bir yere sahiptir. Kâni Karaca geniş bir repertuvara sahip aynı zamanda çok sayıda öğrenci yetiştirmiş bir sanatkârdır. Aşağıda okuyacağınız metin, günümüzde artık duyulmayan bir Ezan ve Kur'an okuma tavrına sahip olan Kâni Karaca'nın hayat hikâyesine ait bazı hatıralarından yola çıkılarak yazılmıştır.

“Without Doubt the Sound of Century”

Abstract

Kâni Karaca, who lived between 1930 and 2014 and is a superior vocal performer, has a very different place among composers, performers, teachers and hafız who have come throughout the history of Turkish music. Kâni Karaca is an artist who has a wide repertoire and trained many students. The text you will read below is written based on the life story some memories I heard of Kâni Karaca, who has the attitude of reading the Azan and the Qur'an, which is unheard of today.

Kâni Karaca

“Şüphesiz Yüzyılın Sesi”

Öncelikle samimiyetle söylemem gerekir ki, okuyacağınız satırlara nasıl başlayacağıma bir türlü karar veremedim. Bu zamana dek Kâni Karaca hakkında pek çok gazetede, dergide röportajlar verdim, radyo programlarında konuştum ve kendi kitabımda yazdım. Belki bu satırlar konuştuklarım ve yazdıklarımın bir tekrarı olacak ama onun hakkında ne kadar çok yazılsa ve ne kadar çok konuşulsa azdır.

Yine peşinen şunu da yazmalıyım ki, “Şüphesiz Yüz Yılın Sesi” başlığını ben koymadım.

1991 senesinde New York St. John the Divine Katedrali konserimizden bir gün sonra New York Times Gazetesi'nin sanat ekinde, konserle ilgili çok olumlu bir makale yayınlanmıştı ve o makalenin sonunda “Şüphesiz Yüz Yılın Sesi” başlığı kullanılarak Kâni Karaca için ayrı bir paragraf ayrılmıştı. Türkiye'den binlerce kilometre uzaktaydık ve Türk basınından hiç kimsenin aklına gelmediği veya yazmaya cesaret edemediği bir başlık New York Times'ta yayımlanmıştı.

Ayrıca yine bu metni hazırlarken hiçbir kitaba, dergiye veya makaleye bakmadığımı da söylemeliyim, yazdıklarımın hepsi bana Kâni Karaca'nın kendi anlattıkları ve benim onun hakkındaki düşüncelerimdir.

Ben, Kâni Karaca'yı ilk defa konservatuarda birinci sınıfta talebe iken görmüştüm. Konservatuarda ritim hocalığı yapıyor kudüm dersleri veriyordu. Öğretmenlik Kâni Karaca'nın hafızlığı, ses sanatçılığı ve besteciliği ile birlikte düşünebileceğimiz dört özelliğinden yalnızca bir tanesiydi.

1980 yılında Türk Müziği Devlet Konservatuvarı daha büyük yangınına geçirmemiş, Maçka'daki binasına taşınmamıştı. Eğitim, Nişantaşı'ndaki Sait Paşa'nın köşkünde yapılıyordu. Yanlış hatırlamıyorsam, Aralık ayının başlarıydı ve alt kattaki küçük sınıflardan birinde tanbur çalışırken yandaki odadan dolu dolu tok bir erkek sesi duymuştum. Kudüm darpları eşliğinde Zekâi Dede'nin Hisarbuselik makamındaki “Gönlüm heves-i zülf-i

¹ TRT İstanbul Radyosu Tanbur Sanatçısı.



siyahkâre düşürdüm” güfteli yürük semaisini okuyordu.

Tanburu bıraktım ve dikkatle dinlemeye başladım, böyle bir okuyuş tavrını o güne kadar hiç işitmemiştim. Nefes alış, vurgular, basılan perdeler, makam özellikleri, hecelerın çıkışı ve ifade daha önce dinlediğim ses sanatçılarından çok farklıydı. Sanki yürük semaiyi okumuyor, bir film şeridi gibi Zekâi Dede’yi anlatıyordu.

Daha fazla bekleyemeyip dışarıya çıkmış ve sınıfın önüne gitmiştim.

Kapının üzerindeki küçük pencereden içeriye baktığımda, birkaç öğrenci sandalyelere oturmuştu ve kapının arkasında kaldığı için, sadece kudüme vuran zahmeleri tutan ellerini görebildiğim hocalarını dinliyorlardı. O, hâlâ okumaya devam ediyordu. “Sadpâre dili gonca-i gülfâme düşürdüm...”

Sait Paşa köşkünün zemin kattaki bütün sınıflarının kapıları küçük karanlık bir salona açılıyordu ve ben salonda bir ileri bir geri yürüyerek, teneffüs ziline çalmasını beklemeye başlamışım. Çok merak etmişim, kimdi acaba böyle okuyan? Nasıl olsa teneffüs zili çalacak ve sınıftan çıkınca ben de onu görecektim. Bu arada başörtülü, kahverengi pardösülü, kendi halinde ufak tefek bir hanım da sesin geldiği sınıfın kapısının karşısına oturmuş kitap okuyordu. Nihayet zil çalmıştı, kitap okuyan hanım yerinden kalkmış, ufak adımlarla sınıfa yönelmiş ve “Hafız, ders bitti mi?” diye seslenmişti.

Sınıftan çıkan öğrencilere sormuş ve hocanın Kâni Karaca olduğunu öğrenmişim. Onu salonda bekleyen ise, eşi Muazzez Hanım’dı. Biraz sonra Kâni Karaca, eşinin koluna girmiş siyah kalın gözlükleri, gri takım elbisesi, fotr şapkası, hiç çıkarmadığı kravatı ve kendine has yürüyüşü ile önümden geçerken, ben hayranlıkla onları seyrediyordum.

Hayatım boyunca kadere inanmışımdır, yazılan ne ise mutlaka olur ve hiçbir şey bunu değiştiremez.

Kâni Ağabey’i tanıyacağım, okulda derslerine gireceğim, daha sonra yirmi altı yaşındayken radyo imtihanını kazanacağım, radyoda ona eşlik edeceğim, “Aşk İle” albümünü yapacağım ve bu büyük usta ile beraber dünyanın birçok şehrindeki konser salonlarında aynı sahneyi paylaşacağım...

Bana bütün bunları onu ilk gördüğüm gün zemin kattaki sınıfın kapısında söyleseler belki de güler geçerdim, ama işte kader.

Kâni Karaca 1930 yılında Adana’nın Adalı köyünde doğmuş, daha iki, üç aylıkken gözlerini üvey annesi yüzünden kaybetmiş, çok zor bir çocukluk geçirmişti. Adalı köyündeki ilk hocaları saatçi Ali Rıza ve Hacı Şefika Hanım Cami imamı Abdi Efendi’den Kur’an öğrenmiş, icazet almıştı. On beş yaşında kendi kendine Süleyman Çelebi’nin Mevlid’ini öğrenmiş, Adana’da ve yakın şehirlere Mevlid okumaya gitmiş, Adana Türk Ocağında kemani Galip Ongün ve klârnetçi Ali Bakır ile az da olsa teori ve repertuar çalıştıktan sonra 1950 senesinde yirmi yaşında İstanbul’a gelip o zamanın tüccarlarından Mustafa Özgür’ün evinde kalmıştı.

İstanbul’daki hocalarından bir tanesi Mustafa Özgür’ün arkadaşı olan kereste tüccarı İbrahim Büyükçapur’un kendisini tanıştırdığı ve her zaman minnetle andığı Karaköy’deki Yeraltı Cami imamı Hafız Ali Üsküdarlı idi. Kur’an okuyuşundaki tavrı ondan öğrenmişti.

Üsküdar Selimiye Cami İmamı Sabri Efendi, Üsküdarlı bestekâr Hacı Faik Bey, Şeyh Said Efendi gibi kişilerin okuduğu bu üslup. Celveti Tarikatı dervişlerinden Kaptan Paşa Cami imamı Üsküdar’lı Nafiz Efendi tarafından Hafız Ali Efendi’ye öğretilmiş ve Ali Efendi de Kâni Karaca’nın meşk hocalığını yapmıştı.

Hafız Sadeddin Kaynak da Kâni Karaca’nın hayatında önemli mihenk taşlarından birisiydi. 1950 yılı Ramazanı’nda Yeni Cami’de mukabele okuyan Sadeddin Kaynak’a Kâni Karaca’yı tanıştıran yine İbrahim Büyükçapur’du ve Ramazan Bayramından sonra beş yıl sürecek dersler başlamıştı.

Sadeddin Kaynak’ın Kâni Karaca’ya ilk geçtiği eserler güftesi Aziz Mahmud Hüdayi’ye ait olan kendi Şehnaz makamındaki ilahisi “Bana bu ten gerekmez can gerekir”, Ali Şirüvani’nin Niyazi Mısrî’nin sözleri üzerine bestelediği Nühüft Durak “Halk içre bir ayineyim herkes bakar bir an görür” ve Ahmet Avni Konuk’un 119 makamdan mürekkep Rast Kâr-ı Nâtık’ı idi.



Kâni Karaca'nın her zaman rahmetle andığı diğer iki isim ise Tophane'deki Kadiri Tekkesi'nde ilk derslerini aldığı Sadeddin Heper ve Aka Gündüz Kutbay'dı. Sadeddin Kaynak'ın "Yavuz Sultan Selim Ağlıyor" filmindeki şarkıların provası sırasında Hamiyet Yüceses'in Şişli'deki evinde felç geçirmesinden sonra Sadeddin Heper ile çalışmaya başlamıştı. Ayinler başta olmak üzere çeşitli formlardaki dini müzik eserlerini onlardan geçmiş, Heper'den usullerin velveleli şekillerini öğrenmişti. Bu arada gelecek yıllarda Nuri Halil Poyraz, Refik Fersan, Fahire Fersan, Münir Nurettin Selçuk, Arif Sami Toker ve Doğan Ergin'den de eserler meşk edecekti.

Kâni Karaca'yı 1953 yılında dinlemesi için Mesud Cemil Bey'e götüren, ses sanatçısı Alâeddin Yavaşca'nın lisede okurken edebiyat hocası olan ve Beşiktaş'taki evinde müzik toplantıları yapan Hakkı Süha Gezgin'di. Kâni Ağabeyin Nuri Halil Poyraz'dan öğrendiği Hicaz makamındaki bir durağı okuduğu o gün, kendisini daha ilk dinleyişte beğenen Mesud Cemil Bey'in, aralarının açık olduğu Beyoğlu Mal Müdürlüğü'nde veznedar olan Sadeddin Heper'e giderek, genç öğrencisinin radyoda bant yapması için izin istemesine vesile olmuştu.

Kâni Karaca'nın Harbiye'deki radyo binasında büyük stüdyoda mikrofon karşısında okuduğu ilk eser, Küçük Mehmet Ağa'nın güftesi Şâkir'e ait olan Acembuselik makamında Remel usulündeki "Ol gonca dehen gül gibi güldükçe demâdem" bestesiydi. Bu eserden sonra Ahmet Avni Konuk'un Râhatülervâh makamındaki takımını seslendirmişti, kendisine eşlik eden saz sanatçıları ise Mesud Cemil, Ruşen Kam ve Vecihe Daryal'dı.

Kâni Karaca 1955 yılından itibaren Konya'daki Mevlânâ ihtifallerine gitmeye başlamış ve burada uzun yıllar boyunca naat okumuştur. Bazen naat hakkında sohbet ederdik. Kâni Ağabey Buhurizâde Mustafa İtri'nin bu nadide eserini hem Sadeddin Kaynak'tan hem de Sadeddin Heper'den dinlemişti. Kaynak'ın, Emin Dede'den durakları geçtiğini biliyordu ama naat için bir şey söyleyemiyordu. Sadeddin Kaynak naatı kimden geçtiğini Kâni Ağabey'e söylememişti. Bu yüzden Heper'den öğrendiği şeklin daha doğru olduğunu düşünürdü çünkü bu Hammâmizâde İsmail Dede'nin tavrıydı. Dede öğrencisi Zekâi Dede'ye, o da oğlu Hafız Ahmet Efendi'ye öğretmiş ve naat Heper'e bu yolla gelmişti.

Radyo'da 1953 yılından itibaren yapmaya başladığı solo bantlarında ve konserlerinde ilk zamanlar; Arazbar, Nühüft, Suzidilâra, Evcara, Beyatiaraban, Acembuselik gibi icrası zor makamlardan takımlar okumuş ve kendisine bir devrin ünlü isimleri tanbur ve viyolonsel ile Mesud Cemil, udi Yorgo Bacanos, kemani Cevdet Çağla, kanuni Vecihe Daryal, kudümzen Sadettin Heper gibi sâzendeler eşlik etmişlerdi.

Kâni Karaca'nın bu yayınlarda seslendirdiği eserler ilk defa İstanbul Radyosu mikrofonlarından duyulmuştu. Benim radyoda olduğum yıllarda ise dört şarkıdan oluşan ve Suzinâk, Hicaz, Hisarbûselik şeklinde daha basit makamlarda bantlar doldurmuş, hattâ bazen bu dört şarkıdan bir tanesini de kendi bestelerinden seçmişti. Bir de klâsik koro, erkekler korusu veya tasavvuf korosunda yaptığı sololar ile okuduğu kasideler vardı.

Ayrıca İsmail Dede Efendi'nin Saba, Neva, Bestenigâr, Abdülbâki Nasır Dede'nin Acembuselik ve neyzen Doğan Ergin'in Ferahnâkaşirân âyinlerini tek başına seslendirmişti. Bu arada İstanbul Radyosu'nda Kore şehitleri için ilk defa okunan Mevlit de onun sesinden antenlere çıkmış ve duyulmuştu.

Kâni Ağabey usta bir bestekârdı.

Arûz vezni ve usuller arasındaki ilişkiyi çok iyi bildiği için eser vermekte zorlanmazdı. Dördü Ümit Gülerman'ın olmak üzere Tahirü'l-Mevlevî, Hüseyin Top, Necdet Revi, Amir Ateş, Sait Efendi, Fevzi Halıcı, İsmail Safa Bey ve İbrahim Akçam'ın güftelerinden çeşitli usullerde on yedi şarkı ve dokuz ilâhî, üç adet de saz semaisi bestelemişti. Lebbeyk Allahümme Lebbeyk isimli Hicaz'dan yaptığı Telbiye'yi ilk defa 1991 yılında Alaska Anchorage'da, Rast'tan bestelediği Re'sul hikmeti mehafetullah (Herşeyin başı Allah korkusudur) hadisini ilk olarak 2000 senesinde Toronto Massey Hall Konser Salonu'nda yine Uşşak'tan bestelediği ve benim notaya aldığım Şuğul'ü (Bismilâhi zişşân) 2000 senesinde İstanbul Radyosunda seslendirmişti.

1992 yılındaki otuz iki günlük Amerika turnemiz Alaska'dan başlamıştı.

Daha sonra Seattle'dan aşağıya inerek Amerika'nın batı sahillerindeki bütün şehirlerinde devam etmiş ve son hafta doğuya geçerek Boston Harvard Üniversitesi, Vermont, New York Carnegie Hall'ün ardından Washington



Üniversitesi'nde bitmişti. Konserlerin birinci bölümlerinde dini müziğimizden çeşitli formlarda eserler seslendiriyor, ikinci bölümde ise Sema Törenleri icra ediyorduk.

Harvard konserinin ertesi günü, Boston'a bir saatlik mesafedeki New England bölgesi içinde kalan Vermont'taki tipik İngiliz mimarisinde inşa edilmiş *Eguinox Resort*'a yerleşmiştik. Biraz dinlendikten sonra kaldırımları yer yer ağaçlardan dökülen yapraklarla örtülmüş sessiz, sakin bir sokakta kolumda Kâni ağabey ve yanımda Muazzez yenge ile üç kişi yürüyorduk.

Birçok kez yaptığım gibi gördüklerimi Kâni Ağabey'e anlatıyordum. "Burada büyük bir ev var, bahçede çocuklar oynuyor, şimdi okulun önünden geçiyoruz, ufak bir kız annesi ile yürüyor." Kâni ağabey, kendisi de görüyormuş gibi gülüyordu. Bu onun en çok hoşlandığım taraflarından biriydi, yaşamın içinde olmayı seviyordu. Sanki görme engelli olması onun için önemli değildi.

Tabii konunun başka bir yönü onun gönül gözünün açık olmasıydı ve gönlüyle nerelere bakıyor, neler görüyordu bilemiyorduk, belki de görme engelli olanlar bizlerdik.

Biraz daha yürüdükten sonra "Ağabey, bir şey rica edebilir miyim?" demiştim; böyle zamanlarda hep yaptığı gibi başını hafifçe sola yukarıya doğru kaldırıp "Buyur canım" cevabını vermişti.

Amacım, uzun süredir ayrı olduğum İstanbul'u biraz olsun hatırlamaktı.

"Biliyorsun, Ama Kadri Efendi'nin Neva ağır semaisi ile İsmail Dede'nin Şehnaz yürük semaisi'nin güftesi aynı. Şehnaz yürük semai'nin melodisi bir türlü aklıma gelmiyor, hatırlıyorsan biraz okur musun?" dediğimde bir an düşünüp, Sadettin Heper'den geçtiği şekilde eserin başındaki terennüme başlamıştı: Yel le lî ye le lâ...

İşte hayatımda unutamadığım anlardan birisi buydu.

Koskoca Kâni Karaca, en az yüz elli yıl önce, belki Yenikapı Mevlevîhanesi'nde, belki de Dede'nin Cankurtaran'daki evinde bestelenmiş bir eserle Vermont sokaklarında, sanki bana özel bir konser veriyordu ve ben nefes bile almaya korkarak onu dinliyordum.

Bu duyguyu yıllar sonra Kâni Ağabey'in evinde yeni bestelediği ve ilk defa bana okuduğu Uşşak makamındaki Şuğul'ü notaya alırken de yaşayacaktım.

Bir sene önce yani 1991 yılındaki bir aylık Amerika turnemizde en çok önem verdiğimiz konser ve Semâ Törenini, New York Amsterdam Caddesi 1047 numarada bulunan St. John the Divine Katedrali'nde yapacaktık.

1892'de inşaatına başlanan ve yüzlerce işçinin çalışmasıyla ancak on yılda bitirilen katedral günün her saati, özellikle Pazar günleri ibadet için gelenlerle tıklım tıklım dolu oluyordu.

Bu devasa Katedral'in yüz yıllık tarihinde ilk defa Türk Dinî Müziği icra edecek grup bizdik ve ben ilk olmanın verdiği heyecanı içindeydim. Samimiyetle söylemek gerekirse öğleden sonra prova için Katedral'e gittiğimizde "Hazırlıkları biraz fazla abartmışlar" diye düşünmüştüm.

Girişteki büyük tahta kapının tam karşısına, yani salonun ortasına yüksek bir sahne yapılmış ve bütün Katedral'in içine sahnayı görebilecek şekilde iki bin beş yüz sandalye yerleştirilmişti. Ayrıca sahne dört bir yandan ışıklandırılmış ve binanın doğal akustiğine uygun, o güne kadar hiç görmediğim farklı bir ses sistemi kurulmuştu.

Konserin başlamasına bir saat kala sigara içmeye dışarıya çıktığımda ise şaşırıp kalmıştım.

Kapının önündeki yüksek merdivenlerden başlayıp sokağın sonundaki köşeye doğru ilerleyen en az yüz metre uzunluğunda bir kuyruk vardı. İnsanlar belki iade bilet olur diye atkılarına, paltolarına sarınmış, bekleyip duruyorlardı.

Mevlânâ Celâleddîn-i Rumî neler anlatmış, neler söylemişti ki, bu kadar insan onun Semâsı'nı seyretmek, müziğini dinlemek ve şiirini duymak için Konya'dan binlerce kilometre uzakta New York sokaklarında sıraya girmişlerdi.



Sahneye çıkıp yerimizi aldık, akortlarımızı son kez yokladık ve ilk eserimize, yani Kâni Karaca'nın Kâbe ziyaretinde Hicaz makamında bestelediği Telbiye'ye başlamıştık.

Katedral'deki büyük ikonaların, Hz. İsa heykellerinin, Hz. Meryem resimlerinin altında Kâni Ağabey Lebbeyk, 'buyurun Efendim' diyor ve koro ona eşlik ediyordu. Ardından "Dağlar ile taşlar ile çağırayım seni" ve "Nicedir uyursun uyanmazsın" ilâhilerini okuyacaktık.

Sıra kasideye gelmişti, biz tempo tutarken Kâni Ağabey kasideye başladı artık bütün seyircilerle beraber hayranlıkla onu dinliyorduk.

Makam, usûl, ses sitemi, şan teknikleri, tanbur, ud, ney, kudüm kısaca müziğe ait her şey bitmiş, zaman ve mekânın dışına çıkmış, adeta hepimiz onun esiri olmuştuk. Sanki karşımızdaki yüksek balkonda duran ve tuşlarında Bach'ın eserlerinin çalındığı büyük orgu kışkırtmak için aynı perde üzerinde birkaç makam icrası yapıyor, sonra da nağmeleri hayal bile edemeyeceğimiz yerlere götürüyordu.

İlk bölüm bittiğinde alkıştan hepimiz şaşırmıştık, alkış uzadıkça uzuyordu hele Kâni Ağabeyi öne çıkarttığımızda herkes ayağa kalkmış, alkış daha da artmıştı, sanki insanlar sahneye gelip mütevazi bir şekilde selam veren Kâni Karaca'ya sarılmak istiyorlar gibiydi.

Kısa bir aradan sonra Ferahfezâ Ayin başlamış ney taksimi, naat, selâmlar derken ayinin sonuna gelmiştik. Benimle Sema'ya çıkan arkadaşlarım bilirler, son taksimi yapmayı çok severim. Çünkü bu anlarda büyük bir kalabalığın içinde tek başınıza olursunuz sadece nefes sesleri ve çarklardan çıkan hisirtirler ile tanburun sesi duyulur, artık Postnişin ve Semazenbaşı da Sema etmektedir.

Türk Müziği'nin çok önemli bir ismi olan Hüseyin Fahreddin Dede'nin torunu Selman Dede, "Postnişin, postun yanında dört çark attığında taksimi bitir." derdi ama o gün Hicaz biraz uzamıştı.

İlk bölümdeki Kasîde, seyircilerle kurduğumuz samimi ilişki ve Sema'nın neş'esi ile bambaşka bir ruh hali içindeydim, son mızrabı vurduğumda Kâni Ağabey Bakara Suresi'ne başlamıştı.

"Yüzünü nereye dönersen Allah oradadır" ('Fe eynema tüvellü fe semme vechullah' Bakara 2/115) diyordu Kâni Ağabey ve bu seferki okuyuşu diğer günlerden çok farklıydı. Belki katedralin atmosferinden belki de bilemediğimiz başka bir şeyden sesi yüksek tavanda ve duvarlarda yankılanıp geri geliyor sanki insanın kalbine giriyor ve kimse bu anın bitmesini istemeden onu dinliyordu.

Herhalde Tevhid yani birlik böyle bir şeydi.

Ertesi gün Manhattan'daki Wolcott Oteli'nde kahvaltımızı yaparken New York Times Gazetesi'nin sanat ekinde konser için "Cennet'ten gelen sesleri duyduk", Kâni Ağabey içinse "Şüphesiz yüzyılın sesi" şeklindeki başlığı okuyacaktık.

2000 yılındaki turne Kaliforniya'da başlamış, Kanada'da devam etmiş ve Washington'da sona ermişti.

Santa Cruz'daki boş bir günümüzde plak yapımcıları ayin usullerini kayıt etmek istemişti. Ne olur olmaz diye yanıma aldığım tanbur ile Kâni Ağabey'in kudümlerini bizi almaya gelen minibüsün arka koltuğuna yerleştirip yola koyulmuştuk. Biz Amerika'daki son sistem stüdyolardan birine gitmeyi hayal ederken iki saatlik yolculuktan sonra karşımıza çıkan stüdyoya şaşkınlık içinde bakıyorduk. Şehrin dışında büyük bir çilek tarlasının ortasına konulmuş eski bir karavan iki odaya bölünmüş, üç sandalye, iki mikrofon ve iptidai bir kayıt masası ile stüdyo haline getirilmişti.

Burada değil saz çalmak veya eser okumak, insanın nefes alması bile zordu.

Tonmayster mikrofonlara ufak bir ayar yapmış ve bütün olumsuz şartlara rağmen Kâni Ağabey ayinin ilk usulü olan Devr-i Kebîr'in darplarını kudüme vurmaya başlamıştı. Aradan bir saat geçmiş Son Yürük Semai dahil ayin içindeki usullerin hepsi ana kalıpları ve velveleli şekilde vurulmuştu.

Burada onu bir kez daha hayranlıkla dinlemiştim, bütün usuller tam giderindeydi. Darplar ne hızlı, ne de yavaştı,



tam ritimlerindeydi. Usul kalıpları içinde de koşma veya ağır kalma gibi bir durum söz konusu değildi, ayrıca kudümden çıkan ton da bizim müziğimizin gerçek tınlamasıydı.

“Artık otele geri döneriz” diye düşünürken yapımcılar “Acaba Arapça bir kaside okuyabilir mi?” diye sormuşlardı. Kâni Ağabey’e durumu tercüme ettiğimizde önce biraz düşündü, ardından kulağıma doğru eğilerek “Arapça bir ilâhîyi kasîde şeklinde okusam olur mu?” dedi.

Benim bütün sanat hayatım boyunca en kıymetli icralarımdan biri de bu kasidedir.

Turneye iyi bir tanbur götürmüştüm ama bir ay boyunca neredeyse her gün uçak yolculuğu yaptığımızdan ve basınçtan dolayı sazın göğsüne bir şey olmasın diye eşîği devamlı söküp taktığımdan tanburun dengesi bozulmuş, teller sapa yaklaşmış, perdeler yerlerinden oynamış, sazı çalmak bayağı zorlaşmıştı. Bir de, tanburîlerin bileceği gibi, rutubetli ortamlarda parmaklar ve teller ıslandığı için icra çok zor bir hale gelmişti.

Bütün bunların yanında Kâni Karaca’ya tek başıma eşlik etmenin heyecanı ile şimdi arşivimin en müstesna parçası olarak sakladığım beş dakikalık kaydı yapmıştık. İlâhîyi, kasîde formunda Hicaz makamında okumuş, ben de aralarda ona yol göstermiştim.

Bazen düşünüyorum da Kâni Karaca ile o kadar çok hatıram var ki hangisini anlatacağımı, hangisini yazacağımı ben de bilemiyorum. Konservatuarda, İstanbul Radyosu’nda, İstanbul Festivali’nde, Cemal Reşit Rey Konser Salonu’nda ve Rumeli Hisarı konserlerinde, Nişantaşı’nda Selman Dede’nin evinde, beraber yaptığımız uçak veya otobüs yolculuklarında, Aspandos’ta, Sydney Opera House’ta, Melbourne Sanat Festivali’nde, Carnegie Hall’da, Londra’da kraliçenin şatosunda, Selanik Omega Konser Salonu’nda, Santa Barbara’da özel davetlerde veya Montreal’deki Tunus lokantasında...

Sadece bir defa dinlediği koskoca ayinleri anında hafızasına alan, yıllar önce geçtiği eserleri ilk günkü gibi hatırlayan, son elli yılın müzik tarihinin birçok önemli olayını acı, tatlı bizzat yaşayan, İstanbul’un son saray veya tekke görmüş müzisyenlerinden aldıklarını bugünlere taşıyan, birçok eserin unutulmamasını sağlayan Kâni Karaca “Acaba Türkiye’de değil de Almanya, Fransa veya Amerika’da yaşasa nasıl olurdu?” diye zaman zaman merak da ederim.

Herhalde bizdekinden çok farklı olurdu.

Öncelikle bugün elimizde yüzlerce Kâni Karaca albümü ve kitabı bulunurdu, konservatuarlar veya üniversitelerde adına bölümler açılır, onun için özel konserler yapılır, müzik festivalleri hazırlanırdı. Ben ancak 2006 ve 2014 yıllarında Cemal Reşit Rey Konser Salonu’nda onun anısına iki konser yapabildim.

1999 yılında Sabancı Vakfı’nın “Altın Harfler” isimli hat koleksiyonunun açılışı için düzenlenecek konser sebebiyle New York Metropolitan Müzesi’nin Mısır Tapınakları bölümündeydik. Bu üç aşamalı bir etkinlik olacaktı. Sergi, birkaç ay sonra Boston Harvard Üniversitesi’ne ardından Atlanta’ya gidecek ve oralarda da konserler yapılacaktı. Ben Metropolitan’de daha önce tanbur çalmıştım. 2008’de ise Faruk Hemdem Çelebi, Serhat Sarpel, Aytaç Ergen, Serkan Mesud Halili, Uğur Onuk ve Peter Rogen ile müze içindeki konser salonunda Mevlânâ Celâleddîn-i Rumi’nin sözlerine eşlik edecektim.

Altın Harfler koleksiyonu içindeki eserlerin hepsi adeta birer su damlası gibiydi. Şeyh Hamdullah, Sami Efendi, Necmettin Okyay, Kâmil Akdik gibi devirlerinin en ünlü hattatların eserlerinden oluşan bu serginin açılışından önce on sekiz dakikalık bir Sema Töreni istenmişti.

Sergiyi hazırlayanlara her ne kadar Sema’nın dakika ile sınırlandırılmayacağını, bunun dini bir tören olduğunu anlatmaya çalışsak da Amerikalılar bir türlü anlamıyor ve ısrar ediyorlardı. Sonunda Mısır’dan getirilmiş tapınakların yüksek duvarları arasında Kâni Ağabey naatı kısaltarak okumuş, biz Sema’ya Beyatî Ayin’in üçüncü selâmının ortasındaki yürük semaiden başlamış ve son peşrevin ardından Bakara Suresi ile on sekiz dakikada ayini tamamlamıştık.

Bütün her şey bittiğinde serginin Amerikalı danışmanı; “Siz haklıymışsınız, seyirci sıkılır sanmıştık ama keşke



ayinin tamamını icra etseymişsiniz, çok beğendiler” demişti. Bu arada kulise gelen Birleşmiş Milletler Türkiye Temsilcisi ricası üzerine ertesi gün, Birleşmiş Milletler binasının bahçesinde bir ayin daha yapmıştık ve asıl güzel olan da buydu. Çünkü delegasyon içerisinde Müslüman ülkelerin temsilcileri de vardı ve Kâni Karaca’nın orada olduğunu öğrenince hepsi koskoca binanın bahçesine inip yanımıza gelmişlerdi. Başka zaman yanlarına bile yaklaşamayacağımız bu diplomatlar O’nu yakından görmek, tanımak veya tokalaşmak için adeta Kâni Ağabey’in önünde sıra olmuşlardı. Biraz sonra Kur’an okuduğunda ise Müslümanlar hayranlıkla, Hristiyanlar ise okunan sureyi anlamasalar bile sağ elleri kalplerinin üzerinde, başları önlerine eğik bir biçimde dinliyorlardı.

Kani Karaca 29 Mayıs 2004’te bu dünyadan ayrıldı.

Cenazesi namazı onu seven büyük bir kalabalıkla, Fatih Camiinde kılındı ve Edirnekapı Yüzbaşı Necati Bey Mezarlığı’na defnedildi.

Şahsen, Kâni Karaca’nın vefatı ile bir devrin kapandığını düşünmekteyim.

Kâni Karaca çok iyi bir hocaydı. Radyolarda ve korolarda görev yapan pek çok öğrenci yetiştirdi. Üsküdar tavrı Ezan ve Kur’an okumanın son temsilciydi, klâsik repertuvar okunmasında Münir Nurettin Selçuk’tan sonraki dönemde gelen üç erkek ses sanatçısından birisiydi. Diğer iki ses sanatçısı Alâeddin Yavaşca ve Bekir Sıtkı Sezgin ile de çok yakın arkadaştı. Besteciliğinde ise güfte, melodi, makam ve usulü büyük bir uyum içinde kullanan tamamen kendisine has bir duygu dünyası vardı.

Evet, NY. Times’daki başlık çok doğrudu ‘şüphesiz yüz yılın sesi’ydi!

R.Hakan Talu





Pitoresk Şiirlerin Bestekârı: Kaptanzâde Ali Rıza Bey

Dilhan YAVUZ¹

Özet

Sözlük anlamı olarak “İnsan aklında resim gibi bir hayal uyandırabilen söz ya da yazı” için kullanılan bir terim olan pitoresk, özellikle tasvirlerde resim etkisi uyandıran edebiyat ürünleri için kullanılır. Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatının ilk yıllarından itibaren görülen Anadolu merkezli memleket edebiyatı akımının da etkisiyle, doğa ve coğrafi mekanların tasvirlerde yoğun bir şekilde tercih edildiği görülür. Bu tasvirlerde tematik dokuyu ön plana çıkarırken sıklıkla kullanılan pitoresk anlatım, şiir alanında betimsel bir ifade şekli olarak kullanılırken, romanlarda kelimelerle yapılan resimler olarak karşımıza çıkar. Müziğe gelindiğinde ise, özellikle doğa temalarının kullanıldığı güftelerin bu anlatım şekliyle desteklendiğini; müzikal anlatımla söz ögesini, sözle imgelemeyi iç içe geçen bir yapıda kullanıldığını görürüz. Kaptanzâde Ali Rıza Bey (1881-1934) gerek yaşadığı dönem gerekse etkileşim içinde olduğu edebiyat dünyası sebebiyle sözlü ifadeyi ve imgelemi destekleyen besteleri ile adından söz ettiren bir besteci olmuştur. Edebi etkileşimi etkili kullanımı, güfte-melodi uyumu ile pitoresk şiirlerin aranılan bestekarı olmuştur.

Özellikle bazı besteciler ile bazı şairler arasında kurulan bağın devamlılığını, şiir ve müziğin birbirini tamamlayan evreni içinde süreklilik arz eden üretim ilişkilerinin olduğuna sıklıkla şahit oluruz. Kaptanzâde Ali Rıza Bey ile Ömer Bedrettin Uşaklı arasında da benzer bir ilişki bulunmaktadır. Ömer Bedrettin Uşaklı “milli edebiyat”, “milli şiir” yaklaşımının ivme kazandığı bir dönemde Anadolu merkezli bir edebiyat anlayışını benimsemiş, tematik olarak memleket şiirleri yazmış, coğrafi öğeleri, mekânsal betimlemeleri şiirinde sıklıkla kullanmıştır. Paralel şekilde Kaptanzâde Ali Rıza Bey de bestelerinde bu coğrafi öğeleri ön plana çıkaran melodik yapılarla hemhâl olurken, bir yandan Cumhuriyet dönemi müzik politikalarının getirdiği “milli musiki”, “musiki inkılabı” tartışmaları ekseninde günden güne şekil değiştiren Türk müziğine yön veren isimlerden olmuştur. Milli operet hareketlerinde aktif rol üstlenmiş, İstanbul Operet Heyeti’nin kurucu ekibinde yer almıştır. Sahnelenen kimi operette besteci, kimisinde ise hem besteci hem oyuncu olarak karşımıza çıkarmaktadır. Operet besteciliğiyle eş zamanlı olarak plak endüstrisinin “alaturka” müzik dışında alternatif arayışlarının da karşılığı Kaptanzâde Ali Rıza Bey’dir. Bestelediği tangolar, fokstrotlar ve fantezilerle plak şirketlerinin aranan bestecilerinden olmuştur.

Bu çalışmada Osmanlı’dan Cumhuriyet’e geçiş sürecinde ikonlaşmış çalışmalarıyla Türk müziği literatüründe yerini alan Kaptanzâde Ali Rıza Bey’in tematik bestecilik anlayışı başta olmak üzere, yaşadığı döneme yön veren besteleri ve bu bestelerin üretim süreçleri incelenecek; biyografik bilgi ve belgeler ışığında Kaptanzâde Ali Rıza Bey’in kaynaklarda küçük kesitler halinde anlatılan yaşamına bütünsel bir bakış yöneltilecektir.

Anahtar Kelimeler: Pitoresk, Kaptanzâde Ali Rıza Bey, Tematik besteler, İstanbul Operet Heyeti, Fokstrot

Composer of Picturesque Poems: Kaptanzâde Ali Rıza Bey

Abstract

As a dictionary meaning, picturesque is a term used for "word or writing that can evoke a dream like painting in the human mind", and it is used especially for literary products that have a picture effect in descriptions. It is seen that nature and geographical places are intensely preferred in the descriptions, with the influence of the Anatolian-centered country literature movement, which has been seen since the first years of Turkish literature in

¹ Dr., İTÜ TMDK Müzikoloji Bölümü, dyavuz@itu.edu.tr



the Republican period. While the picturesque narration, which is frequently used while emphasizing the thematic texture in these descriptions, is used as a descriptive expression in the field of poetry, it appears as pictures made with words in the novels. When it comes to music, especially the lyrics using nature themes are supported by this way of expression; We see that musical expression and the word element are used in a structure that intertwines the verbal and the imagination. Kaptanzâde Ali Rıza Bey (1881-1934) became a composer who made a name for himself with his compositions that support verbal expression and imagination, both due to the period he lived in and the world of literature he interacted with. It has become the sought-after composer of picturesque poems with its effective use of literary interaction, lyrics-melody harmony.

In particular, we often see the continuity of the bond established between some composers and some poets, and the continuity of production relations within the complementary universe of poetry and music. There is a similar relationship between Kaptanzâde Ali Rıza Bey and Ömer Bedrettin Uşaklı. Ömer Bedrettin Uşaklı adopted an Anatolian-centered literary approach at a time when the approach of "national literature" and "national poetry" gained momentum, wrote poems about the country as thematic, and frequently used geographical elements and spatial descriptions in his poetry. In parallel, Kaptanzâde Ali Rıza Bey was also one of the names that gave direction to Turkish music, which changed its shape day by day in the axis of the "national music" and "musical revolution" debates brought by the music policies of the Republican period, while being in tune with the melodic structures that brought these geographical elements to the fore in his compositions. He took an active role in the national operetta movements and took part in the founding team of the Istanbul Operetta Delegation. He appears as a composer in some operettas and as both a composer and an actor in others. Kaptanzâde Ali Rıza Bey has the answer to the record industry's search for alternatives other than "allaturca" music, simultaneously with his operetta composition. He has become one of the sought-after composers of record companies with the tangos, foxtrots and fantasies he has composed.

In this study, the thematic composition understanding of Kaptanzâde Ali Rıza Bey, who took his place in the Turkish music literature with his iconic works during the transition period from the Ottoman Empire to the Republic, will be examined and the production processes of these compositions will be examined; In the light of biographical information and documents, a holistic view will be directed to the life of Kaptanzâde Ali Rıza Bey, which is told in small sections in the sources.

Keywords: Picturesque, Kaptanzâde Ali Rıza Bey, Thematic compositions, Istanbul Operetta Ensemble, Foxtrot

Giriş:

Adının önünde bir marka gibi taşıdığı unvanını Mecidiye kruvazörü süvarisi olan babasından alan Kaptanzâde Ali Rıza Bey 1881 yılında dünyaya gelir. Çoğu kaynakta müzik ile olan ilişkisine 14 yaşında kanun çalarak başladığı yazılsa da Ali Rıza Bey, *Yarın Gazetesi*'ne verdiği bir röportajda kendi çocukluğundan şöyle bahseder;

“...Yedi sekiz yaşında idim. Tahtadan bir alet yontarak üzerine teller gerdim. Bununla oynamaya başladım. Çocuk ruhumun bütün saffetini bu iptidai alet üzerinde gezindiriyordum. Bunu gören babam ki –hür fikirli bir adamdı– musikiye düşkünlüğümü anladı ve beni biraz da okumaya teşvik için “Sınıfını geç, sana bir armonik alayım,” dedi. Bu vaatle o seneki imtihan pek parlak oldu. Ben de armoniğe kavuştum...” (1930: 5)

“Kanunî Ali Rıza Bey” olarak da anılmasına rağmen Kaptanzâde, başlangıçta sadece piyano çaldığından bahseder. Sonraki dönemlerde Cemal Reşit Rey’in de hocası olan dönemin Tophane-i Âmire Müzik topluluğunun muallimliğini üstlenen İtalyan Servelli² ile çalışmıştır. Müzik yolculuğunda Servelli kendisi için önemli bir isimdir.

² İtalo Selvelli: İtalya Krallığı’nın kurulmasının ardından 1863 yılında İstanbul’da dünyaya gelen ve adını da İtalya’nın verdiği bağımsızlık mücadelesinden alan İtalo Selvelli’nin adı pek çok kaynakta İtalyan “Servelli” olarak geçer. Palermo Kraliyet Akademisi’nde eğitimini tamamladıktan sonra İstanbul’a dönmüş, aralarında Kaptanzâde Ali Rıza Bey, Cemal Reşit Rey gibi isimlerin de bulunduğu çok sayıda öğrencinin yetişmesine katkıda bulunmuştur. Ali Rıza Bey ile *Chanson Fraternal*’in armonizasyonunu yapmış, V. Mehmed Reşad döneminde bestelediği *Reşadiye Marşı*’nın milli marş olarak kabul edilmesiyle hayli ünlenmiştir. Üçüncü kuşak torunu tarafından verilen bilgiler için bkz; <https://www.reportare.com/magazin/istanbulda-bir-italyan/2/>



“...Seneler geçti. Artık musiki ile ciddi surette uğraşmak zamanı gelmişti. O zaman Servelli İtaliano namında hocayı Tophane Musikisine muallim tayin ettiler. Babam Servelli ile görüşerek bana ders vermesini temin etti. Tam yedi sene Servelli’den musiki, nazariyat ve armoni dersi aldım ve sonra bestekârlığa başladım. Belli başlı bir sazla işgalim yok. Yalnız kompozisyonları yapacak kadar piyano karıştırırım...” (1930: 5)

Osmanlı’nın son, Cumhuriyet’in ilk yıllarına şahit olan her isim gibi Ali Rıza Bey de müzik yaşamında bazen gelenekle geleceği bir potada eritme, bazen “yok olma tehdidi altındaki” Türk müziğini koruma ve kollama, bazen ise “ileriye” taşıma gayesi içinde olmuştur.

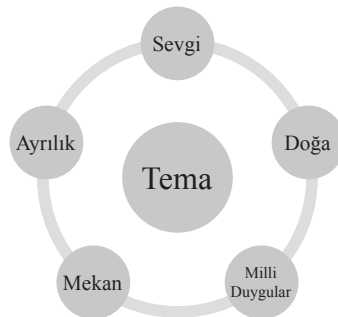
Yayınlanmış biyografilerinin çoğunda bestecilik yaşamına genç yaşta kaybettiği oğlunun ardından bestelediği “İssız gecede ben yine hicrânı düşündüm” dizeli eseriyle başladığına dair bilgilere yer verilmişse de bahsi geçen röportajda Ali Rıza Bey, ilk bestelediği eserin Meşrutiyet yıllarında hayli meşhur olan Kardeş Türküsü/Kardeş(lik) Şarkısı olarak bilinen “Chanson Fraternal” olduğundan bahseder.

Kur’an bize emreder	Bak şu geçen askere	Benim babam Yakup’un
İncil dâhi öyle der	Dikkat eyle bir kere	Bu topraktır kararı
Tevrat da Zebur ile	Hatice’nin yavrusu	Bu topraktır mezarı
Veriniz der el ele	Mediha’nın [Maritche’nin] kuzusu	
		El ele verelim
El ele hep verelim	El ele hep verelim	Kardeşçe birleşelim
Kardeşçe birleşelim	Kardeşçe birleşelim	
		Vatandaşız ezelden
Bu Osmanlı bucağı	Bak Hasan’la Vartan’a	Çalışalım tez elden
Bize ana kucağı	Asker oldu vatana	Gözümüz açalım
Biz kanunla yaşarız	Bak Nesim’le Petro’ya	Cehaletten kaçalım
Her müşkülü aşarız	Asker oldu orduya	
		El ele verelim
El ele hep verelim	Elele verelim	Kardeşçe birleşelim
Kardeşçe birleşelim	Kardeşçe birleşelim	(Rona 1960: 136)
	Senin baban Agop’un	

Tematik Besteleri:

Kariyerinde pek çok farklı türde ve üslupta esere imza atan Ali Rıza Bey’in, TRT repertuarında kayıtlı eser çeşitliliğine bakıldığında şarkı (36), fokstrot (5), fantezi (1), operet (4) gibi türlerle tanınmasının yanı sıra tematik besteleri ile de ön plana çıktığı görülmektedir.

Devlet arşivleri ve TRT repertuarında yer alan toplam 50 eseri bulunan Kaptanzâde Ali Rıza Bey’in notası günümüze ulaşmayan ancak taş plak kayıtlarından onun bestesi olduğunu anladığımız eserleri de eklediğimizde sayı 63’e ulaşmaktadır. Bu eserleri tematik olarak incelendiğinde ağırlıklı olarak sevgi, doğa, milli duygular, mekan tasvirleri ve ayrılık konularının sıklıkla işlendiği görülmektedir.





Kaptanzâde'nin bu tematik bestelerinin pek çoğunda güftekar olarak seçtiği ismin Ömer Bedrettin Uşaklı'nın olması tesadüf değildir. Uşaklı'nın şiirlerinde de Kaptanzâde'nin bestelerinin çoğunda görüldüğü gibi kişisellik, tabiat, siyasi anlayış ve sosyal durum, ölüm, mekan ve sevgi temaları ön plandadır.³

Bestesi Kaptanzâde'ye güftesi Ömer Bedrettin Uşaklı'ya ait olan şu eserlerin başlıklarına bakıldığında her iki isimde odak noktası net olarak görülebilmektedir; Âşıkım dağlara kurulu tahtım (Son Dilek), Benim gönlüm serhoştur (Yıldızların Altında), Çoban yıldızı gibi (Efenin Müjdesi), Eğilmez başın gibi gökler bulutlu efem (Efemin Bayramı), Gel gitme kalmasın gözüm yollarda (Fidan Boylum), Kapıldım gidiyorum bahtımın rüzgarına (Akşam Misafiri), Seni andıkça üzülsem de yine, Titrek sahillere güneş doğunca (Anadolu Hasreti), Ufuklara yaslanmış yorgun dağlar sıra ile (Dağ Perisi), Köpükten omuzları birbirine dayanmış (Deniz Serhoşları), Akşamı süzme deniz renginden gözüm yandı (Denizde Akşam).

Ömer Bedrettin Uşaklı'nın şiirlerindeki bu temalandırma ve hikayeleştirme anlayışı Kaptanzâde'nin bestelerinde de yansımaları bulmuş, Uşaklı'nın şiirlerine verdiği adları Ali Rıza Bey de aynı şekilde korumuştur. Hatta belki buradan gelen alışkanlıkla diğer eserlerinde de ilk güfteyi eser adı olarak kullanmaktansa “Eski Hatıra”, “Siyah Gözlü Kadın”, “Gonca” gibi betimleyici başlıklar koymayı tercih etmiştir.

Çiçekler Açan Dağlar:

Kaptanzâde Ali Rıza Bey, Birinci Dünya Savaşı'nın süregeldiği günlerde Kafkasya cephesine ithafen bir marş besteler. Bu marş, bugün İzmir Marşı olarak bildiğimiz “İzmir'in dağlarında çiçekler açar” güftesiyle başlayan marştan çok da farklı değildir. Melodik yapı olarak aynı olup, güftelerde ufak tefek farklılıklar mevcuttur. İzmir'in düşman işgalinden kurtuluşunun o günlerde henüz uzak bir hayal olduğu düşünüldüğünde, 1918'de Mondros Mütarekesi ile biten Kafkas Cephesi için yazılan Kafkasya Marşı'nın İzmir Marşı'ndan önce bestelendiğini söylemek yanlış olmaz.

Öte yandan Murat Bardakçı, Habertürk Gazetesi'nde yer alan “İzmir Marşı Muamması” haberinde İzmir Marşı'nın Osmanlı döneminde bestelendiğinden bahsederken besteci olarak İzzeddin Hümayi Elçioğlu'nun adını verir.⁴ Kaptanzâde Ali Rıza Bey'in yazdığı bilinen herhangi bir güftesi olmadığı için bu marşın güftesinin kime ait olduğu bilinmiyor ancak Ali Rıza Bey, bu marşı besteleyişyle ilgili bizzat şu bilgileri veriyor;

“...Meşrutiyet bidayetinde bestelediğim “Kardeş Türküsü” Chanson Fraternel'dir. Bu eser çok rağbet gördü. Bütün mektep ve müsamer programlarında kabul edildi. Bundan sonra Halit Fahri Bey'in (Ozansoy) “Çiftçi Türküsü”nü besteledim. Bu da beğenildi. Harbi Umumi iptidalarında “Kafkasya Dağlarında Çiçekler Açar” marşını besteledim. Zannedirim bu marş sizin meçhulünüz değildir. O zaman ya askeriniz, ya talebe. Her iki takdirde de bu marşı dinlemiş ve söylemiş olacaksınız...” (1930: 5)

Kaptanzâde Ali Rıza Bey, eğitimciliğinin de tam bu marşı bestelediği dönemlere denk geldiğinden bahseder. Marşların müfredata alındığı dönemlerde hocalık teklifi aldığından ve müzik teorisine ilişkin dersler verdiğini belirtir.

“...Bu musiki programlarının mekteplerde tatbikine başlandığı sırada Maarif müdürü Saffet ve müfettiş Nazım Beylerin teşvikiyle mekteplerde nazariyat-ı musiki hocalığını kabul ettim. Yetiştirdiğim gençler arasında bilhassa bugün Avrupada musiki tahsil eden Nurullah Bey'i zikredebilirim...” (1930: 5)

Operet Heyeti:

Birinci Dünya Savaşı yıllarında yükselen milli operet hareketi ile birlikte gayrimüslim toplulukların operet besteciliği ve sahnelenmesinde ön planda olması Türk müziği çevresinde rahatsızlık uyandırmaya başlar. Türk

³ Ayrıntılı bilgi için bkz: Aytan, N. & Murat, F. (2015). Ömer Bedrettin Uşaklı'nın Tüm Şiirlerinin Temalandırılması ve Şiir Dünyasının Hikâyeleştirilmesi . Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi , 8 (3) , 101-120. <https://dergipark.org.tr/en/pub/usaksosbil/issue/21660/232954>

⁴ “...Gazetelerde günlerdir bu marş hakkında haberler çıkıyor ve eserin 1876 ile 1950 arasında yaşamış İzzeddin Hümayi Elçioğlu'nun bestesi olduğu söyleniyordu...Mesele de işte burada: İzmir Marşı zannedildiği gibi Milli Mücadele yahut Cumhuriyet dönemi eseri değildir, daha eskidir, halis muhlis imparatorluk devrine aittir, yani mehter gibi bir Osmanlı marşındır!...” 06.02.2017, Haberin devamı için bkz: <https://www.haberturk.com/yazarlar/murat-bardakci/1380237-izmir-marsi-muammasi>



bestecilerin besteleyeceği, Türk oyuncuların sergileyeceği bir operet anlayışının tesisine yönelik adımlar bu rahatsızlık üzerine atılmaya başlar. Yerli operet bestelerinde görülen artışın da kazandırdığı ivme ile bu amaca hizmet edecek bazı kumpanyalar ve heyetler kurulmasına karar verilir. Özellikle mütareke devri operetlerinin üç önemli ayağından birini oluşturan İstanbul Operet Heyeti de bu hareketin bir halkası olup, gayrimüslim toplulukların tekelinin kırılmasına yönelik ilk ciddi harekettir.

Dr. Zühdü Rıza (Tinel) kuruculuğu ve genel müdürlüğünde bir araya gelen İstanbul Operet Heyeti'nin diğer kurucuları arasında Muallim İsmail Hakkı Bey ve Kaptanzâde Ali Rıza Bey de yer almaktadır. Muallim İsmail Hakkı Bey müzik bölümü müdürlüğü, Kaptanzâde Ali Rıza Bey ise temsil müdürlüğü görevini üstlenmiştir. Öncelikle tarihsel konularda müzikli oyunlar yazmayı ve sahnelemeyi hedefleyen bu heyet, dönemin nabzını tutmuş, milli konular âdetler, toplumsal taşlama içeren oyunlarıyla adından söz ettirmiştir. Heyet operetlere olan ilgiyi makamsal öğeler kullanarak Osmanlı/Türk müziğine çekmeye çalışmış, büyük ölçüde başarılı olmuştur.

Kaptanzâde Ali Rıza Bey'in İstanbul Operet Heyeti'nin kuruluşundan hemen önce Musahipzâde Celâl ile birlikte hazırladığı Macun Hokkası⁵ başta olmak üzere, Çapkın Süleyman, Kayseri Gülleri, Fettan Kız operetleri heyet bünyesinde iken bestelediği operetlerdir. Bu operetlerin bazılarında aktör olarak da sahne almıştır. Kaptanzâde'nin vefatının ardından kendisi ile ilgili hazırlanan ve 24 Şubat 1934 tarihli *Vakit Gazetesi*'nde yayınlanan haberde oynadığı rollerden şöyle bahsedilmektedir;

“... Operet sahasında da birçok kıymetli eserler verdi. Remmal, Macun hokkası operetleriyle ‘Çapkın Süleyman’ operetini besteledi ve bu operette en büyük rolü muvaffakiyetle oynadı. İki sene evveline kadar (İnkılap tiyatrosu) ile çalışıyordu. Burada ‘Kayseri asrileri’ namındaki bir komedisi sahneye kondu. Rıza B. Halk arasındaki nazarı dikkati calip tipleri mükemmelen canlandırır ve fevkalade güzel taklit yapardı...” (Kadri, 1934; 7)

Taş Plak Dönemi:

Plak endüstrisinin yükselişiyle birlikte firmaların kadrolu sanatçıları, hatta bestecileri olmaya başlar. Ali Rıza Bey de sesini bu yükselen hareketle daha gür duyuran isimlerden biridir. Yöresel havalanın yer aldığı plaklarla başlayan, operetlerin yükselişiyle devam eden taş plaklara olan ilgideki artış, özellikle Türk müziği yasaklarının başladığı dönemde “yenilikçi eserler” verme çabasıyla daha da ivme kazanır. Bando ve mızıklar tarafından çalınan gösteri müziklerine, tuluat tiyatrolarında temsillerin vazgeçilmez öğesi olan kantolar da eklenir.



Kaptanzâde adına basılan pul, Cemal Ünlü Arşivi

Dikran Çuhacıyan tarafından bestelenen ilk Türk operetleri, yerini milli operet dönemine bırakırken sahnede “Hilal-i Ahmer Çiçeği” ile Muhlis Sabahattin yerini alır. Birkaç bireysel kaydını ve Milli Operet Heyeti ile olan kayıtlarını Columbia plaklarından çıkardıktan sonra, Sahibinin Sesi firmasına geçiş yapar ve böylelikle pek çok bestesi buradan yayınlanmış olur. Bu yenilikçi dönem savaşlarının içinde Columbia plaklarından karşı bir hamle

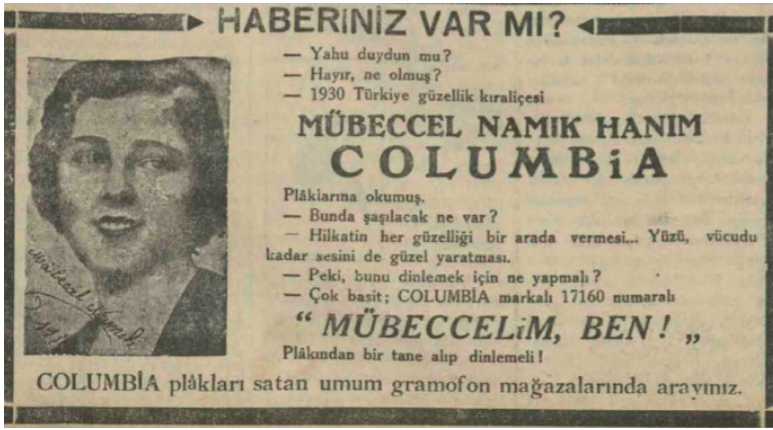
⁵ İlk kez 1919 yılında Şehzadebaşı Ferah Tiyatrosu'nda sahnelenen oyun adından hayli söz ettirmiş, başka semtlerde de sahnelenmiştir. Gördüğü ilgi sebebiyle İstanbul Operet Heyeti'nin kuruluş amacına uygun olduğu düşünülmüş, Türk müziğinden bir “sahne müziği” yaratma çabasının ilk adımı olarak Macun Hokkası seçilmiştir. Kaptanzâde Ali Rıza Bey bu operette Mahalle budalası rolündedir. Ayrıntılı bilgi için bkz: Refik Ahmet Sevengil, “Türk Tiyatrosu Tarihi”, İstanbul: Alfa Yayınları, 2015.



gelir. Cemal Ünlü bu hamleyi *Git Zaman Gel Zaman* kitabında şöyle açıklar;

“... Columbia'nın Muhlis Sabahtin Bey'e karşı bulduğu isim Kaptanzâde Ali Rıza Bey'dir. Gerek Muhlis Sabahattin Bey gerekse Kaptanzâde Ali Rıza Bey eserlerini belli sanatçılara söyleterek, bir ekip anlayışı içinde çalışmayı seçmişlerdir. Kaptanzâde Ali Rıza Bey'in “Çapkın Süleyman” operetinden şarkılar söyleyen Hikmet Rıza Hanım'a, Şark Hanımlar Musiki Hey'eti eşlik etmektedir. Seyyan ve Feyza Hanımlar Hoca Kaptanzâde'nin genç öğrencileridir ve “Ali Onbaşı”, “Zavallı Aşk”, “Balıkçı Valsi” “Hicran”, “Akşam Garipliği”, “Efenin Bayramı” gibi pastoral özellikleri olan yenilikçi (fantezi) eserlerini plaklara okumuşlardır. Nazmiye Sedat Hanım, belki Kaptanzâde'nin eserlerine en yakışan, onları olağanüstü bir duyarlılık ve lirizmle seslendiren bir bayan okuyucudur. “Voyvo”, “Cici Bey”, “Çapkın Kız” Columbia'nın yayınladığı bu tür plakların en iyilerindendir... Kaptanzâde'nin ilginç bestelerinden biri de 1930 Türkiye güzellik kraliçesi Mübeccel Hanım'ın bir önceki güzel Feriha Tefvik ve koro eşliğinde okumuş olduğu ‘Türkiye Güzeli I ve II. Kısımlar’dır. Bu eserde iki güzel, duygularını orkestra ve koro eşliğinde ifade etmektedir. Makbule Enver Hanım da Columbia plaklarına bestecinin yeni tarz kantolarını, fantezilerini seslendirmiştir. ‘Bu senenin hanımları’, ‘Bar çiçeği’, ‘Asri Hovarda’ gibi...” (Ünlü, 2004; 329)

Ünlü'nün belirttiği Zavallı Aşk, Balıkçı Valsi, Çapkın Kız ve özellikle 1930 yılında hayli konuşulan, gazetelerde iddialı ilanları yer alan Türkiye Güzeli gibi taş plaklara kaydedilen eserlerin bazılarının notalarının bugün repertuarda bulunmaması dikkat çekicidir.



Vakit Gazetesi 11 Haziran 1930



Milliyet Gazetesi 09 Haziran 1930

Bu eserlerden Zavallı Aşk, Kaptanzâde'nin kendi ifadesiyle en sevdiği ve hatta “heyecanımı zapt edemediği” eseri olmakla birlikte repertuarda en az bilinen, taş plak kayıtları arasında ulaşılamayan örneklerden olmuştur.⁶ Her kaynakta adı geçmesine ve Seyyan Hanım'ın seslendirdiği eserlerin başında gelmesine rağmen Zavallı Aşk, kıyıda kalmıştır. Kaptanzâde'nin kompozisyon açısından da en sıra dışı eserlerindedir. Hem tasvirî özellikleri hem eserde anlattığı resmin dinleyicide canlanması için kullanılan ortam sesleri itibariyle pitoresk özelliklerin en belirgin görüldüğü örneklerdendir. “İşte yine o çoban/ Ah işte kaval sesi” mısralarıyla güftenin başladığı anda gelen çan sesleri, bu imgeleme dayalı anlatımı güçlendirmektedir. Biçimsel olarak şarkı formundan farklı ve üç bölümlü olan bu eser, görsel bir malzeme için yazıldığı izlenimini vermektedir. Eserin giriş (intro) bölümü doğaçlama gibi başlayıp bir eşlik bölümü ile devam ederken, aralarda çan sesleri duyulmaya devam eder. “Ben zavallı ben” dediği kısımda blues vokallerine göz kırpan vurgusu dikkat çekicidir.

⁶ Yarım Gazetesi'nde yayınlanan röportajının sonunda eserlerinizden en beğendiğiniz hangisidir sorusunu Kaptanzâde, “Cevabı müşkül bir sual. Mamafih samimiyeti severim. En çok beğendiğim eser Columbia plaklarından çıkacak olan “Zavallı Aşk” namındaki bir parçadır. Bu eserde heyecanımı zapt edemediğimi zannediyorum. Kim bilir belki de öyle değil. Bu benim kanaatim.” şeklinde cevaplar.



İşte yine o çoban (çan sesleri)
Ah işte kaval sesi
Benliğime ruhuma
İçten içe sokulan
Aşkın şirin bir sesi
Kuzuların melemesi

Ey çobanım çobanım (çan sesleri)
Saf yürekli arslanım
Yıldız güneş semâda
Orman şölen her dağda

Şiir yapma bana ah
Bir riyâsız aşk yara

Ben zavallı ben
Bıktım artık yalandan
Riyâ kokan sevdadan

Gel çobanım gel artık
Yanık renkli çobanım
Kavalından her taş
Ta kalbimde tutuşan
Aşklarınla al beni
Masum masum dolaşan
Sürülere kat beni

Numune Matbaası tarafından basılan notların arkasında yer alan ilanlarda Kaptanzâde'nin eserleri liste halinde verilmiş, Zavallı Aşk romans türüne dahil edilmiştir. Plakları çıktıkça notalarının yayınlanacağı bilgisi bu ilanlarda müjde olarak verilmektedir.

Bestekâr K. Z. Ali Rıza Beyin pek yakında neşredilecek eserlerinden bazıları:

1 — Zavallı aşk	Romans	Seyan hanım
2 — Şehit kızı		Nazmiye hanım
3 — Akşam garibliği		
4 — Hicran		
5 — Denizde akşam	Tango	
6 — Son dilek		
7 — Efenin bayramı	Köylü	Seyan ve Fezân hanımlar
8 — mîjdesi		
9 — Ali onbaşı		Hikmet Rıza hanım
10 — Gonca	Blüz	
11 — Çapkın kız		Nazmiye hanım
12 — Leylolar ki		Hikmet Rıza hanım
13 — Can vermede		
14 — Gözlerinden nur alır		
15 — Meleğim muterifim	Hüzzam	Nazmiye hanım

Yukardaki eserlerin plakları piyasaya çıktıkça notalarında tabedilip satılacaktır. Bu suretle musiki heveskârları plakta dinleyip hoşlandıkları bir parçanın beste ve güftesini yanlışsız olarak elde edebilmiş olacaklardır.

Taha Toros Arşivi

Yine Kaptanzâde Ali Rıza Bey'in gizli kalmış eserlerinden olan biri de Billur Pınar'dır. Bu eser, Kaptanzâde'nin kadrolu sanatçıları halini alan dönemin ünlü kadın seslerinin aksine, 1931 yılında Münir Nurettin tarafından seslendirilip Sahibinin Sesi'ne kaydedilmiş, ancak yüksek ihtimalle layık olduğu ilgiyi görememiş eserlerindedir. Aynı plağın diğer yüzündeki Ilık yaz geceleri, nispeten daha fazla ilgi görmüş, notaları günümüze ulaşmış ve seslendirilmiştir. Keza Kaptanzâde, kendisi de eserlerinin gördüğü ilginin değişkenliğine şaşırıldığını ve halkın müzik kültürünün yükselmesine ilişkin temennilerini Vecdi Seyhun'a şöyle aktarmıştır;

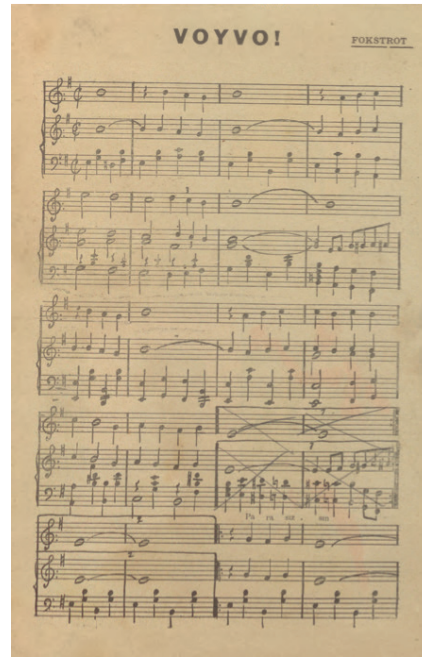
“...Pek gariptir, Zavallı Aşk adındaki eserimi tam altı ayda besteledim ve en çok sevdiğim de budur; ne yazık ki ancak 500 plâk güç satıldı. Fakat 20 dakikada meydana gelen Yıldızların Altında eseri tamam 25 bin plâk satış rekoru kırdı. İnşallah bir gün gelip halkın musiki kültürü yükselir, bestekârların böyle itina ile kompoze ettikleri eserler de takdir görür...” (Seyhun, 1949, 22)



ALAFRANGA ESERLER.— Efenin Müjdesi, Son Dilek, Denizde Akşam, Şu İstanbul Kızları,
Aşkın Bana Yedigâr, Ah Ne Çiçeksin, Gece Kuşları, Altın-Kum.
Uzun Etekler, Bel! Rumba Oriental, Billür Pinar, İlk Yaz Geceleri
İstanbul, Vilâyet Konağı karşısında No. 17 NÜMUNE MATBAASI

Taha Toros Arşivi

Ancak bu temennisinin aksine, dönemin popüler kültür haritasında oldukça merkezi bir noktada yer alan “Voyvo!” bestelendiği dönem adından çok söz ettiren eserlerinden olmuştur. “Voyvo!” o dönem İstanbul sokaklarında dilden dile dolaşan argo bir nida olmakla birlikte özellikle 1929-30 yıllarına damgasını vurmuş, üniversite hocalarından, edebiyat mahfillerine kadar herkesi etkisi altına almıştır. İlk olarak fakir bir Yahudi’nin arkasından mahalleli çocukların seslenmesiyle ortaya çıktığı söylenen “Voyvo!”, Seferad kökenli İstanbul Yahudilerinin konuştuğu Ladino dilinden türemiş; yaldızlı yumurta veya çürük yumurta anlamına gelen “huevo” kelimesinin dönüşmesiyle ortaya çıkmıştır.⁷ Şehirde adeta salgın bir hastalık gibi dolaşan bu argo nidadan, Kaptanzâde de nasibini bestelediği “Voyvo!” adlı fokstrotuyla almıştır. Columbia plakları tarafından kaydedilen eser Nazmiye Sedat Hanım tarafından seslendirilmiştir.

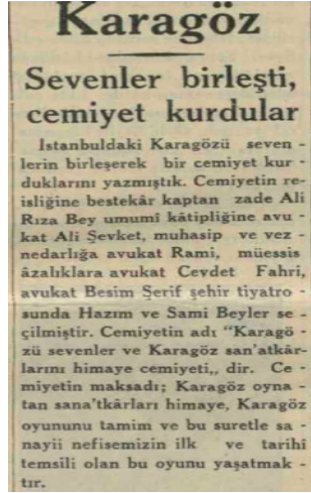


Taha Toros Arşivi

Karagöz Heyeti:

Kaptanzâde temaşa sanatı ve müziğin kesiştiği her alanda aktif rol üstlenmiş, operet besteciliği ve oyunculuğu haricinde Karagöz de oynamıştır. 1933 yılında Karagöz sanatkarlarını bir araya getirmeyi ve korumayı hedefleyen “Karagözü Sevenler ve Karagöz Sanatkarlarını Himaye Edenler Cemiyeti” adında bir dernek kurulmuştur. Dönemin gazete haberlerine göre cemiyet yönetiminde Kaptanzâde haricindeki herkes avukattır. Bu durum “Karagöz’ün sırtı yere gelmez” yorumlarına yol açar. Kaptanzâde ölümüne dek bu cemiyette başkanlık görevini sürdürmüştür.

⁷ Detaylı bilgi için bkz: Derya Bengi, Erdir Zat, 100. Yılında Cumhuriyet’in Popüler Kültür Haritası 1, Voyvo maddesi, s. 344-345, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2020.



Vakit Gazetesi, 8 İkinciteşrin 1933



Milliyet, 6 Teşrinisani 1933

Vefatı:

Kaptanzâde, Melâhat Kâzım ve Nimet Hanımlar, Kemâni Ferruh, Çellist Şeref ve muzıkacı Kerâmettin Beylerden oluşan beş kişilik bir ekiple gittiği Balıkesir Çocuk Esirgeme Kurumunda konser vermek üzere çıktıkları turne⁸ esnasında Edremit'te vefat etmiştir. Kaptanzâde'nin son gününü ve vefatını Vecdi Seyhun şöyle aktarır;

“...Hoş sohbet ve tab'an çok şen olan Kaptanzâde arkadaşları ile bermutat latifelerinden sonra misafir kaldıkları Edremit'in Çınar Palas otelinde odasında istirahat çekiliyor. Esasen bir müddetten beri kalbinden muzdarip bulunan Rıza Beyi herhalde bu seyahat sarımsı olacak ki gecenin bilinmeyen saatinde ani bir sancı kalbini sıkıştırmış, fakat böyle krizleri teskin için berayı ihtiyat daima yanında gezdirdiği ilacından bir fincan su içine damlatacak kadar takat kendinde bulamamış, baş ucundaki zile doğru bir kolu uzanmış olduğu halde Hakkın rahmetine kavuşmuştur. Ertesi sabah geç vakit olduğu halde hala kalkmadığını gören arkadaşları onu uyandırmak üzere merakla odasına girdikleri zaman işte bu elim manzara ile karşılaşmışlardı; 16 Şubat Cuma. Edremit...”

Evinden uzakta, turne için gittiği Edremit'te hayatını kaybeden Kaptanzâde'nin cenaze haberi yayılmış, bestekara son görevin yerine getirilmesi için tüm belde seferber olmuştur. Askeri bando eşliğinde ve kalabalık bir cenaze töreniyle Edremit Köycük Mezarlığı'na defnedilmiştir. Henüz 53 yaşında iken hayata veda eden Ali Rıza Bey'in vefatının hazin yönü sadece evinden uzakta defnedilmesi değil, evrak-ı metrukesine de sahip çıkılmayıdır. Ölümünün üzerinden iki yılı aşkın bir süre geçtikten sonra, Edremit Sulh Hukuk mahkemesi tarafından varislerince sahiplenilmeyen eşyalarına ilişkin gazetede bir ilan yayınlanmıştır.

“Edremit Asliye Hukuk Mahkemesinden; Teşkil ettiği bir heyetle konser vermek üzere Edremit kazasına gelen bestekâr İstanbul Boğaziçi Kanlıcalı Kaptanzâde Ali Rıza 16/2/934 tarihinde sekte-i kalbden ölmüş, terekesinde beş yüz yetmiş beş kuruş nakit ve bir altın saat ve elbisesi ve bir bavul ve evrakı zuhur eden müteveffayı mumâileyhin şimdiye kadar vereseşi zuhur etmemiş olduğu, işe el koyan C. Müddeiumumiliğinin keyfiyeti mahkemeye devri münasebetiyle iş'arından anlaşılmış, kanunu medenin 534 üncü maddesi mucibince istihkak iddiasında bulunanların ilan tarihinden itibaren üç ay içinde Edremit Sulh Hukuk Hâkimliğine müracaat etmeleri ilân olunur.” (Cumhuriyet, 1936; 10)

İzzet Halkacı, “Bir Bestecinin Hikayesi” başlıklı yazısında Kaptanzâde'nin öğrencisi olan Melâhat Kâzım Hanım'ın notaları İstanbul Belediye Konservatuvarına ulaştırdığı ve icra heyeti üyesi Göksel Hanım'a teslim ettiğine ilişkin bilgi verdiyse de bu notaların bugün akıbeti hakkında bir bilginiz bulunmamaktadır.

⁸ İzzet Halkacı, “Bir Bestecinin Hikayesi” başlıklı yazısında aynı turnede idareci olarak Hâmi Bey adında biri de bulunduğunu belirtir. Bu yazı Taha Toros arşivinde yer almakta olup, yayımlandığı dergi adı ve yayın tarihi tespit edilememiştir. www.openaccess.marmara.edu.tr:11424/175036

**Kaynakça**

Aytan, N. ve Murat, F. (2015). “Ömer Bedrettin Uşaklı’nın Tüm Şiirlerinin Temalandırılması ve Şiir Dünyasının Hikâyeleştirilmesi.” *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 8 (3), s. 101-120. Erişim Tarihi: (15 Mart 2023) <https://dergipark.org.tr/en/pub/usaksosbil/issue/21660/232954>.

Bardakçı, Murat. (2017). “İzmir Marşı Muamması”, *Habertürk*, 06.02.2017, Erişim Tarihi: (15 Mart 2023) <https://www.haberturk.com/yazarlar/murat-bardakci/1380237-izmir-marsi-muammasi>.

Bengi, Derya ve Erdir Zat (2020). *Voyvo maddesi, 100. Yılında Cumhuriyet’in Popüler Kültür Haritası 1*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 344-345.

Dirlik, Sinan. (2013). İstanbul’da Bir İtalyan, 13 Ocak 2013, (15 Mart 2023). <https://www.reportare.com/magazin/istanbulda-bir-italyan/2/>.

Halkacı, İzzet. “Bir Bestecinin Hikayesi”, Taha Toros Arşivi, (15 Mart 2023) www.openaccess.marmara.edu.tr:11424/175036.

Sevengil, Refik Ahmet (2015). *Türk Tiyatrosu Tarihi*, İstanbul: Alfa Yayınları.

Seyhun, Vecdi (1949). *Türk Musikisi Dergisi* Sayı: 16.

Ünlü, Cemal (2004). “Fonograf-Gramafon-Taş Plak”, *Git Zaman Gel Zaman*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Voyvo, Nota, Taha Toros Arşivi.

Yıldızların Altında, Nota, Taha Toros Arşivi.

Gazete Arşivleri:

Kadri, Hâfi “Kaptanzâde Ali Rıza Bey Kimdi? Ne Yaptı?”, *Vakit*, s.7. (27 Şubat 1934).

“Edremit Sulh Hukuk Mahkemesi İlanı”, *Cumhuriyet* s. 10. (17 Birinciteşrin 1936).

“Mübeccel Namık İlan”, *Milliyet*. (09 Haziran 1930).

“Mübeccel Namık İlan”, *Vakit Gazetesi*. (11 Haziran 1930).

“Karagöz sevenler birleşti, cemiyet kurdular”, *Vakit*, s.3. (8 İkinciteşrin 1933).



Kemal Batanay (1893-1981)

Nuri ÖZCAN¹

Özet

Osmanlı'nın son dönem hattatlar silsilesinin üstatlarından; tanbur icracılığında Tanbûrî İzak'a dayanan klasik tavrın önemli sanatkârlarından. Dinî ve dindışı sahalardaki besteleriyle klâsik Türk mûsikisi ve motiflerini ustaca kullanarak, sanatkârların batıya ve fanteziye rağbet ettikleri bir dönemde klâsik tavrın canlı kalmasında ve genç nesillere aktarılmasında önemli rol oynadı.

Dönemin önemli hattatlarından aldığı derslerden sonra talik yazı üzerine yoğunlaştı ve talik hattatı olarak tanındı. Hat konusundaki özelliklerinden biri; tasarladığı hat metinlerini bir çırpıda, uzun süreli tashihler gerektirmeyecek şekilde ortaya çıkarmasıydı. En güzel hat örneklerini 1970'li yıllara kadar verdiği ifade edilir. Hat talebelerinden hiç ücret almadı. "Bu derslerin ücreti, yazıyı öğrendikten sonra arzu edene karşılıksız olarak öğretmektir." derdi.

Türk mûsikisi çalışmalarında, dönemin önemli mûsiki üstatlarından faydalandı, ilham aldı. O dönemde İstanbul'daki bazı konak ve evlerde yapılan geniş kapsamlı özel ilim ve sanat toplantılarına katıldı ve bu toplantılarda tanıştığı üstatlardan istifade etti. Ancak uzun yıllar derslerine aralıksız devam ettiği ve dönemin son üstadı olarak kabul ettiği Rauf Yektâ Bey, onun mûsikideki sanatkâr kişiliğinin şekillenmesinde en önemli etken olmuştur. Hocası için, "Türk mûsikisi için doğdu, yaşadı ve yine onun uğrunda nefesini feda etti" ifadesini kullanmıştır.

O, tanbur sazında daima tarz-ı kadîm (eski tavr) tavrını benimsedi ve savundu. Bu konuda sık sık "metotsuzluk"tan yakınır.

Kemal Batanay, tanbur tavrında olduğu gibi bestelerinde de klasik tarzdan taviz vermeyen tutumuyla tanındı. Bestelerinde öne çıkan bu vasfın ona dönemin bestekârları arasında farklı bir konum kazandırdı. Dinî ve dindışı besteleri arasında güftesi Süleyman Çelebi'ye ait "Mevlid" adıyla bilinen *Vesîletü'n-necât* adlı eserin tamamına yapmış olduğu beste, klasik musikinin zengin nağmelerinin ustaca kullanıldığı, onun sanat gücünü ortaya koyduğu en önemli eseridir.

Bu yazımızda, yirminci yüzyılda gerek hat ve gerekse mûsiki sanatında öne çıkmış bir sanatkârdan, Kemal Batanay'dan söz edeceğiz. Onun, mûsikideki ses ve tanbur icrâcılığının yanı sıra bestekârlığı ve hocalığı ile hattatlığı ve hat hocalığı konularında ortaya koyduğu ve hayatı boyunca değiştirmedığı prensiplerinin, günümüz sanatkârları tarafından örnek alınması, geleceğin sanat dünyası için de büyük kazanç olacaktır.

Anahtar Sözcükler: klasik mûsiki, tanbur, hattat, bestekâr, sanatkâr, icrâ.

Kemal Batanay (1893-1981)

Abstract

He is one of the masters of the last period of Ottoman calligraphers; he is one of the important artists of the classical style based on Tanbûrî İzak in tanbur performance. Using classical Turkish music and motifs skillfully with his compositions in religious and non-religious fields, he played an important role in keeping the classical style alive and transferring it to the younger generations at a time when artists were in demand for the west and fantasy. After taking lessons from the important calligraphers of the period, he focused on "talik" writing and

¹ Doktor Öğretim Üyesi, İstanbul Medipol Üniversitesi, Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Müzik Bölümü, Türk Müziği Anasanat Dalı, nozcan@medipol.edu.tr .



became known as "talik calligrapher". One of its features on calligraphy; His aim was to reveal the calligraphy texts he designed in one fell swoop, in a way that would not require long-term corrections. It is stated that he gave the best examples of calligraphy until the 1970s. The line did not charge any fees from its students. "The price of these courses is to teach the writing to those who desire it, after learning it." he would say.

In his Turkish music studies, he benefited from the important music masters of the period and was inspired. At that time, he participated in extensive private science and art meetings held in some mansions and houses in Istanbul and benefited from the masters he met at these meetings. Rauf Yekta Bey, whom he attended for many years without interruption and accepted as the last master of the period, was the most important factor in shaping his artistic personality in music. He used the phrase "He was born for Turkish music, he lived and he sacrificed his breath for its sake". He always adopted and defended the style-ı kadim (old style) attitude in the tanbur instrument. He often complained about "methodlessness" on this subject.

Kemal Batanay was known for his uncompromising classical style in his compositions as well as his tanbur style. This feature, which stands out in his compositions, gave him a different position among the composers of the period. Among his religious and non-religious compositions, his composition for the entire piece Vesiletü'n-necât, whose lyrics belong to Süleyman Çelebi, known as "Mevlid", is his most important work in which the rich melodies of classical music are used masterfully and reveal his artistic power.

In this article, we will talk about Kemal Batanay, a prominent artist in both calligraphy and music in the twentieth century. His features such as vocal performance, drum performance, composition, calligraphy and teaching in these fields, as well as the principles he put forward and did not change throughout his life; It will be taken as an example by today's artists and it will be a great gain for the art world of the future.

Keywords: classical music, tanbur, calligrapher, composer, artist, performance.

Kemal Batanay(1893-1981)

Son devir hattat ve musikişinaslarından Kemal Batanay, 6 Şubat 1893'te İstanbul Fatih'te Hırka-i Şerif Camii yakınındaki Eskialipaşa mahallesinde doğdu. Asıl adı Mehmed Kemaleddin'dir. Babası, Kayserili Müridoğulları soyundan, Kasımpaşa'da Cezayirli Hasan Paşa/Kalyoncular Kışlası Camii İmamı Mehmed Ziyâeddin Efendi, annesi Ayşe Sıdika Hanım'dır (Serin 2006, 13). Doğduğu evin yakınındaki Sinan Ağa İbtidâ Mektebi'nde başladığı ilk öğrenimini daha sonra Zeyrek'teki Saliha Sultan İbtidâ Mektebi'nde tamamladı (Serin, her iki mektepten de ayrı ayrı almış olduğu 19 Ağustos 1904 tarihli iki diplomasının bulunduğu söz eder: Serin 2006: 17). Orta tahsilini, Fatih Merkez Rüştüyesi (Ortaokulu)'nde tamamladı (19 Ağustos 1907). Rüştüye eğitimi esnasında babasından başladığı hafızlık çalışmasını iki sene içerisinde on dört yaşında bitirdi. Bu sıralarda Sultan II. Abdülhamit Han'ın ikinci imamı ünlü kıraat âlimlerinden Hacı Niyazi Efendi'den ilm-i kıraat öğrendi. Lise öğrenimine iki buçuk yıl Vefa Mekteb-i İdâdîsi (Lisesi)'nde devam etti. Bu arada Fatih Camii dersîamlarından Tevfik Efendi ve Manisalı Mustafa Efendi'den Arapça, Farsça ve dinî ilimler dersleri aldı. İdâdî'nin son sınıfında okurken Dârülhilâfetilaliyye Medresesi Sahn kısmının ikinci sınıfına devam etmeye başladı. Bu medresenin beşinci sınıfında iken Hâfız Sadeddin Kaynak ile birlikte imtihanla Dârülfünun'un Ulûm-i İlâhiyye Şubesi (İlâhiyat Fakültesi)'ne kaydoldu ancak bu sırada başlayan I. Dünya Savaşı sebebiyle askere alınması üzerine İlâhiyat öğrenimine çok az bir süre devam edebildi (Aksoy 1980: 44). 16 Eylül 1915 tarihinde İhtiyat Zabiti olarak Levâzım Mektebi'ne sevki ile başlayan askeri görevi üç yıl yedi ay süreyle Bandırma, Çanakkale ve Edirne'de devam etti. 1919'da terhisinin ardından İstanbul'a döndü ancak savaştan sonra İlâhiyat Fakültesi lağvedildiğinden, başlamış olduğu yüksek tahsiline devam edemedi.

1920'de Şirket-i Hayriyye Tâdât Kalemi'nde ilk resmi görevine başlayan Batanay, bu görevini altı yıl sürdürdükten sonra çalışma hayatına İstanbul Ticaret ve Sanayi Odası'nda devam etti. Bu kurumda 1929'da başlayan çalışmaları, uzun bir hizmet yılının ardından 31 Aralık 1956 tarihinde emekliye ayrılmasıyla sona erdi.

Kemal Batanay, emekliye ayrılınca 1957 ve 1960'lı yıllarda iki defa İstanbul Belediye Konservatuvarı Tasnif



Heyeti'nde çalışmak için müracaat etmişse de “kadro yetersizliği” gerekçe gösterilerek bu müracaatına olumlu cevap verilmemiştir (Serin 2006: 39). 1976'da, Milli Eğitim Bakanlığı'na bağlı olarak öğrenime başlayan İstanbul Türk Müsikisi Devlet Konservatuarı'na (bu kurum bir süre sonra İstanbul Teknik Üniversitesi'ne bağlandı) sözleşmeli öğretim üyesi olarak tayin edildi ve vefatına kadar bu kurumda “repertuvar hocası” olarak görev yaptı. Bu arada 1971-1980 yılları arasında Münir Nureddin Selçuk ve Yusuf Ömürlü ile birlikte Kubbealtı Cemiyeti Müsiki Enstitüsü'nde Türk müsikisi dersleri verdi. 7 Nisan 1980'de Kubbealtı Cemiyeti tarafından Kenter Tiyatrosu Salonu'nda Batanay'a bir jübile düzenlendi. 22 Haziran 1981 tarihinde İstanbul Kadıköy'de vefat etti. 24 Haziran'da Teşvikiye camiinde ikinci namazını müteakip kılınan cenaze namazının ardından Feriköy Mezarlığı'ndaki aile kabrine defnedildi. Kemal Batanay iki evlilik yaptı. Ünlü tanbur sanatçısı Ahmet Ercümen Batanay, Kemal Batanay'ın ilk eşi Ayşe Hamîde Meveddet Hanım'dan doğan oğludur. Tanburi ve müsiki hocası Naime Batanay ise ikinci eşidir.

Hat Çalışmaları ve Hattatlığı

Kendi ifadesine göre ilk hat çalışmalarına, on dört-on beş yaşlarında iken Rumeli Kazaskeri Mahmud Kâmil Paşa'nın oğlu Muhyiddin Bey'le başladı. Ondandır kısa bir süre ta'lik hattı meşk ettikten sonra hocası onu, Bâb-ı Fetvâ'da ta'lik hocası Karînâbâdlı Hasan Hüsnü Efendi'ye götürdü. İki sene ta'lik meşk ettiği Hasan Efendi'nin vefatı üzerine Yavuz Sultan Selim Camii Başmüezzini Hattat Hulusi Efendi'nin meşklerine katıldı. İki yıla yakın Hulusi Efendi'den ders aldı. Bu sırada I. Dünya Savaşı'nın çıkması üzerine askere alındı. Asker dönüşü tekrar hocasının derslerine devam ederken bir yıl da Medresetülhattâtîn'de hocasının ta'lik meşklerine katıldı. Ardından Hulusi Efendi'den ta'lik ve celi ta'lik icazeti aldı (Serin 2003: 320).

Ayrıca nesih, sülüs ve rik'a yazılarını Erkân-ı Harbiye-i Umûmiyye Matbaası Başhattatı Sofu Mehmed Efendi'den; celi dîvânî ve dîvânî yazılarını da Dîvân-ı Hümayun'da görevli Ferit Bey'den meşk etti. Hattatlığı konusunda kendisinin ifadeleri şöyledir: “Ta'lik yazıdan daha çok zevk aldım. Diğer yazılar üzerinde fazla emek sarfetmedim. Zaten ta'lik hattatı olarak bilirim (Serin 2006: 24)”. Kemal Batanay; Tuğrakeş İsmail Hakkı Bey, Ömer Vafî, Kâmil Akdik, Necmeddin Okyay, Mâcid Ayrıl gibi hat sanatının, dönemindeki pek çok hattatıyla tanışmış ve istifade etmiştir. Hocalarına karşı büyük hürmeti vardı. Meselâ Hulusi Efendi'den söz ederken, “Hocam Hulusi Efendi evliya insandı. Bir daha onun gibi sanatkâr gelmez” sözleriyle ona olan hayranlığını ifade eder, gözleri yaşarırdı.

Kemal Batanay'ın tasarladığı hat metinleri, kaleminden bir çırpıda, uzun süreli tashihler gerektirmeyecek şekilde ortaya çıkardı. Kendisine sipariş edilen yazı konusunda pazarlık yapmaz, çoğu zaman hediye ederdi. Kendisi için, olgunluk dönemi denilebilecek 1940-1970 yılları arasında en güzel hat eserlerini vermiştir (Serin 2006: 80-81).

Batanay yazı meşğine, talebenin harfleri tanınması, yazı ölçülerine gözün alışması için rik'a yazısıyla başlar, daha sonra ta'lik meşğine geçerdi. Hoca, hat talebelerinden ücret almazdı. Bir keresinde talebesi Muhiddin Serin'in, kendisine ücret vermek istemesi üzerine hiddetlenerek: “Evladım, hocalarımız bizden ders karşılığında para almadı. Biz üstadlarımızdan böyle gördük. Bu derslerin ücreti, yazıyı öğrendikten sonra talep edene karşılıksız öğretmektir” cevabını vermiştir (Serin 2006: 83). Hoca, pek çok talebe yetiştirmiştir. Bunlar arasında günümüz hat ustalarından Hasan Çelebi, Savaş Çevik, Aydın Yüksel, Muhiddin Serin, yetiştirdikleri talebelerle hocalarının yolunu devam ettiren hattatlardandır.

Kemal Batanay'ın bugün özel koleksiyonlarda ve çeşitli müzelerde ta'lik kıtaları, celi ta'lik beyit, âyet ve hadis levhaları bulunmaktadır. Cami, mezar taşı, çeşme kitabe yazıları; ölüm, doğum, evlenme gibi çeşitli münasebetle düşürdüğü bilinen otuz civarında tarih kitabesi de hazırlamıştır (Serin 2006: 81; Aksoy 1980: 46). Bunlar arasında 15 Temmuz Şehitler Köprüsü (Boğaziçi Köprüsü) için hazırladığı manzum inşâ kitabesinin tarih mısraı şöyledir: “Târîh-i ikmâlini tam söyledi yazdı Kemâl/ Avrupa Asya bir oldu bağladık cânibleri 1973”. Ayrıca Yahya Kemal Beyatlı'nın *Rubâiler. Hayyam Rubâilerini Türkçe Söyleyiş* (İstanbul 1963) adlı eserinde yer alan elli dört kıtanın ve Hamâmîzâde İhsan'ın Ömer Hayyam Rubâileri (İstanbul 1966) adıyla manzum olarak Türkçe'ye tercüme edilen üç yüz otuz altı kıtanın Farsça metinleri ta'lik hattı ile Kemal Batanay tarafından yazılmıştır.

Kemal Batanay'ın, farklı koleksiyonlardan edinilebilen levha ve kitabelerle metrukâtı içinde bulunan, kendi hazırladığı ta'lik ve celi ta'lik yazı eskiz ve kalıplarından derlenen örnekler neşredilmiştir (bkz. Serin 2006: 98-203).



İlk Müsiki Çalışmaları

Müsikideki ilk hocası, hemen her sazı çalabilen ve iyi bir hânende olan babasıdır. İlk müsiki bilgilerini babasından aldıktan sonra küçük yaşlarda, evlerinde düzenlenen müsiki meclislerinden faydalandı. Babasının, onun müsikeye olan kabiliyetini sezmesi üzerine; babasının yakın dostu, dinî ve klasik müsikide üstad, zâkirbaşı, Kasımpaşa Küçük Piyale Camii İmamı Şeyh Cemâleddin Efendi'den meşk etmeye başladı. Cemâleddin Efendi'den iki yıl klasik müsiki ve Mevlevî âyinleri de dahil olmak üzere dinî müsiki dersleri aldı. Bu arada tekkelere ve Mevlevihanelere devam ederek önemli müsiğinâslarla tanışma imkânı buldu ve onlardan istifade etti.

1913 yılında Galata Mevlevihanesi Neyzenbaşı Hattat Mehmed Emin Dede (Yazıcı) ile tanıştı. Ondan Mevlevî âyinleri meşk etti, Hamparsum ve Batı notası öğrendi. Kendi ifadesiyle, liseyi yeni bitirdiği sırada Mevleviyeye tarikatına intisab etti. Galata Mevlevihanesi'nde, tekkelerin kapatılmasına kadar (1925) altı yıl cuma imamlığı, âyinhanlık ve na'thanlık görevlerinde bulundu. Ergun onu, döneminin önemli âyinhanları arasında zikreder (Ergun 1943: 664).

Mustafa Kemal ile Bir Hatıra

Bu hatırayı, Kemal Batanay'ın kendi ifadelerinden özetleyerek naklediyorum: "I. Dünya savaşında müttefik kuvvetlerin Çanakkale'den çekilmelerinin ardından birliğimiz Edirne'ye 16. Kolordu Kumandanlığı'na sevk edildi (Ocak 1916). Ben de 16. Telgraf Bölüğü'nün hesap memuru olarak tayin edildim. Bu görevde iken, bir cuma günü Üç Şerefeli Cami'de okuduğum Kur'an'ı ve iç ezanını dinleyen 16. Kolordu Kumandanı Mustafa Kemal, beni tebrik ederek 'Edirne'de kalındığı süre içinde, kendisi cuma namazına hangi camiye giderse onun da o camiye gelerek iç ezanını okumasını' söyledi. Takibeden haftalarda benim okuyuşlarım Selimiye ve Eski Cami'de devam ettikten sonra Mustafa Kemal beni özel bir sohbe davet etti. Daha çok müsinin konuşulduğu bu sohbetin sonunda Mustafa Kemal'in benden, birkaç eser okumamı istemesi üzerine Dellâlzâde İsmail Dede'nin "O güzel gözlerine hayran olayım" mısraî ile başlayan ısfahan nakış yürük semâîsi ile Tab'î Mustafa Efendi'nin "Çıkmaz derûn-i dilden efendim muhabbetin" mısraî ile başlayan bayâtî nakış yürük semâîsini okudum; ikinci esere Mustafa Kemal hafif sesle, hatasız usul vurarak eşlik etti. Daha sonra Mustafa Kemal, Leylâ Hanım (Saz)'ın "Harâb-ı intizar oldum aman gel aman gel" mısraî ile başlayan hüzzam şarkısını usul vurarak okumaya başladı ve benim de okumamı istedi.

Müsiki faslı böylece gece geç vakte kadar devam etti. Onun müsiki bilgisi, zevki ve eserlere hakimiyeti bende büyük hayranlık uyandırdı. Bende derin izler bırakan bu hatırayı hiç unutamam. Onun Osmanlı kültürü içinde yetişmiş, yoğrulmuş bu şahsiyetine daima hayranlık duymuşumdur (Serin 2006: 31-32)".

Müsikide Hocaları ve Faydalandığı Üstatlar

Kemal Batanay, I. Dünya Savaşı sebebiyle ara verdiği müsiki çalışmalarına, savaş sonrası tekrar Emin Dede'nin dersleriyle devam ederken, Yenikapı Mevlevihanesi Neyzenbaşı üstat Rauf Yekta Bey'den de müsiki meşk etmeye başladı. On altı yıl aralıksız derslerine devam ettiği ve dönemin son üstadı olarak kabul ettiği Rauf Yekta Bey, onun musikideki sanatkâr kişiliğinin şekillenmesinde en önemli etken olmuştur. Bu sebeple, aralarındaki hoca-talebe münasebetinin, zamanla baba-oğul derecesine yükseldiği söylenir. Batanay, hocasının Türk müsikisi konusundaki gayretlerini şu ifadelerle özetler: "Türk müsikisinin mütevelliliğini ömrü boyunca fahriyen yaptı; senelerce Türk müsikisi için boğuştu. Denebilir ki Türk müsikisi için doğdu, Türk müsikisi için yaşadı ve yine onun uğruna nefesini feda etti (Batanay 1950: 2)". Kemal Batanay bu arada dönemin meşhur müsiki üstadları Zekâîzâde Hafız Ahmed Irsoy ve Ahmed Avni Konuk'tan da istifade ederek müsiki nazariyatı, usul bilgisi ve repertuarını geliştirdi.

O dönem, İstanbul'daki bazı konak ve evlerde geniş kapsamlı özel ilim ve sanat toplantıları yapılırdı. Bunlar arasında, Hüseyin Sadettin Arel'in Şişli Küçükbağçe sokağındaki tarihi evinde yapılan mutat cumartesi toplantıları edebiyat, sanat, kültür ve müsiki konularında akademik sohbetlerin yapıldığı ortamlardan birisiydi. A. Adnan Saygun, Mesud Cemil, Fahri Kopuz, Ruşen Kam, Veli Kanık, Hasan Ferit Alnar, Kemal İlerici gibi, sonraları hepsi kendi sahalarında birer değerli müzik adamı olan, Arel'in bu ilk dönem talebeleri arasında Kemal Batanay da yer almaktaydı. Ayrıca Batanay, Beyazıt Bakırcılar'da İbnülemin Mahmud Kemal İnal'ın konağında yapılan mutat



pazartesi toplantılarının da müdavimleri arasındaydı. İbnülemin bu konuda şunları söylüyor:” Hakk’ın inayetiyle yıllardan beri, haftada bir gece pazartesi fakirhanemizde toplanmakta olan mûsiki meclisine en değerli üstatlarla beraber Kemal Bey de devam ederdi. Akşam üstü gelip gece yatarlardı. Ruh nevaz âlemler olurdu. Kur’ân-ı azimüşşân’ı pek latif tilâvet edenlerden ve şarkıları da hoş sadâ ve edâ ile okuyanlardandır. Hayli şâkirdi vardır (İnal 1955: 574; Sanal 1981: 16)”.

Tanbûrlîği

Kemal Batanay, tanbur icrâcılığında klasik tavrın önemli sanatkârlarındandı. Önceleri bir süre ney üflemişse de daha sonraları tanburda karar kıldı. İlk tanbur derslerini I. Dünya Savaşı sonrası Avukat Ömer Bey’den almaya başladı. Kısa süren bu çalışmasının ardından tambur meşkini Kadı Fuad Efendi ile uzun süre devam ettirdi (Yaşmut 1970: 7). Ayrıca Tanbûrî İzak’a dayanan eski tanbur tavrı (tarz-ı kadîm)² icrâcılarında Mehmet Suphi Ezgi’den bir yıl kadar tanbur dersleri aldıktan sonra Refik Fersan’dan da birkaç ay peşrev ve saz semâîleri meşk etti.

Kemal Batanay, dönemin önemli mûsiki ve tanbur üstatlarından aldığı bilgilerle bu sahadaki yeteneğini geliştirdi ancak tanburda daima eski tavrı benimsedi ve savundu. Bu konuda metotsuzluktan da yakınan Batanay, eski tavrı üzerine bir tanbur metodu yazmaya başladığını fakat tamamlayamadığını ifade etmiştir. Onun tanbur üslubu hakkındaki görüşleri şu sözleriyle özetlenebilir: “Bu nefis muhteşem sazı diğer mızraplı sazlar gibi bir sürü mızrap gürültüsüyle çalmak herhalde çok yanlış yoldan yürümek sayıldığı gibi kıymetini de düşürmek değil midir? Bugün memlekette iyi tanbur tutabilen yüzlerce müntesip arasında bu işin hakiki ve ilmi cihetini bilir üstad ve müsteid sanatkârlar yok değil. Böyle olmakla beraber üçünün dördünün bir yere gelip bir mûsiki parçasını bir üslup ve kaideye uyarak bir tek tanbur çalınır gibi çalmaları mümkün olmuyor. Sebebi her icrakâr başka başka tavrı ve üslupta icrâ-yı ahenk etmelerinden dolayı bittabi birlik husule gelmiyor. Bu imtizaçsızlığın sebebi düşünülürse metotsuzluk olduğu meydana çıkar (Serin 2006: 66).

Bestekârlığı

Kemal Batanay, dinî ve dindışı sahalarda klasik form ve motifleri ustaca kullanarak, sanatkârların Batı’ya ve fanteziye rağbet ettikleri bir dönemde klasik tavrın canlı kalmasında ve genç nesillere aktarılmasında önemli rol oynamıştır (Serin 1992: 140). İlk eseri, 1928 yılında bestelediği, güftesi İbnülemin Mahmud Kemal’e ait “Cezbenâk etmez iken bir mâh-ı mehpeyker gönlümü” mısrayla başlayan hüseyinî şarkısıdır. Mevlid, Mevlevî âyini, na’t, ilâhi, şuşul, beste, ağır semâî, yürük semâî, şarkı, türkü, marş, peşrev ve saz semâîsi formlarında, bazılarının güfteleri kendisine ait olmak üzere elli beş bestesi günümüze ulaşmıştır. Bunlardan on bir tanesi dinî sahada, otuz altısı sözlü ve sekizi saz eseri olmak üzere toplam kırk dört eseri de dindışı sahadaki besteleridir (Eserlerin listesi için bkz. Serin 2006: 62-65).

Süleyman Çelebi’nin Mevlid-i şerif adıyla tanınan ünlü manzum eseri *Vesiletü’n-necât*’a yapmış olduğu beste, Kemal Batanay’ın sanat gücünü ortaya koyan en büyük göstergedir. Mevlid manzumesinin daha önceleri Bursalı Sekban (XVII. yüzyıl) adlı mûsikişinas tarafından bestelenip XIX. yüzyılın sonlarına kadar bu besteye okunduğu ancak sonraları bu bestenin unutulduğu bilinmektedir. Bu arada Sadettin Kaynak’ın da bir mevlid bestesinden bahsedilmekteyse de (Özcan 2004: 485) bu esere günümüze kadar ulaşamamıştır. Kemal Batanay, 1956 yılında beş ay gibi kısa sürede tamamladığı mevlid bestesinde, seksen dokuz makam ve on farklı usulle klasik mûsikinin zengin motiflerini ustaca kullanmıştır. Bugüne kadar neşredilmeyen bu eserin notaları, Batanay’ın vefatından sonra Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi (İSAM) Kütüphanesi’ne bağışlanan “Kemal Batanay Mûsiki Arşivi” içerisinde bulunmaktadır. Bu bestenin “Tevhid/Münâcât” bahri üzerinde bir notasyon ve makam tahlili çalışması yapılmıştır (Öncel 2020: 280-304).³ Ayrıca bestelediği nikrîz Mevlevî Âyini de Türk mûsikisi âyin repertuarının seçkin eserleri arasındadır.

² Tarz-ı kadîmin en belirgin özelliği, az mızrap vuruşu ile tamburun titreşiminden istifade ederek birden fazla perdenin sesinin elde edilmesidir.

³ Bu eserin bir kısmının ilk icrâsı, Kültür ve Turizm Bakanlığı ile Kapadokya Üniversitesi’nin işbirliğiyle 16 Mart 2023 tarihinde Ankara’da Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası’nın Tarihi Salonu’nda enstrümanların da eşliği ile seslendirilmiş, ikinci icrâsı ise 29 Nisan 2023’te Bursa’da Tayyare Kültür Merkezi’nde yapılmıştır.



Kemal Batanay, zamanın mûsiki üstatlarından edindiği mahfuzâtı, tavrılı ve duygulu okuyuşu ile değerlendirmiş ve dönemin hânendeleri arasında anılmıştır. Onun hânendeliği konusunda oğlu Ercüment Batanay şöyle diyor: “Babamın sesi dik, tavrı güzeldi. Hatta Hâfız Kemal⁴ aile dostumuzdu, sık görüşürdük. Ona ‘Büyük Hâfız Kemal’, babama ‘Küçük Hâfız Kemal’ derlerdi. Bazan ikisi ses yarışması yaparlardı (Serin 2006: 67)”. Onun, Galata Mevlevihanesi’ndeki cuma imamlığı, na’than ve âyinhanlığı ile özel mûsiki toplantılarındaki ses icrâları konusundaki bilgilere yukarıda değinmiştik.

Kemal Batanay’ın musikide öne çıkan özelliklerinden birisi de hocalığı idi. Gerek Konservatuvarda gerekse Kubbealtı Cemiyeti’ndeki derslerinde özellikle, eserlerin tahrif edilmeden, aslına sadık kalarak icrâsı konusunda son derece duyarlı davranırdı. Eserlerin, notaya bakılmaksızın devamlı usul vurarak hafızaya alınması suretiyle meşk edilmesi üzerindeki hassasiyetinin sebebi de budur. Onun bu hassasiyetini, bu satırların yazarı da Kubbealtı Cemiyeti’ndeki dersleri esnasında müşahede etmiştir. Hat konusunda olduğu gibi mûsiki hocalığında da talebelerinden herhangi bir maddi karşılık almamak, Batanay’ın prensiplerinden idi. Kubbealtı Cemiyeti’ndeki mûsiki çalışmalarına başlamak için, kendisine teklif götüren Yusuf Ömürlü’ye verdiği cevap, sanat çevrelerine ibret olacak niteliktedir: “Yusuf evlâdım, elbette hoca hakkını ödemek lâzımdır; ama mevzubahis ben olursam iş değişir. Bana mûsiki öğreten hocalarımdan hiçbiri benden bir metelik bile istemediler. En ufak bir hediyemi kabul etmelerinin asla mümkün olamayacağını şöyle böyle hissettirdiler. Ne öğrettirlerse, ne yaptılarsa, Allah rızası için, mûsikiyi mübarek bir meşgale saydıkları için yaptılar. Hatta bunlardan Rauf Yektâ Bey gibi birkaç üstad, temin edemediğim mübhem ihtiyaçlarımı bile karşıladılar. Ben de onların hakkını, hevesli ve kabiliyetli talebelere ücretsiz ders vererek ödemeye uğraşıyorum. Yanlış anlaşılmasın, bu söylediklerim sadece kendim içindir, umumi değildir (Balcı 2016: 136-137)”.

Kemal Batanay mûsikide de pek çok talebe yetiştirdi. Bunlar arasında Necmi Rıza Ahıskan, Mefharet Yıldırım, Sadi Hoşses, Arif Sami Toker, Feriha Tunceli, Ercüment Batanay, dönemlerinin önde gelen ses ve saz sanatçıları arasında yer aldı. Son döneminde, Kubbealtı Cemiyeti’ndeki mûsiki hocalığı süresince yetiştirdiği talebeleri de bu sahadaki çalışmalarlarıyla Türk mûsikisinin çeşitli dallarında hizmet vermeye devam etmektedirler.

Kemal Batanay’ın çevresindeki sanat ve kültür ortamı onu, hat ve mûsikideki sanatkârlığının yanı sıra şiir ve edebiyatla da ilgilenmeye yöneltmiş, bu sahada bazı şiirler kaleme almıştır. Türk diline ve aruza hakimiyeti müşahade edilen şiirlerinde daha çok şahsi ıstırap ve mutlulukları; sevdiklerine, yakınlarına hissettiği duyguları, manevi dünyasının akisleri sezilir (Tespit edilen bazı şiirleri için bkz. Serin 2006: 88-95).

⁴ Süleymaniye camii başmüezzinlerinden. Bilhassa gazel ve tavrılı mevlid okuyuşlarıyla tanınırdı.



Kaynakça

1. Aksoy, Mehmet (1980). “Kemal Batanay”, *Kubbealtı Akademi Mecmuası 3*, İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı, s.44-47.
2. Balcı, Ergun (2016). *Mûsikîye Adanmış Bir Ömür: Yusuf Ömürlü'nün Hayatı*, İstanbul: Nefes Yayınları.
3. Ergun, Sadeddin Nüzhet (1943). *Türk Musikisi Antolojisi*, c.2, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayınları.
4. İnal, İbnülemin Mahmud Kemal (1955). *Son Hattatlar*, İstanbul: Maarif Basımevi.
5. Öncel, Mehmet (2020). “Hâfız Kemal Batanay’ın Besteli Mevlidi”, *Trabzon İlahiyat Dergisi 7/1*, s.280-304.
6. Özcan, Nuri (2004). “Mevlid (Mûsiki)”, *İslâm Ansiklopedisi XXIX*, Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, s.484-485.
7. Sanal, Haydar (1981). “Kaybettiğimiz Değerli San’at Adamı Hafız Kemâl Batanay”, *San’at ve Kültürde Kök 6*, İstanbul: Kuşak Ofset, s.16-17.
8. Serin, Muhittin (1992). “Batanay, Kemal” *İslâm Ansiklopedisi V*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, s.139-140.
9. Serin, Muhittin (2003). *Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar*, İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.
10. Serin, Muhittin (2006). *Kemal Batanay. Bestekâr, Tanbûrî, Hattât, Hâfız*, İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.
11. Yaşmut, Sözer (1970). “Röportaj. Kemal Batanay”, *Musikî ve Nota 14*, İstanbul: Kral Matbaası.7.





Kemal Emin Bara

(Eğitimci, Yazar, Şair, Besteci, Tiyatro ve Sinema Sanatçısı)

Aynur ORMANCI İŞLER¹

M. Hakan CEVHER²

Özet

Kemal Emin Bara (1875-1957), Osmanlı Devleti'nin son dönemleri ve Erken Cumhuriyet Dönemi'nde yaşamını sürdürmüş bir entelektüeldir. Ömrünün ilk ve son zamanlarını İstanbul'da geçirmiş, bu süre zarfında babasının görevi sebebiyle farklı yerlerde bulunmuştur. Yetişkinlik yıllarında çeşitli illerde resim ve Fransızca öğretmenliği yapan Bara, Fransızcadan Türkçeye oyunlar çevirmiş, senaryo yazmış, tiyatro ve filmlerde farklı karakterleri canlandırmıştır. Bazı tiyatro toplulukların kuruluş sürecinde rol almış, yöneticilik yapmıştır. Şair, edip, yazar, eleştirmen, ressam, heykeltıraş, besteci ve aktör olarak karşımıza çıkan Bara'nın, 34 güftesi, 31 bestesi, 121 makalesi, 5 çevirisi ve 4 uyarlaması bulunmakla birlikte 13 sinema filminde rol almıştır.

Anahtar Kelimeler: Kemal Emin Bara, Müzik eleştirmenliği, Edebiyat, Tiyatro, Bestecilik.

Kemal Emin Bara

(Educator, Writer, Poet, Composer, Theater and Cinema Actor)

Abstract

Kemal Emin Bara (1875-1957) is an intellectual who lived in the last periods of the Ottoman Empire and the Early Republican Period. He spent the first and last days of his life in Istanbul, and during this time he was in different places due to his father's duty. Bara, who taught painting and French in various cities during his adult years, translated plays from French to Turkish, wrote screenplays, and played different characters in theaters and films. He took part in the establishment process of some theater companies and acted as a manager. Bara, who appears as a poet, writer, writer, critic, painter, sculptor, composer and actor, has 34 lyrics, 31 compositions, 121 articles, 5 translations and 4 adaptations, and has appeared in 13 movies.

Keywords: Kemal Emin Bara, Music criticism, Literature, Theatre, Composition.

¹ Akhisar Bilim ve Sanat Merkezi, Öğretmen.

² Prof. Dr., Ege Üniversitesi, Devlet Türk Müsikisi Konservatuvarı, Emekli Öğretim Üyesi.



Kemal Emin Bara (Eğitimci, Yazar, Şair, Besteci, Tiyatro ve Sinema Sanatçısı)

Ailesi ve Eğitim-Öğrenim Yılları

Kemal Emin Bara (1875-1957)³, İstanbul'un Şehzadebaşı semtinde doğmuştur. 1908'de Bahriye Nazırlığı da yapan Mehmed Emin Paşa'nın oğludur. İlk eğitimine Bebek'teki bir okulda başlamıştır. Soğukçeşme Askeri Rüştiyesi'nden sonra Kırklareli'nde idadiye devam ettiyse de babasının Yemen'e atanmasıyla eğitimi kesintiye uğramıştır. Yemen'de Teğmen rütbesiyle ordunun levazım şubesinde görev yapmıştır. Beyrut'ta, Fransız Koleji'nde lise eğitimini tamamlayarak, Fransız Tıp Fakültesine devam etmiştir. Ülkede askeri ve siyasi durumun stabil olmaması ve Balkan savaşlarının başlamasıyla, tıp eğitimini yarıda bırakmış, subay olarak orduya yazılmıştır (Öztuna 1969: 97).

Evliliği

Bara, Kolağası Mustafa Efendi ile Fatma Hanım'ın kızı Refia Bara ile evlendi. Çocukları Şefik Bara, Mahmedet Kipman ve Mesâdet Adaş'tır (Öztuna 1990: 141).

Eğitimciliği

Kemal Emin Bara, farklı şehirlerde Fransızca ve resim öğretmenliği yapmıştır. 1923 yılının Ekim ayına kadar Samsun ve İstanbul'da eğitim ve tiyatro faaliyetlerine devam eden Bara, İzmir'de 1923-1928 yılları arasında İzmir Kız Lisesi'nde görev yapmıştır (Huyugüzel 2000: 296).

Mûsikîye İlgisi

Kemal Emin Bara, Fransız Tıbbiyesi'nde eğitim aldığı yılların öncesinde mûsikî ile ilgili eğitimler almış, Uşşak, Nihavend, Hicaz makamında peşrevleri icrâ edebildiğini yazılarında dile getirmiştir (Bara 1956: 332).

Bara'nın hayatına mûsikî açısından baktığımızda, anlayış ve düşünüş olarak farklı şekilde algılandığı iki dönemden bahsetmek mümkündür. İlki Türk müziği ve müzik adamlarına yönelttiği eleştirilerle bir "Türk Müziği Karşıtlığı Dönemi" dir. Erken cumhuriyet dönemine gelindiğinde ulus-devlet olmanın bir gereği olarak Osmanlı döneminden kalan miras arka plâna itilmiş, halk müziği çok sesli bir form olarak ileri sürülmüş, resmî ideoloji gereği Batı müziği etkileri ülke gündemine girmeye başlamıştır (Usta 2010: 108-109). Bu değişimler Bara üzerinde de etkili olmuş, bu durum, O'nu Türk Mûsikîsi karşıtlığına yöneltmiştir. İkinci dönem ise Hüseyin Sadettin Arel (1880-1955)

³ M. Nihat Özön ve Baha Dürder'e göre doğum tarihi 1888'dir (Huyugüzel 2000: 295). Öztuna'ya göre ise 1875'te İstanbul'da doğmuştur (Öztuna 1990: 141).



ile tanışmasıyla başlayan, Türk mûsikîsine bakışının değiştiği dönemdir.



Konservatuvar icrâ heyeti-1945 (Tutel 2006: 77)

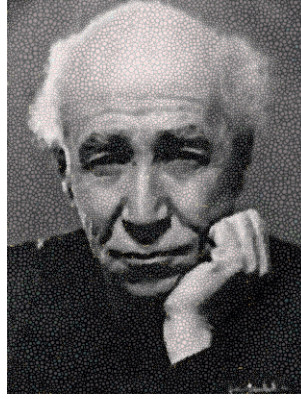
Ön sıra, soldan sağa: Safiye Ayla, Nuri Duyguer, Kemal Emin Bara, Hüseyin Sadettin Arel, Santuri Ziya Bey, Ali Rıza Şengel; Orta sıra: Kemal Niyazi Seyhun, Hadiye Ötügen, Şükriye Gökçer, Laika Karabey, Hanende Şaheste Hanım, Vecihe Engin; Arka sıra: Hüsnü Tüzüner, Vecdi Seyhun, Ercüment Batanay, Arif Sami Toker, Ekrem Kongar, Gavsî Baykara.

Türk ve Batı müziklerini çok iyi bilen Arel, her iki mûsikîde de besteler yapmış ve öğrenciler yetiştirmiştir (Karabey 1960: 454). Kemal Emin Bey, Hüseyin Sadettin Arel ile tanışmasından sonra, asıl meselenin mûsikînin derinlemesine incelenmesi ve kaliteli bir sunumla halka yansıtılması olduğunu düşünmüştür. Bu düşüncelerini de farklı platformlarda çekinmeden dile getirir. “*Kıymetsiz eserleri okuyup ta halkın böyle istediğini ileri sürmek iddiâsı hiç kabule şayan değildir.*” (Bara 1944: 4). Sözüyle de mûsikîmizin seçkin örneklerinin göz ardı edilip, edebî ve mûsikî bakımından değer taşımayan şarkıların ön plana çıktığını savunur. Bara, yazılarında Türk mûsikîsinin ıslahı ve doğru ifade edilmesi üzerine fikirlerine yer vermiştir. “*Mevcudu ıslah etmek bir nevi ibdâ etmektir. Koruktan başka meyva vermiyen bir bağı ilmî bir tarzda budamak, aşılacak, cins cins nefis üzüm elde etmek güzel bir iştir.*” (Bara 1943: 4) düşüncesini savunmuştur (Ormancı İşler 2022).

Güfte Yazarlığı

Mûsikî bilgisi, güfteleri, besteleri ve eleştirileri, Kemal Emin Bara'nın en güçlü yanlarını ortaya koymaktadır. Dönemin edebiyatına olan ilgisi, Bara'yı divan edebiyatı, arûz ve terkipler konusunda kuvvetlendirmiş, yazdığı şiirlerin, bestelenebilir nitelikte olmasını sağlamıştır. Güftelerinin bir kısmını kendi bestelediyse de Kanuni Hacı Arif Bey (1862-1911), Rauf Yekta Bey (1871-1935), Hüseyin Sadettin Arel⁴ (1880-1955), Fahri Kopuz (1882-1968), Rüştü Eriç (1914-2007) gibi diğer bestekârlar tarafından şarkı ve kâr türlerinde bestelenen güfteleri de vardır. Bu güftelerden bir kısmı TRT repertuvarına alınmıştır.

⁴ Yılmaz Öztuna'nın verdiği bilgilere göre Arel, 13 güftesini altı günde (19-14 Ağustos 1949) “Bir Demet Şarkı” başlığı altında bestelemiştir. (Öztuna 91 :1990)



Kemal Emin Bara (turkcealtyazi.org)

Güfteleri⁵ (<http://www.sanatmuziginotalari.com>)

(İlk dize, Bestekâr, Makâm, Usûl.)

1. “*Âşıkım mecnûnum kurbânınam*”, Rüştü Eriç, Uşşak, Ağır Aksak.
2. “*Bahar erse yine seyr-i gülistân olduğun görsem*”, Rauf Yekta Bey, Tahirbuselik, Hafif.
3. “*Bahtı dîn etti beni pek bî-karar*”, H. Sadettin Arel, Hüseyini, Devr-i Hindi.
4. “*Ben inandım gönül lûtf eyle sen de inan*”, H. Sadettin Arel, Ferahnüma, Curcuna.
5. “*Bir câm-ı safâ çek de unut derd-i cihânı*”, H. Sadettin Arel, Uşşak, Sofyan.
6. “*Bir penbe gül adadım bugün şeydâ bülbüle*”, H. Sadettin Arel, Hicaz, Curcuna.
7. “*Güzelliğın ufkunda açılmışsın engine*”, H. Sadettin Arel, Sultaniyegâh, Düyek.
8. “*Hangi âhûya tutuldum ise nâlân oldum*”, H. Sadettin Arel, Bayati Araban, Devr-i Revan.
9. “*Kalmadı kudret efendim bende artık gayrete*”, Fahri Kopuz, Uşşak, Düyek.
10. “*Mahvetti beni bir sâç-ı zer âfet efendim*”, H. Sadettin Arel, Şevkefza, Müsemmen.
11. “*Ne cansın fitne-i âhir zamansın*”⁶, Kanuni Hacı Arif Bey, Hüseyini, Aksak.
12. “*Ne cansın fitne-i âhir zamansın*”, H. Sadettin Arel, Kürdilihicazkar, Curcuna.
13. “*Pek güzeldir gönül kapar*”, H. Sadettin Arel, Karcığar, Curcuna.
14. “*Sâkî bu gece bezmimizin sazı mükemmel*”, Fahri Kopuz, Muhayyer, Curcuna.
15. “*Sar kollarını boynuna bir yosma civanın*”, H. Sadettin Arel, Kürdilihicazkar, Curcuna.
16. “*Terke eyle hicâbı güzelim neş’e-nisâr ol*”, H. Sadettin Arel, Bayâtî, Aksak Semai.
17. “*Yine peymâne-i hüsnünle mest oldum figân ettim*”, H. Sadettin Arel, Gerdaniyebuselik, Aksak.

⁵ Kemal Emin Bara’nın kendi bestelediği güfteleri, tekrara düşmemek için “Kemal Emin Bara’nın Besteleri tablosunda gösterilmiştir.

⁶ “Ne cansın fitne-i âhir zamansın” dizesiyle başlayan güftesi iki farklı bestekâr tarafından bestelenmiştir.



Besteciliği

Kemal Emin Bara, gençlik yıllarından başlayan mûsikî merakını besteleriyle de ortaya koymuştur. Farklı makam ve usûllerde şarkı, türkü, beste ve saz eseri türünde eserler bestelemiş, bu eserlerden çoğunun güftesini bizzat kendisi yazmıştır.⁷

Bara'nın 31 bestesine ulaşılmıştır. Bestelediği eserlerin 18'inin güftesi kendisine aittir. Bestelerinden ikisi saz eseridir: Mâhur Saz Semai ve Sultaniyegâh Medhal. Bestelerinden 9'unun güfte yazarı bilinmemektedir.

Besteleri (İlk dize, Güfte yazarı, Makâm, Usûl.)

1. "Ağladım âh ü figân ettim bu şeb," ?, Sultaniyegâh, Ağır Aksak.
2. "Âşıkım mecnûnunam kurbânınam", ?, Rast, Ağır Aksak.
3. "Aydın ili efelerin ocağı", ?, Hicaz, Aksak.
4. "Bağ-ı hüsnün o güzel gülleri soldu", ?, Uşşak, Aksak.
5. "Bahar olsa yine seyr-i gülistân olduğunu görsem", Kemal Emin Bara, Buselikaşiran, Türk Aksağı.
6. "Ben inandım ey gönül lütfeyle gel sen de inan", Kemal Emin Bara, Hicaz, Aksak.
7. "Ben seni gördüm görelî", Kemal Emin Bara, Hicaz, Semai.
8. "Benim serv-i hırâmânım efendim nazlı sultânım", Kemal Emin Bara, Karcıgar, Aksak Semai.
9. "Bir gün olacak ben gibi nâlân olacaksın", Kemal Emin Bara, Buselikaşiran, Yürük Semai.
10. "Bir haber yok kûy-i cânândan sabâ", ?, Saba, Ağır Aksak.
11. "Bir nîm neş'e say şu cihânın bahârını", Nedim, Karcıgar, Curcuna.
12. "Bir reng ü bû çalınmış meyle piyaleden mi", Kemal Emin Bara, Hicaz, Curcuna.
13. "Bu neş'eden sana ey dil kelâl gelmedi mi", Kemal Emin Bara, Müstear, Düyek.
14. "Çokdan beri sevdim seni ey gözleri mahmûr", Kemal Emin Bara, Hicaz, Aksak.
15. "Dağlar dumana daldı", ?, Hüseyini, Düyek-Curcuna.
16. "Deli gönlüm dağları aştı yine", ?, Karcıgar, Curcuna.
17. "Ey felek râhmeyle artık âşık-ı bî-ârâmuma", Kemal Emin Bara, Buselik, Ağır Aksak.
18. "Hâb-gâhinken efendim gülşenim", Kemal Emin Bara, Suzinak, Aksak.
19. "Her şiven her bir nazın bir başka fend olaydı", Kemal Emin Bara, Acemaşiran, Aksak.
20. "Hicrinle senin ağladığım günleri bilsen", Kemal Emin Bara, Isfahan, Devr-i Hindî.
21. "İki gözüm sensiz lütfet de söyle", ?, Mahur, Aksak.
22. "Mâhûr saz semâi", Mâhur, Aksak Semai.
23. "Nakâmi-i firkat uzamaz vâsıl olursun", Kemal Emin Bara, Uşşak, Sofyan.
24. "Nerde âhû nigehein nerde o gözlerdeki nûr", A. Refik Altınay, Nihavend, Ağır Aksak.

⁷ Kemal Emin Bara'nın besteleri, Ümit Yazıcı arşivinden temin edilmiştir.



25. “Nev-bahâr oldu cihân mesrûr-u handândır bugün”, Kemal Emin Bara, Suzidil, Çenber.
26. “Sabah oldu yeter bu intizârım”, Kemal Emin Bara, Hicaz, Devr-i Hindi.
27. “Sultâniyegâh medhal”, Sultaniyegâh, Düyek.
28. “Târif edemem zevkini vaslındaki ânın”, Kemal Emin Bara, Hicaz, Yürük Semai.
29. “Yine doğdu içime bizim köyün güneşi”, Kemal Emin Bara, Karcıgar, Düyek.
30. “Yüzünü görüverdim sana ben gönül verdim”, ?, Karcıgar, Sofyan.
31. “Zülfün gibi ey şûh-i sitem-kâre mi vardır”, Kemal Emin Bara, Buselikaşiran, Sengin Semai.

Çevirmenliği

Kemal Emin Bara, aldığı eğitimler ve bulunduğu farklı ortamlarla şekillenen gençlik tecrübelerinin birikimiyle, yetişkinlik yıllarında da çok yönlü bir portre çizmiştir. Özellikle sanat ve yabancı dil konusunda kendini geliştirmiş; çok yönlülüğün bir tezahürü olarak entelektüel zevkler edinmiştir. Fransızca, Arapça ve Farsçaya olan hâkimiyeti, farklı kültürlerin eserlerini özümsemesini sağlamıştır. Çeşitli illerde resim ve Fransızca öğretmenliği yapan Bara, farklı dillerden Türkçeye oyunlar çevirmiştir.

Çevirileri (İsim ve yıl)

- Lucrezia Borgia (1909-1910)
- Kapatma (1912)
- Kadın Değil Baş Belası (1939)
- Şehvet Adası (1945)
- Saadet Perdesi (1940)

Uyarlamaları

- İzmirli Kız (1920) <https://124.im/U6Zcl>
- Geçimsizlik (1940)
- Kıral Edip (1932) <https://124.im/iEJVF>
- Demirciler Grevi (1932)

Film Aktörlüğü

Çok yönlü bir entelektüel olan Kemal Emin Bara, sanatın birçok alanında olduğu gibi sinema alanında da dönemin ses getiren filmlerinde aldığı rollerle kendini göstermiştir. Bara'nın oyuncu olarak kadrosuna girdiği “Himmet Ağa'nın İzdivacı (1916)”, Türk sinemasının uzun metrajlı, ilk konulu filmidir. 1869 yılında Ahmet Vefik Paşa'nın Moliere'e ait “Zor Nikah” adlı oyunundan yaptığı tercüme üzerine kurgulanmıştır (Scognamillo 1987: 26).

Rol Aldığı Filmler (<https://124.im/nzb3Is>)

- Himmet Ağa'nın İzdivacı (1916)
- Kanlı Taşlar (1948)
- Dinmeyen Sızı- Sonsuz Izdırap (1949)
- Fato- Ya İstiklal Ya Ölüm (1949)
- Üvey Baba (1949)
- Bir Fırtına Gecesi (1950)
- Ankara Casusu Çiçero (1951)



- Tanrı Şahidimdir (1951)
- Yavuz Sultan Selim Ağlıyor (1952)
- Affet Beni Allahım (1953)
- Drakula İstanbul'da (1953)
- Köprüaltı Çocukları (1953)
- Çılgınlar Cehennemi (1954)

Tiyatroculuğu

Kemal Emin Bara çok yönlü bir sanatçı olarak, daha çok tiyatroculuğu ile ün kazanmıştır. Sanatın, deha ile emeğin ortaklaşa ürünü olduğunu savunmuştur (Bara 1944: 6). II. Meşrutiyet sonrası kurulan amatör tiyatro topluluklarıyla sahneye çıkmış, bazı toplulukların kuruluş sürecinde rol almıştır. Bu süreci, “*Meşrutiyetin ilk senesi, hatta senenin ilk günleri hiçbir san'at, hiçbir meslek tiyatro kadar velût [doğurgan] olmadı.*” (Bara 1943: 4) şeklinde ifade eder. Muhsin Ertuğrul'un Paris'ten dönüşü sonrasında kurulan Bursa Millet Tiyatrosu'nun sorumlu yöneticisi Bara'dır.



Behzat Hâki Butak- Kemal Emin Bara
(Darülbedayi, 31 Mart 1933, 40: 7.)

Kemal Emin Bey, 1914'te kurulan Darülbedayi'nin çalışmalarını takip etmiş ve tiyatro öğretmenleri arasında yer almıştır. 1920'de kurulan “Yeni Sahne” topluluğunda sahne yönetmenliği yapmış, tiyatro topluluklarında kendi uyarladığı eserler de sahneye konmuştur (Huyugüzel 2000: 296-297).

Yazarlığı

Kemal Emin Bara, Erken Cumhuriyet Dönemi'nde gazete ve dergilerde yayımlanan yazılarında, sanatın hemen her dalıyla ilgili gözlemlerini aktarmıştır. O'na göre “Sanat zevkini yaratılıştan almamış olan insanları sonradan ressam, heykeltıraş ve şair yapmaya uğraşmak boşuna bir çabadır.” (Bara 1944: 4-6). Eksikliklerin giderilmesi, ıslah fikirleri ve dünyadan benzer alanlardaki gelişmeler gibi konularda bir bilinç oluşturmaya çalışmış; zaman zaman yergileriyle polemiklere girmiş, ömrünün büyük bir kısmını bu konulara hasrederek geçirmiştir.

Bara, 1912'de “Yirminci Asırda Zekâ”, 1918-20 yılında “Temâşâ”, 1924'te İzmir'de yayımlanan “Sadâ-yı Hak”, 1926'da “Vakit”, 1927'de “Fikirler Dergisi”, 1939 yılında “Yeni Türk Dergisi”, 1942'de “Cumhuriyet”, 1942-43 yıllarında “Tiyatro”, 1943-1946 yılları arasında “Son Posta”, 1947-1950 yılları arasında “Türk Musikisi Dergisi”, 1949- 1956 yılları arasında “Musiki Mecmuası”nda, yazılar kaleme almıştır.

Çalışmamızda Bara'nın 121 yazısına ulaşılmıştır. Bu yazılarından 59'u mûsikî, 34'ü tiyatro, 28'i ise resim, fotoğraf, heykeltıraşlık, edebiyat içerikli kaleme alınmıştır. Yazıları gazete ve dergilere göre değerlendirmek gerekirse, Son Posta'da 59, Musiki Mecmuası'nda 13, Türk Musikisi Dergisi'nde 12, Yirminci Asırda Zekâ'da 10, Temâşâ'da 10, Fikirler'de 9, Sadâ-yı Hak ve Vakit'te 2; diğerlerinde ise birer yazısı tespit edilmiştir.

Üretkenlik açısından Bara'nın yazınsal olarak en aktif olduğu yıllar ise 1944 (34 yazı) başta olmak üzere 1943



(14), 1945 (11), 1912 (10), 1927 (8) ve 1949 (7) yıllarıdır.

Makaleleri (Tarih ve adet)

A. Gazeteler

1. Cumhuriyet: 1942-1.
2. Sadâ-yı Hak: 1924-2.
3. Son Posta: 1943-13, 1944-34, 1945.11, 1946-1.
4. Vakit: 1926-2.

B. Dergiler

1. Bedia Statzer Jübile Kitapçığı: 1950-1.
2. Fikirler: 1927:8, 1928-1
3. Musiki Mecmuası: 1949-1, 1950-2, 1951-4, 1953-1, 1954-1, 1956-4.
4. Temâşâ: 1918-5, 1919-2, 1920-3.
5. Türk Musikisi Dergisi: 1947-1, 1948-3, 1949-6, 1950-2
6. Türk Tiyatrosu: 1942-1943-1
7. Yeni Türk: 1939-1
8. Yirminci Asırda Zekâ: 1912-10

Vefâtı

Bara'nın, Fransızca ve resim öğretmenliği yanında, şair, edebiyatçı, sanat eleştirmeni, ressam, heykeltıraş, besteci ve aktör olarak sürdürdüğü yaşamı 10 Nisan 1957 tarihinde, 82 yaşında İstanbul'da son bulmuş, Kozluca Mezarlığı'na defnedilmiştir (Öztuna 1969: 97).



Kaynakça

- Bara, Kemal Emin (21 Aralık 1943). “Amatör Kumpanyaları”, *Son Posta*, s. 4.
- (22 Şubat 1944). “Bir Aktör Bir Rolü Nasıl Yaratır”, *Son Posta*, s.6.
- (1 Kasım 1956). “Bir Garb ve Türk Mûsikîsi Hikâyesi”, *Musiki mecmuası*, s. 332.
- (4 Şubat 1944). "Konser Nedir?" *Son Posta*, s. 4.
- (25 Şubat 1944). “San'atkâr, San'atkâr Olarak Doğar Sonradan Zorla Olmaz”, *Son Posta*, s. 4.
- (11 Ekim 1943). “Türk Mûsikîsini Islah Fikirleri”, *Son Posta*, s. 4.
- (31 Mart 1933). *Darübedayi* 40, s. 7.
- Huyugüzel, Ö. Faruk (2000). *İzmir Fikir ve Sanat Adamları*, Ankara: T. C. Kültür Bakanlığı.
- Karabey, Laika (Mayıs 1960). “Büyük Arel'in Ölümünün Beşinci Yıldönümü Münasebetiyle”, *Musiki Mecmuası* 147, s. 454.
- Ormancı İşler, Aynur (2022). *Erken Cumhuriyet Dönemi Musiki Yaşamının Kemal Emin Bara Yazılarındaki Yansımaları*, İstanbul Okan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik Anasanat Dalı, Müzik Programı, Yüksek Lisans Tezi.
- Öztuna, Yılmaz (1969). *Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi*, Ankara: Milli Eğitim Basımevi.
- (1990). *Büyük Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi*, Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Scognamillo, Giovanni (1987). *Türk Sinema Tarihi*, İstanbul: Metis yayınları.
- Tutel, Eser. (2006, Kasım). “Kadri bilinmemiş bir üstat: Santurî Ethem Bey”, *Popüler Tarih* 75, s. 76-80.
- Usta, Nazlı (2010). “Erken Cumhuriyet Dönemi’nde Türkiye’de Müziğin Dönüşümü”, *Erciyes İletişim Dergisi* 4, s.108-109.
- Ümit Yazıcı Arşivi, İzmir.
- İnternet Kaynakları:**
- Çizgi Diyarı, <https://124.im/lxL>
- İstanbul Büyükşehir Kütüphaneleri, <https://124.im/9LrC>
- Millî Kütüphane, Kâşif dijital platformu, <https://124.im/inhRyC>
- Türkçe Altyazı, <http://www.turkcealtyazi.org>
- Türk Müzik Kültürünün Hafızası, <http://www.sanatismuziginotalari.com/>

