CUMHURİYETİN 100. YILINDA MÜZİĞİMİZİN YÜZLERİ

CİLT-IV

ATATÜRK KÜLTÜR MERKEZİ
BAŞKANLIĞI

T.C.
Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu
Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayını: 687
Kaynak Eserler: 99

ISBN: 978-975-17-6083-8 (4.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 .— (AKDTYK 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; yayımladığı 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 ka-tologlarında 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 Merkezi
Başkanlığı

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

İÇİNDEKİLER

Takdim ..... **XI**
Ön Söz ..... **XIII**

Geç Osmanlı ve Erken Cumhuriyet Dönemlerinin Çok Yönlü Aktörü **1**
Rauf Yekta Bey **1**
Duygu TAŞDELEN 1

Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Türk Müziğinde Dâhi Bir Bestekâr: Refik Fersan **15**
Ahmed TOHUMCU 15

Refik Talat Alpman'ın Mahur Saz Semaisi; Müzikal Etkileşimin Uddaki Yansımaları **29**
Sami DURAL 29

Rüştü Şardağ (Eğitimci, Yazar, Şair, Besteci ve Siyasetçi) **49**
M. Hakan CEVHER 49

Meşhur Bestekâr Hacı Hâfız Sadettin Kaynak **65**
Sinem ÖZDEMİR GÖÇERİ 65

Sadi Yaver Ataman (1906-1994) **83**
Tunahan ALAN 83
Cenk GÜRAY 83

Cumhuriyet'in Benzersiz Sesi: Safiye Ayla **95**
Bilen IŞIKTAŞ 95

Savaş Çekirge **109**
Ali ÖZDEK 109

20. Yüzyıl Türk Müziğinde 'Heceye Karşı Nota' Anlayışına Yeni Bir Soluk: Selâhattin İçli ('Es Selâhattin Es İçli') **119**
Gözde ÇOLAKOĞLU SARI 119

Unutulmaz Şarkıların Bestekârı Selâhattin Pınar **141**
Sinem ÖZDEMİR GÖÇERİ 141
Gözde ÇOLAKOĞLU SARI 141

Türk Halk Müziği Derlemelerinde Öncü Kardeşler: Seyfettin Asaf – Sezai Asaf ve "Yurdumuzun Nağmeleri" **161**
F. Reyhan ALTINAY 161

Bir Hekim, Müzikolog ve Bestekâr Mehmet Suphi Ezgi (1869-1962) **187**
Ali İhsan ALEMLİ 187

‘Erguner Ney Tavrı’nın Önderi -Hafız ve Bestekâr- Neyzen Süleyman Erguner ‘Kutbi Nây-i’ (1902-1953) **195**
Süleyman ERGUNER 195
Şekip Şahadoğru **217**
Tülay ÖRTEN YILDIZ 217
Âşık Şemsi Yastıman (10.07.1923-10.07.1994) **219**
Attila ÖZDEK 219
Şerif İçli’nin Hayatı ve Eserleri (1899-1956) **235**
Seda DÜZYOL YILMAZ 235
Ud İcrası ve Repertuvarına Rönesans’ı Yaşatan Virtüöz Şerif Muhiddin Targan (1892-1967) **245**
Bilen IŞIKTAŞ 245
Müzikte Zor Olana Tutkun Bir Hayat: Talip Özkan **257**
Okan Murat ÖZTÜRK 257
Tanburacı Osman Pehlivan’ın Hayatı, İcrâcılığı ve Eserleri **267**
Koray Burak ERDEMİR 267
Nilgün DOĞRUSÖZ 267
Tanbûrî Cemil Bey’in Cumhuriyet’e İntikal Eden Mirası **289**
Bekir Şahin BALOĞLU 289
Tülin Yakarçelik **299**
Günce YALINKILIÇ 299
Erdinç YALINKILIÇ 299
Udi Hrant: Karanlık Bir Dünyada Işığını Müzikte Bulan İcracı **313**
Burcu YILDIZ 313
Ulvi Cemal Erkin’in Eserlerinde Armonik Dil: Mod, Akor, Ses Yönelimi Yapıları ve Dönüşümleri **329**
Recep GÜL 329
‘Erguner Ney Tavrı’nın Önderi’ Neyzen Ulvi Erguner ‘Kutb-i Nâyi’ (1924-1974) **345**
Süleyman ERGUNER 345
Besteci, Teorisyen ve Müzikolog: Entelektüel Yalçın Tura ve Mes’eleleri **367**
Songül KARAHASANOĞLU 367
Yesari Âsım Arsoy’un Erken Dönem Sanat Hayatı ve Sanatkârın İlham Prensibi **375**
Hulusi ÖZBAY 375
Türk Halk Müziği Derleme Çalışmalarının Öncüsü Yusuf Ziya Demircioğlu **391**
Celal Volkan KAYA 391

Zara'lı Halil Söyler 405
Görkem KAYA.....405
Zeki Ârif Ataergin.....417
İsmail İlker CANSEVDİ.....417
Zeki Atagür (27 Şubat 1963-16 Ağustos 2021) 431
Attila ÖZDEK.....431

Takdim

Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı, sosyal ve beşeri bilimlerin geniş bir yelpazesinde görev, yetki ve sorumluluk üstlenen bir *bilim ve kültür* 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 kültür stratejimiz açısından takdir edilmiştir. Bu bilinçle, mirasçısı olduğumuz değerlerimizi tanıtmak, korumak için var gücümüzle çalışmaktayız. Şüphesiz ki, mirasçısı olduğumuz kültürel 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 kültür 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 kültürel 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 kültürünün öncü isimlerini bu vesile ile anmak ve tanıtmak, yayımladığımız bu eserleri kültür sanat hayatına kazandırmak bizim için iftihardır.

Kültürel 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 Kültür 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 külliyatı 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

Geç Osmanlı ve Erken Cumhuriyet Dönemlerinin Çok Yönlü Aktörü Rauf Yekta Bey

Duygu TAŞDELEN[1]

Özet

Rauf Yekta Bey, yaşadığı dönem olan geç Osmanlı ve erken Cumhuriyet dönemlerinin kültür dünyasındaki belirleyiciliği, Türk müziği alanındaki çalışmaları ve şekillendirici konumu ile önemli bir tarihsel özne olarak karşımıza çıkmaktadır. Rauf Yekta Bey, büyük toplumsal dönüşümlerin yaşandığı bir süreçte döneminin önemli teorisyeni, müzik yazarı, arşivcisi, bestecisi ve -kurumsal yapı içerisinde- eğitimcisi olarak Türk müziği alanındaki çalışmalarını sürdürmüş; bunun yanı sıra sözlü gelenekten yazılı kültüre geçiş adına kendinden önceki çalışmaları incelemek, istinsahlar yapmak, Türk müziğinin tarihyazımına katkılar sağlamak, repertuvarı kayıt altına almak gibi çok önemli çalışmalara da imza atmıştır. 1932 tarihinde Kahire'de organize edilen Arap Müziği Kongresi'nde Türkiye'yi temsil ettiği ve Türk müziğini, Avrupa'daki önemli yayınlarda sistemli bir şekilde kapsamlı olarak ele almış bir müzik yazarı olduğu düşünüldüğünde de Rauf Yekta Bey'in uluslararası temsiliyeti anlaşılmaktadır. Önemli süreli yayınlarda kaleme aldığı müzik ile ilgili -özellikle polemik- yazıları dönemin kültür iklimini etkilemektedir. Darülelhan ve Tasnif ve Tespit Heyeti'nde üstlenmiş olduğu görevleri de Türk müziğinin eğitimi, kayıt altına alınması ve aktarımı ile ilgili büyük önem taşıyan, alan için çok önemli hizmetlerdir.

Yaşadığı dönemin mühim bir yazın ve düşün insanı olan Rauf Yekta Bey'in biyografisi ile ilgili öncül ve kıymetli çalışmalar bulunmakla birlikte; İTÜ OTMAG (Osmanlı-Türk Müziği Araştırma Grubu) tarafından çalışılan bilimsel araştırma projesi (BAP) ile araştırmacılara içeriği sunulan Rauf Yekta Bey'in kişisel arşivinin, Başbakanlık Osmanlı Arşivi'nde bulunan çeşitli belgelerin, dönemin süreli yayınlarının taranması ile elde edilen yeni bilgilerin ve son dönemde konu ile ilgili yapılan akademik çalışmaların ortaya çıkması ile Rauf Yekta Bey'in biyografisinin yeniden inşasının gerekliliği doğmuştur. Kişisel arşivinden çıkan belgeler Prof. Dr. Nilgün Doğrusöz editörlüğünde yayımlanan "Rauf Yekta Bey'in Musiki Antikaları" başlıklı kitapta görselleri ve içerikleri ile sunulsa da bağlam içinde çalışılıp biyografik veri olarak öncül çalışmalardaki Rauf Yekta Bey biyografilerine dahil edilmiştir.

Bu çalışmada; ulaşılan kaynaklar doğrultusunda Rauf Yekta Bey'in biyografisi ele alınmış; kültür çevresi, çocukluğu, almış olduğu eğitim, sahip olduğu kültürel sermaye, Divan-ı Hümâyun ve Darülelhan'da çalıştığı süreçler değerlendirilmiş, dönemin süreli yayınlarının yeniden taranması aracılığı ile Darülelhan sonrası Türk müziği ile ilgili çabaları saptanmaya çalışılmıştır. Bununla birlikte Rauf Yekta Bey bir dönem aktörü olarak incelenmiş ve kendisinin kimliğinin arşivcilik, teorisyenlik, bestecilik, müzik yazarlığı gibi çok yönlü tarafları farklı açılardan değerlendirilmiştir.

Anahtar Sözcükler: Rauf Yekta Bey, biyografi, arşiv, Türk müziği teorisi, müzik yazarlığı.

[1] Dr. Öğretim Üyesi, Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümü, duygutasdelen@anadolu.edu.tr.
Bu makale yazarın *Gelenek Kurguları, Darülelhan ve Aktörlerinden Rauf Yekta Bey* başlıklı İTÜ LEE Müzikoloji ve Müzik Teorisi ABD. hazırlanmış olan Doktora Tezinden türetilmiştir.

Rauf Yekta Bey; The Multidisciplaniry Actor of Late Ottoman Early Republic Eras

Abstract

Rauf Yekta Bey presents himself as a significant historic figure given his role of determinator in late Ottoman and early Republic eras' cultural world, and his works and formative position in Turkish music. Rauf Yekta Bey has conducted his efforts in Turkish music as an important theoretician, author, archivist, composer, and teacher – in an organizational structure – as well as undersigned many significant tasks such as analyzing and copying previous work in transitioning from oral tradition to written culture, contributing to Turkish music historiography, and repertoire recording. Rauf Yekta Bey's international representation is clearly attested to by his representation of Turkey at the 1932 Arab Music Congress in Cairo and his systematic and comprehensive coverage of Turkish music as an author in major publications in Europe. Articles – particularly argumentative - he has penned in major periodicals of the time have impacted cultural climate of the time. His responsibilities at Darülelhan and the Tasnif ve Tesbit Heyeti (Classification and Identification Committee) have been major contributions in the teaching and recording of Turkish music.

An important thinker and author of his time, there have existed previous and precious studies into Rauf Yekta Bey's biography, however; new information coming to light from Rauf Yekta Bey's personal archive the contents of which were made available to researchers through the Scientific Research Project (SRP) conducted by ITU OTMAG (Ottoman – Turkish Music Research Group), and review of various documents at the Ottoman Archives of the Prime Ministry and various periodicals from the era have, along with recent academic studies on the matter, necessitated the reconstruction of his biography. Although documents from his personal archive were presented with visuals and content in the book titled "Rauf Yekta Bey'in Musiki Antikaları" (Rauf Yekta Bey's Musical Antiques) edited by Prof. Nilgün Doğrusöz, they have nonetheless been studied in context and included in Rauf Yekta Bey's biographies in previous studies as biographical data.

This study considers Rauf Yekta Bey's biography in light of newly attained sources, assesses his cultural surrounding, childhood, education, cultural capital, and his work at Divan-ı Hümâyun (Imperial Council) and Darülelhan, and tried to identify his work related to Turkish music after Darülelhan through revisiting periodicals of the time. In addition, it examines Rauf Yekta Bey as an actor of his period and considers his identity from different angles given his multidisciplinary identities as an archivist, theoretician, composer, and author.

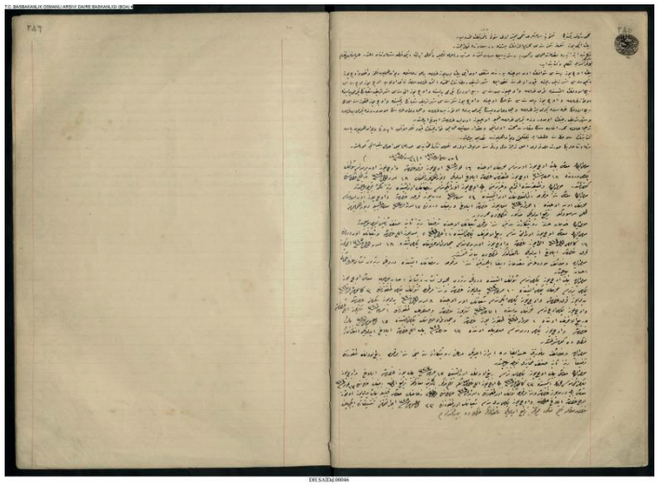
Giriş

Rauf Yekta Bey, çok yönlü kimliği ile yaşadığı dönemde müzik çevresinde gelişen dönüşümlerin, polemiklerin ve meşruiyet çabalarının önemli aktörlerinden biri olarak anılmaktadır. Dönemin hem yazın alanında hem sözlü kültür ile aktarılagelen Türk müziğinin dönem anlayışı dahilinde yazılı kültüre aktarılmasında hem de Türk müziğinin kurumsal eğitiminin yapılandırılması çalışmalarında katkıları bulunmaktadır. Türk müzikolojisinin kurucusu, döneminin önemli teorisyeni, müzik yazarı, arşivcisi, bestecisi olarak bilinen Rauf Yekta Bey hem siyasi hem de toplumsal olarak büyük dönüşümlerin ve karşıtlıkların gözlemlendiği bir dönemde yaşamıştır. Rauf Yekta Bey, Osmanlı Devleti'nin son beş padişahının saltanatında yaşamış, I. ve II. Meşrutiyet dönemi, I. Dünya Savaşı, Kurtuluş Savaşı, eski tip imparatorlukların çözülmeye başlaması, ulus-devlet anlayışının oluşması, milliyetçilik hareketleri, modernleşmenin etkileri, Cumhuriyet dönemi politikaları gibi önemli siyasal olaylara ve dönemlere tanıklık etmiştir. Geç Osmanlı ve erken Cumhuriyet döneminin bu çalkantılı tarih sahnesinde siyasi olaylarda olduğu gibi toplumsal yapıda da dönüşümler yaşanmaktadır. Rauf Yekta Bey, bu dönüşüm ve karşıtlıkların döneminde bir tarih öznesi olarak var olmuş; kültürel birikimini, müziğe bakış açısını bu süreçte şekillendirmiştir.

1. Biyografik Veriler

1.1. Kültür Çevresi, Ailesi ve Çoçukluğu

Rauf Yekta Bey, doğum adıyla Mehmed Rauf, Sicill-i Ahvâl kaydındaki[2] (Bknz. Şekil 1) bilgilere göre, "bin iki yüz seksen sekiz senesi muharremü'l harâmının beşinde Dersaadet'te", bir başka deyişle 27 Mart 1871 tarihinde İstanbul'da dünyaya gelmiştir. Rauf Yekta Bey'in biyografisi üzerine yapılan çalışmalarda kendisinin Aksaray, Karagöz Mahallesi'ndeki konakta dünyaya geldiği belirtilmektedir. Rauf Yekta Bey'in kişisel arşivinde bulunan, çocukluk anılarını aktardığı ancak ilk kısımları eksik olan otobiyografik belgede[3], 1294 (1877/1878) yılında yaşanan bir yangın olayı sonrası evlerinin müştemilatı ile birlikte yanması sonucunda "yine Aksaray'da", "1293'te (1876) emlak edilen köşk"e taşındıklarından bahsedilmektedir. 1294 yılının Zilhicce ayında (Aralık 1877/ Ocak 1878) ise babasının isteği üzerine, belgede "me'vâ-yı kadîmimiz" (eski yurdumuz) olarak bahsettiği Sarıyer'e taşınmışlardır (Doğrusöz 2018: 159). Babası, Harbiye Nezareti Mektubî-i Seraskerî Kalemi birinci mümeyyizi olan Ahmed Arif Bey olup, ailesi büyük dedelerinden birinin görevi nedeniyle, Reisülküttabzâdeler namı ile anılmıştır.



Şekil 1: Rauf Yekta Bey'in sicill-i ahval kaydı.

Annesini 3-4 yaşlarındayken yaylı arabanın okunun göğsüne girmesi kaybetmiş, sonrasında babası Yıldız Hanım ile evlenmiş ancak babasını da 7 yaşında çiçek hastalığından kaybetmiştir (Erguner 2003: 15; Bardakçı 1986: 8). Erguner, bu bilgiye ek olarak, Rauf Yekta Bey'in babasının ölüm tarihini 1888 yılı olarak vermiştir ancak bu bilgi babasını 7 yaşındayken kaybettiği bilgisi ile örtüşmemektedir. Yapılan araştırma neticesinde Ahmed Arif Bey'in ölüm tarihi ile ilgili bir bilgiye ulaşılamamıştır. Bununla birlikte Rauf Yekta Bey'in 1878 yılına ait çocukluk anılarından babasının bu tarihte hayatta olduğu anlaşılmaktadır. Ölüm nedeni olarak bilinen çiçek hastalığının İstanbul'daki salgınları araştırıldığında ise dönemdeki en büyük salgının 1877-78 Osmanlı-Rus Savaşı'ndan kaçıp İstanbul'a gelenler nedeniyle başladığı öğrenilmektedir. Babasını 7 yaşında kaybettiği bilgisi göz önünde bulundurulduğunda, Ahmed Ârif Bey'in bu salgında hayatını kaybetmiş olduğu ihtimali düşünülebilir. Küçük yaşta ailesini kaybetmesi ile vasiliğini o dönem İstanbul'unun önemli ve varlıklı ailelerinden biri olarak bilinen Altunizade ailesi üstlenmiştir. Buzpınar ve Baltacıoğlu, Altunizade ailes i ile ilgili olarak altın işiyle uğraşan, mahlasları II. Mahmut (1785-1839) tarafından verilmiş ve o dönemde yaptıkları hayır işleriyle de anılan bir aile olduğu bilgisini vermektedir (Buzpınar 2006: 488; Baltacıoğlu 2000: 8). Kaynaklarda verilen bilgiler doğrultusunda, Rauf Yekta Bey'in hem doğup büyüdüğü ailenin hem de vasiliğini üstlenen ailenin maddi açıdan varlıklı, saraya yakın ve yer yer bürokrasinin içinde aileler olduğu sonucuna varılabilmektedir (Taşdelen 2021: 50).

---

[2] BOA. DH.SAİDd. 46-285.

[3] Bahsi geçen anıların 2 sayfası *Rauf Yekta Bey'in Musiki Antikaları* kitabında yayımlanmıştır. Belgenin tamamı için bknz: Kaya, Celal Volkan (2021). "Rauf Yekta Bey'in Çocukluk Hatıraları", *Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi* 20, s. 35-48.

1.2. Eğitimi ve Divan-ı Hümâyun Dönemi

Rauf Yekta Bey'in arşivinde bulunan ve 6-7 yaşındaki hatıralarını kaydettiği otobiyografik metin, çocukluk dönemi, büyüdüğü ortam ve ilk sosyalleşme deneyimleri hakkında fikir sahibi olmamıza yardımcı olmakla birlikte, kendisinin tarihsel özne olmanın bilincinde olduğunun göstergesi olması bakımından da önem taşımaktadır. Bu metindeki 1877 yılına dair hatıraları, o dönemde okuduğu okulla ilgili birtakım bilgiler içermektedir. Kişisel arşivinde, çocukluk hatıralarını içeren bu metnin tamamı bulunmadığı, yalnızca metnin 8-13. sayfaları bulunabildiği için ilk bahsettiği okulun adı belirsizdir (Taşdelen, Doğrusöz 2021: 2807). Okulundan 'müfiz-i aziz' olarak bahseden Yekta, Aksaray'dan Sarıyer'e taşındıktan sonra da bu okula devam ettiğini ve bu iki bölge arasındaki mesafenin uzaklığından dolayı yaşadığı zorluğu anılarında "... mekteb-i mezkura devam ediyor idi isem de her gün Aksaray gibi bir mahalden Boğaziçi'nin müntehası olan mahalle gidebilmek için büyük müşkülata uğruyor idim." (Doğrusöz, 2018, 159) şeklinde anlatmaktadır. Bu okulun ismi, anılarının bulunabilen kısmında açıkça yer almasa da Aksaray civarında, Rauf Yekta Bey'e feyz veren bir okul olduğu anlaşılmaktadır (Taşdelen, Doğrusöz 2021: 2807). Bu okuldaki derslerinin uzaması nedeniyle, eve geç kaldığı bir günün ardından, babasının kendisini bu okuldan aldığı da yine çocukluk anılarında aktarılmaktadır. Okuldan alınması ile üzüntüsünü anlatmak için kaleme aldığı cümlelerde okul hayatı ile ilgili bilgiler de gizlidir. Bu okulda, sınıf birincisi olduğu, hatta bu başarısının ödüllendirildiği, hocaları ve arkadaşları tarafından çok sevildiği, bu yıllarda ilahicibaşı olduğu ve bu görevi mutlulukla sürdüğü anlaşılmaktadır (Taşdelen 2021: 52).

Bu okulun ardından babasının isteği ile Fransızca ve Ermenice öğrenmek üzere "doksan beş senesi cemazeyilevvelinde" (Mayıs, 1878 tarihinde) Büyükdere'deki Ermeni mektebine kaydolmuştur. Çocukluk anılarından, Fransızcayı daha zor bulduğu ve çocukça bir hevesle, arkadaşları ile sosyalleşebilmek için Ermeniceye meyl ettiğini anlaşılmaktadır. -O dönemdeki ismiyle- Mehmed Rauf'un okul arkadaşlarının hemen hemen hepsi Ermeni olduğundan tatil zamanlarında onlarla anlaşabilmek için bu lisana daha hevesli çalıştığını ve Ermenicedeki başarısının Ermeni arkadaşları tarafından bile kıskanıldığını anılarında aktarmaktadır. Altı ayda Ermeniceyi Ermeniler kadar iyi konuştuğunu aktaran Yekta, bu dildeki başarısı ile 'baryo'[zikr-i cemil/başarı belgesi] almaya hak kazanmış ve babası bu başarısını büyük bir sevinçle karşılamıştır. Rauf Yekta Bey babasının yaşadığı mutluluğu şöyle aktarmıştır:

> Gelelim pedere: Eve baryoyu getirdiğim zaman sevincinden hüngür hüngür ağlıyor ve bana karşı: "Oğlum! Sen benim ahir zamanıma yetiştin. Sana hiçbir mükafat edemedim. Söyle! Çocukluğunla beraber ne istersen onu söyle! İfa edeyim" diyerek muttasıl söyleniyor idi. Pederimin bu kelamına mukabil ben de mecmuu yirmi yedi kıtadan ibaret olan kitaplarımın teclid edilmesini rica ettim. Ertesi gün peder kitapları İstanbul'a götürdü. Haftasına cümlesi yaldızlı, cicili bicili yapılmış olarak geldi. (Doğrusöz 2018: XIV-XV)

Mehmed Rauf'un bu isteğinden, kitaplara olan merakının çocukluk yıllarına uzandığını da anlaşılmaktadır. Ermenicedeki başarısı arkadaşlarının yanı sıra Büyükdere'de yaşayan Ermenilerin de takdirini toplamıştır. Bu durumla ilgili "İşte o zamanlar Büyükdere ahalisi ve esnafı nezdinde şöhretim Ermenice bilmekliğimden ve Sarıyer ahalisi indindeki mergubiyetim dahi güzel sesimden hasıl olmuştu." yazmıştır. Anılarında sesi ile ilgili "güzel, tiz, muharrık [yakan]" olduğu bilgisini vermiştir.

Rauf Yekta Bey'in çocukluğunu geçirdiği o dönemin Sarıyer ve Büyükdere'si imparatorluk dokusunun yoğun olarak hissedilmekte olduğu bir bölgedir. Büyükdere, 19. yüzyılda saray çevresince sayfiye bölgesi olarak kullanılmıştır. Bu bölge, gemilerin demir atabileceği bir limanı bulunması nedeniyle elçilikler için de stratejik bir konuma sahiptir. 18. yüzyılda sefaretlerin yazlıklarının Büyükdere'ye taşınması, yabancı ve gayrimüslimler tarafından bölgenin sayfiye olması nedeniyle tercih edilmesi ve 19. yüzyılda Avrupa'dan gelen askerlerin buraya yerleşmeleri ile bölge kozmopolit bir yapıya bürünmüştür (Akdeğirmen Ercan 2019: 79-80). Rauf Yekta Bey de imparatorluğun çok kültürlü yapısının hissedildiği, farklı nüfus dağılımının görüldüğü bu ortamda çocukluğunu geçirmiştir. Çocukluk anılarından da anlaşılacağı üzere, Rauf Yekta Bey'in -Bourdieu tarafından 'birincil habitus' olarak tanımlanan ve ilk sosyalleşme deneyimlerinin kazanıldığı süreci ifade eden- çocukluğunun çok kültürlü ve birden fazla dilin konuşulduğu bir sosyalleşme ortamında geçtiği anlaşılmaktadır. Bununla birlikte, okuduğu okullar

ve aldığı diplomalar kendisinin Batılı bir eğitim sisteminden geçtiğini göstermektedir. Öğrenmeye meraklı, farklı dilleri ve kültürleri bilmeye hevesli, başarılı, liderlik yapmayı seven, disiplinli, özverili ve takdir gördükçe daha fazla çalışan sahip bir çocukluk geçirmiştir. Çocukluk anılarından öğrendiğimiz bu özellikler, modern insan tavrını işaret etmesi bakımından da önem taşımaktadır. Rauf Yekta Bey'in geleneksel toplumun verili bilgisinin ötesinde kendine özgü yeni bir kültür inşâ etme çabasının çocukluk yıllarından itibaren gelişmeye başladığı görülmektedir (Taşdelen 2021: 53).

Rauf Yekta Bey'in *Encylopedie le da Musique et Dictionnaire du Conservatoire* eserinde yazdığı "Türk müziği" maddesinin Orhan Nasuhioğlu tarafından yapılan çevirisinin girişinde bulunan ve Murat Bardakçı tarafından hazırlanmış biyografi çalışmasındaki verilere göre Rauf Yekta Bey Simkeşhâne İbtidâîsi bitirmiştir. Sicill-i Ahval kaydına göre "Mahmûdiye Rüşdiyesiyle lisân mektebinde müretteb dersleri tahsîl ve ikmâl ederek iki kıt'a şehâdetnâme almıştır". Bardakçı, Rüşdiye'yi bitirdiği tarihi 15 Temmuz 1300'de (28 Temmuz 1884) olarak belirtmektedir. Sicill-i Ahval kaydına göre Mahmudiye Rüşdiyesi'ni bitirdikten sonra, "Bin üç yüz bir senesi şevvalinin on üçünde [6 Ağustos 1884] pederinden müntakil on iki bin beş yüz kuruş bedelli ze'âmetle Divan-ı Humâyun kalemine" girmiştir. Rauf Yekta Bey ile ilgili biyografik çalışmalarda 12.500 kuruşluk gelirin 'dedesinden' geldiği belirtilmektedir. Ancak Sicill-i Ahval kaydına göre iş, babasından kendisine intikal etmiştir. Babasının ve dedesinin bilgileri incelendiğinde ise dedesinin ilmiye sınıfından, babasının kalemiye sınıfından olduğu anlaşılmaktadır. Bu nedenle de Divan-ı Hümâyun'daki işi, babasının işinin devamı niteliğinde olduğu düşünüldüğünde, işin kendisine babasından geçmiş olması ihtimali, üzerinde durulması gereken bir noktadır. İlk görevi, kâtip yardımcılığıdır[4]. Fransızca öğretimi için Lisan Mekteb-i Âlîsi›ne de kaydolarak, iyi derecede Fransızca öğrenmiş ve dört yıl sonra diplomasını almıştır. Arşivinde bulunan Fransızca diploması 1899 tarihlidir (Doğrusöz 2018: 157). Bu diploma, çocukluk yıllarında almaya başladığı Fransızca eğitiminin sürekliliğini de göstermesi bakımında da önem taşımaktadır. 1894 yılında, Hasan Paşa isminde Halep'teki bir yönetici tarafından kitabet ve yazısının beğenilmesi sebebiyle Halep'e çağrılmış ve 14 Temmuz 1894 tarihinde gemi ile İstanbul'dan ayrılmıştır[5].

Halep'te hattatlık da öğrenmiş fakat kısa bir süre sonra geri dönüp, Divan-ı Hümâyun'daki görevine devam etmiştir. Hattatlığı nedeni ile eşi olmayan, tek anlamına gelen 'Yekta' mahlasını almıştır (Erguner 2003: 19). 1885 yılından 1922 yılına kadar Divan-ı Hümâyun'da çeşitli görevlerde bulunmuş ve 1922 yılında buradan emekli olmuştur. Divan-ı Hümâyun'da çalıştığı yıllarda resmî izinler ile müzik alanında çalışmalar sürdürdüğü; musiki ıslahatı, mehterhane ve askeri bandolardaki incesaz takımları ile ilgili olarak görevlendirilmiş olduğu arşivinden çıkan belgelerde görülmektedir (Doğrusöz 2018: 160-161). Divan'da çalıştığı bu yıllarda gündüzlerini ve işten arta kalan vakitlerini İstanbul'daki kütüphanelerde müzik ile ilgili eserleri istinsah ederek ve Şark ve Garb musikisi ile ilgili Avrupa'da yazılan önemli eserleri okuyarak kendini geliştirmiştir (Akyurt 1935: 2 akt. Erguner 2003: 18). Bununla birlikte, 1901 yılında, ünlü bir Benedikten papazının evini ziyareti sırasında kütüphanesinden etkilenmesini " 'Bunları görenler bu memlekette bir konservatuar var da siz de onun müdürü bulunuyorsunuz zanneder!' Hâlbuki o zaman memleketim beni Bâb-ı Âli'de hükümet fermanlarının yazıldığı kalemde çalıştırıyordu." (Sürelsan 1970: 4) şeklinde anlatmaktadır. Dolayısıyla, Divan-ı Hümâyun'da çalıştığı dönemde de Türk müziği ile ilgili çalışmalarını sürdürdüğü ve bu alanda bir resmî görev ve simgesel sermaye sahibi olma isteği içinde olduğu anlaşılmaktadır.

Bu yıllarda, resmî görevle müzik alanında bir kurumda çalışmıyor olsa da; *İkbal, Şehbal, Âtî Gazetesi* gibi dönemin önemli süreli yayınlarında müzik ile ilgili biyografi, müzik tarihi ve müzik teorisi gibi konular hakkında yazılar yazmaktaydı. Bu süreli yayınlardaki yazılarının yanı sıra en önemli yayınlarından biri olan *Encyclopédie de la Musique*'in beşinci cildinde yayımlanan "Türk Musiki" maddesini de bu yıllarda yazmıştır (Taşdelen 2021: 54).

1.3. Müzik Eğitiminde Etkilendiği Başat Aktörler

Rauf Yekta Bey'in müzikal kimliğini şekillendirmesinde, kendisine hocalık yapmış olan üç önemli kişinin üzerinde durulması önem taşımaktadır. Mevlevihanelerde ve dönemin eğitim kurumu olan Darüşşafaka'da Dede

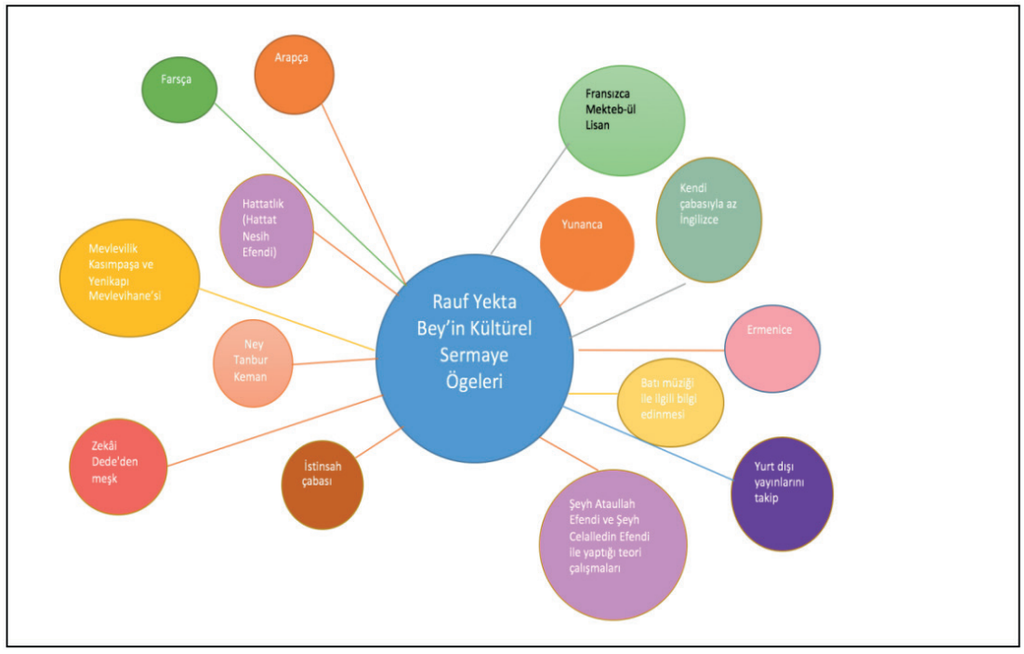
[4] Divan-ı Hümâyun'daki görev ve maaşlarının detayları için bknz: Sicill-i Ahval Defter Kaydı.

[5] Halep'e gitmek üzere bindiği gemide yazdığı, gemide ve İzmir'de yaşadıklarını anlattıkları günlüğün çevirisi için bknz. Paçacı, Gönül (2012). "Rauf Yekta Bey'in Gezi Günlüğünün Tıpkıbasımı ve Çevrimyazısı", *Musikişinas* 12, s. 18-40.

Efendi'ye dayanan bir meşk silsilesi oluşturan Zekai Dede'nin, meşke ve sözlü aktarıma dayalı eğitim yöntemi ile Rauf Yekta Bey'in müzik anlayışına önemli katkıları bulunduğu açıktır. Zekai Dede ile çalışmadan önce Türk müziği ve meşk adabı ile ilgili az bilgisi olduğunu kendi anlatılarından anladığımız Rauf Yekta Bey'in Zekai Dede'ye duyduğu hayranlık, kendisinin bu alanla ilgilenmesini ve sonrasında da bilimsel çalışmalar yapmasını sağlamıştır. Osmanlı modernleşmesinin içine doğmuş olması ve Batılı bir eğitimden geçmesine karşılık Türk müziği ile ilgilenmesinin ve derinleşmesinin bu hayranlık vesilesi ile olduğu söylenebilir. Türk müziğini klasik üslup olarak adlandırılan metotlarla öğrenmiş olması geleneksel ve modern arasındaki duruşunu şekillendirmede de büyük bir önem taşımaktadır.

Galata Mevlevihanesi şeyhi Ataullah Efendi ve Yenikapı Mevlevihanesi şeyhi Celaleddin Efendi ile yaptığı çalışmaların ise Rauf Yekta Bey'e rasyonel ve pozitivist bir bakış kazandırdığı söylenebilir. Bununla birlikte Şeyh Ataullah Efendi, Divan-ı Hümâyun'da çalışmakta olan Rauf Yekta Bey'in kendisini yurtiçi ve yurtdışı müzik çevrelerine tanıtmasında önemli rol oynadığı da düşünülebilir. Dönemin yazın alanında da önemli bir aktör olan Yekta'yı gazete ve dergilerde müzik hakkında yazı yazması konusunda kendisini teşvik eden ve destekleyen kişi de hocası Şeyh Ataullah Efendi'dir.

Osmanlı Devleti'nde modernleşme sürecinde Mevlevilik tarikatını incelendiğinde İstanbul'daki Mevlevi şeyhlerinin sarayla yakın ilişkiler içinde olduğu ve modernleşme yanlısı olarak konumlandıkları anlaşılmaktadır. Rauf Yekta Bey'e hocalık yapmış Şeyh Ataullah Efendi ve Şeyh Celaleddin Efendi'nin de pozitivist bir yaklaşıma sahip olduğu açıktır. Kendini yazılarında 'müzikolog-sosyolog', 'nazariyatçı ve tarihçi' olarak tanımlayan Rauf Yekta Bey'in bu kimlikleri edinmesinde bu iki hocasının rolü şüphesiz ki büyük bir önem taşımaktadır. Eski teori kitapları hakkında bilgi sahibi oldukları için bu iki şeyhle çalışmaya başladığını aktaran Yekta, ses sistemi çalışmalarının temelini de bu süreçte atmıştır. Ses sistemi çalışmalarında da -hocalarından kazandığı bakış açısı ile- pozitivist bir eğilimle rasyonel ve deneyci bir anlayış görülmektedir.



Şekil 2: Rauf Yekta Bey'in kültürel sermaye ögeleri.

1.4. Darülelhan Dönemi

Çeşitli yazılı kaynaklarda Rauf Yekta Bey'in, bu ilk dönemdeki kurumsal yapı içinde yer aldığı bilgisi tekrarlanmaktadır. Ancak, bilgiler ışığında, Rauf Yekta Bey, 1922 yılına kadar Divan-ı Hümâyun'da çeşitli

görevlerde bulunmuş ve buradan emekli olmasının ardından, Darülelhan'ın ikinci dönemi olarak nitelendirilebilecek döneminde bu kurumda ders vermeye başladığı anlaşılmaktadır. Darülelhan'ın ilk dönemi ile ilgili süreli yayınlarda yazdığı yazılarının Darülelhan'a dışarıdan bir bakışla ve eleştirel olarak yazıldığı görülmektedir. Rauf Yekta Bey, kurumun ikinci yapılanma döneminde Şark Musikisi Nazariyat ve Tarihi derslerinin yürütücüsü_olarak kadroya dahil olmuştur. Aynı zamanda *Darülelhan Mecmuası*'nda yazıları yayımlanan Yekta, bu dergide kurumun bu dönemi ile ilgili olumlu görüşlerini bildirmektedir. 1926 yılında, Darülelhan'da Şark musikisi şubesi kapatılmış ve Türk müziği, talimatname ile çalışma koşulları belirlenen 'Tasnif ve Tespit Heyeti'nin faaliyetleri ile sınırlandırılmıştır (Ergin 1977: 1588). Tasnif ve Tespit Heyeti'nin reisi olarak da Rauf Yekta Bey görevlendirilmiştir. Rauf Yekta Bey, Vakit'te yazdığı "Nâmık İsmail Bey'e Cevap" yazısında ve *Yenises Gazetesi*'nde yayınlanan "Garpçılara Şiddetli Bir Hücûm" mülakatında bu kararın tebliği gerçekleşmemişken, Sanayi-i Nefise Encümeni üyelerinin Türk müziği ile ilgili fikirlerine sert açıklamalarla cevap vermiştir. Yaşanan sürecin Rauf Yekta Bey'i karamsarlığa sürüklediği, yine yukarıdaki yazılardan açıkça görülmektedir. "Garpçılara Şiddetli Bir Hücûm" yazısında bu karamsarlığını şu sözlerle aktarmaktadır:

> İhtiyacımıza muvâfık bir mûsikî kitabını haydi meselâ ben yazayım. Nâçizâne yazdığım bir 'monografi' garb ilim âleminde takdirlerle karşılandığı halde ilmî kıymetlerini gösterecek ortada bir eserleri bulunmayan bu a'zâ beyler kim bilir benim eserimi ne gibi istihfâflarla karşılayacaklar ve Vekâlet'e nasıl tanıtmak isteyeceklerdir! Şu haldir zahmetime yazık değil mi? Her iş ehline tevdî' edilmezse bu memlekette beklediğimiz ciddî ve hakikî terakkîyi görmek iyice bilelim ki daha çok zamanlar müyesser olamayacaktır. Kendileri hiçbir şey yapmazlar ve yahut yapamazlar, yapabileceklerin de hevesini kırarlar! Bu zeminde söylenecek daha çok şeyler ama ricâ ederim, beni fazla söyletmeyiniz... (Özdemir 2010: 66)

Belirtilen talimatnamenin üzerindeki tarih 9 Aralık 1926'dir. Rauf Yekta Bey'in *Vakit*'te yazdığı "Nâmık İsmail Bey'e Cevap" yazısının tarihi 9 Ekim 1926, verdiği belirtilen talimatnamenin üzerindeki tarih ise 9 Aralık 1926'dir. Rauf Yekta Bey'in Vakit'te yazdığı "Nâmık İsmail Bey'e Cevap" yazısının tarihi 9 Ekim 1926, verdiği mülakatın yayın tarihi ise 3 Ekim 1926'dır. Sanayi-i Nefise Encümeni üyeleri ile bu tartışmaların başladığı süreçte Rauf Yekta Bey kurumla ilgili sıkıntıları öngörmüş olacak ki Mısır'da bulunan Kahire Doğu Müzikleri Araştırmaları Enstitüsü'ne hocalık başvurusunda bulunmuştur (Taşdelen 2021: 62). Yazışmalar 6 Ekim 1926 tarihinde başlamış, 1927 yılında da devam etmiş ancak yapılan yazışmanın sonucu hakkında arşivde herhangi bir belgeye ulaşılamamıştır (BOA, HR.İM.205.43; Karaduman 2013: 476).

1.5. Darülelhan Sonrası Çabalar

1.5.1. Görev Aldığı Cemiyetler, Kurullar

Darülelhan'ın Şark musikisi şubesinin kapanmasının ardından, Rauf Yekta Bey, Muallim İsmail Hakkı ve Zekâizade Hafız Ahmet ile birlikte Tasnif ve Tespit Heyeti'nde Türk müziğini kayıt altına alma misyonunu üstlenmişlerdir. Bu görevin yanı sıra, 1926 yılı sonrasında kitap yazma ve istinsah çalışmalarının hızlandığı da görülmektedir. Ayrıca Musiki Federasyonu ve Türk Ocağı'nda konser çalışmaları sürdürdükleri de bilinmektedir.

Yapılan arşiv çalışması ile Darülelhan sonrasında Rauf Yekta Bey'in, farklı görev ve çalışmalarının bulunduğu görülmüştür.

Darülelhan'ın kapatılan Şark musikisi şubesinden bir grup öğrenci tarafından kurulan Halk Musiki Cemiyeti'nin idare heyetinin reisliğini yapmıştır (Şekil 3). Basında çıkan haberlerde, cemiyetin azalarının serbest meslek sahibi, işlerinde başarılı olmuş gençlerden oluştuğu belirtilmektedir. Cemiyet aracılığı ile, Halk müziği eserlerinin ağırlıklı olduğu konserler düzenlendiği ve her yıl yıllık cemiyet toplantısı düzenlendiği anlaşılmaktadır.


Halk Musiki cemiyeti
Amatör musikişinaslar Halk musikisinin inkişafı için nasıl çalışızorlar
Halk Musiki cemiyetinden bir grup

Şekil 3: Halk musiki cemiyeti ile ilgili haber (Vakit, 12 Ekim 1931, s.5).

1932 yılında Halkevi güzel sanatlar şubesinin müzik komisyonunda yer alıştır. 19 Şubat 1932 tarihli Vakit gazetesinde, o gün Türkiye'nin 19 şehrinde birden Halkevlerinin açılacağı bilgisi verilmiştir. 5 Mart tarihinde de Halkevlerinin güzel sanatlar şubesi ile ilgili bir toplantı düzenlenmiştir. Bu toplantıda müzik şubesinin üyesi olarak yer alan Rauf Yekta Bey, komisyonda Seyfettin Asaf, Cemal Reşit, Hasan Ferid gibi isimlerle birlikte çalışmış ve diğer sanat dallarından önemli sanatçıların bir araya geldikleri komisyonlarla birlikte Halkevlerinin güzel sanatlar alanındaki eğitimi ve gelişimi ile ilgili fikir vermişlerdir.

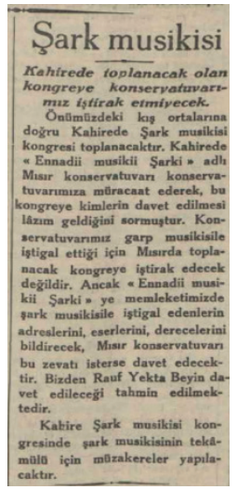
21 Kasım 1932 tarihli Vakit Gazetesinde, Türk Dili Tetkik Cemiyeti'nin pek çok bilim alanında terminoloji oluşturabilmek için heyetler oluşturduğu görülmektedir. Rauf Yekta Bey, bediiyat ve güzel sanatlar alanının musiki ve raks şubesi için Ali Rifat Çağatay, Ekrem Zeki Üngör, Mesut Cemil Bey, Mahmut Ragıp Gazimihal ve Muallim İsmail Hakkı Bey gibi isimlerle birlikte seçilmiştir.

Beylerbeyi Musiki Cemiyeti'ni çalıştırdığı, 1931 yılında düzenlenen Türkiye Bülbülü isimli ses yarışmasında hakem heyetinde bulunduğu ve çeşitli cemiyetlerin kurulmasında da yardımcı olduğu dönemin gazete haberlerinden öğrenilmektedir.

1.5.2. Uluslararası Temsiliyet: Kahire Kongresi

Kahire Kongresi, Rauf Yekta Bey'in uluslararası temsiliyeti bakımından büyük önem taşımaktadır. Kral Fuad'ın isteği ile gerçekleşen Kahire Kongresi, 1932 yılında Kahire'de düzenlenmiştir. Arap müziğini modern uygarlıkların seviyesine getirmek, sistemleştirmek ve canlandırmak kongrenin düzenlenmesindeki ana amaçlardır. Bu kongre ile ilgili haberler, dönemin gazetelerinde çokça yer almıştır. Bu haberlerden, kongrenin hazırlıklarının 1930 yılında başladığı anlaşılmaktadır. 18 Temmuz 1930 tarihli, Şark Musikisi başlıklı haberde, bu kongre için konservatuvara davetli listesi ile ilgili bir talepte bulunulduğu ancak konservatuvarın Batı müziği ile uğraştığından katılım göstermeyeceği ve Rauf Yekta Bey'in isminin bildirileceği aktarılmıştır (Vakit 1930: 5). Bildirilen isimlerden, Mısır konservatuvarının seçtiği kişiler davetli olarak kongreye katılacaklardır (Bknz. Şekil 4). 1931 yılında Rauf Yekta Bey ve George Farmer ile mektuplarında kongereye aldığı davetten bahsetmekte, Farmer'dan talep edeceği ücret hakkında fikir almaktadır[6].

[6] Kongredeki komisyonlar ve komisyonlardaki kişiler için bknz: Katz, Israel J. (2015). *Henry George Farmer and the First International Congress of Arab Music (Cairo 1932)*, Leiden-Boston: Brill.



Şark musikisi

Kahirede toplanacak olan kongreye konservatuvarımız iştirak etmiyecek.

Önümüzdeki kış ortalarına doğru Kahirede Şark musikisi kongresi toplanacaktır. Kahirede «Ennadii musikii Şarki» adlı Mısır konservatuvarı konservatuvarımıza müracaat ederek, bu kongreye kimlerin davet edilmesi lâzım geldiğini sormuştur. Konservatuvarımız garp musikisile iştigal ettiği için Mısırda toplanacak kongreye iştirak edecek değildir. Ancak «Ennadii musikii Şarki» ye memleketimizde şark musikisile iştigal edenlerin adreslerini, eserlerini, derecelerini bildirecek, Mısır konservatuvarı bu zevatı isterse davet edecektir. Bizden Rauf Yekta Beyin davet edileceği tahmin edilmektedir.

Kahire Şark musikisi kongresinde şark musikisinin tekâmülü için müzakereler yapılacaktır.

Şekil 4: 18 Temmuz 1930 tarihli Vakit gazetesi haberi

Rauf Yekta Bey, Türkiye'den seçilen diğer katılımcı Mesud Cemil Bey ile 8 Mart 1932 tarihinde Kahire'ye yola çıkmışlarıdır. Bu kongrede Rauf Yekta Bey'in ismi, üç komisyonda geçmektedir. Bunlardan biri Müzik Eğitimi komisyonu, diğeri Müzik Dizisi (L' échelle Musicale) Komisyonu ve üçüncüsü ritmlerin ve kompozisyonun biçimleri (Modes des Rythmes Et De La Composition) komisyonudur. Üçüncü komisyonda başkanlık görevini üstlenmiştir. Kendisi kongreye dair notlarında başkanlık yaptığı komisyonun adını "Makaam, ika', te'lif komisyonu" olarak kayıt etmiştir.

Rauf Yekta Bey, 8 Ocak 1935 tarihinde, bir süredir muzdarip olduğu tifo hastalığı sonucunda vefat emiştir.

2. Çok Yönlü Kimliği

2.1. Arşivciliği

Rauf Yekta Bey'in koleksiyonu Türk müzik tarihi için önem arz eden bir arşivdir. Bununla birlikte bu arşiv, geçmişte az sayıda araştırmacının -kısa süreli olarak- görebilme fırsatı bulabildiği ancak hakkında -büyüklüğü ve önemi haricinde- müzik çevrelerinin çok az bilgiye sahip olduğu bir arşivdi.

2018 yılında, Nilgün Doğrusöz editörlüğünde yayınlanan, arşivin seçme kataloğu ve seçilen kataloğun içerikleri hüviyetinde olan *Rauf Yekta Bey'in Musiki Antikaları* kitabı ile bu koleksiyon hakkında daha detaylı bilgi edinilebilmektedir.

Rauf Yekta Bey arşivinin muhteviyatı; genel olarak Rauf Yekta Bey'in müzik çalışmalarına başladığı ilk gençlik yıllarında arşivlemeye başladığı nota, kitap ve musiki belgelerinden, Yenikapı Mevlevihanesi ve diğer tekkelerden kendisine intikal eden veya satın aldığı yazma eserlerden ve yurt dışından temin ettiği yabancı dildeki eserlerden oluşmaktadır. Kendisinin kaleme aldığı, istinsah ettiği yazma, kitap ve makalelerle zenginleşen bu arşivdeki matbu eserlerin bir bölümü, varisleri tarafından 1980'li yılların başında Süleymaniye Kütüphanesi'ne bağışlanmıştır. Arşivin ailede kalan bölümü ise, önce Rauf Yekta Bey'in torunu Yavuz Yektay'a, ardından da küçük torunu Cem Yektay'a intikal etmiş ve 2018 yılındaki vefatına kadar da onun himayesinde kalmıştır.

Rauf Yekta Bey'in kütüphanesinin konumuz dahilinde incelenmesi kendi çalışmaları ve arşivci yönünü görmenin yanında; Yekta'nın kendisini nasıl geliştirdiği, birikimini ne tür kaynaklarla şekillendirdiğini görebilmemiz açısından önemli bir değerlendirme konusudur. Arşivde Türk müziği hakkındaki yazmaların dışında İngilizce, Fransızca, Almanca, Çekçe gibi dillerde yazılmış hem Batı müziği hem de Orta Doğu, Arap vb. müzikleri ile ilgili kitaplar bulunmaktadır. Arşivde müzikli ilgili kitaplardan başka farklı dillerde yazılmış Avrupa tarihi, Fransa tarihi, çeşitli

öğretim yöntemleri, Hristiyanlık ve Yahudilik dinleri, dilbilgisi, aritmetik, fizik ve kimya gibi çok geniş bir yelpazede matbu kitaplar bulunmaktadır. Bunlarla birlikte arşivindeki Comte, Durkheim gibi yazarların kitapları ile pozitivist anlayışını temellendirdiği düşünülebilir. Rauf Yekta Bey'in arşivindeki eserlerin içeriklerinden de görüldüğü üzere Yekta, çok çeşitli alanlarda bilgi sahibi olmak için kaynak toplamıştır. Müzik alanında Farsça, Arapça, Osmanlıca nadir yazma eserler ve matbu kitaplarla özellikle yaşadığı döneminde bilinmemelerinin eksikliğini hissettiği, kendinden önceki nazariyatçılar ve besteciler hakkında çalışmalarda bulunmuştur. Avrupa müziği üzerine hem Türkiye'den hem de yurtdışından edindiği kitaplarla bilgisini geliştirmiş, 'milli musiki' polemiklerinde karşıtlarının düşüncelerini Batı müziği üzerinde de çürütme yolunu seçebilecek kadar Batı müziği bilgisi sahibi olmuştur. Ayrıca yine yerli ve yabancı yazarlar tarafından yazılmış çeşitli kitaplardan farklı ülkelerin müzikleri hakkında bilgi edinmiştir.

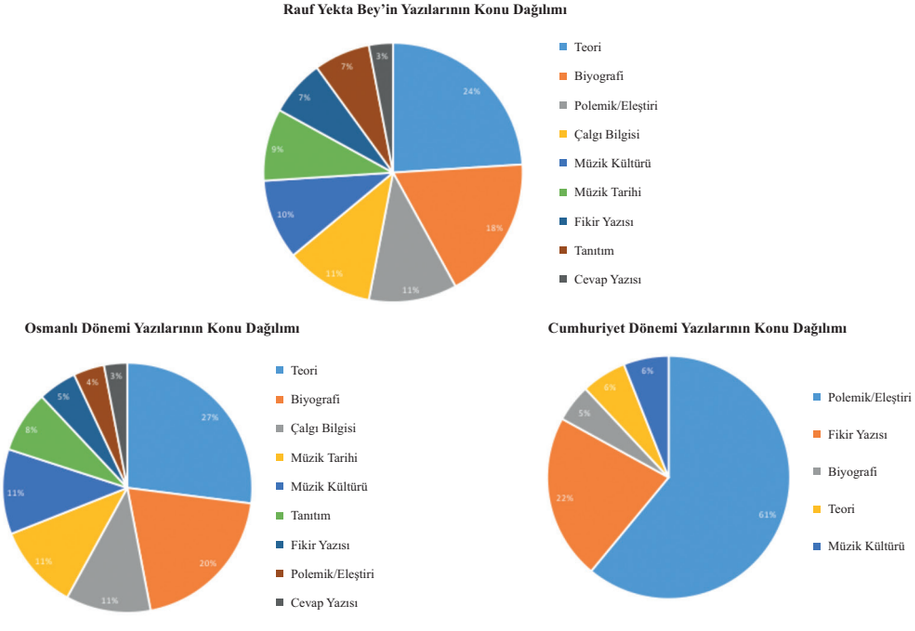
2.2. Yazın Alanındaki Katkıları ve Polemikleri

Rauf Yekta Bey, Cumhuriyet dönemi müzik tartışmalarının ve polemiklerinin belki de en önemli aktörlerindendir.

Türk müziği teorisi, tarihi ve pratiğine dair literatürün oluşmasında büyük katkılar sağlayan Rauf Yekta Bey; dönemin süreli yayınlarından *Şehbal, İkdam, Yeni mecmua, Resimli kitap* gibi dergilerde müziğin çeşitli alanları ile ilgili yazılar kaleme almıştır.

Rauf Yekta Bey, dönemin yazın alanı için önemli bir isimdir. Öyle ki Uludağ'ın anılarında, süreli yayınlarda yeni yazı yazmaya başlayan yazarların yazılarının -hem isimlerinin duyulması hem de gazete/dergi tirajının artması için- editörlerce Rauf Yekta Bey'i kışkırtacak ve kendisinin cevap vermesine sebep olacak şekilde düzenlendiği anlatılmaktadır (Yıldızeli 2009: 178).

Rauf Yekta Bey'in süreli yayınlardaki yazılarına incelendiğinde Cumhuriyet dönemi öncesi yazılarında biyografi, teori, müzik tarihi alanlarına odaklanmakta iken Cumhuriyet döneminde yazdığı yazıların 'milli musiki' konusuna yoğunlaştığı ve bu konuda Türk müziğinin savunucusu olarak pek çok polemik yazısı kaleme aldığı görülmektedir (Bknz. Tablo 1).



Tablo 1: Rauf Yekta Bey'in yazılarının konu dağılımı.

Türk müziği geleneği hakkındaki bu dönem tartışmalarının, Türk müziği alanındaki seçkinler arasında olması beklenirken, Rauf Yekta Bey'in bu dönemki tartışmalarının karşıtlarının yine seçkinlerden oluştuğu ancak kendi deyimiyle alanın dışından, Türk müziği bilmeyen kişiler oldukları, konuyu ideolojik düzlemde ele aldıkları ve bu

kültür için yeni bir müzik geleneği oluşturma çabası içinde oldukları görülmektedir. Rauf Yekta Bey ise -gelenekçi bir anlayışla yaklaşmamakla birlikte- mücadele alanı olarak Türk müziği geleneğinin savunucusu pozisyonundadır. Milli musiki tartışmalarının içinde, Rauf Yekta Bey ne dayanaksız bir biçimde Türk müziğinin armonize edilemeyeceğini söylemiş ne de bu müziğin gelişimi için çokseslendirilmesi gerektiğini savunan tarafta durmuştur. Bu konuda, üçüncü bir tarafta –zümrede- bulunan Yekta'ya teorisyen/besteci olarak modern bir yaklaşımla bileşimci misyonu üstlenmiştir. Yaratılmaya çalışılan bu yeni geleneğin yukarıdan aşağıya dayatıldığını, halkın gerçekleriyle uyum gösteremeyeceğini ve alımlayıcı bulamayacağını düşünmektedir. Görüşlerini Batı müziği üzerine çalışmalar yapmış önemli kişilerden alıntılarla da destekleyen Yekta; bu yolla hem Batı müziği literatürüne hakimiyetini göstermiş, hem de fikirlerinin dayanaklı olduğunu ispat etmeye çalışmıştır[7].

Siyasi olarak milliyetçi söylemden dayanak alan milli musiki tartışmalarında, Türk müziğinin devamlılığının savunuculuğunu yine milliyetçi bir söylem üzerinden kurgulamış ve 'cumhuriyet ilkelerinin gereği' olarak değerlendirmiştir.

Bu polemiklerdeki temel amacı ise değişen toplumsal yapıda Türk müziğini konumlandırabilmek ve ona bir değer atfedilmesini sağlamaktır. Cumhuriyetin Batılı kültür politikaları içerisinde Türk müziğinin dışlamaması, toplumsal değişmeye uyum gösterebilmesi adına geleneğin revize edilebileceği, ancak bunun Türk müziğinin özgüllüğünün kaybına neden olmaması gerekliliği bu polemiklerdeki temel söylemidir.

2.3. Teori ile İlgili Yayınları

Teori çalışmaları süreli yayınlar dışında *Encyclopédie de la Musique*'in "Türk Musikisi" maddesi ve Darülelhan'da eğitim vermek amacıyla yazdığı Türk Mûsikîsi Nazariyâtı, diğer adıyla Gavsiyye'de yayımlanmıştır[8]. Dönem koşulları içerisinde zor şartlar altında yazılan "Türk Musikisi" maddesi, Türk müziği tarihi ve teorisini, Batılılara anlatmayı hedefleyen bir yayındır. Türk Musikisi maddesi hem Batılı anlamda bilimsel bir anlatım sunması hem de Rauf Yekta Bey'in uluslararası temsiliyeti bakımından önem arz etmektedir. Bu iki kitapta, kendi geliştirdiği 24'lü ses sistemini, Pisagorcu yaklaşımla tel bölünmeleri ile anlatmış olmakla birlikte her iki kitap, hitap ettiği okur-kitle nedeniyle farklı yaklaşımlarla ve içerikle kaleme alınmıştır. Safiyuddin'den itibaren teori anlatımlarında kullanılagelen 17'li ses sistemi yerine, 24'lü ses sistemini oluşturmuş olması, on iki sesten oluşan Batı müziği tampere sisteminin başka bir ifadesi olarak da değerlendirilmiştir (Tura 1988: s. 148). Ses sistemi çalışmalarında müziğe ortak köken bakış açısıyla yaklaştığı görülen Yekta, döneminin aydın tipinde olduğu gibi bütüncül bir yaklaşımla çalışmasını ele almıştır. Rauf Yekta Bey'in ses sistemini Meşakka'dan etkilenerek oluşturduğu bilgisi özelikle son dönem kaynaklarında görülmektedir. Rauf Yekta Bey ile kişisel yazışmaları olan D'Erlanger'in, Meşakka ve Rauf Yekta Bey'in geliştirdiği ses sistemi ile ilgili notları ise iki sistem arasında perde sayısı dışında bir benzerliğin olmadığını göstermektedir.

Yazılarından kendinden önceki edvar ve müzik teorisi eserlerine hakim olduğu anlaşılan Yekta, yazılarında bu alanda kendinden önce eser üretmiş Farabi, Safiyuddin vb. pek çok kişiyi saygıyla anmış ve eserlerin çok kıymetli olduğunu belirtmiştir. Ancak Antik Yunan'dan başlayarak teori kitaplarında karşılaşılan kozmolojik düşünceyi 'garip' ve 'çürük' olarak nitelemiştir. Bu kitaplardaki irrasyonel fikirleri kendi teori çalışmalarının dışında tutan Yekta, 'ilim erbabı' olarak nitelendirilen edvar sahiplerinin anlatısına daha yakın bir konumda durmuş, kozmolojik bağlantılar ve perde üzerinden makam anlatıma karşı bir duruş sergilemiştir.

Rauf Yekta Bey, her iki yayında da kullandığı kaynakları belirtmesi, dipnot ve referans kullanımı, karşılaştırmalı literatür değerlendirmeleri ile bilimsel yazma yetkinliğini göstermektedir.

2.4. Besteciliği ve İcracılığı

Çeşitli kaynaklarda Rauf Yekta Bey'in nazari çalışmalarından dolayı besteciliğe fırsat bulamadığı belirtilmektedir. Yekta ise 1919 yılında Süleyman Cevad ile yaptığı mülâkatta 'Sanatta gayeniz nedir?' sorusu karşısında bestecilik

[7] Söylemsel stratejisi için ayr. bknz. Ayas, Güneş (2020). "Heterodoks Söylemin İnşası: Rauf Yekta Bey ve Kimlik Mücadelesi", *Musiki İnkılabı'nın Sosyolojisi Klasik Türk Müziği Geleneğinde Süreklilik ve Değişim*, İstanbul: İthaki Yayınları, s. 214-224.

[8] Bu çalışma, Mûsıkîşinas Dergisi'nin 1-4, 6-11. sayılarında bölümler halinde, Gönül Paçacı günümüz Türkçesine çevrilmiştir.

çalışmaları ile ilgili olarak

> Ben her şeyden önce nazariyyeci ve müverrihim [tarihçi]. Bu sözümden mûsikînin ameliyâtıyla meşgûl değilim mânâsını çıkarmayınız. Bilakis eski ve yeni tarzda bestelenmiş bir hayli eserlerim vardır ki bunların pek azı matbû'dur.

demektedir. Bu sözlerinden kendisini öncelikle teorisyen ve tarihçi olarak görmesine karşın, çeşitli türlerde çok sayıda eser bestelediğini ancak bunların basılmadığını anlamaktayız.

Kendi aktarımıyla bestelerinin çok azının çeşitli süreli yayınlarda yayımlandığı ancak bunların da toplu bir halde tasnif edilmediği ve ele alınmadığı görülmektedir. Çeşitli kaynaklarda Rauf Yekta Bey'in elli civarı bestesi olduğu bilgisi tekrarlanmaktadır. Yapılan arşiv çalışması sonucunda Rauf Yekta Bey'e ait 39 eserin ismine, 21 eserin de notasına ulaşılabilmiştir[9] (Bknz. Tablo 2).

RAUF YEKTA BEY'İN NOTASINA ULAŞILABİLEN ESERLERİ				
	Eser Adı	**Makam**	**Usûl**	**Tür**
Saz Eserleri				
1	Peşrev	Mahur	Hafif	Peşrev
2	Peşrev	Suzidil	Devrikebir	Peşrev
3	Peşrev	Yegah	Devrikebir	Peşrev
4	Sazsemaisi	Arazbarbuselik	Aksaksemai	Sazsemaisi
5	Sazsemaisi	Bayatiaraban	Aksaksemai	Sazsemaisi
6	Sazsemaisi	Neva	Aksaksemai	Sazsemaisi
Sözlü Eserleri				
7	Ahretlik (Evlatlık Kız)	Segah	Nim Sofyan	Makamsal Opera
8	Halka-i zülfi siyahı	Evç	Ağırçenber	Beste
9	Ey bülbülü rebi-i	Neva	Lenk Fahte	Nakış Beste
10	Oldu şeb mahmur-i zevke	Uzzal	Müsemmen	Şarkı
11	Cumhur İlahi	Yegah	Evsat	İlahi
12	İlahi (Kârin-i bezm-i hâs eyleme)	Yegah	Düyek	İlahi
13	Au nom d'Allah ne doute pas jeune	Neva	Sengin Semai	Şarkı
14	1908 Hürriyet Marşı	Rast	Semai	Marş
15	Arş vatan imdadına (Asker Şarkısı)	Rast	Sofyan	Marş
16	Milli Tekbir	Rast	Zafer	Marş
17	Kastetti vatana hain düşman	Hüseyni	Sofyan	Marş
18	Neşide-i Tebrikkiye		Türk Aksağı	Marş
19	10 Temmuz'u Takdis Edelim!	Karcığar	Sofyan	Marş
20	Kâr	Tahirbuselik	Hafif	Kâr
21	Ayin-i Şerif	Yegah		Ayin-i Şerif

Tablo 2: Rauf Yekta Bey'in notasına ulaşılabilinen besteleri

Bu eserlerin dışında "Encyclopédie de la Musique"in beşinci cildinde, Rauf Yekta Bey'in kaleme aldığı *Türk Musikisi* bölümünde makamların seyrini anlatmak için, farklı makamlarda ve semai usulünde yazdığı 30 temrini (solfej uygulaması) bulunmaktadır. Yazısının son kısmından bu temrinlerin, Türk müziğini çok seslendirmek isteyen kişilere başlangıç olabileceğini belirtmektedir (Yekta 1986: 136).

Rauf Yekta Bey, 1931 yılında Selim Nüzhet tarafından kaleme alınan *Gülme Komşuna* adlı 'tam bir orta oyunu'nun müziklerini düzenlemiştir. Orta oyunlarında, oyunun karakterinin sahneye çıkması esnasında -karakter ile bağlantılı- bir ezginin çalınması/söylenmesi; bu oyunda da sürdürülmüştür. Pişekâr, Kavuklu, Zenne, Kayserili, Ermeni gibi karakterlerin olduğu oyunda, Rauf Yekta Bey tarafından karakterler için çeşitli düzenlemeler yapılmıştır. Oyun metnin ardından kitapçığa basılan bu ezgilerin geneli halk ezgilerinin düzenlenlemesidir ve tamamı teksesli

[9] Eserler ile ilgili daha detaylı bilgi için bknz.: Taşdelen, Duygu ve Doğrusöz Nilgün, Ergur, Ali (2021). "Gelenek, Değişme, Arayış: Rauf Yekta Bey'in Besteciliğinde Geleneği Sahipleniş ve Deneysel Yönelim", *Osmanlı-Türk Müziğine Bakışlar: Tarih, Teori ve İcra*, Ed: Fikret Karakaya, İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

olarak yazılmış düzenlemelerdir.

Rauf Yekta Bey'in eserleri incelendiğinde çeşitli türlerde eserler bestelediği görülmektedir. Kendisi röportajında eserlerini "eski ve yeni tarz" olarak ikiye ayırmaktadır. Rauf Yekta Bey'in bu alandaki çalışmalarında geleneği düalist bir anlayışla ele aldığı görülmektedir. Rauf Yekta Bey, bu eserlerden 'eski tarz' olarak sınıflandırdığı Mevlevi Ayini, kâr gibi uzun soluklu türlerde gelenekteki temel iki unsur; makam ve usul kullanımı ve yapısal özelliklere bağlı kalırken; 'yeni tarz' olarak isimlendirdiği şarkı, nakış beste gibi biçimlerde değişmeye açık bir bestecilik anlayışı göstermiş ve özellikle marş, opera denemesinde çeşitli makamsal, ritmik ve yapısal arayışlara girmiştir. Bu deneysel arayışların Batı kökenli biçimlerde olması da dikkat çekicidir. Rauf Yekta Bey Mevlevi ayini, kâr, beste vb. biçimlerde makam geçkilerine sıklıkla yer vermesine rağmen; özellikle marş ve ilahi türlerinde muhtemelen öğrenim kolaylığını düşünmesi ve bu eserlerin tür olarak da küçük soluklu olması nedeniyle çok fazla makamsal geçki yapmamıştır. Diğer bestelerinde görmediğimiz varyasyon kullanımının marş biçiminde sıklıkla kullanıldığı görülmüştür. Marşlarda makamsal geçki ya da hareketler üzerinde durulmamış, ritimler üzerine deneysel çalışmalar yapmıştır. Eserleri incelendiğinde makamsal bir özümseme göze çarpmakta, bununla birlikte makamsal yeniliklere açık olduğu gözlemlenmektedir. Yapılan geçkiler incelendiğinde Rauf Yekta Bey'in yüksek teorik bilgisinin besteciliğine yansıdığı görülmektedir. Kendi belirlediği biçimlerde makamsal ya da yapısal yenilikler ve denemeler yaparken; Mevlevi ayini, kâr, beste benzeri biçimlerde geleneğe bağlı kalması; yenilik ve geleneği bir arada kullanılabilmesi Rauf Yekta Bey'in bestecilik yönünden üzerinde durulması gereken noktalardan biridir. Rauf Yekta Bey'in kişisel arşivinin bütünü araştırmacılara açıldığı takdirde, kendisinin bahsettiği üzere pek çok eserinin repertuvara ekleneceği düşünülmektedir.

İcracı olarak ise ney çalgısına yönelmiştir. On beş yaşında iken sikkepûş olduğu ve Şeyh Ataullah Efendi tarafından ise ikinci kez sikkesinin tekbirlendiği bilinmektedir. Mevlevihanedeki heyetlerde neyzen olarak görev yapmış; 1922 yılında Yenikapı Mevlevihanesine neyzenbaşı olarak atanmış ve tekkeler kapatılıncaya kadar bu görevini sürdürmüştür (Erguner 2003: 26-28).

Sonuç

Rauf Yekta Bey, Ortaylı'nın 'İmparatorluğun en uzun yüzyılı' olarak tanımladığı 19. yüzyılda doğmuş ve yetişmiş; 20. yüzyılın başlarındaki çalkantılı tarih sahnesinde de önemli bir aktör haline gelmiştir. Bu büyük dönüşümlerin yaşandığı iki dönemde de hem yaptığı çalışmalarla hem de fikirleri ile müzik alanında önemli faaliyetlerde bulunmuştur. Yaşadığı dönemin yazın, düşün, bestecilik, teori, müzik eğitimi alanlarında önemli bir konumda bulunan Yekta; çok yönlü kimliği ile yaşadığı dönemin kültür dünyasını şekillendirmede belirleyici bir rol oynamıştır.

Kaynakça

Ayas, Güneş (2020). "Heterodoks Söylemin İnşası: Rauf Yekta Bey ve Kimlik Mücadelesi", *Musiki İnkılabı'nın Sosyolojisi Klasik Türk Müziği Geleneğinde Süreklilik ve Değişim,* İstanbul: İthaki Yayınları, s. 214-224.

Baltacıoğlu, Tuna (2000). *Altunizade* Köşkü'nün Öyküsü, İstanbul: Mim Matbaacılık.

Bardakçı, Murat (1986). "Rauf Yektâ Bey'in Hayatı ve Eserleri", *Türk Mûsikîsi*, İstanbul: Pan Yayıncılık.

BOA, HR.İM.205.43

BOA. DH.SAİDd. 46-285.

Buzpınar Tufan (2006). "Altunizade Ailesi", *Üsküdar Sempozyumu IV*, İstanbul: Üsküdar Belediyesi.

Cevad, Süleyman (1919). "Rauf Yekta ile Mülakat", *Dergâh Dergisi*, 38.

Doğrusöz, Nilgün (ed.) (2018). *Rauf Yekta Bey'in Musiki Antikaları*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.

Ergin, Osman (1977). *Türkiye Maarif Tarihi*, İstanbul: Osmanbey Matbaası. c. 4.

Erguner, Süleyman (2003). *Rauf Yektâ Bey Neyzen-Müzikolog-Bestekâr*. İstanbul: Kitabevi.

Paçacı, Gönül (2012). "Rauf Yekta Bey'in Gezi Günlüğünün Tıpkıbasımı ve Çevrimyazısı", *Musikişinas* 12, s. 18-40.

Karaduman, İrfan **(**2013). "Ra'uf Yekta Bey'e Dâir Bilinmeyen Birkaç Belge", *Tarih Okulu Dergisi* 16, s. 471-487.

Katz, Israel J. (2015). *Henry George Farmer and the First International Congress of Arab Music (Cairo 1932)*, Leiden-Boston: Brill.

Kaya, Celal Volkan (2021). "Rauf Yekta Bey'in Çocukluk Hatıraları", *Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi* 20, s.35-48.

Mûsıkîşinas Dergisi, sayı: 1-4, 6-11.

Nüzhet, Selim (1931). *Gülme Komşuna*. Akşam Matbaası.

Özdemir, Hüseyin (2010). *Rauf Yekta Bey'in Resimli Gazete, Yeni Ses ve Vakit Gazetelerinde Musiki ile İlgili Makalelerinin İncelenmesi* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul: Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Taşdelen, Duygu ve Doğrusöz Dişiaçık, Nilgün (2021). "Yeni Kaynaklar Işığında Yeni Bir Rauf Yekta Bey Biyografisi", *Rast Müzikoloji Dergisi* 9 (2), s. 2805-2822.

Taşdelen, Duygu (2021). *Gelenek Kurguları, Darülelhan ve Aktörlerinden Rauf Yekta Bey*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), İstanbul: İ.T.Ü, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü.

Taşdelen, Duygu ve Doğrusöz Nilgün, Ergur, Ali (2021). "Gelenek, Değişme, Arayış: Rauf Yekta Bey'in Besteciliğinde Geleneği Sahipleniş ve Deneysel Yönelim", *Osmanlı-Türk Müziğine Bakışlar: Tarih, Teori ve İcra*, Ed: Fikret Karakaya, İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

Vakit, 12 Ekim 1931, s.5

Vakit, 18 Temmuz 1930.

Vakit, 19 Şubat 1932.

Vakit, 21 Kasım 1932.

Yekta, Rauf (1986). *Türk Musikisi*, Çev. Orhan Nasuhioğlu, İstanbul: Pan Yayıncılık.

Yıldızeli, İrem Ela (Haz.) (2009). *Bir Kültür Savaşçısı Dr. Şevki Uludağ*, İstanbul: Pan Yayıncılık.

Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Türk Müziğinde Dâhi Bir Bestekâr: Refik Fersan

Ahmed TOHUMCU[1]

Özet

Türk makam müziği, tarihi boyunca kültürel ve politik açıdan değişimler yaşamış bir toplumda varlığını sürdüren bir müzik olması nedeniyle, doğal olarak farklı ideolojilere maruz kalmıştır. Özellikle 18. yüzyıldan günümüze uzanan tarihsel çizgide ağırlıklı olarak Doğu-Batı ayrımı ekseninde şekillenmiş olan bu ideolojiler, Türk makam müziğini de kimi zaman dolaylı olarak kimi zaman da doğrudan etkilemiştir. 18. yüzyıldan itibaren Osmanlı Devleti'nde birçok alanda olduğu gibi müzik üzerinde de hâkimiyet kurmaya başlayan Batılılaşma ideolojisinin 19. yüzyılda etkisini arttırdığı ve 20. yüzyılda Osmanlı Devleti'nin yıkılıp Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasıyla birlikte resmi olarak devlet politikalarında da doğrudan etkiler yarattığı görülmektedir. Sosyokültürel alanda yaşanan hızlı değişimler sonucunda, özellikle Osmanlı'dan Cumhuriyet'e geçiş döneminde Türk makam müziği bestekârlarının çoğu gelenek ile moderni ayırt etmekte zorlanmışlardır. Ancak bazı bestekârların hem geleneği koruyup hem de modernizme ayak uydurarak Türk makam müziğinin 20. yüzyılda adeta yeniden icat edilen geleneğinin günümüze aktarılmasında önemli rol oynadıkları söylenebilir.

Bu çalışmanın konusu olan Refik Fersan da Osmanlı dönemi klasik ekol bestekârlarından almış olduğu bayrağı günümüze taşıyan en önemli isimlerden biridir. Fakat Fersan, Türk makam müziğinin Osmanlı'dan Cumhuriyet'e geçiş dönemine şahitlik etmesinin de etkisiyle, gelenekle modern arasındaki ince çizgide bir yandan geleneksel üslubunu korurken, diğer yandan modernleşmenin gereği olarak yenilikçi bir müzik adamı olmayı başarmıştır. Bu yönüyle Fersan, 20. yüzyılda Türk makam müziğinin en önemli tanbur icracısı ve bestekârlarından biri olan hocası Tanburi Cemil Bey'in izini takip ederek gerek tanbur icrasında gerekse bestekârlıkta adeta bir ekolün temsilcisi olmuştur. Bu bağlamda, hocası Cemil Bey'in ekolünü devam ettiren çok önemli bir tanbur icracısı olmasının yanı sıra özellikle yapmış olduğu besteleriyle geleneksel üslubu sürdürürken aynı zamanda getirdiği yeniliklerle de Türk müziği tarihinde önemli izler bırakan Fersan, bestekâr olarak sahip olduğu olağanüstü yetenek ve yaratıcı yönüyle de bir dâhi olarak nitelendirilebilir.

Bu çalışmada, Türk makam müziğinin Osmanlı'dan Cumhuriyet'e geçiş döneminde yaşamış Refik Fersan'ın bestekârlık yönü üzerinde durularak onu bu alanda bir dâhi yapan özellikleri irdelenmiştir. Refik Fersan'ın yenilikçi, özgün ve yaratıcı bir bestekâr olarak nitelenmesine katkı sağlayan olaylar da tarihsel bir bağlamda incelenerek çıkarımlarda bulunulmuştur. Sonuç olarak, yapmış olduğu bestelerinde geleneksel tür, makam ve usulleri kullanması nedeniyle klasik Türk müziğinin son büyük bestekârlarından biri olarak kabul edilen Fersan, yenilikçi ve yaratıcı bir besteleme anlayışına sahip olmasıyla da dâhi bir bestekâr olduğunu kanıtlamıştır.

Anahtar Kelimeler: Refik Fersan, Türk Makam Müziği, Bestekâr, Gelenek, Modern, Dâhi.

A Genius Composer in Turkish Music From the Ottoman to the Republic: Refik Fersan

Abstract

Turkish makam music has naturally been exposed to different ideologies, as it is a music that has survived in a society that has experienced cultural and political changes throughout its history. Especially in the historical line from the 18th century to the present, these ideologies which have been shaped mainly in the axis of East-West distinction, have also affected Turkish makam music sometimes indirectly and sometimes directly. It is seen that the westernization ideology which started to dominate music as well as in many areas in the Ottoman Empire from the 18th century, increased its influence in the 19th century and it also had direct effects on official state policies

[1] Prof. Dr., Bursa Uludağ Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, atohumcu@uludag.edu.tr

with the collapse of the Ottoman Empire and the establishment of the Republic of Turkey in the 20th century. As a result of the rapid changes in the sociocultural field, most of the Turkish makam music composers especially in the transition period from the Ottoman Empire to the Republic, had difficulties in distinguishing between tradition and modernity. However, it can be said that some composers played an important role in transferring the tradition of Turkish makam music which was almost reinvented in the 20th century, to the present day by both preserving the tradition and keeping up with modernism.

Refik Fersan, the subject of this study, is one of the most important names who carry the flag he received from the classical school composers of the Ottoman period to the present day. However, with the effect of witnessing the transition period of Turkish makam music from the Ottoman Empire to the Republic, Fersan managed to become an innovative musician as a requirement of modernization, while preserving his traditional style on the thin line between tradition and modernity. In this respect, Fersan as a student of Tanburi Cemil Bey who was one of the most important tanbur performer and composer of Turkish makam music in the 20th century, followed the footsteps of his teacher and became the representative of an ecole both in tanbur performance and composition. In this context, in addition to being a very important tanbur performer continuing the school of his teacher Cemil Bey, Fersan who not only continues the traditional style with his compositions, but also impressed the history of Turkish music with the innovations he brought, can also be described as a genius with his extraordinary talent and creative aspect as a composer.

In this study, the composer aspect of Refik Fersan, who lived in the transition period from the Ottoman to the Republic of Turkish makam music, is emphasized and the features that make him a genius in this field are examined. The events that contributed to the characterization of Refik Fersan as an innovative, original and creative composer were also examined in a historical context and inferences were made. As a result, Fersan, who is accepted as one of the last great composers of classical Turkish music due to the use of traditional forms, makams and rhythm patterns in his compositions, has proven himself to be a genius composer with his innovative and creative sense of composing.

Keywords: Refik Fersan, Turkish Makam Music, Composer, Tradition, Modern, Genius.

1.Giriş

Türk makam müziği tarihinde gelenekten moderne geçişi simgeleyen bir dönem olarak bilinen 19. yüzyılın sonları ile 20. yüzyılın başları kimi kaynaklara göre romantik, kimine göre ise değişim dönemi olarak isimlendirilen önemli bir zaman dilimini temsil etmektedir.[2] Bu dönemin Türk makam müziğinde yaratmış olduğu etki ise Batılılaşma veya modernleşme hareketleri olarak nitelendirilen gerek sosyal gerekse politik alanda hâkim olan değişim hareketleri ile gerçekleşmiştir. Osmanlı dönemi toplumsal değişiminin izdüşümleri, birçok kurumu, pratik, kavram ve temsil düzlemini değiştirdiği gibi müziği de etkilemiş; müzik ise günlük hayatın içine diğer sanat ve düşün ürünlerinden daha geçişik olduğundan, toplumsal değişimden diğer toplumsal deneyim kodlama alanlarına göre daha fazla ve doğrudan etkilenmiştir (Ergur 2009: 170). Bu bağlamda, Osmanlı yapısal reformları ile birlikte görülen Batılılaşma hareketlerinin müzik alanında da kendisini gösterdiği ilk hareket olarak Batı müziği çalgılarının Osmanlı sarayına girişi kabul edilse de, resmî değişimin müziğe ilk yansıması 1826 yılında Osmanlı sarayının askeri sınıfı olan Yeniçeri Ocağı ile birlikte siyasi iktidarın egemenlik simgesi niteliğinde olan mehterhanenin Sultan II. Mahmut tarafından kapatılıp, onun yerine Batı tarzı askeri bando niteliğini taşıyan Mızıka-i Hümayun'un kurulması olmuştur ve bu tarihten itibaren kurumsal anlamda Türk müziği ile Batı müziğinin her açıdan bir arada olduğu bir döneme girilmiştir. Başlangıçta Türk ve Batı müziği arasında ideolojik açıdan çok fazla problem göze çarpmasa da zamanla bu iki müzik arasında bir gerilim oluşmaya başlamış ve tartışmalar şiddetlenmiştir (Tohumcu ve Doğrusöz 2013: 26). 1839 yılında Tanzimat Fermanı'nın ilan edilmesiyle bu tartışmalar daha da artmış, bununla birlikte müzik alanında yaşanan modernleşmenin sonuçları rasyonel düşüncenin etkisiyle meydana gelen bir elenme, sadeleşme sürecini de beraberinde getirmiştir. Bu değişimin

[2] Ercüment Berker, Cahit Atasoy ve Cinuçen Tanrıkorur 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başlarını "Romantik Dönem", Onur Akdoğu ise "Değişim Dönemi" şeklinde isimlendirmiştir (Karadeniz 2017: 611-616).

en önemli göstergesi ise Türk müziğindeki klasik ve büyük türlerin zamanla yerini daha küçük bir tür olan şarkı türüne bırakması olmuştur. Şarkı türünün gerek toplum gerekse bestekârlar tarafından büyük ilgi görüp popülerleşmesiyle birlikte, Osmanlı dönemi klasik Türk müziği repertuarını oluşturan kâr, kârçe, kâr-ı nâtık, beste, ağır semai, yürük semai gibi büyük usullerde bestelenmiş, dili ağır, makamsal ve ritmik özellikleri nedeniyle icrası güç türleri de tam tersi özellikler taşıyan şarkı türü karşısında hâkimiyetlerini kaybetmiştir (Tohumcu ve Doğrusöz 2013: 27). Halkın Batı kültürüne olan ilgisi ve hayranlığının yanında sadelik ve kolaylık niteliklerini barındıran şarkı türünün popülerleşmesiyle birlikte başlayan bu değişim; Dede Efendi (ö.1845), Hacı Arif Bey (ö.1884), Medeni Aziz Efendi (ö. 1895), Şevki Bey (ö.1891) ve Mahmud Celaleddin Paşa (ö.1899) gibi önemli bestekârların klasik türlerin yerine şarkı türüne yönelmesine ve Türk makam müziğinde yeni bir dönemin başlamasına neden olmuştur. Bunun sonucu olarak da 19. yüzyıla kadar kâr, beste, ağır semai, yürük semai gibi büyük türlerde eserlerden oluşan fasıllar, 19. yüzyıl ortalarından başlayarak 20. yüzyılla birlikte yalnızca şarkı türünün hâkim olduğu bir şekle dönüşmüştür (Tohumcu 2009: 716).

Osmanlı dönemindeki modernleşme anlayışının 1923 yılında Cumhuriyet'in ilan edilmesiyle farklı bir nitelik kazanarak artık devlet politikası şeklinde tezahür ettiği, bu bakımdan ideolojik ve millî bağlamda da çok tartışıldığı görülmektedir. Tek sesli bir müzik olan geleneksel nitelikteki Türk makam müziğinin çok sesli hale getirilmek üzere işlenmesinin yanı sıra Avrupa tabanlı Batı müziği anlayışıyla ortaya konulan eserler içerisinde makamsal unsurların kullanılması esasına dayanan Cumhuriyet dönemi müzik politikaları, bu dönemde yaşayan Türk makam müziği icracıları ve bestekârlarında da önemli etkiler yaratmıştır. Osmanlı döneminde başlayıp Cumhuriyet döneminde devam eden modernleşme sürecinin bir sonucu olarak, geleneksel unsurların hızlı toplumsal etkileşim karşısında hızla değişmesiyle Türk makam müziğinde de geleneksel, modern ve hatta popüler üretimler arasındaki farklılıkları ve benzerlikleri vurgulayan farklı türlerin meydana geldiği de görülmektedir.

Bu bağlamda, çalışmamızın konusu olan Refik Fersan adı geçtiğinde Osmanlı'dan Cumhuriyet'e geçiş dönemindeki hızlı toplumsal değişmenin ve bunun Türk müziğine yansımalarının etkisi altında kalmış, aynı zamanda geleneğe bağlı üslubuyla da bu değişime direnmiş bir bestekâr akla gelmelidir. Onun bu değişime açık fakat geleneği de koruyan anlayışını Cumhuriyet dönemi bestekârlarının çok azında bulmak mümkündür. Bu bakımdan Refik Fersan'ı anlamak için onun yaşadığı dönemde bir dehâ ürünü bestelerinde çizdiği ince çizgiyi diğer bestekârlardan ayırt etmek gerekir.

1.1. Refik Fersan'ın Hayatı

Türk makam müziğinin Osmanlı'dan Cumhuriyet'e intikal etmek üzere hızlı bir değişim dönemi içerisinde olduğu 1893 yılında İstanbul Şehzadebaşı'nda dünyaya gelen Ahmet Refik Şemseddin; babası Maliye Nezareti kalem müdürlerinden Hafız Mehmed Şemseddin Bey'in vefatından sonra, bir yaşındayken Sultan Abdülhamit'in mabeyincilerinden ve aynı zamanda teyzesinin oğlu Faik Bey'in Bebek'te bulunan Hekimbaşı yalısında büyüyerek, çocukluk ve gençlik yıllarını Osmanlı'nın son dönemine şahitlik ederek geçirmiştir (Bardakçı 1984b). Robert Koleji'nde ve Galatasaray Lisesi'nde eğitim alan Refik Şemseddin, eğitimi sırasında Tevfik Fikret ve Ahmed Rasim Bey gibi isimlerin yanı sıra İngiliz ve Fransız hocalardan da özel dersler almıştır (Özalp 1986: 116). Türk müziğine olan ilgisi büyüdüğü yalıdaki kalfa ve halayıklara ders vermek için gelen dönemin meşhur musikişinaslarını dinlemekle başlayan Refik Bey (Rit 1967a); müzisyenliğe ise önce ud çalarak başlasa da daha sonra tanbura geçiş yaparak 1905 yılında 12 yaşındayken Tanburi Cemil Bey'den tanbur dersleri almaya başlamış (Resim 1) ve Cemil Bey'le süren bu eğitimleri sırasında Leon Hancıyan'dan da Hamparsum müzik yazısını öğrenerek kendisiyle teori, usul ve repertuvar çalışma fırsatını bulmuştur (Özcan 1995: 413). Kısa süre içerisinde birçok faslı ezberine alıp mükemmel derecede icra edebilmesiyle, özellikle Hamparsum notasıyla yeni eserleri çok hızlı ve yanlışsız yazabilmesiyle de Cemil Bey'in beğenisini kazanmıştır (Bardakçı 1984b).



Resim 1. Refik Bey Hocası Tanburi Cemil Bey ile Birlikte-1914 (Bardakçı 2022: 109).

1908 yılında II. Meşrutiyet'in ilanından sonra siyasi nedenlerle ailesiyle birlikte Mısır'a gitmek zorunda kalan Refik Bey, buradaki müzik çalışmalarını da İskenderiye'de yerleştikleri bir köşkte sürdürmüş, beste çalışmalarına da burada başlayarak güftesi Fuzûlî'ye ait "Beni candan usandırdı, cefadan yar usanmaz mı?" sözleriyle başlayan kürdilihicazkâr makamındaki ilk bestesinin yanı sıra; beş on kadar daha şarkı ve bestelediği ilk saz eseri olan "Şehnazbuselik Saz Semaisi"ni de burada bestelemiştir (Bardakçı 1984b). Mısır'da bir buçuk yıl kaldıktan sonra ailesiyle tekrar İstanbul'a dönen Refik Bey, teyzesinin torunu olan Fahire Hanım'la (Resim 2) 1911 yılında kıydıkları nikâhın ardından 1913 yılında evlenmiştir (Bardakçı 1984b). Refik Bey gibi müzik ile ilgilenen Fahire Hanım, henüz 10 yaşındayken Cemil Bey'den İstanbul kemençesi dersleri almaya başlamış ve müzik kabiliyeti ile dikkat çekmiş bir icracı olarak, Refik Bey'e hayat arkadaşı olmasının yanında kemençesiyle de refakat etmeye başlamıştır (Resim 3). Sahrayıcedid'te satın aldıkları köşkte yaşamaya başlayan Fahire-Refik çifti, müzik çalışmalarını ve toplantılarını burada sürdürerek hocaları Cemil Bey ve Leon Efendi'yle çalışmalara devam etmiş; haftanın belli günlerinde yaptıkları toplantılarda Enderunî Hafız Hüsnü, Udi Nevres Bey, Suphi Ziya Bey (Özbekkan) gibi isimlerin katılımıyla fasıllar gerçekleştirmişlerdir (Bardakçı 1984b).



Resim 2. Fahire-Refik Fersan Çiftinin 1914 (sağda) ve 1946 (solda) Yıllarına Ait İki Fotoğrafı (Bardakçı 2022: 131-162).



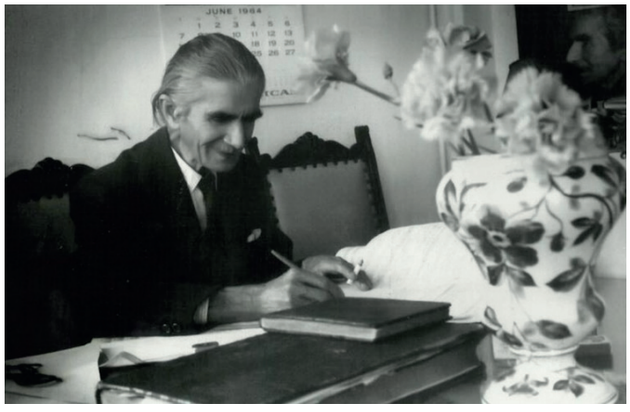
Resim 3. Fahire ve Refik Fersan Evlerinde Çalışırken (Rit 1967b)

1913 yılının sonlarına doğru ailesiyle İsviçre'nin Cenevre şehrine gitmek zorunda kalan Refik Bey, hocası Cemil Bey'le vedalaşırken ona verdiği söze uyarak konservatuvara gitmeyip sadece tanburu ve Türk müziği ile uğraşmış; burada kimya fakültesine devam etse de kimyevi maddelerin sağlığına zarar vermesi nedeniyle yarım bırakmak zorunda kalmıştır (Özcan 1995: 412). Cenevre'de bulunduğu yıllarda hocası Tanburi Cemil Bey'in hastalanması ve hastalığının ilerlemesi ile vefatının ardından 1917 yılında ailesi ile birlikte İstanbul'a dönmüştür. İstanbul'a döndükten sonra "Darülelhan" adında bir Türk müziği konservatuvarı açılacağını öğrenen Refik Bey, burada açılan hocalık sınavlarına katılarak birincilikle kazanmış ve tanbur hocası olarak göreve başlamıştır. 1919 yılında sarayın müzik topluluğu olan Mabeyn Musikisi'nde açılan sınava da katılarak bu sınav sonucunda Mızıka-i Hümayun İncesaz Heyeti'nde başsazende muavini olarak tayin edilmiş (Bardakçı 1984c), Cumhuriyet'in ilanından sonra Mızıka-i Hümayun'un kapatılmasının ardından 1924 yılında binbaşı rütbesiyle Ankara'da bulunan Riyaset-i Cumhur Mızıka Heyeti Alaturka Kısmı'nda hocalığa tayin edilmiştir (Bardakçı 1984d). Bu dönemde Münir Nureddin Selçuk ile birlikte hemen hemen her gece Mustafa Kemal Atatürk'ün huzurunda konserler vermeye başlayan Refik Bey; Atatürk'ün büyük beğenisini kazanmış ve seyahatlerinde de kendisine eşlik etmiştir. Ancak 1927 yılında Fahire Hanım'ın rahatsızlanması ve doktorların Ankara'da kalmaması gerektiğini söylemesi nedeniyle buradaki görevini bırakarak eşiyle birlikte tekrar İstanbul'a yerleşmiştir. Artık müzik çalışmalarına İstanbul'da devam eden Fahire-Refik çifti, 1934 yılında çıkan soyadı kanunuyla birlikte "Fersan" soyadını almışlardır (Kalyon 1982: 24).

1927 yılında kurulan İstanbul Radyosu'nda müzik çalışmalarını sürdüren Refik Fersan; 1938 yılında bir grup arkadaşıyla birlikte Ankara Radyosu'na tayin olarak 1950 yılına kadar burada hoca ve tanbur sanatçısı olarak görev almıştır (Resim 4). 1948 yılında Şark musikisi mütehassıs müşaviri sıfatı ile Şark Musikisi Konservatuvarı kurmak üzere Suriye'ye davet edilen Fersan, konservatuvarı kurduktan sonra tekrar İstanbul'a dönerek İstanbul radyosunda çalışmaya devam etmiş ve 1957 yılında yaş haddinden emekli olsa da buradaki görevini 1960 yılına kadar sözleşmeli olarak sürdürmüştür (Özcan 1995: 413). Ayrıca İstanbul Belediye Konservatuvarı İcra Heyeti'nde ve İstanbul Belediye Konservatuvarı Tarihi Türk Musikisi Eserlerini Tasnif ve Tesbit Heyeti'nde görev yapan Fersan, bu süre içerisinde Hamparsum müzik yazısıyla yazılmış eserleri porteli müzik yazısına çevirerek (Resim 5) çok sayıda eseri günümüze kazandırmıştır (Özalp 1986: 118). Bunun yanı sıra icra heyeti şefliği, tasnif ve tesbit heyeti başkanlığı gibi görevler de üstlenen Fersan, 1960 yılında dönemin radyo komutanı tarafından hak etmediği bir muameleye maruz kalması nedeniyle bir daha ayak basmamak üzere radyodan ayrılmış ve 13 Haziran 1965 tarihinde Levent'teki evinde vefat ederek Zincirlikuyu mezarlığına defnedilmiştir (Özalp 1986: 117).



Resim 4. 1940'lı Yılların Başında Ankara Radyosu'nda Bir Canlı Yayında (soldan sağa) Fahire Fersan, Cevdet Kozanoğlu, Vecihe Daryal ve Refik Fersan (Bardakçı 2022: 41).



Resim 5. Fersan 1964 Yılında Hamparsum Koleksiyonlarından Nota Çevirirken (Bardakçı 2022: 69).

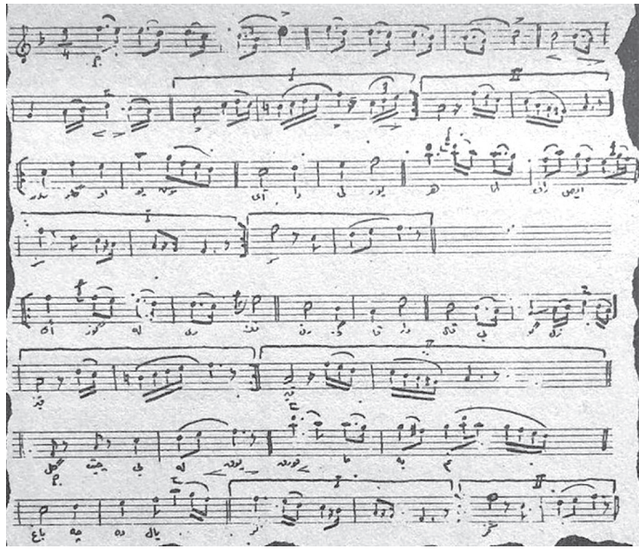
Refik Fersan'ın 1997 yılında vefat eden hayat arkadaşı Fahire Hanım da Tanburi Cemil Bey'in öğrencisi olarak İstanbul kemençesi icrasında önemli isimler arasında yer almış ve bu ekolün bir temsilcisi olmuştur (Özalp 1986: 119). Hayrettin, Melek, İmran ve Füruzan adında dört çocukları olan Fersan çifti, Refik Fersan'ın vefatına kadar uyumlu hayat arkadaşlıklarının yanı sıra, bir müzik beraberliği de sergileyerek konserlerde, plaklarda, radyolarda ve seyahatlerde hep beraber bulunmuşlar; Suriye devleti tarafından Şam'daki konservatuvarın kuruluşunda uzman-danışman olarak görevlendirilmişler, yanı sıra kuruluşundan itibaren İstanbul ve Ankara radyolarında da birlikte görev almışlardır (Oransay 1973: 257-258).

2. Bestekârlıkta Bir Deha: Refik Fersan

Ömrü boyunca Türk müziğine hizmet etmiş ve çok büyük katkılarda bulunmuş olan Refik Fersan, tanbur icracılığında Cemil Bey ekolünü sürdüren en önemli temsilcilerden biri olmasının yanı sıra bestekârlık alanında da olağanüstü bir yeteneği ve yaratıcı gücü olması nedeniyle bir dâhi olarak nitelendirilebilir. Türk makam müziğinin Osmanlı döneminde başlayan değişim hareketlerinin Cumhuriyet'in ilanından sonra hız kazanarak devam ettiği bir dönemde yaşamış olan Fersan; yapmış olduğu bestelerinde hem gelenekten almış olduğu bayrağı geleceğe taşıyarak aktarmasıyla, hem de modernleşmenin gereklerini yerine getirerek Türk makam müziği geleneğinin çağdaş bir seviyede devam etmesini sağlamasıyla 20. yüzyıla önemli izler bırakmış bir bestekârdır.

Bu bağlamda Fersan, Türk müziğinin 20. yüzyıldaki ekol sahibi ve en başarılı bestekârlarından biri olmasının yanında, Bardakçı'ya göre bazı kaynaklarda Türk müziğinin son büyük bestecisi olarak kabul edilmektedir (1984b). Tanbur icracılığı ve bestekârlığındaki ünü yurt dışına kadar yayılan Fersan (Vural 2019: 408) hayatı boyunca binden

fazla eser bestelese de eserlerinin birçoğu çeşitli nedenlerle günümüze ulaşamamıştır (Bardakçı 2022; 76). Günümüze yaklaşık dört yüz eseri ulaşan Fersan, özellikle saz eserlerinde ortaya koyduğu orijinal ve sağlam melodik yapı ile dikkat çekse de Mevlevi ayini, ilahi, peşrev, medhal, saz semaisi, sirto, marş, taksim, kâr-ı nâtık, kârçe, beste, semai ve şarkı gibi Türk müziğinin dini ve dindışı hemen her türünde eser bestelemiştir (Özcan 1995: 413). Fersan'ın saz eserlerinin yanında sözlü eserleri de oldukça tanınmıştır. Örneğin; acemkürdi makamındaki "rüzgâr uyumuş ay dalıyor, her taraf ıssız" güfteli şarkısı (Resim 6), mahur makamındaki "bir neş'e yarat hasta gönül, sen de biraz gül" güfteli şarkısı veya nihavend makamındaki "benim gönlüm bir kelebek" güfteli şarkısı Fersan'ın tanınmış sözlü eserlerinden bir kaçıdır.



Resim 6. Fersan'ın 'Rüzgâr Uyumuş Ay Dalıyor' Güfteli Acemkürdi Şarkısının Kendi El Yazısıyla Yazılmış Notası (Bardakçı 1984e).

Ulunay'a göre, "Musikimizde bir bestekârın bütün eserleri güzel olamaz, fakat Refik Fersan, bunda bir istisnadır. Bütün eserleri güzeldir ve hiç bir eserinde benzerlik yoktur. Bu itibarla üstad heykelini kendi eserleriyle dikmiştir" (1965: 2). Ulunay'ın sözlerinden Fersan'ın bütün eserlerinin diğer bestekârlardan farklı olarak her biri beğenilen ve birbirine benzemeyen bir niteliğe sahip olduğu anlaşılmaktadır. Ruhi Ayangil de "20. yüzyılın saadetli rüyasıdır Fersan'ın musikisi. Acılı uykuların aydınlık sabahlarda huzurlu tebessümlere dönüşen rüyası. Fırtınadan sonraki sükûn. Bir kelebeğin titrek kanadında elinize konan ve kalbinize akan oradan… Bir daha ne zamandır bilinmez geleceği, sonsuza kanatlanan kartalın -ki asırlar sürdü yolculuğu bugüne, umrandan-." (Bardakçı 1984d) sözleriyle Refik Fersan'ın geleneği sürdüren ve sonsuza dek yaşatacak olan besteleriyle 20. yüzyılda yaratmış olduğu etkiyi vurgulamaktadır.

2.1. Gelenekten Moderne Yenilikçi Bir Bestekâr

Refik Fersan, 20. yüzyılda Osmanlı'dan Cumhuriyet'e geçiş dönemine şahitlik etmiş bir bestekâr olarak modernleşmenin etkisi altında kalmış olsa da Türk makam müziği geleneğini sürdüren yönü yapmış olduğu bestelerinden anlaşılmaktadır. Örneğin; 20. yüzyıl bestekârlarının çoğunlukla şarkı gibi dindışı, küçük ve kolay türlere yönelmesinin aksine, Fersan beste çalışmalarında gerek dini gerekse dindışı büyük türlere de yer vermiştir. Bestelerinde kullandığı melodilerdeki yenilikçi üslubun aksine makam ve usul kullanımında geleneksel tavrı sürdüren Refik Bey, özellikle büyük usullere hâkimiyeti ve onları kusursuz kullanmasının yanı sıra selmek gibi az kullanılmış ve unutulmaya yüz tutmuş makamları da kullanarak yeniden canlandırmaya çalışmıştır (Oransay 1973: 238).

Fersan'ın bestekârlıkta geleneğe bağlı yaklaşımına ilk örnek olarak bestelemiş olduğu Mevlevi ayinleri verilebilir. Dini Türk müziğinin en büyük geleneksel türlerinden biri olan Mevlevi ayini besteciliğinin geçmişi

16. yüzyıla kadar uzanmaktadır. Türk makam müziğinin İsmail Dede Efendi gibi önemli bestekârları tarafından sürdürülen ve Mevlevilik felsefesinin en önemli ritüeli olan sema törenlerinde icra edilen Mevlevi ayini besteleme geleneği, Cumhuriyet'in ilanından sonra tekke ve zaviyelerin 1925 yılında kapatılmasından sonra da bazı bestekârlar tarafından devam ettirilmiştir. İşte Refik Fersan da 20. yüzyılda Mevlevi ayini besteleyen bestekârlardan biri olup, rast ve selmek makamlarında iki ayin bestelemiştir. Bu eserleri içerisinde özellikle unutulmaya yüz tutmuş bir makam olan selmek makamını kullanması, Fersan'ın geleneğe olan bağlılığının bir diğer göstergesidir. Yanı sıra ilahi türünde de çok sayıda eser besteleyen Fersan, bu yönüyle dini müzik alanında da son klasik bestekârlardan biri olarak kabul edilebilir.

Geleneğe bağlı ve sağlam müzik bilgisinin yanında, Türk diline ve edebiyatına da oldukça hâkim olan Fersan; vezin-usul açısından da alışılmış uygulamaları klasik bestecilerden farklı olarak prozodiye uygun şekilde kullanarak yeni bir anlayış sergilemiştir (Başara 2013; 46-47). Bunun yanı sıra Fersan'ın klasik Türk müziği bestekârlarının kullandığı fakat Cumhuriyet dönemi modernleşme anlayışının etkisiyle artık yaygın olarak kullanılmayan türlerde eserler bestelediği de görülmektedir. Örneğin Fersan, Türk makam müziğinin en eski ve büyük türlerinden olan kâr-ı nâtık[3] türünü 20. yüzyılda kullanan az sayıdaki bestekârlardan birisidir. Bu konuda Oransay'ın belirttiğine göre kâr-ı nâtıkların Cumhuriyet öncesinde son derece sınırlı olan dağarları, Cumhuriyet döneminde Refik Fersan'ın bestelediği kâr-ı nâtıkla on iki parçaya çıkabilmiştir (1973: 233). Refik Fersan, rast makamıyla başlayıp bittiği için "rast kâr-ı nâtık" olarak bilinen bestesinde kırk dokuz farklı makam ve farklı usuller kullanarak yine geleneğe olan bağlılığını vurgulamıştır. Fersan bestelemiş olduğu rast kâr-ı nâtık için "Ben şahsen eserimin okunmasına taraf değilim. Hiçbir okuyucunun onu eksiksiz okuyacağına inanmam. Kar-ı Natık bir şarkı değildir. Eserde sayısız makamları, geçkileriyle vermeniz gerekir. Aksi takdirde zevksiz olacaktır." (Kalyon 1982: 26) diyerek eserin o dönemdeki icracılar tarafından okunduğu takdirde şarkı gibi okunacağını, bu durumda eserin layık olduğu şekilde icra edilmemiş olacağını belirtmiştir. Fersan'ın bu sözlerinden bestelediği eserin modern değil, geleneksel anlayışa uygun olduğu ve buna göre icra edilmesi gerektiği anlaşılmaktadır.

Kâr-ı nâtık örneğinde olduğu gibi geleneksel Türk müziğinin en eski ve büyük türlerinden olan kâr ve kârçe türü de 19. ve 20. yüzyılda oldukça az bestekâr tarafından rağbet görmüş türlerdir. Oransay'ın belirttiğine göre, 19. yüzyılda olduğu gibi 20. yüzyılda da nadir seslendirilen bir tür olarak kalan kâr ve kârçe türünün dağarına Cumhuriyet döneminde eser besteleyen ilk bestekârlardan biri de Refik Fersan'dır (1973: 233). Fersan, anlamı küçük kâr olan, kârların usul ve kurallarına göre bestelense de daha kısa ve sade eserler olan kârçe (Özalp 1992: 13) türünde bir eser bestelemiştir. Fersan bu eserinde de Türk müziğinin nadir makamlardan selmek makamını kullanmıştır ve böylelikle yine geleneğe olan bağlılık ve hâkimiyetini göstermiştir.

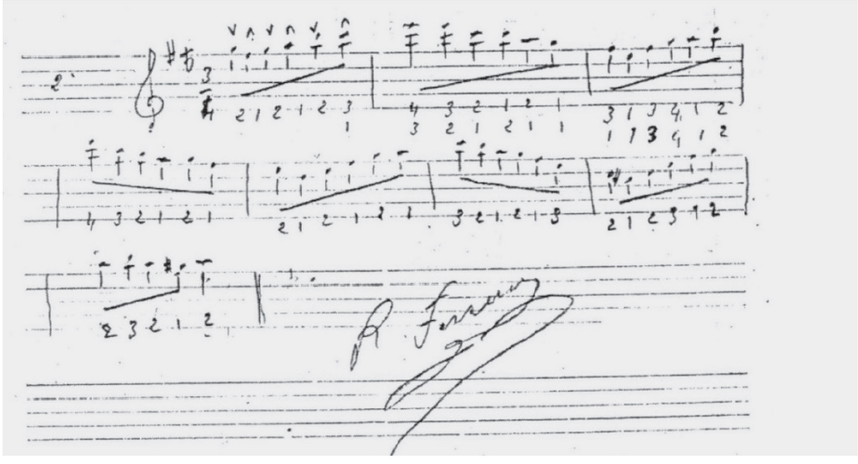
Refik Fersan'ın geleneğe bağlı yönünün yanında, bestelerinde görülen melodik yapıların Türk makam müziği geleneğindeki alışılmış yapıların dışına çıkan yenilikçi bir üslubu temsil ettiği de görülmektedir (Özcan 1995: 413). Bu yenilikler, Fersan'ın melodilerinde akıcılık, romantik bir doku ve sağlam soru-cevap cümleleri ekseninde şekillenmiştir (Bardakçı 2022: 13). 20. yüzyıldaki modernleşme hareketlerinin etkisiyle bestelerinde Batı müziği olarak da bilinen Avrupa müziği ile Türk müziğinin adeta sentezini yaparak gelenekte bulunmayan yumuşak ve sürpriz nitelikteki aralıklar kullanan Fersan'ın bu yönü, Nezih Uzel tarafından şu sözlerle ifade edilmiştir: "Sezgiye dayanan Doğu ruhu ile müzikte Batı tekniğini kendi yüksek kişiliğinde, doğal olarak birleştiren insan... İleri bir müzik ustası, Türk Müziği'nin kendi kaynaklarını kullanarak, yabancı kaynakları da kendi yapısında eriterek gelişebileceğini tek başına kanıtlayan kişi" (Bardakçı 1984f).

Refik Fersan'ın yenilikçi ve modern bestekârlık anlayışının yanında, aynı zamanda Türk makam müziği geleneğini sürdüren yaklaşımında hocası Tanburi Cemil Cemil Bey'in izini takip ettiği söylenebilir. Çünkü Cemil Bey de Türk makam müziği geleneğinin 20. yüzyıldaki en büyük temsilcilerinden biri olmasının yanında yenilikçi sıfatıyla da saygıyla anılan bir icracı ve bestekârdır (Ayas 2018: 127). Fersan'ın özellikle bestelediği saz eserlerinde geleneği yenileyerek sürdürmesinde hocası Tanburi Cemil Bey'in etkisi görülmekle birlikte, sahip olduğu benzersiz üslupla bestekârlıkta sivrilerek Cemil Bey'i bile etkilemeyi başardığı kendisinin şu sözlerinden anlaşılmaktadır:

[3] Aynı makamla başlayıp biten ve o makamın ismini alan kâr-ı nâtıklar, ardı ardına farklı makamlara ve usullere geçki yapılan, bu bakımdan makam ve usul tarifi açısından da önemli beste türleridir (Özalp 1992: 14).

> "Hocam Cemil Bey merhum bir neva peşrevi bestelemişti. Ben bu eseri çok dinlediğim, daha doğrusu çok sevdiğimden olacak (aklımda) tuttum, aynı makamda bir saz semaisi besteledim ve kendisine gösterdim. Biraz durarak gülümsedi. Efendim adamdaki hüsnüniyete bakın, notayı aldı baktı, okudu ve 'Aferin Refik Bey' dedi. 'Artık ben bir daha saz semaisi yapmam' dedi. Çok mahcup olmuştum, uzun süre tesirinden kurtulamadım." (Kalyon 1982: 19-20)

Fersan'ın hocası Tanburi Cemil Bey'den etkilenen ve destek gören yenilikçi tavrına bir diğer örnek, Cemil Bey'in bestelediği Şedaraban Saz Semaisi'nin dördüncü hanesindeki bir bölümün Refik Fersan'a ait olmasıdır (Resim 7). Bardakçı'nın aktardığına göre Cemil Bey eseri besteledikten sonra talebesi Refik Bey'e göstermiş, Refik Bey son hanenin bir bölümünü biraz süsleyerek çaldığında Cemil Bey bunu beğenerek daha hoş olduğunu, böyle kalmasını söylemiştir ve bu olay hocaya duyulan saygıdan dolayı dar bir çerçevede kalmıştır (2022: 19). Bu olay, geleneğe de son derece bağlı yenilikçi bir hoca olan Cemil Bey'in öğrencisini günün modernleşen şartlarına uyması konusunda teşvik etmesinin bir göstergesi olarak da değerlendirilebilir.



Resim 7. Tanburi Cemil Bey'in Refik Fersan Tarafından Süslenerek İcra Edilen Şedaraban Saz Semaisi'nin Dördüncü Hanesindeki Kısmının Fersan'ın Kendi El Yazısıyla Yazdığı 11 Mayıs 1959 Tarihli Notası (Bardakçı 2022: 19).

Fersan'ın yenilikçi fakat geçmişi de muhafaza eden, gelenekle modern arasında son derece ince çizgideki bestekârlık anlayışında hocası Tanburi Cemil Bey'i takip etmesine bir diğer örnek olay, Fahire Hanım'la evlendikten sonra aniden gitmek zorunda kaldıkları Cenevre'ye hareket etmeden önce hocası Tanburi Cemil Bey'e yurtdışında bir konservatuvara gitmemek üzere vermiş olduğu sözüdür. Çünkü Cemil Bey, Refik Bey'den Avrupa'da bir konservatuvara gitmemesi için söz istediğinde, bunun nedeni olarak da şimdiye kadar Avrupa'ya gidip orada konservatuvara devam eden tanıdıklarının döndükleri zaman sazlarını ellerine almadıkları gibi Türk müziğini küçümsemeleri ve bu durum karşısındaki üzüntüsünü gerekçe olarak göstermiştir (Bardakçı 2022: 130-131). Bu olay, Cemil Bey'in Osmanlı ve Cumhuriyet döneminde modernleşme eğiliminde olan Türk müziğinin geleneksel yapısını muhafaza eden ve bunu öğrencisine de aktaran anlayışının bir göstergesidir.

Bu bağlamda, Fersan'ın gelenekten moderne bir köprü niteliği taşıyan ve hocası Cemil Bey'i takip eden bestekârlık anlayışı hakkında vurgulanması gereken en önemli husus, bestekârın her ne kadar yenilikçi bir besteleme anlayışı olsa da bu anlayışı gelenekten kopmadan ince bir çizgi üzerinde sürdürmesidir. Örneğin Fersan'ın bestelediği eserlerde çok sesli bir yapı görmek mümkün değildir ve kendisi de buna karşıdır. Bestekârın özellikle Cumhuriyet dönemi müzik politikalarının getirmiş olduğu çokseslilik anlayışına karşı söylediği sözleri de bu durumun bir göstergesidir:

> "…Musikimizi, kendine has olan nağmelerine, eda ve üslûbuna ve bilhassa makamlarına halel getirmeksizin bugünün şartlarına uygun olarak terakki ettirebilmek, zannedildiği kadar kolay birşey değildir. Netekim, numuneler meydandadır:

> Avrupa konservatuvarlarından mezun değerli birkaç arkadaşımız tarafından büyük emekler sarfiyle "ultramodern" armonize edilerek millete arzolunan eserlerin armoni kaidelerine muvafık olarak meydana getirilmiş oldukları inkâr edilemez. Ama bu eserlerin hiçbirinin, maateessüf milletimizin musiki ruhunu tatmin edemediği gün gibi aşikârdır…" (Bardakçı 2022: 43)

Fersan'ın gelenekle modern arasındaki ince çizgide özgün bir bestekâr olmasında taklide yer vermeyen anlayışının da büyük bir etkisi vardır. Yeni yetişen gençlere tavsiyelerde bulunurken Oscar Wilde'ın "Sanat, taklidin başladığı yerde sona erer" sözünü hatırlatıp gerçek sanatkârın her şeyden önce kendisine has bir tavır ve üslup sahibi olması gerektiğini belirten sözleri (Özcan 1995: 413) bunun bir göstergesidir. Fersan'ın taklitçilikten uzak ve özgün bir bestekâr olarak modernleşme karşısındaki konumu Nezih Uzel'in şu sözlerinden de anlaşılmaktadır:

> "Modernleşme çabalarında az çok aşama katetmiş Sultan Mecid devri aydını gibiydi. Dikkat edilsin, Abdülhamid dönemi ve sonrası yozlaşması demek istemiyorum. Osmanlı kültürünün kendi iç dinamiğine bağlı bir gelişme çağı o yıllarda başlamıştı. Taklitsiz, politikadan ve sahtecilikten uzak bir gelişme. Müzikte de hissedilen bu arayış daha sonra nedeni bilinmez, birdenbire taklitçiliğe ve sahteciliğe dönüştü. Müzikte Dede dahil hiç kimse bu tuzaktan kendini kurtaramadı. Bence Refik Fersan, ileriki yıllarda bu "badireyi" atlatmış bir insandır... O kesinlikle yozlaşmadı, iç dinamiğini korudu… Kısacası Fersan tek başına bir gelişmenin sembolüdür. Bulaşmadan, katışmadan, çatışmadan devamı olan ve olacak bir gelişme." (Bardakçı 1984a)

Fersan'ı bestekârlıkta bu derece başarılı ve özgün kılan geleneğe bağlı fakat aynı zamanda yenilikçi bestelerine daha birçok örnek verilebilir. 1933 yılında bestelediği "Musahabat-ı Musikiye" adlı eseri, rast makamında bestelenmiş dört haneli bir peşrev olmasının yanında ilk hane ve teslim bölümünün icra edilmesiyle 19. yüzyıldan itibaren kullanılan bir tür olan ve kısa peşrevler olarak tanımlanan bir "medhal" olarak da bilinmektedir. Medhal türünün ilk kez bestekâr Ali Rıfat Çağatay tarafından kullanıldığı kabul edilse de (Özalp 1995: 7); Tanrıkorur'un modern peşrev diyebileceğimiz medhal türünü ilk defa Refik Fersan'ın kullandığını belirtmesi (2005: 51), bu türde yalnızca bir eser bestelemesine rağmen Fersan'ın Cumhuriyet dönemi bestekârları içerisinde medhal türünü kullanmasındaki önemin vurgulanması olarak değerlendirilebilir. Nitekim, Fersan'ın bestelediği rast medhalin ünü yurtdışına kadar yayılmış, hatta Yunanistan'da armonize edilerek çalınmıştır (Özalp 1986: 117). Bu bakımdan Fersan'ın, Türk müziğindeki modernleşme hareketlerinin etkisiyle sadeleşen peşrevler olarak da nitelenebilecek medhal türünü kullanmasıyla, gelenek ile modern arasında bir köprü olma vasfını sürdürdüğü görülmektedir.

Fersan'ın özgün ve yenilikçi bestelerine bir diğer örnek "Arazbarbuselik Saz Semaisi"dir. Bu saz semaisi tanbur için yazılmış en zor eserlerden biri olarak kabul edilmesinin yanı sıra, melodik örgüsünün Batı müziğine benzemesi, özellikle ikinci hanesinde tamamen Batı tekniği ve melodik yapıların kullanılması nedeniyle Fersan'ın bestelerindeki Türk ve Batı müziği sentezine güzel bir örnektir. Bunun yanında Fersan, bestesinde geleneksel saz semaisi türünde de değişiklik yaparak her haneden sonra ve teslimden önce geleneksel saz semaisi türünde yer almayan "tertip" adını verdiği bir bölüm eklemiştir (Abidin ve Büyüköztekin 2021: 510). Fersan'ın saz semaisinin dördüncü hanesinin sonuna eklediği "batak"[4] adı verilen bölüm ise, 18. yüzyılda modernleşmenin etkisiyle toplu saz icrasındaki tekdüzeliği yok etmek için getirilen bireysel icracılığın öne plana çıktığı bir yenilik olarak literatüre girmiştir ve 20. yüzyılda Tanburi Cemil Bey'den başlayarak Refik Fersan gibi bestekârların eserlerinde bireysel icracılığın ileri boyutlara taşındığı yeni bir bestecilik anlayışını ifade eder (Ayangil 2013). Bu bağlamda, Fersan'ın bestelerinde hem Batı tekniğini hem de farklı ve yeni yaklaşımları kullanmasının da onun 20. yüzyıl Türk makam müziği üretimlerinde klasik tavırdan modern tavra geçiş döneminin yenilikçi besteleme anlayışını temsil ettiği söylenebilir.

Refik Fersan'ın bestekârlık anlayışında bir yenilikçi olarak nitelenmesine geleneksel Türk makam müziği türlerinin dışına çıkarak fantezi, marş hatta reklam müzikleri bestelemesi de örnek olarak verilebilir. Özellikle Cumhuriyet döneminde sanayileşme, kentleşme ve modernleşme süreçlerinde kitle toplumunu pazara bağımlı hale getiren Lüks tuvalet sabunu, Vita ve Sana yağları gibi tüketim mallarının reklamları için bestelediği müzikler (Bardakçı 2022: 85); her ne kadar Fersan'ın o dönemde yaşadığı maddi sıkıntılar nedeniyle bestelenmiş ihtimali olsa da, şimdiye kadar bahsettiğimiz modernleşme ve yeniliğe açık ve bir sonraki bölümde bahsedeceğimiz yaratıcı

[4] Türk makam müziğinde batak tekniği ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Ayangil 2013.

bestekârlık anlayışının da bir göstergesi olarak değerlendirilebilir.

2.2. Yaratıcılıkta Bir Dehâ

Şimdiye kadar ele aldığımız örneklerden de anlaşılabileceği gibi, Fersan'ın geleneğe bağlı ve aynı zamanda yenilikçi olmasıyla özgün bir nitelik taşıyan bestekârlık anlayışı, onun gelenekle modern arasındaki ince çizgide Türk müziği geleneğini geleceğe aktarma boyutundaki dâhiyane niteliklerinden birisidir. Fersan'ın dâhi bir bestekâr olarak nitelenmesine gösterebileceğimiz diğer bir sebep de onun bestekâr olarak son derece yaratıcı bir yönünün olmasıdır. Aslında Fersan'ın bir bestekâr olması da yaratıcılık vasfını taşıması için tek başına yeterli bir sebeptir. Ancak burada vurgulamak istediğimiz husus, Refik Fersan'ın bir bestekâr olarak sınırları zorlayan yaratıcı bir dehâsı olduğudur. Bu da onun, döneminin bestekârları arasında ayrı bir konumda anılmasının başlıca sebeplerinden biri olarak değerlendirilebilir.

Bu bağlamda, yenilikçi olmasıyla da paralel bir özellik olan Fersan'ın yaratıcı yönü, onun dâhi bir bestekâr olarak 20. yüzyıla damga vurmasında bir diğer önemli etken olarak değerlendirilebilir. Fersan'ın yaratıcı dehâsını özellikle kendi diliyle aktardığı bazı anılarından anlayabilmek mümkündür. Bunların en bilineni Mustafa Kemal Atatürk'le yaşamış olduğu bir anısıdır:

> "1924 senesinde yine bir akşam fasıldan sonra bir semai çalındı ve fasla nihayet verildi. Atatürk, şöyle buyurdular:
>
> -Dikkat ediyorum, fasıllara peşrevle başlanıyor, şarkılar okunuyor, saz semaisi ile bitiriliyor. Fasılların sonunda çalınan saz semailerinin tarzı, aşağı yukarı yekdiğerinin aynı. Dörder hane olarak tertib olunan bu gibi eserlerin, bilhassa saz semailerinin sonları bizlere heyecan verecek, ruhumuzu okşayacak, meselâ bizim zeybek havaları gibi daha kıvrak, zevkimizi okşayan ve bizi zıplatan havalarla tertib edilse idi, millî ruhumuzu daha ziyade okşamaz mıydı? Acaba bestekârlarımız neden bu ciheti göz önünde tutmamışlar?
>
> Gazi'nin bu buluşları harika idi. O ara salon orkestrası konserine başladı. Ben yerimden fırladım, beni çok alâkadar eden bu dahiyâne buluş üzerinde derhal bir eser yazmak, emirlerini ve arzularını hemen o anda yerine getirmek için tenha bir yere çekildim. Bir kâğıda o anda tulû eden birçok nağmeleri Hamparsom notasiyle tesbit ettim. Dördüncü haneye, zeybek temposunda bir oyun havası ekledim. Tam on beş dakika gibi kısa bir zamanda meydana getirdiğim bu eseri bir daha gözden geçirdim. Kendim de beğendim. Mükemmel bir "Nikriz Saz Semaisi" bestelenmişti. Yirminci dakikada salona girdiğim zaman, orkestra dans havalarını çalmakla devam ediyor, sofra başında Atatürk maiyetiyle konuşuyordu. Beni görür görmez:
>
> - "Nerede idin?"
>
> - "Paşam, emirlerinizi yerine getirmek üzere dışarıya çıkmış idim. Müsaade buyururlarsa, efendimize şimdi bestelediğim bir "Nikriz Saz Semaisi"ni dinleteceğim".
>
> Paşa, hayret içinde idi. Derhal tanburla bu eseri arzetmeye başladım. Alâka ile, dikkat ile takib ediyorlardı. Son hanesine zeybek usulüyle başlar başlamaz:
>
> - "Bravo, aferin evlâdım!.." diyerek, huzurlarında mevcud bulunanlara, -bunlar meyanında İnönü de vardı-:
>
> - "Haydi bakalım!... Hepimiz zeybek oynayacağız!..."
>
> Tekrar tekrar bu eseri çaldırdılar ve mütemadiyen oynadılar. San'atkâr paraya değil, iltifata muhtacdır." (Bardakçı 2022, 148-149)

Fersan'ın anlattığı bu anısından Atatürk'ün emriyle tam on beş dakika içerisinde bir saz semaisi bestelediği anlaşılmaktadır. Saz semaileri, saz eserleri içerisinde yapı olarak peşrevlerle benzer ancak ilk üç hanesi ve özellikle

dördüncü hanesinde değişen ritmik yapısı ile ayrılan türlerdir (Özkan 1998: 81). Fersan'ın Atatürk'ün huzurunda bestelediği "Nikriz Saz Semaisi" ise ilk üç hanesinde olağan bir yapı sergilerken, dördüncü hanesinde saz semailerinin geleneksel yapısı dışına çıkılarak Türk müziğinde özellikle Ege yöresinde icra edilen ve aynı zamanda bir dansı da temsil eden zeybek[5] havasının melodik ve ritmik yapısına uygun şekilde bestelenmiştir (Resim 8). Bu bağlamda verdiğimiz örnekten, Fersan'ın bestekârlık konusunda çok kısa bir süre içerisinde bir saz semaisini kendi geleneksel yapısını değiştirerek besteleyecek derecede yaratıcı bir dehâya sahip olduğu anlaşılmaktadır.



Resim 8. Fersan'ın Atatürk'ün Huzurunda Bestelediği Nikriz Saz Semaisi'nin Zeybek Türündeki 4. Hanesinin Notasından Bir Bölüm (TRT 2006: 171)

Fersan'ın bir saz semaisini on beş dakika gibi kısa bir sürede geleneksel yapısını değiştirerek besteleyebilecek kadar yaratıcı bir bestekâr olmasında daha önce de belirtmiş olduğumuz engin tür ve makam bilgisinin büyük bir etkisi vardır. Kayıp bir nazariyat kitabının da olduğu bilinen Fersan (Bardakçı 2022: 36), Türk müziği tarihi boyunca mevcudiyetini sürdüren yüzlerce makama ilave olarak bir makam daha icat etmiş ve bu makama "sultanî buselik" ismini vermiştir (Oransay 1973:238). Bu vasfıyla Fersan, 20. yüzyılda makam icat eden ve bu makamda eser besteleyen az sayıdaki bestekâr içerisindeki yerini de almıştır. Fersan'ın zamanına kadar kullanılan makamlar konusundaki teorik hâkimiyeti sayesinde icat etmiş olduğu bu yeni makam, onun yaratıcı niteliğine dair bir diğer örnek olarak gösterilebilir.

Sonuç

Şimdiye kadar verdiğimiz örneklerden de anlaşılacağı gibi Refik Fersan, 20. yüzyıl Türk müziği bestekârları içerisinde gelenekle modern arasındaki ince çizgiye bağlı kalarak hem geleneği sürdüren hem de yenilikçi bir yaklaşımla modernleşmenin gereğini yerine getirerek adeta zoru başarmış bestekârlardan biridir. Sahip olduğu bu özelliğin ise Türk makam müziği geleneğinin Osmanlı'dan Cumhuriyet'e intikal etmesinde çok önemli bir rol oynadığı görülmektedir. Yeniliğe açık karakterinin yanında sahip olduğu sınırsız yaratıcılık, Fersan'ın döneminin en önemli bestekârlarından biri olarak anılmasındaki başlıca nedenler olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bakımdan, her ne kadar yaşadığı dönemde çok fazla anlaşılamamış ve kimi zaman haksızlıklara uğramış olsa da bugün Refik Fersan ismi geçtiğinde Türk makam müziği geleneğini kendisinden sonra gelen nesillere aktaran ve bunu başarabilmek için çok az kişide bulunan bir dehâya sahip, dâhi bir bestekâr akla gelmelidir.

[5] Ege bölgesinin kültürel ve sosyal tarihinde çok önemli bir yere sahip olan zeybeklerin yöre halkı tarafından kahramanlıkları anlatılıp aktarılarak, adına türküler yakılmış, danslar ortaya çıkmıştır. Bu bakımdan hem bir dans hem de müzik türü olan zeybekler, müzik türü olarak 9 zamanlı bir ritmik yapı üzerine kendisine özgü tempo ve melodik özellikler barındırır. Yanı sıra, özellikle milli mücadele döneminde ordunun yanında bir destek görevi görerek Batı Anadolu'da bulunan özel kişiler ve kuvvetler niteliği kazanan zeybeklik kurumu Cumhuriyetin ilanı ile sona ererek, geriye müzikleri ve dansları kalmıştır (Zeybeklik kurumu ve zeybek müzikleri hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Erkan 2015 ve Erkan 2020).

Kaynaklar

Abidin Selahaddin ve Cabbar Sami Büyüköztekin (2021). "Refik Fersan'ın Bestecilik Yönü ve Arazbarbuselik Saz Semaisinin İncelenmesi", *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi* 27 (47), s. 509-519.

Ayangil, Ruhi (2013). Dönüştürücü Bir Performans Pratiği Olarak "Batak Tekniği" ve Saz Eserlerinde Besteli Taksim Örnekleri İle İcra/Yorum Tarzları, Erişim tarihi: 27 Ekim 2022 https://tumac.org/donusturucu bir-performans-pratigi-olarak-batak-teknigi-ve-saz-eserlerinde-besteli-taksim-ornekleri-ile icra-yorum-tarzlari/.

Ayas, Güneş (2018). *Müziği Boğan Gürültü İdeolojinin Kıskacında Musiki,* İstanbul: İthaki Yayınları.

Bardakçı, Murat (1984a). "Ölümünün 19. Yılında Refik Fersan Bir Gelişmenin Sembolüdür", *Milliyet Gazetesi*, 10 Haziran 1984, s.9.

_____ (1984b). "Türk Müziği'nde 60 Yıl, Refik Fersan'ın Anıları 1", *Milliyet Gazetesi*, 14 Haziran 1984, s. 9.

_____ (1984c). "Türk Müziği'nde 60 Yıl, Refik Fersan'ın Anıları 2", *Milliyet Gazetesi*, 15 Haziran 1984, s. 9.

_____ (1984d). "Türk Müziği'nde 60 Yıl, Refik Fersan'ın Anıları 3", *Milliyet Gazetesi*, 16 Haziran 1984, s. 9.

_____ (1984e). "Türk Müziği'nde 60 Yıl, Refik Fersan'ın Anıları 4", *Milliyet Gazetesi*, 17 Haziran 1984, s. 9.

_____ (1984f). "Türk Müziği'nde 60 Yıl, Refik Fersan'ın Anıları 5", *Milliyet Gazetesi*, 18 Haziran 1984, s. 9.

_____ (2022). *Refik Bey… Refik Fersan ve Hatıraları*, İstanbul: Pan Yayıncılık.

Başara, Erol (2013). "Aruz Vezninin Belli Bir Kalıbında Yazılmış Güftelerin Sengin Semâî Usûlü İle Bestelenmesinde Görülen Bazı Prozodik Özellikler", *CÜ Sosyal Bilimler Dergisi* 37:2, s. 41-48.

Ergur, Ali (2009). *Müzikli Aklın Defteri Toplumbilimsel* İzdüşümler. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Erkan, Tarkan (2015). "Müzik Türü Olarak Zeybek (İzmir-Torbalı Örneği)", *Akademik Bakış Dergisi* 48, s. 285-297.

_____ (2020). "Zeybek Müziğinin Zamansal, Tempo ve Bireşim Değerlendirmesi", *Eurasian Journal of Music and Dance (EJMD)* 17, s.286-303.

Kalyon, İbrahim (1982). *Refik Fersan*, İstanbul.

Karadeniz G., Şirin (2017). "Türk Müziği'nde Dönem Anlayışının Farklı Perspektiflerden Değerlendirilmesi", *Akademik Bakış Dergisi* 64, s. 608-622.

Oransay, Gültekin (1973). "Cumhuriyetin İlk Elli Yılında Geleneksel Sanat Musikimiz", *50. Yıl*, Ankara: Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları, s. 227-271.

Özalp, Nazmi (1986). *Türk Musikisi Tarihi* 2, Ankara: TRT Yayınları.

_____ (1992). *Türk Mûsikîsi Beste Formları*, Ankara: TRT Yayınları.

Özcan, Nuri (1995). "Refik Fersan", *TDV* İslam Ansiklopedisi 12, s. 412-413.

Özkan, İsmail Hakkı (1998). *Türk Mûsıkîsi ve Nazariyatı ve Usûlleri Kudüm Velveleleri*, İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Rit, Hilmi (1967a). "Ölümünün İkinci Yılında Refik Fersan", *Milliyet Gazetesi,* 16 Haziran 1967, s.6.

_____ (1967b). "Sazlarını Dinlediklerimiz: Fahire Fersan", *Milliyet Gazetesi,* 01 Aralık 1967, s.6.

Tanrıkorur, Cinuçen (2005). *Osmanlı Dönemi Türk Mûsikisi*, İstanbul: Dergâh Yayınları

Tohumcu, Ahmed. (2009). "Türk Müziği Terminolojisinde Yozlaşma / Örnek Olay Analizi: Şarkı Formu", *38. Icanas Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi Bildiriler* 2, s.711–718.

Tohumcu, Ahmed ve Nilgün Doğrusöz (2013). "Gelenekselden Popülere 20. Yüzyıl Türk Makam Müziği Üretimlerinde Değişimim İzleri", *Porte Akademik* 8, s. 22-37.

TRT Müzik Dairesi Başkanlığı (2006). *Türk Sanat Müziği Saz Eserleri 2*, Ankara: TRT Yayınları.

Ulunay, Refi Cevat (1965). "Refik Fersan, Takvimden Bir Yaprak", Milliyet *Gazetesi*, 15 Haziran 1965), s. 2

Vural, Timur (2019). "Refik Fersan -Tanburi Bestekâr-", *Türk Musikisi Atlası* 4, s. 405-416.

Refik Talat Alpman'ın Mahur Saz Semaisi; Müzikal Etkileşimin Uddaki Yansımaları

Sami DURAL[1]

Özet

Refik Talat Alpman, Tanzimat'tan Cumhuriyet'e geçişin yaşandığı ve yeni ulus-devletin inşa edildiği bir iklimin insanıdır. Söz konusu iklim, Avrupa coğrafyasıyla bürokratik ve kültürel temasların yoğunlaştığı bir niteliğe sahiptir. Bürokratik anlamda ulus-devletlerin evrensel konjönktürde iktidar sınırlarını belirleme politikaları, kurumsallaşma ve üretim nosyonlarında belirli standartlara uygun hareket etmeyi gerektirmiştir. Bu doğrultuda kültürel yaratımların karakteri söz konusu evrensel kabulle ilişkili paradigmalar tarafından çerçevelenmiştir. Hanende, udi ve bestekâr olan Alpman, müzikal yaratımlarını söz konusu çerçeveyle etkileşim içerisinde gerçekleştirmiş ve bu anlamda günümüzle ilişki ortaya koyabilecek perspektifler sunmuştur. Kendisinin icra kaydı mevcut değildir. El yazısıyla yazmış olduğu defter günümüze ulaşmıştır ve bu defterde 16 adet eser vardır. Kitap bölümünün konusunu teşkil eden Mahur Saz Semaisi söz konusu defterde 27.03.1934 tarih notuyla yer almaktadır. Alpman, bu saz semaisinde yukarıda bahsedilen etkileşimi yaşamış ve tonaliteyle temas halinde olarak melodi yapıları kurmuştur. Ayrıca el yazısıyla aktarılan bu notada çift ses uygulamaları ve dikey anlamda akor yazımı mevcuttur. Elinizdeki çalışma, Alpman'ın bu yaratımını, günümüzdeki pratik müzik uygulamalarıyla ilişki kurabilecek ve Türk müziği literatürünün erken dönem referans yazılı eseri olan Kantemiroğlu edvarı ve ayrıca güncel nazariyat yaklaşımını temsil eden Arel-Ezgi-Uzdilek sistemiyle karşılaştırmalı olarak değerlendirmiştir. Bu değerlendirme, Alpman'ın tonaliteyle ilişkili bir biçimde ele aldığı Mahur makamı perspektifinin söz konusu yazılı kaynaklarla etkileşim-dönüşüm bağlamı içerisinde gerçekleşmiş olduğunu ortaya koymaktadır. Kitap bölümü de bu anlamda Alpman'ın Mahur Saz Semaisi'yle etkileşim-dönüşüm bağlamında ilişkiye girmiş ve bu doğrultuda udun akor pozisyonlarının estetiği çerçevesinde söz konusu eserin düzenlemesini ve icrasını konu edinmiştir.

Anahtar Sözcükler: Etkileşim, Dönüşüm, Yaratım, Refik Talat Alpman, Mahur Saz Semaisi.

Refik Talat Alpman's Mahur Saz Semai; Reflections of Musical Interaction on the Oud

Abstract

Refik Talat Alpman is a person of a period of transition from Tanzimat to the Republic and the construction of the new nation-state. The period in question is characterized by intensified bureaucratic and cultural contacts with the European geography. In a bureaucratic sense, the policies of the nation-states to determine the limits of power in the universal conjuncture required to act in accordance with certain standards in the notions of institutionalization and production. Accordingly, the character of cultural creations has been framed by paradigms associated with this universal acceptance. Alpman, who is a singer, udi and composer, has realized his musical creations in interaction with this framework and in this sense has offered perspectives that can reveal a relationship with today. There is no record of his performances. His handwritten notebook has survived and there are 16 pieces in this notebook. The Mahur Saz Semai, which is the subject of the book chapter, is included in this notebook with the date note 27.03.1934. In this saz semai, Alpman experienced the interaction mentioned above and established melody structures in contact with tonality. In addition, in this handwritten musical note, there are double voice applications and vertical chord writing. This study evaluates Alpman's creation in comparison with Kantemiroğlu's edvar, an early reference work of Turkish music literature that can relate to today's musical

[1] Doç. Dr., İstanbul Medeniyet Üniversitesi, Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Türk Musikisi Bölümü.
E-posta: sami.dural@medeniyet.edu.tr

practices, as well as with the Arel-Ezgi-Uzdilek system, which represents the current theoretical approach. This evaluation reveals that Alpman's perspective on the Mahur maqam, which he deals with in relation to tonality, is realized within the context of interaction-transformation with these written sources. In this sense, the book chapter has entered into a relationship with Alpman's Mahur Saz Semaisi in the context of interaction-transformation and in this direction, it deals with the arrangement and performance of the work in question within the framework of the aesthetics of the chord positions of the oud.

Keywords: Interaction, Transformation, Creation, Refik Talat Alpman, Mahur Saz Semai.

Giriş

1873 yılında Bebek'te hayata gözlerini açan Refik Talat Alpman, "ilköğrenimini Fransız Saint

Gabriel[2] okulunda yaptıktan sonra Galatasaray Sultanisi'nden[3] mezun olmuştur" (Yılmaz 2020: 28). Eğitim gördüğü bu okullar sayesinde Fransız kültürüyle yakın temas kurabilmiş olan Alpman'ın zihin dünyasının, Tanzimat'tan Cumhuriyet'e geçişin yaşandığı ve yeni ulus-devletin inşa edildiği dönüşüm sürecinin düşün hayatındaki paradigmalarla etkileşim gerçekleştirdiğini söylemek mümkündür. Bununla birlikte Alpman, babası Bekir Talat Bey'in konağında devrin önemli usta müzik insanlarıyla tanışma fırsatı bulmuş[4] ve onların, içinde bulundukları coğrafyaya ait estetik birikimlerini keşfetme imkanına erişmiştir.

Fransız ekolünden ve yaşadığı coğrafyaya ait olan tefekkür hayatından beslenmiş olan Alpman, bu hususiyetleriyle döneminin entelektüel seçkinlerinin arasında yer almış bir isimdir. Bu anlamda, yirminci yüzyılın başındaki bürokratik insan ilişkilerinin gereklerini yerine getirmiş ve Osmanlı Maârif Nezareti bünyesinde açılmış olan ilk resmi müzik okulu "Darülelhan'a ud hocası olarak girmiş daha sonra zükûr bölümünün müdürlüğüne tayin edilmiştir. Refik Talat Bey müdürlük görevini 4 Eylül 1918 tarihine kadar yapmıştır" (Özden 2018: 111). İlerleyen süreçte İstanbul Radyosu'nda ud sanatçısı olarak görev yapan Alpman'ın günümüze kalan bir icra kaydının olmayışı dikkat çekici bir husustur.

1947 yılında hayata gözlerini yuman Alpman'ın[5] günümüze ulaşan sanatsal yaratımı müzik yazısı üzerinden takip edilebilmektedir. Osman Nuri Özpekel'in, Afşin Germen ve Ülker Germen'in Necmi Rıza Ahıskan'dan devraldıkları nota ve kitapçıklardan tasnif çalışması yaparak ortaya çıkarmış olduğu ve Alpman'ın kendi el yazısıyla kaleme aldığı defteri bugün üzerinde çalışılabilecek bir ana kaynak olarak karşımızda durmaktadır. Söz konusu defterde 11 tanesi saz eseri, 5 tanesi şarkı olmak üzere tamamı Alpman'a ait olan 16 eserin notası bulunmaktadır.[6]

Elinizdeki kitap bölümünün konusunu teşkil eden ve el yazısı notada 27.03.1934 olarak tarihlenen eser,

---

[2] Aksoy, Fransız okullarının etkisi üzerine şunları dile getirmiştir; "Bu okullar önce gayri müslim Osmanlıların, sonra Türklerin Batı'ya, Batı düşüncesine, Batı uygarlığına yakınlık duymalarına, yaklaşmalarına katkıda bulundu… Fransız okullarının asıl önemi, Türkiye'nin çağdaş uygarlığı yakalamasını sağlayacak modern okullarına model oluşturmasıdır (2015:44).

[3] Şişman, söz konusu kurum için şu tespitlerde bulunmuştur; "Galatasaray Mekteb-i Sultanisi'nin iki önemli amacı vardı. Bunlardan birincisi devlete liyakatli memur yetiştirmek ve Tanzimat programının uygulanması sırasında ihtiyaç duyulan seçkin zümreyi oluşturmaktı. Bu amaç istendiği gibi gerçekleşti. Bu okuldan mezun olan pek çok kişi devletin önemli kademelerinde görev aldı. Bilhassa hariciyede ve devletin diğer kademelerinde Galatasaraylılar önemli yekün tutmaktaydı. Daha ziyade İstanbul'un zengin müslüman çocuklarının devam ettiği bu okul, öğretim dilinin Fransızca oluşu sebebiyle Fransız kültürünün yayılmasında da öncülük ediyordu… Böylece modern Türkiye'nin oluşmasında Galatasaray Mekteb-i Sultanisi'nin büyük rolü oldu (326 :1996).

[4] Bölten, söz konusu usta müzik insanlarını şu şekilde zikretmiştir; "Türk musikisini çok küçük yaşında evlerine gelen Rauf Yekta Bey, Kanuni Hacı Arif Bey, zaman zaman Tanburi Cemil Bey, Cemil Bey'in kardeşi Tanburi Ahmet Bey, Medeni Aziz Efendi'nin oğlu Tanburi Zühdü Bey, Udi Nevres Bey, Reşad Erer, Ahmet Irsoy, Dr. Suphi Ezgi gibi sanatkarları dinleyerek tanıdı… İlk musiki hocası Zühdü Bey'dir. Sonra Kanuni Hacı Arif Bey'den makam ve usul dersleri aldı… Sözlü eserleri Bahariye Mevlevihanesi şeyhi Hüseyin Fahrettin Dede, Rauf Yekta Bey, özellikle Ahmet Irsoy'dan öğrendi (15 :2019).

[5] Alpman'ın kabri, İstanbul'da Bebek semtinde bulunan "Sahil Mezarlığı"ndadır. Kabrin fotoğrafına Ek 1'den bakılabilir.

[6] Özpekel, Alpman'ın literatürdeki eserleriyle defterdeki eserlerini karşılaştırmış ve şu tespitlerde bulunmuştur; "Bugün elimizdeki kaynaklardan TRT repertuvarında, bestekârın 9 adet saz eseri kayıtlı olup bir tanesinin; Nişaburek Saz Semaisi'nin de notası yoktur. Yılmaz Öztuna, 8 adet saz eserinin ismini kaydeder. Aynı yazar bir de şevkutarab şarkı kaydetmiştir ki bu eser, bestekârın el yazması defterinde yoktur. Defterdeki 4 sözlü eser ilk defa yayımlanmaktadır" (30 :2022). Söz konusu defterin tıpkıbasımına osmanlimuzigi.istanbul.edu.tr adresinin «Yayınlar» sekmesinden ulaşılabilir.

yukarıda anılan defterde yer alan "Mahur Saz Semaisi"dir.[7] Alpman, söz konusu saz semaisinde, etkileşimde olduğu müzikal kültürlerin estetik ve teknikleriyle ilişkiye girmiş ve Türk müziğinin makamları arasında yer alan Mahur makamı bağlamında bir yaratım ortaya koymuştur. Bu noktada, bahsedilen bu ilişkinin düşünsel ve sanatsal sorgulamasını yapmak yerinde olacaktır.

1. Mahur Makamının -Dönüşümü"[n] Mahur Makamı

Yazılı kaynaklar çerçevesinde yaklaşıldığında, günümüz algısıyla temas kurabilecek makam tariflerine ve repertuvar örneklerine yer veren referans bir eser olarak Kantemiroğlu'nun "Kitâbü İlmi'l-mûsikî alâ vechi'l-hurûfât" adlı kitabı Türk müziği literatüründe önemli bir yer teşkil etmektedir. Kantemiroğlu bu eserinde Mahur makamını şu şekilde tarif etmektedir:

> Mahur makamı da perde sahibidir ve gerdaniye ile evcin arasındaki yarım perdeye mahur perdesi derler. Adı geçen makam, iki yarım ve bir tam perdeden doğar. Yarım perdelerin biri, kendi perdesi; öbürü de buselik perdesidir. Tam perde ise rast perdesidir ve bu makam, iki makamın birleşmesinden meydana gelir; bunların biri Buselik, biri de Rast makamıdır. Ses verme hareketine, gerdaniye adıyla tanınan tiz rast perdesinden başlar ve kendi perdesine gelir. Oradan, evci atlayıp, hüseyniye, oradan da nevaya, Çargâha ve buselik perdesine geldikten sonra, segahı atlayıp, buselik yüzünden dügah perdesine düşer; dügahtan da rast perdesine inip orada karar kılar. Fakat kalın sesli perdelerden ince seslilere doğru giderken hüseyni perdesine geldiğinde biraz acem perdesini ve agazesini göstermeye müsaadesi vardır; ancak acemde çok kalmayıp oradan geriye döner ve buselik perdesiyle karar yeri olan rasta gider. Rast karargahından daha aşağıya inmek istediğinde dilerse Rast makamı hükmünce rehavi perdesiyle dilerse ırak perdesiyle hareket eder ve gene aynı yoldan geri dönüp rastta karar ve istirahat kılar. Sözün kısası kendi yarım perdesiyle, Buselik ve Rast makamlarından oluşan bir makamdır (2001: 85-87).

Aktarılan bu tanımdan da görüldüğü üzere Kantemiroğlu Mahur makamını perde olgusu üzerinden anlatmış, makamın temelini ve çerçevesini bu estetik üzerinden şekillendirmiştir. Bu noktada Kantemiroğlu'nun perde estetiğini tambur enstrümanının icra zemini üzerinden algıladığı önemle göz önünde bulundurulmalıdır.[8] Bu anlatım tarzına göre, Mahur makamının belirleyicisi ilk aşamada mahur perdesinin kendisidir. Bu perdeye buselik perdesinin kullanımı da eklenir ve makam bağlamında da Buselik ve Rast makamları devreye sokulursa Mahur makamı kendisini göstermiş olmaktadır.

Edvarında aktarmış olduğu Mahur makamındaki eserler incelendiğinde yukarıdaki tanımlamayla uyumlu bir makam işlenişi görülmektedir. Kendisi, Mahur makamından 5 peşrev, 5 semai olmak üzere 10 adet eser aktarmıştır. Bu eserlerden Şerif'e ait olan ve Darb-ı Fetih usulünde bestelenmiş bulunan peşrev, ilk cümlelerini gerdaniye perdesi civarında kurmuş ve mahur perdesinin bolca kullanıldığı cümlelerle devam etmiştir. Eserin ilerleyen cümlelerinde buselik perdesi vurgulanmış ve birbirine yakın perdeler yani hüseyni, neva, Çargâh sesleri kullanılarak cümleler türetilmiştir. Eserin son kısmında doğru acem perdesinin de kullanıldığı cümlelere yer verilmiştir.[9]

Mahur makamı özelinde göstermiş olduğumuz ve Kantemiroğlu'nun diğer makamları anlatışında da aktif olan

[7] Alpman'ın el yazısıyla yazmış olduğu notaya Ek 2'den bakılabilir.

[8] Judetz, Kantemiroğlu'nda icra zemininin bu önemini şu şekilde ifade etmiştir; "Kantemiroğlu düzenlediği harf notasının uygulamadaki kullanımı dışında, ilm-i nazarinin soyut varsayımlarına karşı ilm-i amelinin ilkelerini Türk musıki edebiyatında ortaya koyup açıklayan ilk kuramcı olarak, nota sistemini kuramsal bir düzeye çıkarır. Nota sistemi, kuramının özünü, edvarının da temelini oluşturur. Kendisinden önce yazılmış bütün edvar kitaplarının Arap, İranlı, Türk yazarları soyut kuramın üstünlüğü varsayımından hareket etmişlerdir. Kantemiroğlu seleflerinden farklı olarak, kuramını musıkinin icrasından çıkan uygulamalı ilkelere dayandırmış, böylece sistemi uygulama sürecinin önceliği temeline oturtmuştur (2007: 36). Behar, aynı noktaya şu şekilde temas etmiştir; "Her ne kadar inceleme alanı herhangi bir doğa olayı veya deney değil müzik de olsa, ilimde a priori olarak belirlenmiş hareket noktalarını dışlayan ve sadece duyduğu, gördüğü, tanık olduğu ve icra ettiği müzik üzerine teori inşa etmek isteyen Kantemir'in Osmanlı müziğine yaklaşımında bu ampirist görüşlerden etkilendiği aşikardır… müziği sadece müzikle başlayıp müzikle biten bir alan olarak görmesi, bu alanı eskilerin kozmik, ilahi ve metafizik bağlantılarından arındırarak incelemeye çalışması bu ampirist görüşlerin etkisidir. Geleneksel tümdengelimci ("deductive") akıl yürütmenin yerini tarife dayalı ve tecrübi bilginin almasının bir örneği Kantemiroğlu edvarıdır (2017: 29).

[9] Söz konusu peşreve Yalçın Tura'nın hazırlamış olduğu "Kitâbu ilmi'l-mûsiki alâ vechi'l-hurûfât – II. Cilt Notalar (Tıpkıbasım-Çeviri-Notlar)" adlı çalışmanın 8. sayfasından ulaşılabilir. Çalışmanın sınırlarını aşmamak üzere diğer 9 eserin tek tek analizi yapılmayacaktır. Bununla birlikte ilgili edvardaki Mahur makamında aktarılmış olan diğer eserler incelendiğinde yukarıda zikredilen tanım ve analizi yapılan eserle aynı minval üzerine işlenmiş olduğu rahatlıkla görülebilir.

bu anlatım tarzı kendisinden önceki tarzlardan çok farklı ve döneminin bilimsel-sanatsal paradigmaları çerçevesinde değerlendirilebilecek bir yapı arz etmektedir. Ayrıca Kantemiroğlu, eserinin içerisinde "Eskilere Göre Musiki Edvarı" bölümü açıp kendisinden önceki makam tanımlamalarını aktarmış ve böylelikle kendisinin yaratımının farkını daha belirgin hale getirmiştir.

Bu noktada Kantemiroğlu'nun müzikal anlamda ortaya koymuş olduğu yaratımın literatürdeki diğer yaratımlarla ilişkili olduğu ve bu anlamda Kantemiroğlu'nun makam anlatımının diğer anlatımlar gibi farklılığı ve hareketliliği barındırdığını söylemek yerinde olacaktır. Kitap bölümünün farklılığa ve hareketliliğe yapmış olduğu bu vurgu aslında Mahur makamı anlatımının statik olup da dönüşen bir olgu değil dinamik bir yapıya sahip olup dönüşmeyle ilişkisini bu anlamda ortaya koyan bir olgu olduğunu öne sürmektedir.[10] Çalışmanın "1. Bölümü"nün başlığındaki "MAHUR MAKAMININ -DÖNÜŞÜMÜ"[N] MAHUR MAKAMI- yazım şekli, anlatımın var olan durağan bir merkezden hareketle dönüşmekte olduğu görüşünü kritik etmekte ve bunun yerine bizatihi dönüşümle ve hareketlilikle ilişkili olarak anlatımın şekillenmekte ve ortaya konmakta olduğuna dikkat çekmek istemektedir. Bu noktada Mahur makamı özelinde yine kendine has bir hareketliliğe sahip olan Hüseyin Sadettin Arel'in Mahur makamı anlatımını sorgulamak yerinde olacaktır.

2. Çargâh Makamının Şeddi; Mahur Makamı

Hüseyin Sadettin Arel, sahibi olduğu ve 1909-1914 yıllarına arasında yayımlanmış olan Şehbal dergisinde Kantemiroğlu'nun edvarı ile ilgili yazılar kaleme almıştır.[11] Bu bağlamda Arel, Kantemiroğlu'nun da içinde bulunduğu dönüşüm ve hareketlilik zeminiyle etkileşim içerisinde olmuş yetkin bir müzik insanıdır. Arel, müzik alanındaki yaratımlarıyla döneminin bürokratik ilişkilerine nüfuz etmiş ve ulus-devletin kamusal kurumlarının kuruluşlarında entelektüel olarak yönlendirici bir etkiye sahip olmuştur. Uymaz, Alpman'ın da ud hocalığı ve müdürlük yapmış olduğu Darülelhan'ın kuruluşunda bu söz konusu entelektüel etkiyi Şehbal dergisi üzerinden şu şekilde dile getirmiştir; "Belki de dergideki yazıların da etkisi ile 1913'te Darülbedayi kurulmuştur. Tiyatro, Operet, Batı Müziği, Türk Müziği gibi bölümler bu kurumda aynı çatı altında toplandı. Ancak, tiyatro haricinde diğer bölümler gelişme göstereememiş, bilimsel eğitim, öğretim ve eski bestecilerin eserlerini yayımlamak amacı ile 1917'de Darülelhan kuruldu" (2005: XV).

Bu noktada ortak entelektüel kritiklere sahip, aynı dönemde yaşamış olan ve aynı kurumsal yapılanmaların içine duhul etmiş bulunan Arel ve Alpman'ın Mahur makamı çerçevesinde sergilemiş oldukları yaratımın sorgulanması yerinde olacaktır. Arel, Kantemiroğlu edvarını da analiz etmiş bir müzik insanı olarak Mahur makamını Kantemiroğlu'nun perde estetiği zeminin dışında dizi perspektifinden anlatmış ve dizinin dereceleri üzerinden

---

[10] Kitap bölümü, bu noktada Jacques Derrida'nın ortaya koymuş olduğu perspektifle etkileşim gerçekleştirmektedir. Bu perspektif, Batı metafiziğinin ikili karşıtlıklar üzerine yoğunlaştığını ve buradan da "mevcudiyet" literatürünün doğduğunu öne sürer. Söz konusu ikili karşıtlıkların en yoğun hissedildiği hususlardan biri "söz-yazı" ayrımıdır. Burada "söz"ü temsil eden her düzlem kendinden bir değere sahip olarak tanımlanıyorken "yazı"yı temsil eden her düzlem ikincil bir kategoride anlamlandırılır. Derrida'nın kritik ettiği, "anlam"ın işte bu ikili karşıtlık düzleminin kavramı olan "mevcudiyet metafiziği" bağlamında değerlendirilmesidir. Özkamas, Derrida'ya göre; "anlamın, bir izler oyunu içerisinde bulunabileceği için daima bir tür erteleme ve ayrım taşı"dığını belirtir (2020: 88). Derrida Gramatoloji adlı eserinde bu konuda şunları dile getirmiştir; "Demek ki, anlam var olunca imler de var olur, sadece imler. Ancak imlerle düşünürüz. Bu da im kavramını, hem de kesin lüzumu -Nietzsche'de olduğu gibi- mutlak haklılığı içinde tanındığı anda, yıkmak demek olur. Oyunun sınırsızlığı olarak, yani onto-teolojinin ve var-lık metafiziğinin sarsılışı olarak aşkınsal imlenenin yokluğuna oyun adı verilebilir… İmin keyfiliğinin bilimi, izin motifsizliğinin bilimi, sözden önce ve söz içinde yazının bilimi olarak gramatoloji…" (2014: 76, 77). Özkamas, Derrida'nın izin, metnin dışında bir yerde aranmaması gerektiğinin altını çizdiğini belirtmiş ve bu durumu şu şekilde açıklamıştır; "Sıklıkla yanlış anlamalara ve okumalara maruz kalan bu ifade aslında bütün bir gerçekliğin metin olduğunu ve metinler aracılığıyla anlaşılabileceğini savlamaktadır… 'Gerçek' varoluş yalnızca metindedir" (Derrida, 1976, s. 158). Düşünüre göre metin kavramı Dilthey'da olduğu gibi yalnızca yazılı bir belge olarak görülemez. İnsani/tarihsel gerçekliklerin metinler yoluyla aktarıldığı ve tarihyazımı aracılığıyla varlığını metinlerde bulduğu gerçeği göz önünde bulundurulunca bu savın pek de altı boş bir sav olmadığı açık bir biçimde görülür. Geleneksel anlayışta metin kavramı iletişimin yazılı bir biçimi anlamına gelmektedir. Ne var ki yapısalcılığın ve Dilthey'ın katkıları ve eleştirileri göz önünde bulundurulduğunda metin, artık yalnızca yazılı iletişimin bir biçimi değil, aynı zamanda kültürün söylemsel düzgülerinin kendisinde yansımasını bulduğu çeşitli türden gerçeklik biçimleridir. Derrida'nın "metnin dışında bir yer yoktur" savı tam da bu noktayı işaret etmeye çalışmaktadır (2020: 100, 101). Yukarıda da bahsedildiği üzere kitap bölümü, Derrida'nın perspektifiyle etkileşim gerçekleştirmesi anlamında Alpman'ın el yazısıyla aktarmış olduğu Mahur Saz Semaisi'ni ve buradaki anlam dünyasını literatürdeki referans ve kendisiyle ilişkili olmuş kaynaklar, yaklaşımlar bağlamında değerlendirmiştir. Bununla birlikte Alpman'ın kişiliği, yaşamı ve ilişkileri de söz konusu değerlendirme de dikkat edilen hususlardır. Çalışma içerisinde yer alan icra da bu anlamda, konu özelinde ilişkili literatür, yaklaşımlar, söylemler yani metinlerle etkileşimde olan kitap bölümünün yazarının anlam dünyasının ürünüdür. Tüm bu açıklamalardan hareketle yaratımın, anlamın dinamik, hareketli bir şekilde dönüşüm bağlamında ortaya konmuş olduğu kitap bölümünün yaklaşım tarzının niteliğidir.

[11] Uymaz, bu yazılar hakkında şu bilgileri aktarmıştır; "Derginin 66. ve 67. sayısında, derginin sahibi ve yazı işleri müdürü olan müzikbilimcisi Hüseyin Sadettin Arel'in "Bedi Mensi" imzalı iki yazısı bulunuyor. Bu yazıkar, derginin 67. ve 85. sayıları arasında seri halinde yazılmış 15 sayı boyunca devam eden Kantemiroğlu edvarının tıpkıbasımının anlaşılmasına yardımcı olan açıklamalardır" (2005: XVI).

fonksiyonları vurgulamıştır. Bu anlatım tarzına göre temel makam yapısının belirleyicileri asıl mevki yani karar sesi ve bu sese nispetle anlam kazanan güçlü sesidir.

Arel, Mahur makamını Çargâh makamının şeddi olarak tanımlar. Çargâh makamı ise Arel'in 13 adet olarak belirlemiş olduğu temel makamlarının ilkidir. Çargâh makamı "*Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri*"nde şu şekilde anlatılır:

> Çargâh makamı çıkıcıdır… bir Çargâh beşlisinin tiz tarafına bir Çargâh dörtlüsü eklenmek suretiyle yapılmıştır. Dizinin aralıkları pestten tize doğru "T T B T + T T B ve tizden peste doğru "B T T + T T B T" tertibinde sıralanmıştır. Beşli ile dörtlünün birleştiği yerde bulunan ses (beşinci derece) güçlü vazifesini taşır. Makamın asıl mevkii Çargâh perdesidir. Çargâh makamının notası yazılırken donanıma hiçbir işaret konulmaz (Arel 1968: 18).

Arel, Çargâh makamını; dizisinin "sadece tanini ve bakiye aralıklarından" oluşması, diğer "temel makamların Çargâh makamı dizisinin bütün perdelerine nakledilebilmesi" (1968: 24) gibi özelliklerinden ötürü ana dizi olarak kabul etmiştir. Arel'e göre Türk müziğinde Batı müziğindeki majör ve minörün karşılıkları vardır ve Çargâh makamı, majörün; Buselik makamı ise minörün benzeridir. Arel'e göre Mahur makamı, işte bu majör yapıyla etkileşime sokulan Çargâh makamının rast perdesine göçürülmüş halidir.

Arel, tüm bu etkileşimleri modern anlamda yaratılan doğuşkanlar ve duygulanımlar paradigmalarının çerçevesinde düşünmüş ve anlatımını buna göre şekillendirmiştir. Arel'in aşağıdaki ifadeleri bu bahsedilen paradigmalarla kurduğu ilişkileri göstermesi bakımından dikkat çekicidir:

> … Her ses temel olarak vardır ve bu temel seslerin kendilerini terkip eden tali sesleri vardır. İşte bu tali seslere selen adı verilir. Ki tarihsel süreç içerisinde; 10. yüzyılda bu selenlerden beşli ve dörtlüler, daha sonra özellikle İngiltere'de üçlü ve onun çevrilmişi altılı aralığı ve en nihayetine yaşadığı dönem itibarıyla ikili aralığı kullanıma sokulmuştur (1950a, s. 3, 4)… Türk musikisi dizileri de tabiattan alınmış bu temel sesler ve selenlerinden meydana gelmiştir… Türk musikisinin selenlerin kullanımı, tabiata uygunluk ve duyguların tasviri konularında Batı musikisinden oldukça üstündür… Türk musikisinin dikey ve yatay armonik yapıya uygunluğunun ortaya koyulması ve aynı zamanda fiilen uygulamasına zemin hazırlayan sistem ve müzik yazısı işaretlerinin icad edilmesi bir takım zevatı niye bu kadar kızdırmaktadır (1950b, s. 4).

Bu anlamda Arel'in etkileşime girmiş olduğu söz konusu paradigmaların doğmuş olduğu bağlama değinmek yerinde olacaktır.

3. Doğuşkanlar ve Duygulanımlar; Yeni Armoni Bilimi

Antik dönemin özellikle müzik alanında referans alınan ismi olan Pisagor ve takipçileri, sayı doktrini bağlamında müziği; aritmetik, geometri ve astronomi bilimleriyle aynı başlık altında değerlendirmişlerdir. Bu geleneğin uzantısı olan yaratım sahipleri; müzikal aralıkları, "beşli çemberi"ne dayalı bir yöntem ile algılamayı tercih etmişlerdir. Ancak bu yaklaşım tarzı, on beşinci ve on altıncı yüzyıllarda Francihno Gafori, Arnold Schlick gibi isimlerin "beşlilerin küçültülerek tam bir eşit düzene gidilebileceğini" öne sürmeleri ve Zarlino'nun majör-minörü "armonik-matematiksel olarak düzenlemesi" gibi yaklaşımlarla dönüşümü tecrübe etmeye başlamıştır. On yedinci yüzyılın sonlarında "Andreas Werckmeister'in girişimleriyle klavyede bir oktav yarım sesten oluşan 12 eşit aralığa bölünmüş ve Pisagor koması da bu seslere eşit olarak" (Çokamay 2020: 20, 21)[12] dağıtılmıştır. Bu anlamda artık sayı doktrini

[12] Özellikle on dokuzuncu yüzyıl itibarıyla Batı müziğinin temel ses sistemi olarak kabul edilmiş olan bu sistem hakkında Çokamay; Feridunoğlu, Aktüze ve Tura'dan yapmış olduğu alıntılarla şunları dile getirmiştir; "Artık aralıklar doğal temiz sesler olmaktan çıkmış, fakat bu fark rahatsız etmeyecek kadar küçük hale gelmiştir. Piyano akordunda tam beşli denge unsuru olarak kullanılmış, orta oktavda mümkün olduğu kadar temiz seslerden oluşan on iki yarım ses bölünmüş, ince ve kalına gidildikçe küçük farklar yedirilmeye çalışılmıştır. Bu yedirimin sonucunda do diyez ve re bemol arasındaki koma farkı kaybolarak birbiriyle örtüşmüştür. Johann Sebastian Bach'ın 1720'lerde yazmaya başladığı Eşit Düzenli Klavye İçin 48 Prelüd ve Füg (48 Prelude and Fugue for Wohltemperiertes Klavier) eseri tampere sistemi gösteren ilk eser olmuş ancak 19.yüzyıla kadar Avrupa müziğinde tam olarak yer etmiştir. Fakat 12 eşit aralıklı tampere sistem tüm çalgılar için geçerli olmamıştır. Üflemeli çalgılar doğal armoniklerden yararlanmaları sebebiyle doğal tınlayışın tercih edildiği Zarlino sistemini kullanmaya devam etmişler, yaylı çalgılar ise beşli aralıklarla akort edilmeleri nedeniyle Pisagor sistemine yakın görünseler de sabit perdeleri olmadığı için her iki diziyi de kullanmaktadırlar. 12 eşit aralıklı tampere sistem klavyeli çalgılarda dahi tam yerini bulamasa da ancak elektronik çalgılarda tam olarak uygulanabilmiştir.

hakimiyetini daha dünyevi bir perspektife bırakmıştır. Fubuni, bu durumu şu şekilde dile getirmiştir:

> Armoni, huy ve aralıkların anlamı üzerine Werckmeister, Euler ve (1618'de yazılan Conpendium musicae adlı çalışmasında tümüyle akustik ve işitsel psikoloji üzerine inşa edilmiş bir müzikal estetik başlatan) Descartes gibi müzisyen ve matematikçiler tarafından yapılmış tüm araştırmalar, farklı biçimlerde de olsa, müziğin, insan psykhesi ve duygular alanıyla ilişkilendirilerek dünyevileşmesi ve laikleşmesine katkıda bulunurlar (2006: 95).

Nihayet on sekizinci yüzyılda Jean Philleppe Rameau, yukarıda aktarılan armonik-matematiksel zeminin üzerine doğuşkanlar perspektifini inşa etmiş ve bu doğrultuda yeni armoni bilimini tonalite üzerinden anlamlandırmıştır. Bu anlamlandırma, ses fiziği paradigması bağlamında ortaya konulan ses ilişkilerinin bir müzikal dizi içerisine aktif olarak yönlendirici olduğunu ve bu durumun fonksiyonel bir yapı arz ettiğini öne sürmüştür. Çokamay, Şenel'den aktarmış olduğu bir paragrafta bu durumu şu şekilde ifade etmiştir:

> Ortaçağ'da beşli aralıktan sonra dörtlü aralık ortaya çıkmış, ardından üçüncü ve dördüncü doğuşkanlar arasında yer alan büyük üçlü aralığı izlemiştir. İlk dört doğuşkanın aynı anda duyulması Batı tonal müziğinin temel taşı olan majör akoru oluştururken, ikinci doğuşkan üzerine kurulan majör akor ise klasik armoninin vazgeçilmezi olan çeken-karar (dominant-tonik) karşıtlığını sağlamaktadır. Buna çekenin çekeni (dominantın dominantı) ya da kendisinin ikinci doğuşkanı temel sesi verecek olan altçekeni (altdominant) ilave edilirse bu şekilde Batı tonalitesi sistemi elde de edilmiş olacaktır (2020: 23).

Rameau, "armoninin ve melodinin söz konusu akor sistemi bağlamında fonksiyonel zeminde meydana gelmekte olduğunu ve bu çerçevede kullanılan akorlara göre insanda farklı duyguların uyandırılabileceğini" (Kimmey 1988: 133, 134) öne sürmüştür. Bu noktadan sonra artık majör-minör yapıları çerçevesinde fonksiyonel olarak anlamlandırılan bir tonal müzikal sistem yeni armoni biliminin merkezi haline gelmiştir. Fubuni, bu yeni armoni bilimini Leibniz'in dilinden şu şekilde ifade etmiştir:

> Leibniz müziğin sağlam bir matematiksel yapıya sahip olduğu kanısındaydı; bu kanı, onu, gelenek uyarınca akla ve duyarlılığa karşı çıkmaya götürmez; Leibniz için müzik, her şeyin önünde, seslerin hazla algılanmasıdır. "Exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi şeklindeki ünlü müzik tanımında, müziğin matematiksel yapısının zaten algılanışı sırasında gösterildiğini, bilinçsiz yapılmış bu hesabın etkisinin "uyumluluk karşısında bir haz duygusu, uyumsuzluk karşısında bir can sıkıntısı duygusu aracılığıyla fark edildiğini ifade etmek istemişti. O yüzden, evrenin matematiksel armonisi, insan aklından önce duyusal olarak algılamada ortaya çıkar. Belki de hiçbir müzik kuramcısı, kulakla akıl, duyarlıkla akıl, sanatla bilim arasında bir uzlaşmanın gerekliliğini bu kadar sentetik ve örnekleyici biçimde ifade etmemiştir. Leibnizci tanımlardan sentetik olarak ortaya çıkan bu müzik kavramsallaştırması, hem bin altı yüz ve bin yedi yüzlerde, yeni armoni biliminin doğal temellerinin Rameau'nun devasa eserinde derinleştirdiği zamanlardaki gittikçe artan sayıda çalışmada hem de özerkliğe, kendi kendine yeterliliğe ve seslerin dilinin geçerliliğine sadık bir eylem olarak çoğalmakta olan, tacını J. S. Bach'ın eserinde bulan enstrümantal müzikte bulunur (2006: 93).

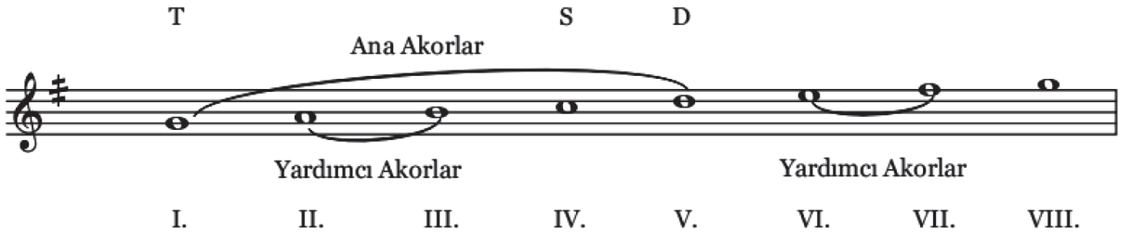
Tonalite kavramı; "sesler arasındaki ilişkinin majör ve minör bir dizinin dereceleri arasında var olan hiyerarşik ilişkiye göre anlam kazandığı düzen" (Çokamay 2020: 22) olarak varlığını günümüze kadar sürdürmüştür. Günümüzde aktif olarak kullanılan Arel-Ezgi-Uzdilek sisteminde de Çargâh makam dizisi Do majör dizisiyle benzerliği içinde değerlendirilmiştir. Bu bakımdan fonksiyonel armoni ve tonalite zeminleri bağlamında dizinin I. derecesindeki ses tonun sesini vermiş olacak ve diğer derecelerdeki sesler bu ton sesi bağlamında işlevler kazanacaklardır. Buna göre I. derecede bulunan Do sesi eksen (tonik-T), V. derecede bulunan Sol sesi çeken (dominant-D) ve IV. derecede bulunan Fa sesi de altçeken (subdominant-S) olarak işlevler yüklenecekler ve temel yapıyı oluşturmuş olacaklardır. "Dizi dereceleri üzerinde oluşan akorlardan I., IV., V. derece akorlarının ana akorlar, esas derece akorları ya da tonal

Bütün bu farklılıklara rağmen 12 eşit aralıklı tampere sistem, yukarıda bahsi geçen sistemleri ortak noktalarda buluşturmayı amaçlayan bir uzlaşa formülü olarak görülebilir" (2020: 21).

akorlar; bu akorlar dışında kalan II., III., VI., VII. derece akorlarının ise yardımcı akorlar ya da yan derece akorlar" (2010: 179) olarak isimlendirildiğinin altını çizen Bağçeci, bu akorların işlevlerine şu şekilde değinmiştir:

> Tonik akoru (T), diziye dolayısıyla tonaliteye adını veren, dizinin ve tonalitenin özelliklerini belirleyen en temel akordur. Dizide oluşan diğer akorlar tonikle ilişkilendirilerek analiz edilirler. Tonal armonide dinlenimin en güçlü yolu tonik akoruna ulaşmaktır. Tonik akoru armonik çözülümü, tonik öncesinde kullanılan akor ise armonik gerilimi ifade eder. Dominant (D) ve subdominant (S) ise, toniği üst beşli ve alt beşliden kuşatan, armonik devinim açısından toniği ve dolayısıyla tonaliteyi dengede tutan akorlardır. Bu özellikleri ile D-T ilişkisinin alt beşlideki karşılığı S-T ilişkisidir. Ancak armonik gerilim-çözülüm açısından D-T ilişkisi tonalitedeki en güçlü armonik ilişkidir. S-T ilişkisi ise D-T ilişkisine göre daha zayıf ve daha yumuşaktır (2010: 180)… Ana akor ile yardımcı akorlarının iki sesi ortaktır. Yardımcı akorlar, ana akorun alt üçlüsünde ve üst üçlüsünde bulundukları için, ana akor ile üçlü akrabalıkları vardır (2010: 183)… Yardımcı akorlar; ana akorlar yerine geçebilecek, ana akorların etkisini-rengini taşıyan ve işlevini yüklenen akorlardır (2010: 184).

Bu noktada Sol majör dizisiyle benzerliği içerisinde Mahur makam dizisinin derecelerinde bulunan akorlar ve işlevleri şu şekilde gösterilebilir:



Bu matematiksel ve aynı zamanda duygulanımlara konsantre olan müzikal algı biçimi "on dokuzuncu yüzyıl sonlarına doğru tonal armoninin aşılması yolunda kromatizme"[13] (Tuncer 2021: 89) yönelmeye yönelik girişimlere sahne olmuş ve tonalitenin diyatonik yapısının rasyonel dünyasının ötesinde farklı renkler müzik yaratıcılarının gündemlerini işgal etmiştir. Tuncer, bu kromatizm yöneliminin on dokuzuncu yüzyıldan itibaren Türk müzik insanlarını da etkilediğini dile getirmiş ve şu tespitlerde bulunmuştur:

> Kromatik yaklaşımlar, duysal ve görsel literatür taramaları sonucunda daha çok saz semaileri ve taksimler gibi çalgı müziği formlarının öne çıktığı eser yapılarında gözlenmiştir. Gerek saz eserlerinde gerekse taksim icralarında yer alan kromatik uygulamalarda, makam dizi anlayışının dışına çıkılarak bir nevi batı müzik teorisindeki "akora yabancı sesler" durumunda olduğu gibi, "makam dışı sesler" şeklinde tanımlanabilecek bir yaklaşım ortaya konmuştur (2021: 97).

Kitap bölümünün konusunu teşkil eden Refik Talat Alpman'ın Mahur Saz Semaisi, yukarıda değerlendirilen tonalite zemini ve kromatizm kritiği hususlarıyla etkileşimi girmiş ve bu anlamda dönüşümün ve hareketliliğin içerisinde Mahur makamı bağlamında bir yaratım ortaya koymuştur. Çargâh makamını majör tonla benzer düşünen ve çağdaşı olan Arel'e koşut bir şekilde Alpman da Mahur makamını majör tonla etkileşimi sokmayı tercih etmiştir. Kitap bölümünde yer alan icra ise bu dönüşüm zemini içerisinde yer alarak ve Alpman'ın tonalite-makam etkileşimine kulak vererek udun akor pozisyonlarının estetiği bağlamında bir yorumlama ortaya koymaktadır. Dönüşüm zemininin çerçevesinde ve müzikal etkileşim dahilinde gerçekleşen bu yaratım, bir sonraki bölümde Alpman'ın el yazısı

[13] Kromatizm uygulamalarının en önemli temsilcilerinden biri hiç şüphesiz Richard Wagner'dir. Doğuşkanlara dayanan yeni armoni bilimi ve bu bilimden aldığı mirasla safi müzik olgusunu gündeme getiren romantik yaklaşım nihai çizgisini Wagner gibi bestecilerin müziklerinin sınırlarında çizmek zorunda kalmıştır. Bulut, bu durumu şu şekilde örneklendirmiştir; "Tristian ve Isolde operasının üslubunda kullanılan yoğun kromatizm bir anlık huzura izin vermediği gibi operanın bu fikirle doğup, gelişip, sonlandığı görülür. Bestecinin müzik anlatım dilinin geleneksel değerlerden koparak akor bağlantılarının da yavaş yavaş gelenekselliğin dışına taşmasıyla tonalite bilinci tamamen yıkılmasa da atonalite kavramı belirtilerini göstermektedir (2012: 151). Wagner'in, yine romantiklerin tepkisini çektiği program sanatı projesini hayata geçirmek için kurmak istediği bina hususunda da Sultan Abdülaziz'le bir münasebeti olmuştur. Ekren, bu olayı şu şekilde dile getirmiştir; "Wagner, yıllarca bu görkemli projeyi yaşama geçirmek için didinmiştir. Pek çok yere başvurmuş, yardım istemiştir. Kral Ludwig'ten önce yeterli olmasa da kim yardım girişimleri olmuştur; Bunlar arasında iki yardım girişimi özellikle dikkat çekicidir; İlki Osmanlı Sultanı Abdülaziz'in verdiği maddi destektir. Sultan, Festspielhaus'un inşası için Wagner'e 1872 yılında 900 taner tutarında bir yardımda bulunmuş ve Wagner tarafından imzalanmış bir sertifika almıştır. Sultan ayrıca Festspielhaus'ta düzenlenen festivallere katılmak üzere kendisi için yer ayırtmıştır (96 :2016).

notasının günümüz nota sistemine göre yazılışını ve tonalite-makam ilişkisiyle birlikte udun akor pozisyonlarının estetiğini içeren nota ve bu notanın icrası üzerinden ortaya koyulacaktır. Söz konusu notada yer alan partisyonların ilk satırları Alpman'ın el yazısı notasının aynısını, ikinci satırları ise tarafımızdan yapılmış olan eşliği içermektedir.

4. Tonalite ile Etkileşim Gerçekleştiren Refik Talat Alpman'ın Mahur Saz Semaisi'nin Udun Akor Pozisyonlarının Estetiği Bağlamında İcrası

Mahur Saz Semaisi'nin Alpman'ın kendi el yazısıyla yazılmış olan notasında kimi pasajlarda çift ses uygulamalarının ve dikey olarak akorların yazılmış olduğu görülmektedir. Teslim'in ilk üç ölçüsünde, 2. Hane'nin ilk ölçüsünde çift ses uygulamaları ve yine aynı ölçünün başında dikey olarak akor yazımı mevcuttur. Söz konusu durum, Alpman'ın tonaliteyle ilişkisinde; eserin genelinde olduğu üzere dizinin derecelerindeki seslerin fonksiyonel özellikleri bağlamında akorları arpej halinde kullanarak melodi yaratımını, bu melodileri notaya alırken tercih ettiği yerlerde çift ses uygulamalarını ve akor gösterimini kullanmış olduğunu göstermektedir.

Mahur Saz Semaisi'nin çalışmanın bu bölümünde yer alan udla icraları, yukarıda bahsedilen ve Alpman'a ait olan bilinçli tercihin yorumlanması bağlamında gerçekleştirilmiştir. Tarafımızdan yapılan düzenleme ve icra; Alpman'ın armonik, melodik ve ritmik tercihleriyle etkileşimli bir şekilde ortaya konmuştur. Bununla birlikte Teslim'in ikinci dönüşünde birinci ve ikinci ölçülerdeki melodik yapılar çeşitlendirilmiş, 4. Hane'nin beşinci ölçüsündeki temanın aynısı olan ve dokuzuncu ölçüden itibaren başlayan melodi günümüzdeki çalınış şekliyle notaya alınmıştır. Bu noktadan itibaren Mahur Saz Semaisi'nin tonaliteyle olan etkileşiminin analizine ve udun akor pozisyonlarının estetiği bağlamında icrasına geçmek yerinde olacaktır.

Alpman, eserin 1. Hane'sine, tonun I. derecesinde yer alan eksen (tonik) akorunun seslerinden oluşturduğu bir melodiyle başlamıştır. Bu melodiyi takip eden ikinci cümle ise eserin tonunun V. derecesinde bulunan çeken (dominant) akorunun seslerinden oluşturulmuştur. Bu haliyle Alpman, eserinin hemen girişinde T-D-T fonksiyonunu vurgulayarak tonalitenin en güçlü ilişkisi bağlamında bir yaratım ortaya koymuştur. Bu ilişki bağlamında söz konusu melodiler tarafımızdan I. derece akorunun kök, birinci çevrim halleriyle ve V. derece akorunun kök haliyle icra edilmiştir. İkinci ölçünün sonunda yer alan V. derece sesine de altçekenin (subdominant) etkisini kullanmak adına bu işlevi yüklenebilen II. derece akoru tercih edilmiş ve germe hissinin öne çıkarılması amaçlanarak bu derecede dominant yedili akoru kullanılmıştır. Eserin üçüncü ölçüsünün başında yer alan melodi tarafımızdan eksen (tonik) sesinin yardımcısı olan VI. derece akoruyla icra edilmiştir. Ayrıca bu akor, I. dereceye çözülüşün vurgulanması amacıyla altere edilerek kullanılmıştır. Söz konusu ölçünün devamında yine altere edilmiş şekilde II. derece akoru icra edilmiş ve bu anlamda hanenin son ölçüsü çerçevesinde VI-II-D fonksiyonelliğine vurgu yapılmıştır.



Şekil 1: Refik Talat Alpman - Mahur Saz Semaisi 1. Hane

Alpman, eserin Teslim'ine tonaliteyi kuvvetlendirecek bir melodiyle başlamış ve ölçünün sonuna doğru çift ses uygulamaları kullanarak cümleyi bitirmiştir. Bu anlamda söz konusu müzik cümlesi tarafımızdan I. derece akoruyla icra edilmiştir. Eserin ikinci ölçüsü, tonalite hissinin devamlılığını destekleyen melodilerle devam ettirilmiştir. Bu bakımdan eksen (tonik) akorunun yarattığı hisse yardımcı olması bakımından III. derece akoruyla icra edilmiştir. Bu doğrultuda Alpman'ın ölçünün sonunda, dizinin II. derecesi üzerinde kurmuş olduğu ve sonrasında IV. derece bağlamında işleyip eksen (tonik) sesine vardırdığı cümleler de tarafımızdan altçeken (subdominant) etkisini yüklenebilen II. derece akoru ve bu etkinin asıl sahibi IV. derece akoru ve nihayetinde de tonalitenin merkezi I. derece akoruyla icra edilmişlerdir. Genel anlamda Teslim, T-III-S-T fonksiyonelliğiyle düzenlenmiş ve icra edilmiş olmaktadır. Ayrıca Alpman, Teslim'in üçüncü ölçüsünün sonunda kromatik bir yürüyüş yapmış ve bu anlamda tonalitenin çerçevesi dışındaki ses dünyasını kullanmıştır.



Şekil 2: Refik Talat Alpman - Mahur Saz Semaisi Teslim 1

Teslim'in ikinci çalınışında yine ilk çalınışındaki T-III-S-T fonksiyonelliği korunmuş fakat ikinci ölçüdeki II. derece akoruna geçerken gerilim-çözülüm nüansı tercih edilerek söz konusu derecenin dominant yedili akoru duyurulmuştur. Ayrıca ikinci ölçünün başındaki melodi tarafımızdan kromatik bir yürüyüşle icra edilmiştir. Bununla birlikte Alpman'ın üçüncü ölçüde yapmış olduğu kromatik yürüyüşe ters kromatik yürüyüşle eşlik edilmiştir.



3

Şekil 3: Refik Talat Alpman - Mahur Saz Semaisi Teslim 2

Alpman, eserin 2. Hane'sine aynı eksende modal değişim tekniğini uygulayarak başlamıştır. Bu bakımdan söz konusu hanenin ilk cümleleri tarafımızdan I. ve IV. derecelerde bulunan minör akorlarla icra edilmişlerdir. Hanenin ikinci ölçüsüne geçişte ise yine gerilim-çözülüm nüansı tercih edilerek IV. derecenin dominant yedili akoru kullanılmıştır. Alpman, üçüncü ölçüde tekrar majör tona geçmiş T-D-T fonksiyonelliğini içeren melodilerle bu haneyi tamamlamıştır.



4

Şekil 4: Refik Talat Alpman - Mahur Saz Semaisi 2. Hane

Alpman, eserin üçüncü hanesine Segah rengiyle başlamıştır. Bu doğrultuda söz konusu melodi tarafımızdan I. derecenin majör etkisi ve bu derecenin yardımcısı olarak yer alabilen III. derecenin minör etkisi kullanılarak icra edilmiştir. Alpman, bu hanenin ikinci ölçüsünde tonun III. derecesinde Hicaz rengini kullanmıştır. Söz konusu melodiler tarafımızdan III. derece üzerindeki majör akor ile icra edilmiş, ölçünün sonunda da tekrar III. derecedeki minör ve I. derece yer alan majör akorlarla sonlandırılmışlardır. Bu hanede tarafımızdan kullanılan akorlarda aynı eksende modal değişim tekniği tercih edilmiştir.



5

Şekil 5: Refik Talat Alpman - Mahur Saz Semaisi 3. Hane

Alpman, eserin 4. Hane'sinde ekseni (tonik) minör olarak şekillendirmiş, bu hanenin son ölçüsünde aynı eksende modal değişim tekniği dahilinde majör tona geçmiştir. Alpman'ın bu hanede kullandığı melodiler, dizinin derecelerinde yer alan akorların seslerinden oluşturulmuştur. Bu bakımdan hane boyunca tarafımızdan bu söz konusu akorlar icra edilmiştir.



Şekil 6: Refik Talat Alpman - Mahur Saz Semaisi 4. Hane 1



7

Şekil 7: Refik Talat Alpman - Mahur Saz Semaisi 4. Hane 2



8

Şekil 8: Refik Talat Alpman - Mahur Saz Semaisi 4. Hane 3

“Son”uç Yerine

Cumhuriyetin erken döneminde bestelenmiş olan Refik Talat Alpman’ın Mahur Saz Semaisi’yle etkileşime giren bu kitap bölümü, cumhuriyetin yüzüncü yılındaki paradigmalar, anlamlandırmalar ve tarafımıza ait olan kişisel yönelimler bağlamında şekillenmiştir. Söz konusu etkileşim, çalışmanın sınırları dahilinde literatürdeki referans kaynak metinler, yaklaşımlar ve yaratımlar çerçevesinde gerçekleşmiş ve kitap bölümünün yazarının anlamlandırma yönelimleriyle ortaya konmuştur. Buna göre Kantemiroğlu’nun Mahur makamını ele alışı-aktardığı repertuvar, Arel’in söz konusu makamı tanımlayışı, Alpman’ın bu makamda bestelemiş olduğu saz semaisi ve kitap bölümünün bu eseri düzenlemesi-yorumlaması-icrası etkileşim dahilindeki yaratımın “dönüşüm” bağlamında değerlendirildiği bir perspektiften gerçekleşmiştir. Bu bakımdan “SON”UÇ YERİNE başlığı, söz konusu bu “dönüşüm” zeminini öne çıkarmakta ve bu doğrultuda ortaya konacak “farklı” anlamlandırmaların potansiyelini ve aktüel hale gelebileceklerini vurgulamaktadır.

Bu anlamlandırma hareketliliğinin çerçevesinde kitap bölümü Alpman'ın Mahur Saz Semaisi'nde ortaya koymuş olduğu tonalite etkileşimini merkeze almış ve buradan hareketle udun akor pozisyonlarının estetiği bağlamında bir yorumlama ortaya koymuştur. Alpman'ın el yazısıyla günümüze ulaşmış olan söz konusu eserin bestekârı tarafından icra kaydı mevcut değildir. Bu anlamda müzik yazısı üzerinden bestekârın niyetiyle etkileşime girilmiş ancak bununla birlikte kitap bölümü yazarının ud ile kurmuş olduğu müzikal perspektif doğrultusunda yorumlama ortaya konmuştur. Burada etkin olan husus; müzik yazısı metni ve onunla muhatap olan icracının anlamlandırma hareketliliğindeki konumlarıdır. Eserin bestelenişi, aktarımı, yorumlanması ve en nihayetinde ortaya konan icra yani yaratım hususu tüm bu parametlerin taraflarınca ortaya konan etkileşim bağlamında gerçekleşmiştir.

Kitap bölümünün sonuç yerine öne çıkartmak istediği husus potansiyel yeni başlangıçlardır. Bu doğrultuda sonuç bölümünün formal hatları esnetilmiş ve "son"uç yerine söz konusu yeni başlangıçlara dair çerçevelere konsantre olunmuştur. Cumhuriyetin yüzüncü yılında, cumhuriyetin erken dönemine ait bir yaratımı anlamlandırma yöneliminde bulunmuş olan bu çalışma, farklı anlamlandırmaların "dönüşüm" içerisinde gerçekleştiğini vurgulamakta ve müzikal üretimlerde "etkileşim"in sahip olduğu önemin altını çizmektedir.

Kaynakça

Aksoy, Erdem (2015). "Başlangıcından Günümüze Türkiye'de Fransız Okulları", *Synergies Turquie 8,* s. 29-46.

Arel, Hüseyin, Sadettin (1968). *Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri*, İstanbul: Hüsnütabiat Matnaası.

_____ (1950a). "Ses Salkımları Hakkında 1", *Musiki Mecmuası 30*, s. 3-4.

_____ (1950b). "Ses Salkımları Hakkında 2", *Musiki Mecmuası 31,* s. 4.

Bağçeci, Serkan, Ercan (2010). "Tonal Armonide Akorların İşlevleri", *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi 9, 34,* s. 178-195.

Behar, Cem (2017). *Kan Dolaşımı, Ameliyat ve Musıki Makamları, Kantemiroğlu (1673-1723) ve Edvar'ının* Sıra Dışı Müzikal Serüveni, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Bölten, Ömür, Aziz (2019). *Refik Talat Alpman'ın Saz Eserlerinin Teknik Açıdan İncelenmesi,* Afyon Kocatepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik Anasanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Afyon.

Bulut, Seyhan (2012). "Richard Wagner, 'Siegfried, Operasında Flütlerin Kullanımı", *Journal of Art and Design 3,* s. 150-161i

Çokamay, Bahadır (2020). *Türk Müziğinin* Çokseslendirilmesinde *Tonal Armoni,* (ed. Timur Vural & Haluk Yücel), Konya: Eğitim Yayınevi.

Derrida, Jacques (2020). *Gramatoloji*, (çev. İsmet Birkan), Ankara: Bilgesu Yayıncılık.

Ekren, Uğur (2016). *Felsefenin Perspektifinden J. S. Bach ve Richard Wagner'in Sanatı*, İstanbul: Sentez Yayıncılık.

Fubuni, Enrico (2006). *Müzikte Estetik,* Ankara: Dost Kitabevi.

Judetz, Eugenia, Popescu (2007). *Türk Musıki* Kültürünün Anlamları (çev. Bülent Aksoy), İstanbul: Pan Yayıncılık.

Kantemir, Dimitri. (2001). *Kitâbu ilmi'l-mûsiki alâ vechi'l-hurûfât* – I. Cilt Edvar (Tıpkıbasım-Çevriyazı-Çeviri-Notlar) (haz. Yalçın Tura), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Kimmey, John (1988). *A Critique of Musicology Clarifying the Scope, Limits, and Puposes of Musicology*, United States of America: Mellen House.

Özden, Erhan (2018). "Arşiv Belgeleriyle Darülelhan", *Konservatoryum 5, 1,* s. 97-130.

Özkamas, Utku (2020). "Peirce, Saussure ve Derrida'da Gösterge Kavarmı", Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Ankara.

Özpekel, Osman, Nuri (2022). "Bebekli Udî Hasan Refik Talat Bey'in El Yazması Defteri", *Darülelhan Mecmuası 13*, s. 30-33.

Şişman, Adnan (1996). "Galatasaray Mekteb-i Sultanisi", *TDV İslam Ansiklopedisi 13*, s. 323-326.

Tuncer, Kutup, Ata (2021). "Türk Musikisinde Kromatizm Etkileri", *Güzel Sanatlar Alanında Teori ve Araştırmalar 5,* s. 87-99.

Uymaz, Bora (2005). "Şehbal'de Musiki Yazıları (Transkripsiyon ve Yorum) (1-50. Sayılar)", Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İzmir.

Uymaz, Türkan (2005). "Şehbal'de Musiki Yazıları (Transkripsiyon ve Yorum) (51-100. Sayılar)", Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İzmir.

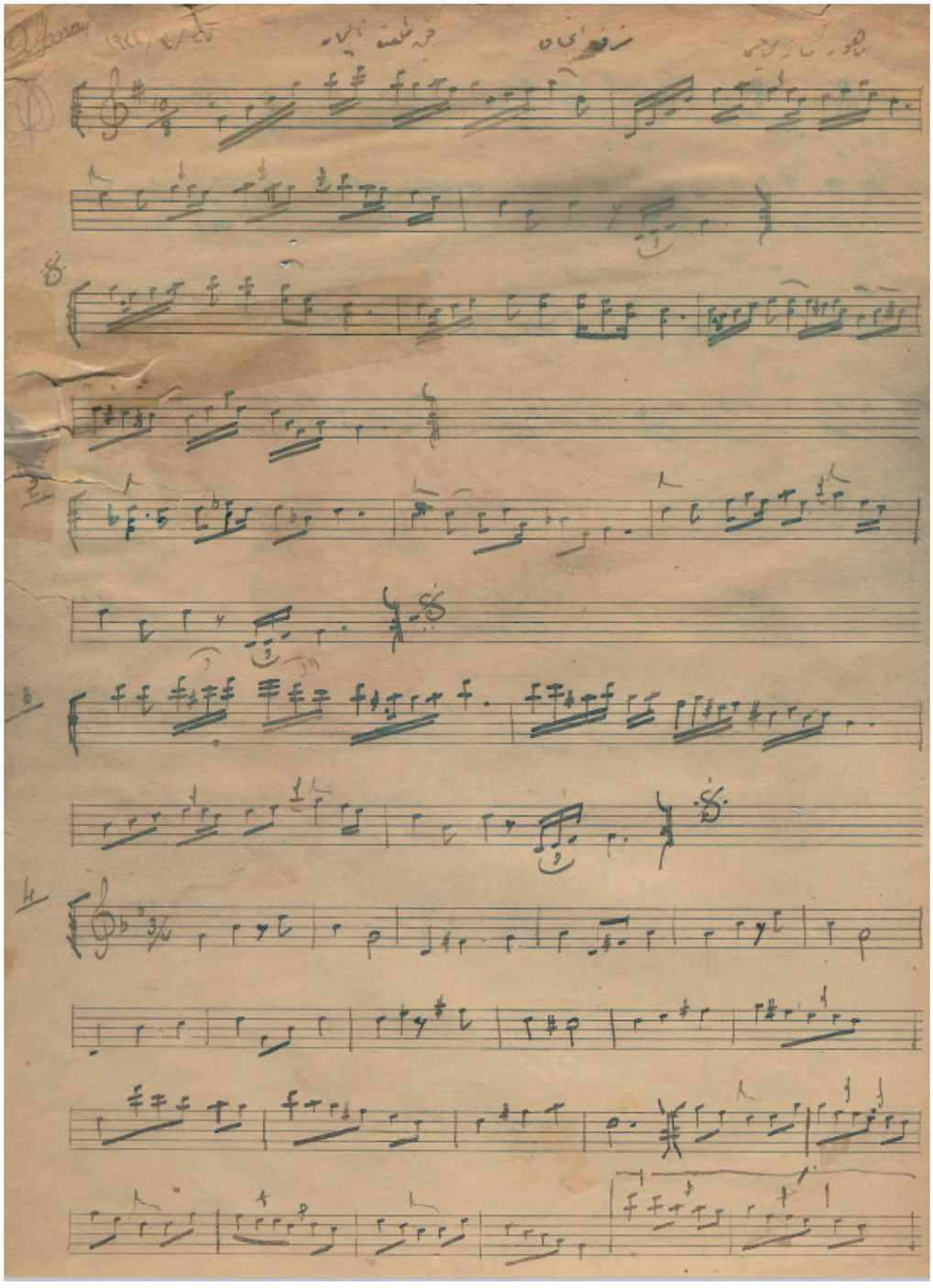
Yılmaz, Furkan (2020). *Modernleşme Sürecinin Türk Mûsikîsine Etkisi: Refik Talat Alpman Örneği*, Bursa Uludağ Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı, Türk Din Musikisi Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Bursa.

Ekler

Ek 1 – Refik Talat Alpman'ın Kabri



Ek 2 – Mahur Saz Semaisi – Refik Talat Alpman'ın El Yazısı



Rüştü Şardağ
(Eğitimci, Yazar, Şair, Besteci ve Siyasetçi)

M. Hakan CEVHER[1]

Özet

Rüştü Şardağ (1916-1994), 20. yüzyılın güzide aydınlarındandır. Yaşamı, Türk kültür ve politikası içinde şekillenmiş, Milletvekilliği ve Belediye Başkan Yardımcılığı görevlerinde bulunmuştur. Fars edebiyatına dair dilimizde yaptığı çalışmalarıyla, *"Büyük Kültür Madalyası"* ödülüne layık bulunmuş, İzmir Radyosu ve Kültür Bakanlığı İzmir Devlet Klasik Türk Müziği Korosu'nun kuruluşunda bizzat rol oynamıştır. 22 kitabının yanı sıra, yazdığı güfteler ve 62 bestesiyle, Türk musikisi tarihinde önemli bir yere sahip olan Şardağ, ayrıca pek çok sanatçının hocalığını da yapmış, ulusal basında ve süreli yayınlarda 979 adet kültür ve siyaset içerikli yazısı yer almıştır. Bu makalede, dopdolu geçen 78 yıllık yaşamı, ana hatlarıyla ifade edilmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: İzmir Radyosu, Türk Edebiyatı, Türk Musikisi, Fars Edebiyatı, Siyaset.

Rüştü Şardağ
(Educator, Author, Poet, Composer and Politician)

Abstact

Rüştü Şardağ (1916-1994) is one of the most distinguished intellectuals of the 20th century. His life was shaped through Turkish culture and politics; he served as parliamentarian and deputy mayor. He was awarded with *"Büyük Kültür Madalyası"* (Major Culture Medal) upon his studies on Persian literature in Turkish, he took an active role in the establishment of Izmir Radio and State Chorus of Turkish Classical Music. Şardağ who has a significant place in Turkish music history with his 22 books, 62 compositions and lyrics he wrote was also the teacher of many musicians. He had approximately 979 articles on culture and politics published in national media and periodicals as well. In this article his full life of 78 years will be outlined.

Keywords: Izmir Radio, Turkish Literature, Turkish Music, Persian Literature, Politics.



Rüştü Şardağ[2]
(Eğitimci, Yazar, Şair, Besteci ve Politikacı)

[1] Prof. Dr. Ege Üniversitesi, Devlet Türk Mûsikîsi Konservatuvarı, Emekli Öğretim Üyesi. hakan.cehver@ege.edu.tr

[2] Bu yazı, Rüştü Şardağ'ın büyük kızı Sabah Hanım ile yapılan röportaj ışığında hazırlanmıştır. Bilgiler; Cumhuriyet, Milliyet, Yeni Asır, Güneş, Vatan gazetelerinden, besteleri ise TRT repertuvarından alınmıştır.

Ailesi

Mehmet Rüştü Şardağ, 1916 (R.1331)[3] yılında, babası Mehmet Âtıf Bey'in görevli olarak bulunduğu, Halep'te dünyaya geldi. Babası, Büyük Savaş nedeniyle Alay Kâtibi ve Emîni olarak Romanya cephesine gönderildiği için; annesi Melek Hanım[4], iki ablası, bir ağabeyi ile, Rüştü Bey bir yaşındayken, İstanbul'a dönmek zorunda kalarak, Beylerbeyi'ne yerleştiler. Daha sonra, babası da İstanbul'a gelerek orada emekli olmuş, 1923'te vefat etmiştir.

2 Ocak 1935'te yürürlüğe giren "Soyadı Kanunu" ile, babasının doğduğu Şardağı'ndan ilhâm ile "Şardağ"[5] soyadını aldılar.

Eğitim-Öğrenim Yılları

Kahramanmaraş'ın Elbistan ilçesinde, Şardağı eteklerinde doğan, Mevlevî Şeyhi olan dedesinden Arapça ve Farsça öğrenen Mehmet Âtıf Bey, aldığı eğitimi oğluna aktararak, henüz beş buçuk yaşında iken, Kur'an'ı hatmettirdi. Daha sonra, Beyleberbeyi ve Burhaniye Camii imamlarından Kur'an'ı hıfzettirmiş, bizzat kendisi, Arapça ve Farsça'nın temellerini öğretmiştir. Bu konuda Rüştü Bey Milliyet gazetesindeki yazısında şunları aktarıyor:

> "Kendisine iki Doğu dilinin temellerini borçlu olduğum babamla, ortaokuldayken birlikte Mesnevî'yi sökmeye çalışırdım. O zamanlar 14 yaşındaydım. Mesnevî'nin birçok bölümleri beni güldürmüş, kahkahaları basmıştım. Bazı öyküleriyle de heyecanlanmıştım. Bir masal kitabıydı sanki…" (14.12.1990, s. 13)



[3] Doğum tarihini, Ali Rıza Avni; 7 Mart 1917 (Avni 1968: 7), Nihat Uzcan; 1915 (Uzcan 1978: 144) olarak verir. Kızı Sabah Hanım ise, doğum tarihi hakkında şunları söylemiştir: ""Doğum tarihi net olarak belli değil. Ben yılbaşı doğdum diyerek, bütün evlatlarını biraraya getirmek isterdi." Rûmî 1331 tarihi 1916/1915 tarihlerine karşılık gelmektedir. Gün ve ay belli olmadığı için net bir tarih vermek mümkün değildir. Ancak, -her ne kadar bu da açık değilse de- yılbaşında doğduğunu varsayarak, 1 Kânunusânî 1331 olarak değerlendirildiğinde, milâdî karşılığı 14 Ocak 1916 tarihine isabet etmektedir. Bu bakımdan doğum yılı tarafımızdan 1916 olarak belirlenmiştir.

[4] Kilislidir. Kâdirî Tarîkatına mensuptu. İki oğlu ve bir iki kızı olmuş. Rüştü Bey, ikinci evliliğinden doğan oğludur.

[5] Evlilik cüzdanında "Şardağı" yazılıdır.

Rüştü Şardağ, Beylerbeyi Numûne ve Altûnîzâde ilkokullarında okuduktan sonra, Üsküdar Ortaokulu'nu bitirdi. Yaz tatillerinde, bir Ermeni hocadan özel Fransızca dersleri aldı. Babasının vefatından sonra düştükleri ekonomik sıkıntı nedeniyle önce Trabzon Muallim Mektebi'ne sonra da Balıkesir Öğretmen Okulu'na devam etti ve 1936'da mezun oldu. Aynı yıl başladığı, Ankara Gazi Eğitim Enstitüsü Edebiyat Bölümü'nü 1939'da bitirdi. 1940'ta vatani görevini yapmak üzere askere alındı. Kırkağaç'da 16. Tümen, 64. Alay'da Levazım Teğmen olarak askerliğini tamamladı. Türk Dil Kurumu Dilbilgisi Kolu'nda çalıştı. 1960'ta, Ankara Ortadoğu Amme İdaresi Enstitüsü'nde "İdarecilik" mastırı yaptı. Ankara Devlet Konservatuvarı'nda Dr. Tahsin Banguoğlu[6] (1904-1989) ile Deneysel Fonetik profesörü Kuhunbuh'un yanında asistanlık yaptı. Bu arada, Hukuk ve Felsefe bölümlerine devam etti ancak tamamlayamadı.



Rezzan-Rüştü Şardağ kızları ve torunlarıyla

Evliliği

1944'te, 1923 (R.1339) doğumlu İzmirli Emine Rezzan Kutluk ile evlendi. Bu evliliğinden; Melek Sabah[7], Sema[8] ve Gülfer[9] isimli üç kızı oldu.

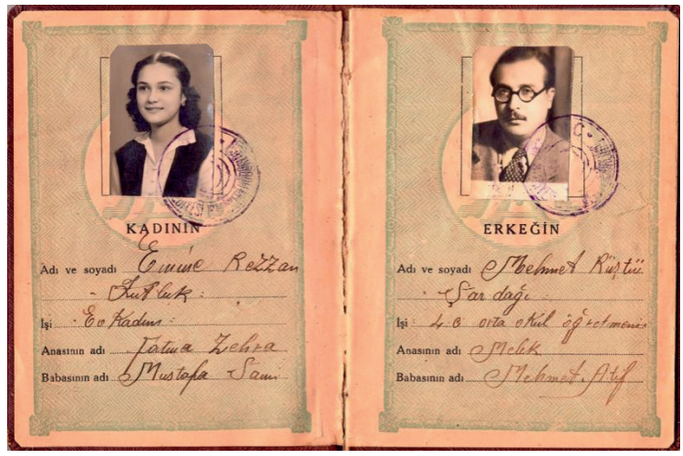
[6] Tahsin Banguoğlu: Akademisyen, dilbilimci ve politikacı.

[7] 1946 Ankara doğumlu Melek Sabah Şardağ, Gazi Üniversitesi Resim Bölümü'nü bitirdikten sonra London Art School'dan "Çocuk Resimleri Sertifikası" aldı. İzmir Özel Türk Koleji'nde ve Karataş Lisesi'nde resim ve sanat tarihi öğretmenliği, 1977'de Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda öğretim görevliliği yaptı. Timuçin Savaş, Fikri Sağlar, Ercan Karakaş ve İsmail Cem'in Kültür Bakanlıkları döneminde bakan danışmanlığı görevinde bulundu. İzmir'deki "Çocuklara Yeniden Özgürlük Vakfı"nın kurucusu olup şu anda başkanlığını sürdürmektedir. Kızı Ayşe Ergen, dedesinin teşvîki ile müzik eğitimi aldı. Rüştü Bey, ne yazık ki, şu anda Dokuz Eylül Üniversitesi Senfoni Orkestrası keman sanatçısı olarak görev yapmakta olan torununun konserlerini izleyemeden hayata gözlerini kapadı.

[8] Sema Şardağ, üç aylık iken vefât etti.

[9] 1952 İzmir doğumlu Gülfer Keskin, Özel Çamlaraltı Lisesi'nden sonra, İzmir Ticaret Yüksek Okulu Pazarlama Bölümü'nü bitirdi. İş Bankası'nda çalıştı. Ayça, Can ve Cana isminde üç çocuğu oldu. Cana Keskin Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü mezunudur.





Rezzan-Rüştü Şardağ (1944)



Sabah Şardağ, Rüştü Şardağ, Gülfer Şardağ

Yazarlığı

18 yaşındayken, Abdülhak Hamit'in (1852-1937) sekseninci yaş günü vesîlesiyle yazdığı şiiri, Cumhuriyet Gazetesi'nin birinci sahifesinde yayınlandı. Dîvân şiirine merak sararak, babası Mehmet Âtıf Bey ile Hayyam'dan çeviri denemeleri yaptı. Gazete ve dergilerde makaleleri ve çevirileri yayınlandı. 1934-1994 yılları arasında 13 farklı gazetede ve 17 farklı dergide toplam olarak tespit edebildiğimiz 979 yazısı yayımlandı. 1944'ten itibaren bir süre Ülkü Dergisi'ni yönetti. Kuvvet Gazetesinin Yazı İşleri Müdürlüğü'nü yürüttü (Şardağ 1990b: 13). Farsçadan çeviriler yaparak yayınladı ve üç kez İran Spâs nişanını aldı. 1944'te Türk Ansiklopedisi'nde müşavirlik ve madde yazarlığı yaparak, "B" harfinin tiyatro dışında kalan bütün Fransız Edebiyatı maddelerini yazdı. 1952'de, imtiyaz sahibi ve baş muharriri olduğu "Ses (Radyo, Musiki, Edebiyat, Sinema, Tiyatro, Moda ve Aktüalite Dergisi)"ni yayımladı. 1981 yılında Atayol dergisini yayın hayatına soktu (Aksoy 1994: 8). Aralık 1989'dan itibaren Milliyet Gazetesi'nde yazarlık yapmaya başladı. İran'da yapılan "Uluslararası Hafız Kongresi"nin başkanlığını yaptı. Hayyam Rubaileri çevirisi, Milli Eğitim Bakanlığı Klasikler Dizisi'nde yayınlanmak üzere gönderilen 19 eser içerisinden en iyisi olarak değerlendirildi ve basıldı. İran Edebiyatı'ndan yaptığı çeviriler nedeniyle kendisine, "Büyük Kültür Madalyası" verildi. Çoğu İran Edebiyatı ve İslâmiyet üzerine yazılmış 22 basılı kitabı vardır. Kızı Sabah Şardağ, kitaplarının çoğunu Foça'da bulunan taş evlerinde yazdığını söylemektedir.



21 Temmuz 1991 tarihinde dönemin Kültür Bakanı Namık Kemal Zeybek'in (d. 1944) katılımıyla gerçekleştirilen törenle 3000 kitaptan oluşan kitaplığını İzmir İl Halk Kütüphanesi'ne bağışladı.

Kitapları (Yıldizinsel)

1. *Edebiyatımızda Vatan Duygusu*; 1940.
2. *Allah'a Giden Yollarda (Klasik Şiirimiz cilt: 1);* Radyo Gazetesi Matbaası, İzmir, 1959.
3. *Ömer Hayyam'ın Rubaileri;* Ege Üniversitesi Matbaası, İzmir, 1960, 1961.
4. *Aşknâme (Ünlü Tercî-i Bend) Başlangıçtan Günümüze Kadar İran Edebiyatı Hakkında Bir İnceleme;* Ege Üniversitesi Matbaası, İzmir, 1962.
5. *Hazret-i Ali'nin Ölmeyen Özdeyişleri;* Diyanet İşleri Başkanlığı Yayını, 1963.
6. *Perişan Baba Tâher ve Çift Beyitler*; İzmir, 1966.
7. *Şiraz'lı Hâfız'dan III Gazeller;* Hepileri Matbaası, İzmir, 1970.
8. *Rubailer Hayyam*; Milliyet Yayınları Dünya Klasikleri Dizisi, 1973.
9. *Mevlânâ Tek Ciltte Mesnevi;* Başkent Yayınevi, Ankara, 1973.
10. *Allah Diyor ki;* Karınca Matbaacılık, 1976.
11. *Klasik Divan Şiirimiz;* Bilim ve Kültür Eserleri Dizisi, İnkılap ve Aka, 1976.
12. *Fars Bahçelerinden Altın Sözler (Hz. Ali, Mevlânâ Celâleddîn Rûmî, Şirazlı Şeyh Sâ'dî ve Mohammed Hecâzî'den Özdeyişler;* Karınca Yayınları, 1977.
13. *Buhurî Zâde Mustafa Itrî;* Çanakkale Seramik Fabrikaları A.Ş. Yayını, İstanbul.
14. *Şair Sultanlar;* Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1982.
15. *Bütün Yönleriyle Hayyam Rubâîleri;* Özgür Yayın Dağıtım, İstanbul, 1985, 1997, 1999.
16. *Her Yönü ile Hacı Bektâş-ı Veli ve En Yeni Eseri Şerh-i Besmele*; Özgür Yayınları, Karınca Matbaacılık, İzmir, 1985.
17. *İslâm'da Sosyal Adalet;* Karınca Matbaacılık, İzmir, 1986.

18. *Mustafa Itrî Efendi;* Türk Büyükleri 147, Kültür Bakanlığı/1110, Ankara, 1989, 1992.

19. *Şark İslâm Klasikleri Rubailer (Seçmeler) Hayyam,* Milli Eğitim Bakanlığı Yayını, İstanbul, 1990.

20. *Besmele Tefsîri, (Tefsîr-i Besmele) Hacı Bektâş-ı Veli*, Kültür Bakanlığı Başvuru Kitapları, Ankara, 1993.

21. *Mevlânâ Ulu Sesi*, İzmir, 1993.

22. *Çocuklar Güzel Çocuklar,* Karınca Matbaacılık, İzmir.

Makaleleri (Tarih ve adet)

A. Gazeteler

1. Anadolu: 1950: 6.

2. Cumhuriyet: 1934-1, 1944-5, 1958-3, 1962-1, 1964-2, 1966-2, 1979-1, 1981-1, 1993-1, Toplam: 16.

3. Ege Ekspres: 1952-2, 1953-151, Toplam: 153.

4. Güneş: 1985-1, 1987-49, 1988-1, Toplam: 51.

5. Kurun: 1937-8, 1938-6 Toplam: 14.

6. Milliyet: 1969-1, 1973-1, 1989-1, 1990-56, 1991-81, 1992-40, 1993-47, 1994-70, Toplam: 297.

7. Radyo Gazetesi: 1954-10, 1958-5, Toplam: 15.

8. Tanin: 1945-1.

9. Ulus: 1938-1, 1943-3, 1944-9, Toplam: 13.

10. Vakit: 1940-10, 1941-1, 1944-2, 1947-1, Toplam: 14.

11. Vatan: 1940-2, 1941-3, Toplam: 5

12. Yeni Asır: 1951-60, 1952-153, 1963-5, 1968-1, 1973-29, Toplam: 248.

13. Zafer: 1950-4.

B. Dergiler

1. Ant: 1945-1.

2. Atayol: 1981-2.

3. Gündüz-Hikayeler: 1939-1.

4. Hisar: 1967-2, 1968-1, 1971-3, 1972-1, 1976-1, Toplam: 8.

5. Hürriyet Gösteri: 1982-1, 1983-2, Toplam: 3.

6. Milli Kültür: 1980-1.

7. Musiki Mecmuası: 1955-1.

8. Nokta: 1984-1.

9. Radyo Dergisi: 1945-1.

10. Ses: 1952-12, 1953-5, Toplam: 17.

11. Türk Dili: 1960-1, 1961-8, 1980-1, Toplam: 10.

12. Türk Folklor Araştırmaları Dergisi: 1974-1.

13. Türk Musikisi Dergisi: 1950-1.

14. Varlık: 1937-4, 1938-17, 1939-13, 1940-9, 1941-4, 1942-5, 1943-12, 1949-2, 1964-5, 1965-2, 1967-5, 1975-1, 1977-1, 1978-2, 1979-2, 1980-3, 1981-1, Toplam: 88.

15. Yeni Adam: 1939-1, 1940-2, Toplam: 3.

16. Yığın: 1946-1.

17. Yıllarboyu Yakın Tarih: 1978-2.

Eğitimciliği

Ankara'da; 4. Ortaokulu'nda Türkçe, Mûsikî Muallim Mektebi, Devlet Konservatuvarı ve Maarif Koleji'nde Edebiyat derslerini verdi. 1948'de, Millî Eğitim Bakanlığı'nda "Tercüme Kurulu Üyeliği" yaptı. Avni Akyol'un (1931-1999) Millî Eğitim Bakanı olduğu dönemde toplanan "Edebiyat Komisyonu"na başkanlık etti. İzmir Özel Türk Koleji ve Özel Çamlaraltı Lisesi edebiyat öğretmenliği görevinde bulundu. Ege Üniversitesi Gazetecilik Yüksek Okulu, Devlet Türk Müziği Konservatuvarı ve Manisa Gençlik ve Spor Akademisi'nde öğretim görevlisi olarak dersler verdi.

Öğrencileri

Celâl İnce (d. 1922), Sezen Aksu (d.1954), Güneri Tecer (1933-1988), Sevim Tuna (1934-1999), Gönül Yazar (d.1932), Atilla Işıksu, Işık Ongun, Tarık Dursun Kakınç (1931-2015), Semra İnanç, Sami Samancı, Hakan Cevher metinlerde adı geçen öğrencileri olmakla beraber, eğitim-öğretimde bulunduğu süreçte yetiştirdiği binlerce öğrencisi vardır.

Mûsikî Yönü

Rüştü Bey, mûsikî ile ilk diyaloğunu, henüz 13 yaşındayken Bağlarbaşı'nda, Teneffüs sokağındaki evlerinde, büyük ablası Lütfiye Hanım'ın[10] ud ve küçük ablası Münevver Hanım'ın[11] keman çaldığı toplantılarda kurdu. Bu toplantılara katılan, Kadıköylü Tanbûrî Fuat Bey (1894-1970), Üsküdarlı Kemânî Ziya Bey (1877-1927) ve Lem'i Atlı'dan (1869-1945) istifade etti. Bu arada "Üsküdar Mûsikî Derneği"nin çalışmalarına katıldı. Şeref Akdik'in[12] (1899-1972) hocası olduğunu Milliyet gazetesinden öğreniyoruz (Şardağ 1990c: 13).

> 1946'da "İzmir Türk Musikisi Cemiyeti" kurucuları arasında yer aldı. (Oransay, 1973: 227)
>
> 1950'de güftesi kendisine ait olan ilk bestesini yaptı:
>
> Râst, Curcuna
>
> *Bahçende safâ hükmediyorken solayım,*
> *Gösterme yüzün, verme sözün mahvolayım.*
> *Rûhumda azap olmayacaksan, n'olayım?*
> *Gösterme yüzün, verme sözün, mahvolayım.*

[10] Lütfiye İnal, Hüsnü İnal ile evlendi. Alpan ve Nazan isimli çocukları oldu. Sabah Şardağ, Ankara'daki yüksek tahsil sürecinde hafta sonları halasında kalırdı.

[11] Münevver Dankıman'ın Tanju adlı bir oğlu oldu. Onu Rüştü Bey büyüttü. Ancak, yakalandığı Asya gribi nedeniyle 25 yaşında vefat etti.

[12] Şeref Akdik: Empresyonist ressam. Paris Julien Akademisi mezunudur. Yurda döndüğünde Gazi Eğitim Enstitüsü ve Haydarpaşa Lisesi'nde öğretmenlik yaptı. Hattat olarak yaptığı çalışmalar da vardır.



İzmir Radyosu çalışanları (1950)

Aynı yıl İzmir Radyosu'nun kuruluşu için büyük çaba harcadı ve bütün kadroyu oluşturup müdürlüğünü yaptı ve 1952'de Basın Yayın Genel Müdürlüğü'ne devretti. "İzmir Sanatçılar Derneği Başkanlığı"nı 18 yıl yürüttü. 1985'te kurulan Kültür ve Turizm Bakanlığı İzmir Devlet Klasik Türk Müziği Korosu'nun kuruluşunda önemli katkılarda bulunarak, Sanat Danışmanlığı yaptı. 5 Şubat 1988'de, Başbakan Turgut Özal tarafından, Türk Sanat Müziği'ne hizmeti nedeniyle takdîr plaketi verildi. TRT 1 ve TRT 2'de çok sayıda programda konuşmacı olarak yer aldı ve programlar yaptı. TRT Radyo sanatçılarına ve konservatuvar öğrencilerine Mûsikî Edebiyatı dersleri verdi.

Besteciliği

Besteciliğini, "hobi" kelimesiyle özetler. Bir "heveskâr" olduğunu ekleyerek kendisine güfte gönderenlere şu cevabı verir:

> "Ben edebiyatçı, araştırmacı ve de hoca olarak mesleğimi sürdürdüm. Musiki ilgisi benim için hobi dedikleri şey. Kırk yılda 15-20 beste yapmışım. Bana gönderilen güfteler iki nedenle bestelenme şansına sahip olamaz: 1) Yeni bir beste yapsam bile sindirimi için en az dört yıl beklerim: Yaşım 73. Ulu dergâhtan bazı ses ve çağrı işaretleri duyar gibiyim. 10 yılda 500, 1000 hatta 5000 beste yaptığını duyuran çok değerli bestecilerimiz var. Onları öneriyorum bağışlayın. Lütfen kırılmayın." (Şardağ 1990a: 13)

Toplam 19 değişik makâm (Bayâtî-7, Bestenigâr-1, Bûselik-2, Hicâz-10, Hicâzkâr-1, Hüseynî-1, Hüzzâm-5, Isfahân-1, Kürdilihicâzkâr-1, Mâhûr-1, Muhayyer-4, Muhayyerkürdi-1, Nihâvend-4, Râst-13, Sabâ Zemzeme-1, Segâh-2, Sûzinâk-2, Tahir Bûselik-1, Uşşâk-5) kullanarak; Râst, Hicâz, Bayâtî, Hüzzam, Uşşak, Nihavend ve Muhayyer makamlarını daha fazla tercih etmiştir.

Kullandığı usûl dağılımı ise şöyledir: Aksak-5, Aksak Semâî-2, Curcuna-5, Çifte Sofyân-1, Devr-i Hindî-3, Düyek-19, Müsemmen-1, Nîm Sofyân-7, Semâî-7, Sofyân-3, Türk Aksağı-2, Yürük Semâî-9. En çok kullandığı usûl Düyek'tir. Yürük Semâî, Nîm Sofyân ve Semâî daha çok tercih ettiği usûllerdir.

32 eserinin güftesi kendine aittir. Ahmet Haşim Bey-1, Ahmet Muhip Dıranas- 1, Atilla İlhan-2, Fuat Bayramoğlu-1, Fuat Edip Baksı-7, Fuzûlî-1, Mehmet Çınarlı-1, Mustafa Sevilen-1, Orhan Veli Kanık-1, Osman Güngör Feyzoğlu-2, Şahap Gürsel-1, Uğur Gür-1, Ümit Yaşar Oğuzcan-3, Ümit Utku-2 güfteyi bestelerine taşımış, 6 eserinin güfte yazarı belirtilmemiştir.

Şarkıları, beste yarışmalarından ödüller almıştır. 62 şarkının bestesi ona aittir.

Besteleri

[İlk dize (alfabetik), makâm, usûl, güfte yazarı]

1. *"Ağlasam sesimi duyar mısınız mısralarımda"*, Nihâvend, Nîm Sofyân-Semâî, Orhan Veli Kanık.
2. *"Al kalbimi eline düşür aşkın seline"*, Hicâz, Nîm Sofyân, Rüştü Şardağ.
3. *"Apansız uyanırsan gecenin bir yerinde*", Hicâz, Düyek, Ümit Yaşar Oğuzcan.
4. *"Arama dünyada vefâ be gözüm"*, Hicâz, Şarkı, Düyek, ?.
5. *"Bahçende safâ hükmediyorken solayım"*, Rast, Curcuna, Rüştü Şardağ.
6. *"Ben isterim ey sevgili senden seni (Tenden teni)"*, Mâhûr, Yürük Semâî, Osman Güngör Feyzoğlu.
7. *"Benim halim n'olacak iki aşk arasında"*, Hüzzâm, Düyek, Rüştü Şardağ.
8. *"Bırak cefânı* işveni göster", Hicâz, Düyek, ?.
9. *"Bilmem ki a sevdiğim sen mi gurup mu güzel?"*, Sûzinâk, Sofyân, Ümit Utku.
10. *"Bir acem bahçesi bir seccâde"*, Isfahân, Türk Aksağı, Ahmet Haşim Bey.
11. *"Bir derde bin eklenir akşam saatlerinde"*, Bayâtî, Semâî, Rüştü Şardağ.
12. *"Bir düş mü yalan mıydı masal mıydı o kız?"*, Hicâz, Yürük Semâî, Rüştü Şardağ.
13. *"Bir siyah çevredir gözlerin hâresi"*, Râst, Yürük Semâî, ?.
14. *"Bir* şifâ *sunmada zehrin kanayan her günüme"*, Uşşâk, Düyek, Rüştü Şardağ.
15. *"Bitsin artık şu feryâdım"*, Hüzzâm, Semâî, ?.
16. *"Bu kadar yürekten çağırma beni"*, Râst, Nîm Sofyân, Ümit Yaşar Oğuzcan.
17. *"Bu yaz Bebek'de gördüm bir yüzü ay güzel"*, Muhayyer, Curcuna, Rüştü Şardağ.
18. *"Çok mu gördün güzelim vuslatı mahzun kuluna?"*, Bûselik, Devr-i Hindî, Rüştü Şardağ.
19. *"Dilde neşât var efendim çekerim cevrine hasret"*, Bestenigâr, Devr-i Hindî, Rüştü Şardağ.
20. *"Dinlerdim telaşlı kanunlardan sarışın Türkçe'yi"*, Hicâz, Düyek, Atilla İlhan.
21. *"Dostum âlem senin çün ger olup düşman bana"*, Râst, Aksak Semâî, Fuzûlî.
22. *"Dünyamı unuttur bana âlâmı harâm et"*, Uşşâk, Düyek, Rüştü Şardağ.
23. *"Geceler korkutuyor uyut beni a kuzum"*, Sûzinâk, Aksak, Rüştü Şardağ.
24. *"Gel unutma sözlerini"*, Râst, Türk Aksağı, ?.
25. *"Geldik yine bir araya"*, Tâhîr Bûselik, Düyek, Fuat Edip Baksı.
26. *"Gönlümde yaşayan sen"*, Nihâvend, Nîm Sofyân, Ümit Utku.
27. *"Gönlüme râm ol bir gece çün hayli yetimim"*, Uşşâk, Düyek, Rüştü Şardağ.
28. *"Gönlün benden alırmışsın"*, Nihâvend, Çifte Sofyân, Rüştü Şardağ.
29. *"Gönül sana o kumralı tutamazsın demedim mi?"*, Hüzzâm, Düyek, Fuat Edip Baksı.
30. *"Görmemişken tanıdım aşkını duydum bilmeden"*, Râst, Devr-i Hindî, Rüştü Şardağ.
31. *"Göster vefânı yârine mûtâd hilâfına"*, Segâh, Düyek, Rüştü Şardağ.
32. *"Güzellik damla damla birikmiş de sen olmuş"*, Bayâtî, Düyek, Osman Güngör Feyzoğlu.

33. *"Hasretinden dîl-hûnum ben"*, Râst, Curcuna, Rüştü Şardağ.
34. *"Islak, daha ıslak öp beni"*, Râst, Nîm Sofyân, Ümit Yaşar Oğuzcan.
35. *"Işıkları söndür Suna vapurları duyacağız"*, Hicâz, Sofyân, Atilla İlhan.
36. *"İncit beni bir gün mamûr olayım"*, Bayâtî, Yürük Semâî, Rüştü Şardağ.
37. *"İntizârın bana bildirmedi bir dem rahatı"*, Râst, Yürük Semâî-Düyek, Rüştü Şardağ.
38. *"Kahrolma bu gamhânede"*, Hüseynî, Düyek, Rüştü Şardağ.
39. *"Kıbrıs rüzgârı getir getir kardeş haberin"*, Hicâz, Curcuna, Rüştü Şardağ.
40. *"Kordonboyunu başıma yıktı gitti İzmirli kız"*, Muhayyer, Sofyân, Uğur Gür.
41. *"Kuşdili'nde bir gece ay denize inince"*, Râst, Düyek, Mustafa Sevilen.
42. *"Ne dünkü hâtıra kalmış ne gözlerin duruyor"*, Bayâtî, Düyek, Rüştü Şardağ.
43. *"Nedir bu dünyanın hâli gölgeli bir dal kalmamış"*, Hicâzkâr, Semâî, Fuat Edip Baksı.
44. *"O yeşil gizli bakış lahzada çıldırttı beni"*, Muhayyer, Aksak, Rüştü Şardağ.
45. *"Pervâne gibi şûlene kurbân nerede nerede?*, Bayâtî, Yürük Semâî, Fuat Edip Baksı.
46. *"Sana bin cân ile ardınca hayâtım verdim"*, Bayâtî, Sengîn Semâî, Rüştü Şardağ.
47. *"Sana nasıl susamışım anlatamam hasretimi"*, Segâh, Semâî, Rüştü Şardağ.
48. *"Senden kesmedim henüz ümidimi büsbütün"*, Râst, Müsemmen, Fuat Edip Baksı.
49. *"Seninle geçen zaman ne âlemdi ne âlem"*, Nihâvend, Semâî, Rüştü Şardağ.
50. *"Sevdi gönlüm daha ilk gün o hayâl esmerini"*, Hicâz, Aksak, Fuat Edip Baksı.
51. *"Sevgiden neşeden düşmüşüz ayrı"*, Hicâz, Semâî, Şahap Gürsel.
52. *"Sonbaharın bizi daldırdığı rüyâ geçici"*, Bayâtî, Aksak, Mehmet Çınarlı.
53. *"Şimdi dönüp baksan da geçti o günler"*, Muhayyer, Düyek, Rüştü Şardağ.
54. *"Şimdi sen söyle nerde ne haldesin"*, Sabâ Zemzeme, Düyek, ?.
55. *"Tahrîrli elâ gölgeli bal gözlere yandım"*, Râst, Yürük Semâî, Rüştü Şardağ.
56. "*Uzun yıllar ötesinden hatırını sorayım mı?"*, Hüzzâm, Fuat Edip Baksı.
57. *"Üç başka yeşil çağladan almış özünü",* Kürdîlihicâzkâr, Aksak, Rüştü Şardağ.
58. *"Yaklaşıyor artık kışım saçlar ağarıyor tel tel"*, Muhayyerkürdî, Nîm Sofyân, Rüştü Şardağ.
59. *"Yansıttığı dünya o yeşil gözlerinin"*, Râst, Yürük Semâî, Fuat Bayramoğlu.
60. *"Yeşil pencerenden bir gül at bana (Serenat)"*, Hüzzâm, Düyek, Ahmet Muhip Dıranas.
61. *"Yetmez mi intizârım biraz cemâlin göreyim"*, Uşşâk, Aksak Semâî, Rüştü Şardağ.
62. *"Yıllar seni soldursa da gönlümde yerin var",* Uşşâk, Yürük Semâî, Rüştü Şardağ.

Şiir Tutkusu

Şiir sanatına olan ilgisi hayatının her döneminde aynı heyecanla devam etti. Şarkı sözleri yazdı. Şu şiiri çok dikkat çekicidir (Pulur 1968: 5):

Atatürk'üm, de bize…

Atatürk'üm, de bize: "Bu ne ikiyüzlülük?"
10 Kasım'da saygılı; 11 Kasım'da küçük.

Adına, eserine bağlı gibi gözüküp
Nicelerinin sırtı, aslında sana dönük,
Hani kardeşliğimiz; kalmışız, bölük pörçük.
10 Kasım'da saygılı; 11 Kasım'da küçük.

Nurcu, yobaz, komünist; hepsi nefes nefese,
O kör baltalarıyla vuruyorlar temele.
"Demokrasi" diyerek kıyılır devrimlere.
Bir de 10 Kasım'larda adını anmak, yok mu?
En acısı, gülüncü, işte Ata'm, bu sahne.

Atatürk'üm, de bize: "Bu ne ikiyüzlülük?"
10 Kasım'da saygılı; 11 Kasım'da küçük.

Vatan denen kavramı, bilince vardıran, sen!
Gerçek dini yobazın elinden ayıran, sen!
Namuslu zengin ile üretici halkımı
Vatan denen teknede yoğuran, kardıran sen!

Hani kardeşliğimiz; kalmışız bölük pörçük.
10 Kasım'da saygılı; 11 Kasım'da küçük.

On bin yıl öncesinin Göktürk Kağanı gibi
Bıraktın genç kuşağa, o kutsal emaneti.
Her alçakça davranış boğulmaya mahkûmken
Cehennem olsun niçin, Türkiye'nin Cennet'i?

Atatürk'üm, de bize: "Bu ne ikiyüzlülük?"
10 Kasım'da saygılı; 11 Kasım'da küçük.

Bestelenmiş Güfteleri

Güfteleri en çok Uşşâk makâmında bestelenmiştir. Toplam 15 değişik makâmda bestelenmiş eserlerin makâm dağılımı ise şöyledir: Acemaşîrân-1, Bayâtî-1, Bûselik-1, Eviç-1 Hicâz-2, Hicâzkâr-1, Hüzzâm-2, Kürdilihicâzkâr-3, Muhayyer-1, Muhayyerkürdî-1, Nihâvend-2, Râst-1, Şedarabân-1, Şevkefzâ-1, Uşşâk-4.

Alaeddin Yavaşça-4, Avni Anıl-3, Bekir Sıtkı Sezgin-1, Cevdet Çağla-3, Fehmi Tokay-1, Hüseyin Coşkuner-1, İsmail Baha Sürelsan-2, Necdet Tokatlıoğlu-1, Rıdvan Lâle-1, Sadi Işılay-3, Selahattin Erköse-1, Teoman Önaldı-1, Yasin Garra Gülen-1, Yılmaz Yüksel-1 olmak üzere Alaeddin Yavaşça, Avni Anıl, Sadi Işılay ve Cevdet Çağla, Rüştü Şardağ'ın güftelerini en fazla tercih eden bestecilerdir.

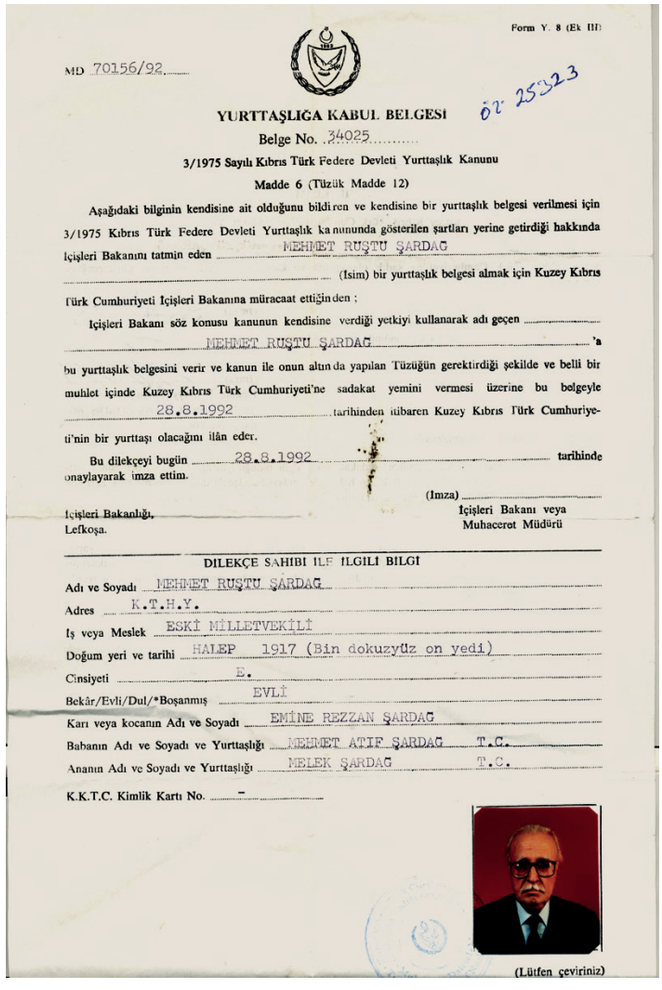
1. *"Aşk bu değil yapma güzel"*, Avni Anıl, Nihâvend, Curcuna.
2. *"Baharda lâle-misal bir kadeh al gel",* İsmail Baha Sürelsan, Şevkefzâ, Curcuna.
3. *"Bana ihmal bana isyan beni giryân et"*, İsmail Baha Sürelsan, Bûselik, Aksak.
4. *"Benzemez kimse sana tavrına hayran olayım",* Fehmi Tokay, Bayâtî, Aksak.

5. *"Çıkıver vadiye bir akşamüstü"*, Alaeddin Yavaşça, Acemaşîrân, Düyek.
6. *"En güzel demde gönül bir şeye yanmış gibisin"*, Sadi Işılay, Uşşak, Aksak.
7. *"Dallar çiçek çiçek güller tomurcuk"*, Alaeddin Yavaşça, Hicâz, Düyek.
8. *"Gel ey bülbül tutuşmuş canlarız biz"*, Yasin Garra Gülen, Hüzzâm, Curcuna.
9. *"Gönlüm niye boşsun yine dol"*, Yılmaz Yüksel, Uşşâk, Sofyân.
10. *"Kahrın bize kaldı işven ellere"*, Hüseyin Coşkuner, Muhayyer, Düyek.
11. *"Kim ne derse desin sana"*, Alaeddin Yavaşça, Nihâvend, Nîm Sofyân-Yürük Semâî.
12. *"Kim ne derse desin sana"*, Alaeddin Yavaşça, Uşşâk, Müsemmen.
13. *"Manada güzel, ruhta güzel, tende güzelsin"*, Sadi Işılay, Hüzzâm, Aksak.
14. *"Nur salkımısın gül ki bahar bahtıma yansın"*, Cevdet Çağla, Kürdîlihicâzkâr, Aksak.
15. *"Rüya gibi uçan yıllar"*, Avni Anıl, Hicâz, Curcuna.
16. *"Rüya gibi uçan yıllar"*, Rıdvan Lâle, Uşşak, Düyek.
17. *"Sakın unuttum deme unutmuyor gözlerin"*, Necdet Tokatlıoğlu, Râst, Düyek.
18. *"Serpil yağmur gibi düş bir akşam camlarıma"*, Cevdet Çağla, Hicâzkâr, Düyek.
19. *"Sevemem akşamı artık dudağın yok güzelim"*, Bekir Sıtkı Sezgin, Şedarabân, Aksak.
20. *"Sevil sevil de atıl oldu mu ya"*, Avni Anıl, Kürdîlihicâzkâr, Düyek.
21. *"Şimdi hatırda mıdır âşık-ı nâlân acaba?"*, Cevdet Çağla, Kürdîlihicâzkâr, Ağır Aksak.
22. *"Unutulmaz adınla dudakta kal sevgilim"*, Selahattin Erköse, Muhayyerkürdî, Düyek.
23. *"Va'd et bana artık bu benim son çilem"*, Sadi Işılay, Eviç, Aksak.
24. *"Mevlânâ Ulu Sesi"*, Teoman Önaldı. (1993 yılında İstanbul Festivali'ne alındı)



Siyâset Yılları

Ankara'dan İzmir'e yerleşmeleriyle birlikte, bir müddet "Nikah Memurluğu" yaptı. 1950 yılında, "Belediye Yazı İşleri Müdürlüğü" görevine başladı (Ürük 2008: 210). "Cumhuriyet Halk Partisi Propaganda Kolu Başkanlığı" görevi ile siyâsete girdi. "İzmir Belediyesi Teftiş Heyeti Başkanlığı"na getirildi. "Belediye Reis Muavini" oldu ve bu görevdeyken 1967'de emekli oldu. 1968'de CHP'den "Belediye Meclis Üyesi" olarak görev yaptı. 1983'te, Halkçı Parti'den "İzmir milletvekili" seçildi. Üç ay sonra istifa edip, Bağımsız milletvekili olarak mecliste çalışmalarını sürdürdü. 1987'de Doğru Yol Partisi'nden milletvekili adayı olsa da parti değiştirenlere getirilen yasak gereği seçime giremedi. Siyâsî yaşamını, bir İran atasözü olan "Küfr kon siyâset nekon" (Kâfir olun siyâsetle uğraşmayın) diyerek özetledi.



Form Y. 8 (Ek III)

MD 70156/92

YURTTAŞLIĞA KABUL BELGESİ

Belge No. 34025

3/1975 Sayılı Kıbrıs Türk Federe Devleti Yurttaşlık Kanunu

Madde 6 (Tüzük Madde 12)

Aşağıdaki bilginin kendisine ait olduğunu bildiren ve kendisine bir yurttaşlık belgesi verilmesi için 3/1975 Kıbrıs Türk Federe Devleti Yurttaşlık kanununda gösterilen şartları yerine getirdiği hakkında İçişleri Bakanını tatmin eden MEHMET RUŞTU ŞARDAĞ (İsim) bir yurttaşlık belgesi almak için Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti İçişleri Bakanına müracaat ettiğinden ;

İçişleri Bakanı söz konusu kanunun kendisine verdiği yetkiyi kullanarak adı geçen MEHMET RUŞTU ŞARDAĞ 'a bu yurttaşlık belgesini verir ve kanun ile onun altında yapılan Tüzüğün gerektirdiği şekilde ve belli bir muhlet içinde Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti'ne sadakat yemini vermesi üzerine bu belgeyle 28.8.1992 tarihinden itibaren Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti'nin bir yurttaşı olacağını ilân eder.

Bu dilekçeyi bugün 28.8.1992 tarihinde onaylayarak imza ettim.

(İmza)

İçişleri Bakanlığı,
Lefkoşa.

İçişleri Bakanı veya
Muhacerot Müdürü

DİLEKÇE SAHİBİ İLE İLGİLİ BİLGİ

Adı ve Soyadı MEHMET RUŞTU ŞARDAĞ
Adres K.T.H.Y.
İş veya Meslek ESKİ MİLLETVEKİLİ
Doğum yeri ve tarihi HALEP 1917 (Bin dokuzyüz on yedi)
Cinsiyeti E.
Bekâr/Evli/Dul/*Boşanmış EVLİ
Karı veya kocanın Adı ve Soyadı EMİNE REZZAN ŞARDAĞ
Babanın Adı ve Soyadı ve Yurttaşlığı MEHMET ATIF ŞARDAĞ T.C.
Anamın Adı ve Soyadı ve Yurttaşlığı MELEK ŞARDAĞ T.C.
K.K.T.C. Kimlik Kartı No. -

(Lütfen çeviriniz)

Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti'ne olan tutkusu ve desteğini göstermek amaçlı olarak 28 Ağustos 1992 tarihinde "Kıbrıs Vatandaşı" oldu.

Milliyet gazetesinde 24 Kasım 1994'te yayımlanan makalesi, "Son bir yazı" başlığını taşıyordu. (Şardağ 1994: 20).

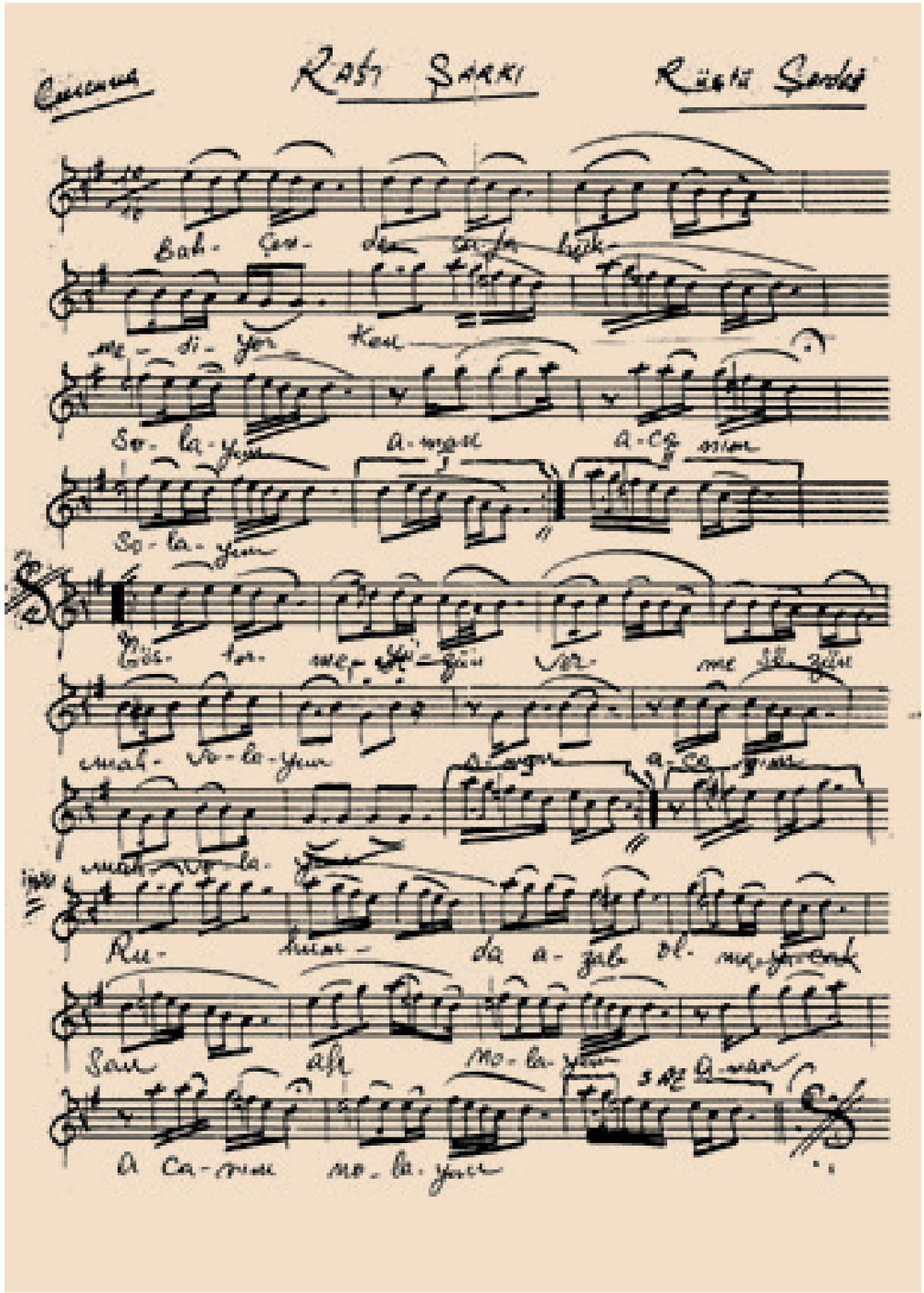
Vefâtı

Boğaz kanserinin tedavisi için Paris ve İstanbul'da çeşitli kliniklerde çözüm arandı (Şardağ 1992: 15). Fakat istenilen iyileşme gerçekleşemedi. Ayrıca hastalığının yanı sıra, torunu Dost'un[13] zamansız ölümünden büyük üzüntü duyan Şardağ, 27 Kasım 1994'te ebediyete intikal etti ve Narlıdere Mezarlığı'nda eşinin yanına defnedildi (Şardağ 1994: 5).

Vefâtından sonra, Kemal Baysak'ın (1933-2020) Belediye Başkanlığı döneminde, Bahriye Üçok Meydanı'nı Gün Sazak Bulvarı'na dik olarak kesen caddeye "Rüştü Şardağ Caddesi" adı verildi.

Edebiyat, eğitim, musiki ve siyâset ile, her anı dopdolu geçen acı-tatlı 78 yıllık yaşamı boyunca yapmış olduğu üstün çalışmalar vesilesiyle iftiharla anılacağı muhakkaktır.

[13] Dost Ergen, esasen öz torunu değildir. Kızı Sabah Şardağ'ın eşinin ilk evliliğinden doğma oğludur. Onu öylesine benimsemiş ve sevmişti ki, onun 20 yaşında ölümünden sonra, "Artık çok yaşamam" cümlesi dökülmüştü dudaklarından. Altı ay sonra, vuslat gerçekleşti.


Rast Şarkı
Rüşti Şardağ

Kaynakça

- (1994, Kasım 28). "Rüştü Şardağ öldü", *Cumhuriyet,* s. 5.

- (1994, Kasım 29). "Rüştü Şardağ'ın cenazesi", *Cumhuriyet,* s. 5.

Aksoy, Erol (1994, Kasım 29). "Şardağ'ın Atayol'u", *Milliyet,* s. 8.

Avni, Ali Rıza (1968, Eylül 16). "Türk Müziği: Bir Besteci / Rüştü Şardağ", *Yeni Asır,* s. 7.

Oransay, Gültekin (1973). "Cumhuriyetin İlk Elli Yılında Geleneksel Sanat Musikimiz", *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 117: s. 227.

Pulur, Hasan (1968, Kasım 10). "Olaylar ve insanlar", *Milliyet,* s. 5.

Şardağ, Rüştü (1990a, Mayıs 20). "73 Okuruma Nasıl Yanıt Vereyim?". *Milliyet,* s. 13.

---------- (1990b, Mayıs 27). "14 Mayıs 1950'ye küçük bir ekleme", *Milliyet,* s. 13.

---------- (1990c, Kasım 4). "En Güzel Konuşan Bir Dilsiz", *Milliyet,* s. 13.

---------- (1992, Nisan 19). "Teşekkürler", *Milliyet,* s. 15.

---------- (1994, Kasım 24). "Son bir yazı", *Milliyet,* s. 20.

Uzcan, Nihat (1978). *Başlangıçtan Günümüze Kadar Türk Bestekarları Ansiklopedisi Şarkı Güfteleri ve Türküler*, İstanbul: İtimat Kitabevi.

Ürük, Yaşar (2008). *İzmir'i İzmir Yapan Adlar.* İzmir: İzmir BŞB Kültür Yayını.

Meşhur Bestekâr Hacı Hâfız Sadettin Kaynak

Sinem ÖZDEMİR GÖÇERİ [1]

"...Cenaze namazım Nuruosmaniye Camii Şerifi'nde kılınsın. Merkez Efendi'de kabrim hazırdır. Yazılacak şey şudur: Sultan Selim Camii Şerifi baş imamı ve Sultanahmet Camii Şerifi ikinci imamı ve hatibi, ***meşhur bestekâr Hacı Hâfız Kaynak****'ın ruhuna Fatiha*" (Şen 2003:61).

Özet

Sadettin Kaynak (1895-1961), Türk müziğinin en sancılı dönemi olan, Osmanlı'nın son ve Cumhuriyet'in ilk çeyreğinde müzik eğitimi, müzik bilgisi, icrası ve bestelerinde karşımıza çıkan müzik anlayışı, makamları ve usulleri kullanışı, gerek melodik yapıya ve forma gerekse söz yapısına ve ritmik yapıya getirdiği serbestlik, melodik yapısında halk müziğinin sonsuz malzemesinden faydalanması, söz unsuru ile yarışan bir saz (aranağme-arasaz) anlayışı, "fantezi" olarak isimlendirilen yeni formu ve icra tarzı ile geleneğin popüler tarza dönüşmesinde Türk müziğinin en önemli bestekârlarındandır. Smokini ve papyonu ile Paris ve Berlin başta olmak üzere pek çok Avrupa kentinde konser veren bir solist ve gazelhan olan Sadettin Kaynak, sanat yaşamı boyunca, dönemin sosyal yapısı ile ilişkisini canlı ve diri tutmaya çalışan bir besteci ve icracı olarak bilinmiştir. "*Ben halkın nabzına göre nağme yapmak ve bunu her fırsatta halka beğendirmek istiyorum*" görüşünü savunan Kaynak'a, o dönemde medya sayılacak plak endüstrisi, radyo, sinema filmleri ve ardından dönemin eğlence mekanı olan gazinolar, bu isteğini geniş serilerde uygulama imkanı yaratmıştır. Tüm bu müzikal kimliğinin yanı sıra İlahiyat Fakültesinde din eğitimi alan, cübbe ve sarığı ile Sultan Selim Camii'nde imamlık yapan, Columbia firmasınca yapılan dini plaklara Türkçe ezan okuyan bir din görevlisi ve hafızdır. Köken itibari ile ele alınırsa, bir din adamı ve bir imam olan Sadettin Kaynak, bu kimliği ile besteciliğe başladığı 20. yüzyılın ilk çeyreğindeki Türkiye'nin kültür ortamında ortaya koyduğu besteleri ile bir Türk müziği bestecisi olarak büyük anlam ve önem taşımaktadır. Kaynak, yaşadığı dönemdeki sosyo ekonomik ve siyasi oluşumlar düşünüldüğünde, birbiriyle çatışan bu iki kimliğini birbirini destekler bir konumda bünyesinde yan yana barındırarak zoru başaran bir Cumhuriyet aydını ve sanatçısı olmuştur. Özellikle 1930'lu yıllarda başlayan film müziği besteciliği ile tanınıp popülerliğini arttırmıştır. Sadettin Kaynak, tespit edilebilen 14 Türk, 47 de Mısır olmak üzere 61 filme, ulaşılabilinen 669 eserinden 218 tanesini bestelemiştir. Bu müzikler dönemin en tanınmış ve sevilen ses sanatçılarının sesinden, filmlerin yanı sıra plaklara okunmuş ayrıca dönem eğlence mekanları icralarının da vazgeçilmezi olmuş, tüm bu unsurları kullanarak Türk müziğinin popülerleşmesinde büyük rol oynamıştır.

Bu çalışmanın amacı tarihsel araştırma, gazete/süreli yayın taraması ve müzikal analiz yöntemlerinin kullanımıyla Sadettin Kaynak'ın tüm yönleri ile ele alındığı bir biyografi çalışması meydana getirmektir.

Anahtar Kelimeler: Türk Müziği, Bestekâr, Sadettin Kaynak, Hafız, Film Müziği

Abstract

Sadettin Kaynak (1895-1961), during the last quarter of the Ottoman Empire and the first quarter of the Republic of Turkey, which were the most difficult times of Turkish music, was one of the most important composers of Turkish music. He was prominent during the transformation from tradition to popular style, with his music education, music knowledge, his taste of music which is apparent in his performances and compositions, his use of *maqams* and *usuls*, the freedom he brought to melodic structure, form, lyrics and rhythmic structure, his employment of folk music material in his melodic structure, his notion of instruments competing with the vocal element (*aranağme-arasaz*), his new form called *"fantasy"* and his style of performance. Sadettin Kaynak, a

[1] Prof. Dr.,İTÜ, sinemozdemir@gmail.com, ozdemirsin@itu.edu.tr

soloist and *gazelhan* who gave concerts in his tuxedo in many European cities, Paris and Berlin to name just a few, was known as a composer and a performer who tried to maintain a vivid contact with the social structure of the era throughout his artistic life. He said: *"I want to make music for the taste of the public and I want to popularize my music whenever possible"*, and the media of the time, that is the record industry, radio, cinema and music halls gave him the chance to realize his intention. Apart from his identity as a musician, he was a religious official and a *hafiz* who studied religion in the Faculty of Theology, who served as the imam of Sultan Selim Mosque with his robe and turban on and sang ezan on religious records produced by the Columbia Company. With respect to his origins, Sadettin Kaynak, a religious official and imam, was of great importance and meaning as a composer of Turkish music with his music he started to compose in the cultural environment of Turkey in the first quarter of the 20th century with this identity. Kaynak, considering the socioeconomic and political conditions of his time, who had been a great intellectual and artist of the Republic having achieved something very difficult, with these two contradictory identities indeed supporting each other. He became famous and popular especially for his film music compositions, which he began in 1930's. Out of his 669 compositions, Kaynak composed 218 pieces for 14 Turkish and 47 Egyptian films. These pieces were performed by the most famous and popular artists of the period not only for the films but also for the records. Moreover, these works of Kaynak were performed in the popular nightlife clubs of the period. Consequently, by means of all these factors, Kaynak had an important role in the popularization of Turkish music.

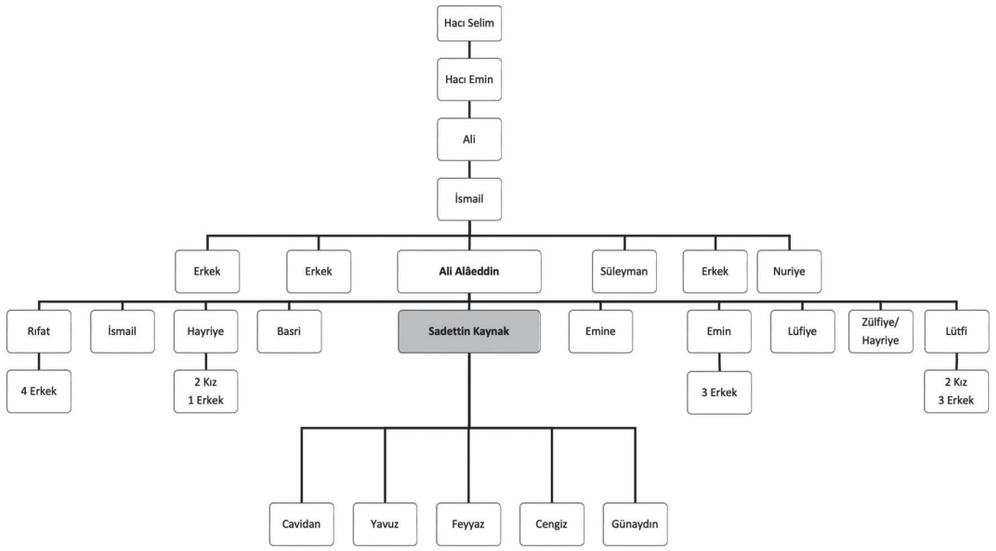
In this study we aim to put forward a multifaceted biography of Sadettin Kaynak through written, audio-visual sources research, scanning period newspapers and magazines and musical analysis.

Keywords: Turkish Music, Composer, Sadettin Kaynak, Hafız, Film Soundtracks

Sadettin Kaynak'ın Ailesi, Çocukluk ve Gençlik Yılları

Sadettin Kaynak'ın soy kökleri İran ile Irak arasında bulunan bölgede yerleşmiş küçük bir Türk topluluğuna uzanır ki bu topluluğun bir kısmı göç yoluyla İspir'e, diğer bir kısmı da Rize Derepazarı'ndaki Çukurlu, eski adıyla Çakli, adlı köye yerleşmiş, kendilerine Hacıoğulları denmiştir. Sadettin Kaynak'ın babası Ali Alâeddin Efendi göçten sonraki beşinci kuşakta yer almaktadır (Bkn. Şekil 1). Çakli köyünde dünyaya gelen babası İsmail Efendi'nin altı çocuğunun üçüncüsüdür. Ailede okuyup öğrenmeye meraklı tek kişi olan Ali Alâeddin, zekâ ve çalışkanlığı ile her zaman ön plana çıkmış, babasının ölümü ardından yüklendiği sorumlulukları yanında; her geçen gün artan İstanbul'a gidip öğrenme ve kendisini yetiştirme isteğini 1862 yılında gerçekleştirmiştir. İstanbul'un Fatih semtine yerleşip bir yandan geçimini temin için çalışmış bir yandan da dönemin ünlü hocalarının derslerine devam edip İstanbul'a gelişinin ilk yıllarında bir imtihanla hâfız olmuştur. On yıl müddetle medrese ve camilerde verilen derslere devam ederek Fatih Medresesi'nin müdavimi haline gelmiştir (Kaynak 1999:1-2).

1872 yılında "Ders-i âm" yani "umuma ait ders okutan hoca" unvanını alan Ali Alâeddin Efendi, o yıllarda ramazan aylarında sarayda düzenlenen ve zamanın tanınmış âlim ve hocalarının katıldığı görüşmelere de padişah Abdülhamid tarafından çağrılmaya başlanmıştır. 1882 yılında ise Fatih Camii "muciz"i yani "ders okutup o dersin sonunda imtihanını da yapıp diploma verebilecek kişi" unvanını almıştır. Bu başarılar ardından Ali Alâeddin Efendi sarayda "huzur hocası", "tetkikat-ı şer'iye ahkâm-ı şahrîye azası" yani "kişilerle ilgili hükümlerin şer'i esaslara uygunluğunu inceleyen temyiz mahkemesi üyesi" görevine getirilmiştir (Şen 2003:11-12). Ali Alâeddin Efendi'nin bu çalışmaları ve başarıları Sadettin Kaynak'ın hayatının şekillenmesinde önemli etkenlerden biri olacaktır.



Şekil 1. Sadettin Kaynak'ın Soy Ağacı[2]

1892 yılına kadar, yani elli yaşına dek altı kere evlenip boşanan, bu evliliklerinden de dört tane çocuğu olan Ali Alâeddin Efendi, yedinci ve son evliliğini Rize'de Sadettin Kaynak'ın annesi Havva Hanım ile 1892 yılında yapmıştır. Bu evlilik ardından İstanbul'a gelmiş ve görevi gereği Fatih Sarıgüzel'de kendisine tahsis edilen Yahya Tevfik Medresesi'ne yerleşmiştir. İşte Havva Hanım ile olan evliliğinden en büyüğü Sadettin Kaynak olmak üzere üçü kız üçü erkek altı çocuğunun hepsi de, bu medresede doğmuşlardır. İkişer yıl arayla, yaş sırasına göre Sadettin, Emine, Lütfiye, Zülfiye (Hayriye) ve Lütfi adlarındaki çocuklardan kız olanlar küçük yaşlarda ölmüş, erkek olanların şeceresi devam etmiştir (Kaynak 1999:3). Sadettin Kaynak dünyaya geldiği 1895 yılından itibaren Yahya Tevfik Medresesi'nde yaşamış, bir yandan medresenin sunduğu ilim irfan ve yaşantısal imkânlardan yararlanıp şekillenirken, bir yandan da babasının sarayla olan irtibatı sebebiyle o adaba da aşina olarak yetişmiştir (Şen 2003:12).

1904 yılında koltuk altından sırta doğru çıkardığı bir çıbanla başlayarak ağır derecede hastalanan ve adına "şîr-i pençe" denilen hastalığa yakalanan Ali Alâeddin Efendi, yapılan tedaviler sonuç vermeyince memleketi Rize'ye dönmüş ve son günlerini burada geçirmiş, 1905 yılında vefat ederek vasiyeti gereği Rize'de toprağa verilmiştir. Ali Alâeddin Efendi'nin bir diğer vasiyeti ise kendisi de hâfız olması sebebiyle çocuklarının bu konuda kendilerini geliştirmesi üzerine olmuştur. Dokuz yaşında hıfzını veren Sadettin Kaynak'tan sonra bu vasiyet doğrultusunda diğer oğulları Emin ve Lütfi de hâfız olmuşlardır (Kaynak 1999:4).

Eşinin ölümünden sonra çocuklarıyla İstanbul'a giderek Eminönü Küçükpazar'da mütevazı bir evde yaşamaya başlayan (Kaynak 1999:4) Havva Hanım, peştamal ve bez dokumaktaki maharetliyle ve eşinin emekli maaşıyla çok zor ve sıkıntılı günler geçirerek bir yandan ailenin geçimini sağlamaya, diğer yandan da çocuklarının öğrenimini ihmal etmemeye çalışmıştır. Balkan Savaşı sebebiyle iyice zorlaşan hayat şartları ile mücadele etmiştir. Havva Hanım'ın bu çabaları Kaynak'ın öğrenimine devamının en önemli sebebi olmuştur (Şen 2003:12-13).

Sadettin Kaynak, Mercan İdadî'sinden (lise) mezun olup, İstanbul Dârülfünun'u "Ulûm-u Şer'iyye Şubesi"ne yani İstanbul Üniversitesi İlahiyat Fakültesine kaydolmuş, öğrenimine devam ederken bir yıl sonra başlayan I. Dünya Savaşı sebebiyle fakülte ve liselerde okuyan öğrencilerin de askere alınmasıyla öğrenimini yarım bırakarak "ihtiyat

[2] Sadettin Kaynak'ın soyağacı, oğlu Günaydın Kaynak tarafından yazılan biyografisinde "Bestekâr Sadettin Kaynak'ın Şeceresi" başlığı ile yer alan şekilden alınmıştır. (Günaydın Kaynak'ın, Sadettin Kaynak başlığı ile kaleme aldığı 9 sayfa metin ve 3 sayfa ekten ibaret biyografisi, İslam Araştırmaları Vakfı için kaleme alınmış ve metnin üzerinde arşive intikâlinin 1991 yılı olduğu belirtilmiştir. 05.03.2002 teklif ve 14.03.2002 onaylı "İmza Değişikliği Teklif Formu" ile Günaydın Kaynak ile birlikte metnin yazarı olan Nuri Özcan tarafından tarafımıza verilmiştir). Yine aynı tabloya "Sadettin Kaynak" başlıklı kitabında yer veren Hasan Oral Şen tabloyu Sadettin Kaynak'ın oğlu Feyyaz Kaynak'ın ek bilgileriyle yeniden düzenlediğini belirtmiştir. Şöyle ki; Günaydın Kaynak tarafından hazırlanan tabloda Sadettin Kaynak'ın kardeşlerinden biri Zülfiye adıyla yer alırken, aynı kişi Şen'in kitabında yer alan tabloda Hayriye adıyla verilmiştir. Yine Sadettin Kaynak'ın küçük yaşta vefat eden oğlu Cengiz, Günaydın Kaynak'ın hazırladığı tabloda yer almayıp, bu tabloda Sadettin Kaynak'ın dört çocuğu görülürken; Şen'in verdiği tabloda Cengiz ile beraber Kaynak'ın beş çocuğu yer almıştır (Şen 2003: 10).

zâbiti" yani yedek subay olarak Kafkas Ordu Grubu'nda vatanî görevini yapmak üzere 1917 yılında Diyarbakır'a gitmiştir (Şen 2003:14). Görevi esnasında bağlı olduğu birlik Gaziantep - Adana dolaylarında Fransızlarla karşı karşıya gelmiş, Kaynak bulundukları bölgeyi terk edip çekilmeleri esnasında yaralanınca terhis edilerek 1920 yılının ortalarında İstanbul'a dönmüştür (Şen 2003:14). Askerlik vazifesi sırasında Diyarbakır dışında Mardin, Elazığ ve Harput'ta da bulunan Kaynak, bu bölgelerin müziğiyle de bu vesile ile tanışmıştır (Kaynak 1999:4).

O yıllarda müzikle olan ilgisi kendisine kazanç sağlayan bir uğraş olmadığı için, askerlik görevi dönüşü geçimini sağlayacak işlere yönelmiştir. Kısa bir süre Odessa'ya sefer yapan gemilerde kâtip olarak görev alsa da bu işi pek benimseyememiş, hep aklındaki din adamı olma arzusu sebebiyle, yarım bıraktığı İlahiyat Fakültesindeki öğrenimini tamamlayıp diplomasını almıştır. Sadettin Kaynak diplomasını aldıktan sonra, önce Sultan Selim Camii'nin ikinci imamlığı görevine getirilmiştir. Camiinin "meşrutasına" yani camide görevli olan din adamlarına tahsis edilen, bugün lojman dediğimiz konuta da yerleşerek (Kaynak 1999:5) din adamlığındaki ilk resmi görevine başlamıştır (Şen 2003:14). Bu görev ardından 14 Ocak 1928 tarihinde İstanbul Müftülüğünce kendisine "Sultan Selim Camii Şerifi Sabık İkinci İmamı Hafız Sadettin Efendiye" başlığı ile gelen "İstanbul'da kâin Sultan Selim Camii Şerifi'nde Abdullah Efendiden inhilâl eden 1500 kuruş vazifeli imamlık lâkabının hasb-et teselsül uhdenize tevcihi hususu bi-l istizân 28/47 numaralı ve 8 Kânun-u sâni 928 tarihli tahrirat-ı âliye… ile kat'îlik kazandığı tebliğ olunur" denilen yazılı belge ile Sultan Selim Camii baş imamlığı görevine getirilmiştir (Kaynak 1999:5).



Şekil 2. Sadettin Kaynak'ın imamlık görevi ve günlük hallerini içeren fotoğrafları (Ünlü,1999:1,3,7,9,11,19).

Sadettin Kaynak 1926 yılında Sultan Selim Camii başimamı Ömer Efendi'nin kızı Fatma Zehra Hanımla evlenmiştir. Hasan Oral Şen kitabında bu evlilikten çiftin; Emine Cavidan, Ali Yavuz, Ömer Feyyaz, Cengiz ve Mustafa Günaydın olmak üzere beş çocuklarının dünyaya geldiğini belirtip, soy ağacında Kaynak'ı beşli bir dilime ayırırken (Şen 2003:10,14); oğlu Günaydın Kaynak babasını anlattığı notlarda küçük yaşta ölen bir kardeşten

bahsetse de Cengiz Kaynak'ı kardeş olarak zikretmemiş, soy ağacına almamış ve dört kardeş olduklarını belirtmiştir (Kaynak 1999:5). Kaynak'ın son çocuğu Günaydın Kaynak dışında tüm çocukları Sultan Selim Camii'nin bahsi geçen lojmanında, Günaydın ise daha sonradan taşınılan Fatih'teki evde dünyaya gelmiştir (Kaynak 2002:5).

Birçok kesimce, Sadettin Kaynak'ın din adamı kimliği ile sanatçı kimliği hiç bağdaştırılamamış, her iki yönden de ortaya koyduğu ürünler bir diğer tarafça eleştirilmiştir. Halbuki tam tersi bir şekilde Sadettin Kaynak için sahip olduğu bu iki vasıf hep birbirini destekleyici nitelikte olmuştur.

Sadettin Kaynak'ın Hâfızlığı

Hâfızlık, Sadettin Kaynak'ın hayatında büyük bir önem teşkil etmiş ve onun müzikle olan bağının da temellerini oluşturmuştur. O'nun sanat hayatına girişi de hâfızlık ve dinî musikî yoluyla olmuştur denilebilir (Ediboğlu 1962:257). Kaynak, Ali Rıza Avni'nin kendisinin bizzat kontrolü altında yazdığı biyografisinde: "Evlat, benim için ileride yazacağın veya senden isteyecekleri tercüme-i halim (hayat hikâyem) için yazılanların başına 'Hâfız' demeyi, sakın unutma" demiştir (Şen 2003:43).

Sadettin Kaynak'ın dinî musikîdeki ustalığını, Türk musikîsinin duayen ismi ve kendisinin bizzat öğrencisi olmuş olan Prof. Dr. Alâeddin Yavaşça: "…Dinî musikîde olsun Kur'an-ı Kerim hakimiyetinde olsun çok önemli bir isimdir Sadettin Kaynak. ...Kur'an-ı Kerim'in neresini açarsan aç sana onun Türkçesini söylesin, okuyup tercüme etsin. O derece bu konuda ehildi." şeklinde vurgulamıştır (Yavaşça 01.05.2008).

Ali Rıza Sağman "Hafız Sâmi" adlı kitabında Sadettin Kaynak'ın hâfızlığı hususunda şöyle demiştir: "Hâli iyi olurda neş'eli okursa dinleyenler üzerinde en ilahi te'siri yapar. O ibrişim sadâ, o güzel edâ ne Kur'ân-ı sıkar, ne kulakları tıkar, ne de rûhları boğar." (Yenigün 1969:10).

Sadettin Kaynak birçok hâfız da yetiştirmiştir. Hâfızlık talebelerinden bazıları Halil İbrahim Çanakkaleli, Hasan Akkuş, Aziz Bahriyeli, Esad Gerede, Hâfız Abbas, Mecit Sesigür, Ahmet Kibritçioğlu, Kâni Karaca ve Zeki Altun'dur.

Sadettin Kaynak hâfızlığı yanında, çok düzgün konuşması ve ilim sahibi bir din adamı olarak hatipliğiyle de büyük ün kazanmıştır. Oğlu Feyyaz Kaynak babasının bu özelliği ile ilgili olarak şunları söylemiştir: "Babam, cemaate hitap edeceği zaman, öylesine hazırlık yapar, o işi öylesine ciddiye alırdı ki, imtihana gidecekmişçesine, resmen ders çalışır gibi anlatacağı konuyu ezberine alıp, inandırıcı bir tonda, ikna edici olmaya çok özen gösterirdi. Okumak yerine, ezberden konuşmayı her zaman tercih ettiğini söylerdi." (Şen 2003:55).

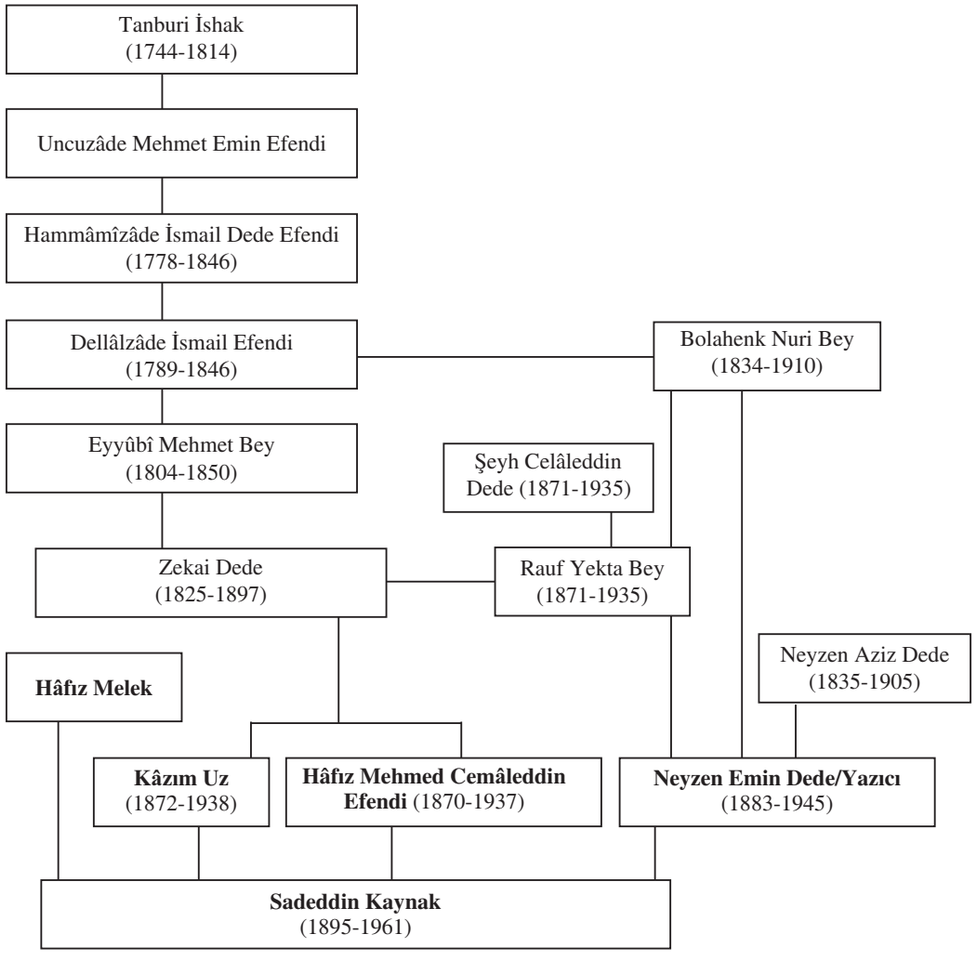
Kur'an, ezan ve mevlit okumakta son derece yetenekli bir hâfız olan Sadettin Kaynak'a din dışı sözlü formların icrasında özellikle de gazelhanlıkta başarıyı sağlayan en önemli etken Kur'an okumadaki bu başarısıdır. Türk musikîsindeki başarısının sebebi ise kendi kendine müzik öğrendiği, pratik çalışmalar yaptığı fikirlerinin aksine; öğretmenleri ve onlarla meşk ettiği eserleriyle klasik musikînin meşk zincirinin önemli bir halkası olmasındandır.

Sadettin Kaynak'ın Müzik Eğitimi

Sadettin Kaynak'ın ilk musikî hocası Hâfız Melek Efendi'dir ki kendisi hakkında yeterince bilgi günümüze ulaşamamıştır. Hâfız Melek Efendi ile çalışmaları ardından, Kasımpaşa'da Küçük Piyâle Camii imamı Şeyh Hâfız Mehmet Cemâleddin Efendi (1870–1937) ile meşke başlamıştır. Sadettin Kaynak, kendisinden birçok durak ve ilahi ile birlikte dört beş adet de fasıl meşk etmiştir. Kaynak'ın uzunca bir süre çalışmaya devam ettiği Hâfız Mehmet Cemâleddin Efendi ile ilk çalıştığı eser Tab'î Mustafa Efendi'nin Beyâti makamındaki Ağır Semai'sidir: *"Çıkmaz derûn-i dilden efendim muhabbetin"* (Kaynak 1999:4). Hocalarından biri de Zekâi Dede olan Hâfız Mehmet Celâleddin Efendi ile Kaynak'ın da meşk silsilesi bağlanır. Ayrıca bu bağlantı bir diğer hocası Kazım Uz'ca da sağlanacaktır (Bkz. Şekil 3)**.**

Sadettin Kaynak'ın Türk musikîsini her yönüyle öğrendiği iki önemli hocası olmuştur ki bunlardan ilki Muallim Kâzım Uz'dur (1873- 1943). Kâzım Uz, Zekâi Dede, Musul'lu Hâfız Osman ve Şeyh Hüseyin Fahrettin Dede gibi Türk musikîsi için meşk silsilesinin en önemli hocaları, bestekârları ve icracılarının talebesi olmuştur. Büyük bestekâr

Hammâmizâde İsmail Dede Efendi ve onun talebesi Eyyûbi Mehmet Bey'in talebesi olan Zekâi Dede'nin yaklaşık on yıl talebesi olan Kâzım Uz'un öğrencisi olan Sadettin Kaynak da bu silsilenin bir parçası olmuştur. Sadettin Kaynak'ın Kazım Uz'dan ilk meşk ettiği eser Sabâ makamındaki Kâr-ı Nâtık'tır. Onun tüm eserlerini kendisinden bizzat ve sıcağı sıcağına meşk eden Kaynak, ayrıca farklı bestekârlara ait 23 makamdan toplam 50 adet eseri de hocasıyla çalışmıştır. Bu meşk çalışmaları dışında, hocası Kâzım Uz ile birlikte İbnülemin Mahmut Kemal Bey'in Beyazıt Bakırcılar'daki konağında her hafta pazartesi geceleri düzenlenen müzik toplantılarına da katılmıştır (Kaynak 2002:4).



Şekil 3. Sadettin Kaynak'ın Bağlı Bulunduğu Meşk Silsilesi

Neyzen Emin Dede'nin, yetiştirmiş olduğu Şucaüddin, Vasıf, Halil Can, Ressam Halil Dikmen, Hakkı Suha, Hakkı Kılıç, Hicâbi Fıratlı, Dr. Abdülkerim, Dr. Necmi, Bahriyeli İbrahim, Hâfız Hoca (Hoca Başaran), Süleyman Erguner, Abdurrahman Erşen, Hâfız Kemal Batanay, Hopçuzâde Şâkir, Vasfi Rıza Zobu gibi talebelerinin içerisinde yer alan Sadettin Kaynak'ın yetişmesinde ve müzik bilgisinin şekillenmesinde çok büyük yeri olmuştur (Şen 2003:82).

Vural Sözer'in söylemiyle Kaynak, Türk musikîsinin güçlüklerini bu kıymetli hocalardan aldığı derslerle yenmiştir (Sözer 1964:215). Sadettin Kaynak'ın Türk musikîsi için bu denli önem arz eden hocalarla meşkinin kendisine kazandırdıkları yanında elbette kişisel gayretleri ile yaptığı yoğun çalışmalar da vardır. Kaynak "… hepsinden ayrı ayrı musikîmizin en karakteristik eserlerini meşk ettim. Fakat bu iş meşkle içinden çıkılır gibi değildir. Türk musikîsinin bütün hususiyetini öğrenmek için şahsen çok gayret sarfettim, çok tetkikat yaptım" demiştir (Musikî Mecmuası s. 377: 21).

Kaynak'ın bu kişisel gayretlerinin en önemlilerinden biri nota öğrenme konusundadır. Kaynak'ın Sultan Selim

Camii'nin baş imamlık görevi ile yeni sorumluluklar alması, ayrıca görevinden arta kalan zamanlarını yoğun bir şekilde dolduran mevlid, mukabele vb. uğraşlar içerisine girmesi hocaları ile olan derslerine devamını giderek zorlaştırmış, bilmediği eserleri öğrenmek için sürekli hocalara bağımlı kalmak istememesi hem genel nazarî bilgilerle donanma hem de nota öğrenmesini zorunlu hale getirmiştir. Sadettin Kaynak, İbnülemin Mahmut Kemal İnal'a gönderdiği hayat hikâyesini içeren mektubunda da bu bahsi dile getirmiştir: "…Artık hocalara devamın güç olacağına kanaat getirerek kendi kendime notayı öğrenmeye başladım." (İnal 1958:251-252). Kaynak, geceleri evde açılır kapanır portatif bir masa başında mum ışığında nota çalışmıştır (Kaynak 2002:6). Bestekârlığa başladıktan sonra da nota okuyabilen; fakat melodiyi notaya alamayan yani dikte yapamayan Kaynak'a bu eksikliği de sıkıntılı zamanlar yaşatmıştır. İlk zamanlar birkaç eserini hocası Kâzım Uz ve Leon Hancıyan notaya almışsa da; daha ziyade udî Kadri Şençalar ve kemanî Maksut Sazer eserlerini notaya aktarmışlardır. Eserlerini notaya aldırmak istediği bir zamanda onlara ulaşamaması, Sadettin Kaynak'ı bu bağımlı halinden bunaltmış ve dikte yapmayı öğrenme sürecini hızlandırmıştır. Çok kısa bir sürede çalışarak bu eksiğini de gidermiştir. Eserlerini notaya almaya başlaması ile birlikte nota yazısı, kullandığı nota kâğıtları, kullandığı kalem ve mürekkepler onun titiz çalışmalarında yer almıştır. Notalarını genellikle sağ üst köşesinde S.K. harflerinin olduğu defter veya nota kâğıtlarına ve genellikle siyah mürekkeple özel uç kullandığı kalemleri ile yazmış, eserlerin üzerlerine notalar haricinde de özel notlarla açıklamalarında bulunmuştur (Şen 2003:86,88).

Prof. Dr. Alâeddin Yavaşça, hocası Sadettin Kaynak'ın bizzat kendisinin kaleme aldığı nota defterleri ışığında, onun musikîde yer aldığı meşk silsilesini, klâsik müzik bilgisi ve müziğe karşı olan titiz ve araştırmacı bakışını şöyle değerlendirmiştir:

> "Şimdi bir beste var Kaynak'ın klâsiklerinin yer aldığı ciltler içerisinde, Kaynak eserin altına '…şu kısmı beni tatmin etmedi' diye not düşmüştür. Bu tereddütü üzerine Hafız Ahmet Efendi'ye gitmiştir. Ondan eseri dinlemiş işte o zaman 'eser oturdu' demiştir. Klâsik repertuarı naklettiği defterlerinde, ki bu dört ciltlik defterleri bana vermiştir, bu eserin yer aldığı yerin arka sayfasına 'Hafız Ahmet Efendi'den meşk ettiğim şekli aldım' diye belirtmiştir. Düşününüz Kaynak tatmin olmamış ve onu başkasından meşk etmiştir. Gidip danıştığı Hafız Ahmet Efendi, Zekai Dede'nin oğludur… Sadettin Kaynak inceleyerek, en ince teferruatına varıncaya kadar üzerinde durarak hem eski eserleri hazmetmiş hem de kendi eserlerinde bu unsurlara çok önem vermiştir…"(Yavaşça 01.05.2008).

Sadettin Kaynak'ın talebesi Alâeddin Yavaşça'ya emanet ettiği, el yazısıyla yazdığı, içerisinde büyük formlarda klâsik repertuara ait eserlerin bulunduğu üç cilt ve içerisinde yalnızca ilahilerin ve karagöz musikîsine ait eser notalarının bulunduğu dördüncü cildi ile geniş bir makam çeşitliliğinde yazdığı bu dört cilt defterlerinde; onun hem müzik zenginliği, bilgisi ve zevki hem de nota yazımındaki düzeni, muntazam el yazısı ve notalar üzerinde gerek söz gerek melodik yapıların yazımındaki incelik, ayrıntılı ele alış ve açıklayıcı tarzı ile titizliği de ayrıca görülmektedir.

Kaynak defterlerinde kaleme aldığı klâsik repertuarın bu en önemli eserlerini talebeleri ile de meşk etmiştir. Fırat Kızıltuğ'un aktardığı anekdot buna güzel bir örnek teşkil etmektedir:

> "Bir gün koro ile Isfahan Yürük Semai'yi geçiyorduk ki notanın üzerinde yer alan 'Tülin Korman'dan alınmıştır' ibaresi dikkatimi çekti. Bunun üzerine bu işin peşine düşüp Korman'ı ziyaret ettim ve kendisine bu eseri nereden geçtiğini ve bu notayı kimden meşk ederek kaleme aldığını sorduğumda aldığım cevap beni şaşırtmıştı. Tülin Korman'ın eseri geçtiği bestekâr Sadettin Kaynak idi" (Kızıltuğ 13.06.2008).

Sadettin Kaynak'a en çok takdir ettiği bestekârlar sorulduğunda da klâsik musikînin mihenk taşları: Hammâmizâde İsmail Dede Efendi, Buhûrizâde Mustafa Itrî, Hâfız Post, Dellâlzâde İsmail Dede Efendi, Hacı Sâdullah Ağa, Enfi Hasan Ağa, Eyyûbi Bekir Ağa, Vartakosta Ahmet Ağa, Tab'î Mustafa Efendi, Küçük Mehmet Ağa ve Kemanî Rıza Efendi'yi sıralamıştır (Işık 1950:18-19).

Sadettin Kaynak'ın klâsik musikî ile olan bu yakınlığı ve hâkimiyeti tabii ki bestekârlığına da büyük katkılar sağlamış, Prof. Dr. Nevzat Atlığ'ın vurguladığı gibi: "…Sadettin Kaynak klâsik eserleri geçiyor ve bu eserlerin notalarını yazıyor, burada nasıl geçkiler var hazmediyor ve bunları öylesine kafasına yerleşiyor ki sonra bestelerinde

bu yansıma eminim ki düşünerek değil, artık o kendiliğinden oluyor." (Atlığ 01.05.2008).

Sadettin Kaynak'ın Ses İcracılığı, Gazelhanlığı

Kaynak'ın din dışı musikîdeki ses icracılığını hâfızlığından ayrı değerlendirmemek gerekir. Küçük yaşlarda hâfızlığa çalışmaya başlaması, onun sesinin güzelliğinin fark edilmesini sağlamıştır. Sesini ezan, mevlit, salât, kaside, ilâhi vb. dini musikî formlarında bilinçli ve sistemli kullanma gayretleri, din dışı sözlü musikî icracılığıyla bağ kurabilmesinde en önemli etken olmuştur. Din dışı musikîde yeri ve şöhreti bestekârlık sahasında olsa da; zamanının önemli gazelhanları arasında sayılmaktadır.

Kaynak, kendisi ile yapılan bir röportajda " …Benim müzik aletim hançerem, yani sesimdir. Eskiden gayet irtifalı (tizleri güçlü) ve muntazam bir sese maliktim. Plâklara okurdum…" demiştir (Musikî Mecmuası s.377:22).

Sesini iyi kullanabilmek için özel olarak çalıştığını da oğlu Günaydın Kaynak şöyle anlatmıştır:

> "…Devir, mikrofonun henüz kullanılmadığı bir devirdir. Özellikle hâfız, mevlithân ve gazelhanlar, okudukları vakit seslerini uzak mesafelere ve geniş bir dinleyici kitlesine duyurmak zorundadırlar. Bunu temin amacıyla, yine Kaynak'ın ifadesine göre, eski gazelhanlar arasında, nefesini güçlü hale getirmek için çeşitli temrinler (tekrar ederek yapılan egzersizler) yapanlar bulunduğu bilinmektedir. Bunlardan biri de, kademeli olarak farklı mesafelere konulmuş yanan mumları yakın mesafeden başlayarak uzak mesafelere doğru aşama aşama üfleyerek söndürme temrinleridir. Kaynak anılarını anlatırken bu temrinleri yapan gazelhanlardan birinin de kendisi olduğunu belirtmektedir…" (Şen 2003:69).

Sadettin Kaynak bestekâr kimliğinden önce kendisini müzikseverlere başarılı bir gazelhan olarak taş plâklarla tanıtmış ve konserler vermiştir. Kaynak plaklara gazeller dışında gerek dinî formda Kur'an, ezan, salât ve durak örnekleri, gerekse din dışı formda klâsik dönem bestekârlarının büyük formda eserlerinden şarkı, türkü, mersiye ve operet icralarına kadar geniş yelpazede kayıtlar doldurmuştur. Pathé, Colombia ve Odeon plak şirketleriyle toplam 50'ye yakın plak doldurduğu sanılmaktadır (Şen 2003:64). Plağa seslendirdiği ilk eser Mustafa İzzet Efendi'nin Bayati Durak'ıdır: "*Ben dost hevâsına düştüm gayri hevâ neme gerek*" (Yenigün 1969:10).

Sadettin Kaynak Columbia firmasınca plak numarası 18852 olan Türkçe dua ve plaklara Türkçe Kur'an ve ezanı da okumuştur. Kaynak'ın Columbia firmasınca doldurduğu dini içerikli plakları için firma 12 Temmuz 1930 Cumhuriyet Gazetesi'nde şöyle bir ilan vermiştir: "Hafız Sadettin Efendinin Columbia plaklarında okuduğu dini Esselât plâkı vürut etmiştir." (Bkz. Şekil 4).

Sadettin Kaynak Sultan Selim Camii baş imamlığı görevi sırasında Atatürk'ün isteği doğrultusunda, ezanı ve Kur'anı Türkçe okuma çalışmaları doğrultusunda, Süleymaniye Camii'nde cübbe giymeden sarık sarmadan, Ulu Önder'in "*benim gibi başın açık olacak ve frakla okuyacaksın*" söylemiyle 5 Ocak 1932 tarihinde Süleymaniye Camii'nde Türkçe hutbe okumuştur. Ve bu tarihten bir sene sonra da yine Columbia firmasınca çıkarılan plaklara Türkçe Kur'an ve Türkçe ezan okumuştur (Bkz. Şekil 5).



Şekil 4. Sadettin Kaynak'ın Esselât Plak İlanı 12 Temmuz 1930 Cumhuriyet Gazetesi



Şekil 5. Sadettin Kaynak'ın Türkçe Ezan Plak İlanı 13 Şubat 1933 Cumhuriyet Gazetesi

Kaynak'ın dinî içerikli olanları dışında, 1930'lu yıllarda doldurduğu plakların ilanları da dönemin basılı yayın organlarında sıkça yer almıştır. Onlardan biri de Kaynak'ın Odeon firmasına doldurduğu, Hâfız Saadettin Bey olarak adının geçtiği 19 Şubat 1931 tarihli Milliyet Gazetesi'nde yayınlanan, "*Hazan ile geçti*", "*Hicaz Gazel*" ve "*Süzüyor Çeşmi*" adlı eserleri seslendirdiği LA 202806 numaralı plaktır (Bkz. Şekil 6).

Sadettin Kaynak gerek yurt içi (Bkz. Şekil 7) gerekse yurt dışında hânende ve gazelhan olarak sahneye çıkmıştır. 1926 yılında plak doldurmak için Berlin'e giden Kaynak, Darüttalim-i Mûsiki Topluluğu ile Berlin'de konserler vermiş, bu yurt dışı seyahatini Viyana, Milano ve Paris seyahatleri izlemiştir.


ODEON

1931 senesi yeni imlâ olunan plâklarden:

MAHMURE HANIMIN
LA 202798 Gül Fatma / Kıvrak Ayşe kız

SEMİHA HANIMIN
LA 202802 Emine / 18 yaşında

BEDİA RİZA HANIMIN
LA 202804 Issız gecenin hatıası / Sevdası benüz

HAFIZ SAADETTİN BEYİN
LA 202806 Hazan ile geçti / Hicaz gazel. süzüyor çeşmi

HAFIZ AHMET BEYİN
LA 202807 Ben sana âşık mıyım / İşte sinemde

SABRİYE HANIMİN
LA 202808 Hisarcıktan çıkarken / Kirpiğine sürme çek

ODEON mümessili muhterem müşterilerinin Bayramlarını tebrik eder.

Şekil 6. Sadettin Kaynak'ın solist olduğu bir plak ilanı 19 Şubat 1931 Milliyet Gazetesi



Şekil 7. Sadettin Kaynak'ın Bir Konser Fotoğrafı Kaynak üstten 3.sırada ikinci (Ünlü 1999:13).

23 Ocak 1930 tarihinde ilk plak doldurduğu Pathé Kardeşler Plak Firması'nın aracılığı ile Paris'te bir konser vermiştir. Bu konser Kaynak yönetiminde Deniz Kızı Eftelya, kemanî Sadi Işılay, kemençeci Aleko Bacanos ve udî Yorgo Bacanos gibi dönemin ünlü sâzendeleri eşliğinde gerçekleşmiştir (Bkz. Şekil 8). "Salle des Fêtes du Petit Journal"de gerçekleşen konserde sultaniyegâh, hüzzam ve kürdîlihicazkâr makamlarında fasıllar icra edilmiştir (Kaynak 2002:6).


SALLE des FÊTES du PETIT JOURNAL
21, Rue Cadet — PARIS (9e)

JEUDI 23 JANVIER 1930 DE 8.30 A MINUIT

GRAND CONCERT ORIENTAL

BUFFET ORIENTAL — PRIX MODÉRÉS

Şekil 8. 23 Ocak 1930 Paris Konseri Afişi / Sadeddin Kaynak (üst sıra ortada) -Deniz Kızı Eftalya- Sadi Işılay- Yorgo/ Aleko Bacanos (Şen 2003:67)

Hilmi Rit'in Milliyet Gazetesi'nde "*Sazlarını dinlediklerimiz: Ahmet Yatman*" başlıklı yazısında Ahmet Yatman'ın Sadettin Kaynak, Hâfız Kemal ve Hâfız Âşir ile 1928 yılında kayıt için Almanya'ya gittiklerini belirttiği üzere; Kaynak'ın plak kaydı için Almanya'ya yaptığı tren yolculuklarına oğlu Günaydın Kaynak da anılarında yer vermiştir.

Bu da Kaynak'ın Columbia firması için 1926–1928 yıllarında İstanbul'da kayıt yaparken, Odeon firması için de Almanya'ya gidiyor olduğu anlamına gelmektedir. Cemal Ünlü'nün elde olan plaklar üzerine yaptığı araştırmada bulunan Odeon'a ait iki katalogda, Sadettin Kaynak'ın Darüttalim-i Musikî Heyeti ile gerçekleştirdiği plakların 1926-1927 yıllarında yapılmış olduğunu belgelenmektedir. Kapağında "Odeon Umumi Kataloğu Berlin 1927-28" bilgisi bulunan katalogda Sadettin Kaynak, Darüttalim-i Musikî Heyeti'nin hanendesi olarak yer almaktadır. Odeon erken dönem bazı kayıtlarını Almanya fabrikalarında yapmıştır; muhtemelen Almanya'ya konserler için giden sanatçılar hazır oradayken stüdyoya girip plak kaydetmişlerdir. Firma yılda bir kez ve bir-iki aylığına gelerek kayıtlar yapan yabancı teknisyenlerin yetersiz kalması üzerine bir tedbir olarak bu yola başvurmuş, plaklarının satın alınacağını umdukları sanatçıları kayıt yapmaları için Almanya'ya götürmüş olmalılar ki Kaynak da bu isimlerin başında gelen sanatkârlardandır (Ünlü 2004: 245-246).

Bu dönem kayıtları içerisinde, yukarıda bahsi geçen mor etiketle yayınlanmış olan iki hanende ve bir gazelhanın yapmış olduğu plaklar, gördüğü büyük ilgiden dolayı gerçek bir koleksiyon olarak kabul edilebilir. Bu plaklara kayıt doldurmuş sanatçılardan biri Darüttalim-i Musikî Heyeti eşliğinde Odeon için plaklar dolduran Saadettin Kaynak, diğeri ise dönemin en önemli mevlithan ve gazelhanlarından biri sayılan Hâfız Kemal'dir. Columbia kataloğunda, Hâfız Sadettin'e "*Muftî-i şehir ve bestekâr Hafız Sadettin Bey*" ve Hâfız Kemal'e de "*Gazelhan-ı şehir Hafız Kemal Bey*" başlıkları altında özel bölümler açılmıştır. Sanatçılar etiketli 25 cm'lik plaklara ayrı ayrı gazeller ve şarkılar okumuşlardır. Birlikte fasıl tarzında okudukları bazı şarkı ve türküler bu plakların arka yüzlerinde yer almıştır (Ünlü 2004:266-267). Columbia firması yayınladığı plakları tekrar tekrar basıp koleksiyonlarını müşterilerine sunmuş uzun yıllar ilgi görecek ve satışta kalabilecek plaklar üretmiş bir firma olarak Hâfız Saadettin (Kaynak), Neyzen Tevfik, Hâfız Burhan, Hâfız Kemal ve Darülelhan Plakları uzun yıllar satışı yapılan plaklardan olmuştur (Ünlü 2004:330).

Odeon firması 1930'lu yılların başında kendisine bağlı olan sanatçıların daha ziyade halk müziği eser icralarını kaydetmelerini tercih etmiş ve bu kayıtlar için de öncelikli olarak seçtikleri sanatçı Saadettin Kaynak olmuştur. Saadettin Kaynak bu plaklara Diyarbakır ve Trabzon türküleri seslendirmiştir (Ünlü 2004:331).

Kaynak'ın ses icracısı olarak bulunduğu yerlerden biri de Şirket-i Hayriye'nin düzenlediği *mehtap âlemleridir.* Şirket-i Hayriye yeni mekânlarını tanıtmak, Boğaziçi'nin bir eğlence beldesi haline gelmesini sağlamak amacıyla özel gezi seferleri düzenlemeye başlamış ve 12 Temmuz 1936 tarihinde Boğaziçi'nde mehtap âlemleri gerçekleştirmeye başlamıştır (Akçura 2003:44-46). Bu seferlerde Kaynak'ın yer alması ise 1936 yılının son gezisine denk gelmektedir. 2 Eylül 1936 Çarşamba günü yapılacak olan gezi, 31 Ağustos 1936 tarihli Cumhuriyet Gazetesi'nde "Şirin Boğazın en son gecesi, Mehtab-Musiki-Şiir" başlığıyla: "…Musiki: Başta kıymetli san'atkârlarımız Bayan Safiye ve yüksek musiki üstadlarımızdan Bay Sadettin ve Kemal olmak üzere memleketimizin en yüksek sazende ve okuyucularından mürekkeb olacaktır…" metniyle yer bulmuştur (Akçura 2003:46).

Sadettin Kaynak ilerleyen yıllar içerisinde bestekârlık yönüyle öne çıkarak müzik hayatında ses icracısı kimliğini bir kenara bırakmıştır. Artık plaklarda sesiyle değil, besteleriyle olacaktır.

Sadettin Kaynak'ın Bestekârlığa Başlayışı

Kaynak'ın imamlık görevini sıkça ikinci imama devrederek görev yerinden uzaklaşması şikâyetlere yol açmış, her ne kadar yurt dışı seyahatler izinle gerçekleştirilse de; yurt içerisinde iken de mevlit ve mukabele sahipleri kendisini rahat bırakmamış ve kendisi de bu talepleri reddetmemiştir. Nihayetinde her iki tarafı birden yürütemeyeceğini anlayan Kaynak, kendisinden istifa etmesi istenmediği halde, bizzat kaleme aldığı bir dilekçe ile şikâyetlerden rahatsızlığını dile getirerek, üzülerek Sultan Selim Camii'ndeki imamlık görevinden istifa etmiştir. Bu istifa ardından Fatih Kıztaşı'nda daha önce yaptırmış olduğu dört katlı binanın çekme katına yerleşerek kendini tamamıyla beste çalışmalarına vermiştir (Kaynak 2002:6). Gazeteci yazar Hikmet Feridun Es, 1941 yılında 418 sayılı Yedigün Dergisi'nde Kaynak'ın bestelerinin tüm yurtta, her kulağa ve gönüle hitap ettiğini şöyle dile getirmiştir: "Fatih'te, Kıztaşı'nda filiz yeşili bir ev vardır. Yalnız İstanbul'da değil, bütün memlekette pek meşhur olan Türkçe şarkılar evvelâ bu yeşil boyalı evin duvarları arasında işitilir. Hemen hemen bütün Türkçe filmlerde dinlediğiniz en güzel şarkılar bu evin en üst katındaki küçük odada doğarlar…" (Şen 2003:156).

Hüzzam makamındaki, güftesi Avukat Ali Şevket Bey'e ait devr-i hindi usulündeki "*Hicrân-ı elem sine-i pürhunumu dağlar*" adlı eserin Sadettin Kaynak'ın ilk bestesi olduğu söylenmektedir. Bu eserin güftesi ile ilgili farklı bilgiler vardır. Bunlardan biri, güftenin Kaynak'ın 1926 yılında plak doldurmak için Berlin'e gitmek üzere Sirkeci'den kalkmak üzere olan trenin camında beklerken, güfte sahibi Avukat Ali Şevket Bey tarafından kendisine verildiği ve yolculuğu sırasında da bestelemesini rica ettiği yönündedir (Kaynak 2002:6). Bir diğeri de aynı güftenin kendisine Avrupa'da bulunduğu sırada verildiği yönündedir. Yine Hasan Oral Şen'in, oğlu Günaydın Kaynak ile yaptığı röportajda, güftenin ilk mısrasının Ali Şevket Bey, diğer mısralarının ise Büyükada'da intihar eden genç bir kızın hatıra defterinden alınmış olduğunu belirttiği yer almaktadır. 1926 yılında yapılan; zemin, nakarat, meyan, nakarat şeklinde, klâsik dört mısralı güfte yapısıyla bestelediği bu ilk eserinde, Kaynak'ın bölüm başlarında kullandığı "of" terennümüyle de hem melodi hem kompozisyon hem de form itibari ile Hacı Arif Bey'in etkisinde kaldığı açıkça görülmektedir (Şen 2003:119). Yine Kaynak ile yapılan bir röportajda kendisi de bestekârlığa 1928 yılında "*Hicran-ı elem sine-i pürhunumu dağlar*" eseri ile başladığını ve bu eseri 1929 yılında bizzat plağa okuduğunu belirtmiştir (Müzik Mecmuası s.377:21). Fakat Kaynak'ın bu bestesinden önce Şen'in incelediği notlarından 1921 yılında nihavent makamında bir bestesi olduğu öğrenilmektedir. Bu bestesi "*Kış her taraf kar içinde, iniliyor şimdi rüzgar*" mısra ile başlayan, sofyan ve yürük semai usulleri ile birlikte değişmeli usulle bestelediği: "Bu besteyi 1921 tarihinde, Mercan Sultânisi Kur'an-ı Kerim muallimi iken, alafranga müzik yapmak sevdâsıyla bestelemiş idim. O zaman bestekârlıktan çok uzak bir vadideydim" diyerek bahsettiği eseridir (Şen 2003:119-120).

Tanrıkorur onun bestekârlığa başlayışı ile ilgili olarak şu tespitte bulunmuştur: "10 yaşında hafız olduğu halde 31 yaşına kadar bestekârlığa kalkışmayarak sadece musikîyi öğrenmeye çalışmış, sanat çilesinin şuurunda bir gönül adamıdır." (Tanrıkorur 2004: 257).

Sadettin Kaynak'ın Besteleri

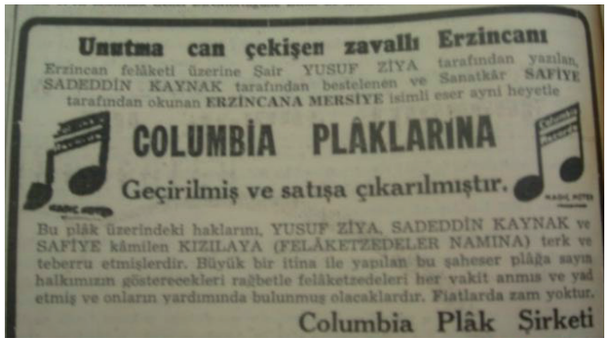
Köken itibari ile ele alınırsa, bir din adamı ve bir imam olan Sadettin Kaynak'ın bu kimliği ile besteciliğe başladığı 20. yüzyılın ilk çeyreğindeki Türkiye'nin kültür ortamında ortaya koyduğu besteleri ile bir Türk musikîsi bestecisi olarak taşıdığı anlam ve önem çok büyüktür (Kaynak 2002:9). Bunun yanı sıra bir bestekâr olarak Türk musikîsinin en sancılı dönemi diyebileceğimiz Cumhuriyetin son ve Osmanlı'nın ilk çeyreğinde, bestelerindeki müzik anlayışı, gerek melodik yapıya ve forma, gerekse söz yapısına ve ritmik yapıya getirdiği serbestlik, melodik yapıda halk müziğinden faydalanması, söz unsuru ile yarışan bir saz anlayışı, "fantezi" adlı yeni formu ile geleneğin popüler tarza dönüşmesinde Türk musikîsinin en önemli bestekârlarındandır (Özdemir 2009:19).

Talebesi Alâeddin Yavaşça'nın vurguladığı gibi "O, Türk müziğinin ömrünü uzatanlar listesinde başı çekenlerdendir" (Yavaşça 01.05.2008). Kendisine bestelerinin özellikleri sorulduğunda: "…Şarkılarımı da herkes okuyabilir. Çünkü hem nağmeleri popüler, hem de ses sahası her hançereye uygundur…" tarzında mütevazi cevaplar verse de (Musiki Mecmuası s.377:22) o, Şeyh Galip'in güftesiyle bestelediği "*Fariğ olmam eylesen yüz bin cefa sevdim seni'* adlı ısfahan makamındaki eserinde güftede Galip'in adının geçtiği bölüme gelince, daha öncesinde eser düyek usulünde ilerlerken, Şeyh Galip'in Galata Mevlevîhanesi'nin şeyhi olması sebebiyle, adeta bir Mevlevî Ayini icra ediyormuşçasına birden ayin devr-i revanı usulüne geçiş yapacak kadar incelikli düşünen bir bestekârdır (Yavaşça 01.05.2008).

Halk için sanat yapmak, geniş halk kitlelerine hitap etmek gayesini hiç inkâr etmemiş, 50. sanat yılı için Metin Ergin'in kendisi ile yaptığı, 8 Ağustos 1954 tarihinde Cumhuriyet Gazetesi'nde yayınlanan röportajında vurguladığı gibi "…Gaye eser yapmak değil, tutturabilmektir. Halkın nabzına göre nağme yapmak ve sanat değerini kaybettirmeden bunu her sınıf halka beğendirmek, işte 50 yıl mücadele ettiğim ve muvaffak olduğumu zannettiğim sanat telâkkisi…" şeklindeki düşüncelerini birçok defa dile getirmiştir (Ergin 1954:5). Bu düşünceleri bazen Hayri Yenigün'ün"…Zemânın akışına göre piyasanın rağbet ettiği tarzda zengin ve rengin melodilerle eserler meydana getirerek tamâmiyle bir halk bestekârı ünvânını almıştır. Bu velûd olduğu nisbette kudretli ve selâhiyetli müsellem olan bestekâr, eserlerini sür'atle de besteleyebiliyordu…" satırları gibi övgüyle karşılanmış (Yenigün 1969:11) bazense popüler olma kaygısı ile toplumda yaşanılan her türlü güncel olaya dair yaptığı besteler çokça eleştirilmiştir. Sadun Aksüt'ün konu ile ilgili olarak anlatmış olduğu Selahattin Pınar'dan aktardığı anekdot konuya güzel bir örnektir:

> "Nevres Bey'in cenazesinde bir araya gelen Selahattin Pınar, Osman Nihat Akın, Sadettin Kaynak ve birkaç müzisyen bir kahvede otururlar. Osman Nihat'ın muzipliği tutar ve şöyle der: "Sadettin Bey, göçmenler geldi Edirne'ye, "Göçmenler" şarkısı yaptınız", cevaben Kaynak "yaptık efendim" der. Osman Nihat devam eder: "Karadeniz'de balık bolluğu oldu, siz 'Balıkçılar' şarkısını yaptınız", yine Kaynak "yaptık efendim" der. Osman Nihat devam eder "Anadolu'da hasat oldu siz gene 'Ekinciler' şarkısı yaptınız", Kaynak yine aynı cevabı verir: "yaptık efendim" der. Bu sefer Osman Nihat: "peki günün birinde bu gibi hadisat biterse siz şarkı yapmak için Maslak'ta otomobil kazası olmasını mı bekleyeceksiniz" der. Bunun üzerine Kaynak bozulur ve orayı terk eder." (Aksüt 21.03.2008).

Dönem bestekârlarının da hem fikir olduğu bu husus aslında Kaynak'ın popüler olan olaylarla halkın nabzını tutması şeklinde görülse de bir yandan da onun toplumsal duyarlılığını göstermektedir. Şöyle ki; Erzincan depremi üzerine bestelediği, güftesi Yusuf Ziya'ya ait olan Safiye Ayla'nın seslendirdiği *Erzincan'a Mersiye* adlı eserin plağı için Columbia Firması'nın verdiği 6 Şubat 1940 tarihli Cumhuriyet Gazetesi ilanında Kaynak'ın, Safiye Ayla'nın ve Yusuf Ziya'nın plak satışından elde edilen geliri Kızılay aracılığı ile felaketzedelere bağışladıkları belirtilmiştir (Bkz. Şekil 9). Kaynak, gerek bestekârlığında gerekse icracılığında, sonucu oluşturacak sosyolojik yapı ne olursa olsun, dönemin sosyal yapısı ile ilişkilerini canlı ve diri tutmaya çalışan bir sanatkâr olmuştur (Beşiroğlu 2003: 110).



Şekil 9. Sadettin Kaynak'ın "Erzincan'a Mersiye" adlı bestesinin plak ilanı- 6 Şubat 1940 Cumhuriyet Gazetesi

Acemaşîran makamında ve beste formunda bestelediği "*Merhem koyup onarma sinemde kanlı dağı*" ve ısfahan makamında şarkı formunda bestelediği "*Fâriğ olmam eylesen yüz bin cefa sevdim seni*" adlı eserler gibi klâsik üslupta nadide örnekler veren Kaynak; film müzikleri, fantezi formundaki eserleri ve halk müziği teması ile bestelediği eserlerinden oluşan geniş eser yelpazesi ile geniş halk kitlelerine ulaşmıştır. Alâeddin Yavaşça'nın deyimi ile "… her tabakadan insanı kucaklamış, herkesin hoşlanacağı, çeşitli kültüre ve müzik zevkine sahip her tabakadan insanın içerisinde kendisini bulabileceği eserler ortaya koymuştur. Ayrıca yöreler itibariyle de her kesime hitap etmiş, her yöreyi musikîyle kucaklamıştır."(Şen 2003:114).

Ethem Nuri Üngör "Biraz musikî bilen herkes beste yapabilir. Ama bunlardan yüzde biri veya ikisi eserlerine damgasını vurabilir. İşte Sadettin Kaynak bunlardan biridir" dediği "Büyük Bestekâr Sadettin Kaynak'ın Vefatı Münasebetiyle" başlıklı yazısı üzerinden (Üngör Musiki Mecmuası s.157:13) 19 yıl geçtikten sonra, yani Kaynak'ın 19. ölüm yıldönümünde yine aynı dergide "Karadeniz Ereğli'sinde Sadettin Kaynak Konseri" başlığı ile bir yazı kaleme almıştır. Üngör 19 yıl önceki yazısında "…bunlardan biridir" diye nihayetlendirdiği cümlesini yeni yazısında "…bunlardan biri" değil "…birincisidir" şeklinde değiştirdiğini belirtmiştir (Üngör Musiki Mecmuası s. 364:14).

Sadettin Kaynak Bestelerinde Form, Makam ve Usul Kullanımı

Sadettin Kaynak'ın tespit edilen 669 eserinin 8'inin formu bilinmezken kalan 661 eserde 16 farklı form görülmüştür. Sadettin Kaynak, form yani şekil ve biçim anlayışına önem vermekle beraber, onun için form unsuru bestekârlık anlayışını sınırlandırmamıştır. Beste formunda olan iki eseri dışında şarkı, fantezi ve türkü formu ağırlıklı olarak eser besteleyen Kaynak'ın klasik üslupla bestelediği şarkı formundaki eserleri, folklorik unsurlar taşıyan şarkı

türkü ve fantezileri yanı sıra eserlerinde marş, ilahi, mersiye, düet, nefes, şu'ul, ninni, çocuk şarkısı, ağıt, dağî maya, vals, tango gibi form açısından çok geniş bir çeşitlilik vardır. Bu formların adet olarak dağılımı: şarkı 550, türkü 26, marş 22, fantezi 20, ilahi 13, mersiye 5, düet 5, nefes 5, şu'ul 3, çocuk şarkısı 2, beste 2, ağıt 2, dağî maya 1, vals 1, tango 1 şeklinde sıralanırken 8 tane eserin de formu tespit edilememiştir (Özdemir 2009:223).

Sadettin Kaynak makamı kompozisyon unsurlarından en önemli öğe olarak görmüş ama makam anlayışının ortaya koyduğu kuralların kesin sınırlarına bağlı kalmamıştır. Bir eser meydana getirirken birer araçtan ibaret olması gereken makam ve usulü amaç haline getirip, eserinde bu iki unsuru âdeta tarif edercesine kullanan, bir bakıma didaktik amaçla beste yapan bestekârların aksine, Kaynak makamı da usulü de birer araç olarak görmüştür. O kadar ki, hemen hemen hiçbir fantezisini aynı usul ve tempoda başlayıp bitirmemiş ve bazen de başladığı makama dahi bağlı kalmadan eseri başka bir makamla sonlandırmıştır. Buna gösterilecek en güzel örnek eseri segâh makamında başlayıp nihavent makamında karar veren "*Dertliyim ruhuma hicranımı sardım da yine*" isimli fantezisidir (Tanrıkorur 2004:258).

Sadettin Kaynak 669 eserini bestelerken 58 farklı makam kullanmıştır. Bu eserlerin 639 tanesi içerilerinde elbette ki makam geçkilerini barındırmakla beraber tek makamda bestelenmişken, 30 eserini değişmeli olarak iki veya üç makamla bestelediği görülmektedir. Kaynak'ın tespit edilebilen eserleri içerisinde en çok tercih ettiği makamlar nihâvent (79), hicaz (67), hüseyni (59), uşşak (48), rast (46), hüzzam (43), muhayyer (34), mâhur (28), karcığar (25), segâh (20), acemaşiran (19), muhayyerkürdî (19), hicazkâr (18), gerdaniye (15), gülizar (9) şeklinde sıralanabilir (Özdemir 2009:226).

Sadettin Kaynak, Hâfız Ahmet Kibritçioğlu ile yaptığı bir görüşmede kendisine tüm makamların birbirinden güzel olduğu söylendiğinde: "…Yok hâfızım yok, bunların hepsinin en güzeli Hicaz'dır. Onun ifade ettiklerinin tadı bir başkadır. Tabii ki diğerleri de güzeldir, ama Hicaz'ın yeri ayrıdır" diye cevap vermiştir (Şen 2003:128).

Sadettin Kaynak'ın usul kullanımı da tıpkı diğer unsurlarda olduğu gibi alışılagelmişin biraz dışındadır. "*Gözlerin mest olduğun demlerde ey şehnazdan*" mısra ile başlayan şehnaz buselik makamındaki bestesini 32 zamanlı muhammes usulü ile besteleyen Sadettin Kaynak'ın bu eseri dışındaki tüm eserleri 15 zamanın altındaki küçük usuller ile bestelenmiştir. Beste formundaki diğer eseri "*Merhem koyup onarma sinemde kanlı dağı*" adlı eserini de 10 zamanlı lenk fahte usulü ile bestelemiştir. Kaynak'ın eserlerinde çok zengin, çeşitli ve farklı usul kullanımlarına rastlanmaktadır. Kaynak, bir eserinin aranağmesini başka, sözlü bölümünü başka veya bir eserin aranağmesinde farklı iki usul kullanarak veya bir eserin içerisinde iki, üç hatta dört usul değişikliği yaparak eserler besteleyip usul kullanımına bambaşka bir boyut kazandırmıştır.

Sadettin Kaynak tespit edilen 669 eserinin 515'inde 19 farklı usul kullanmıştır. Geri kalan 515 eserin 115'i değişmeli usul, 29 tanesi de içerisinde serbest bölümler kullanılarak bestelenmiştir. 10 tane eserin ise usulü belirlenememiştir. Sadettin Kaynak'ın değişmeli usul ile bestelediği 115 tane eserinde kullanılan değişmeli usul terkipleri 42 farklı bileşimle oluşmuştur. Bu bileşimlerden iki tane usulün birlikteliği ile oluşanların sayısı 30, üç farklı usulün birlikteliği ile oluşanların sayısı da 11'dir. Ayrıca sofyan usulünün farklı mertebelerinin kullanımı ile değişmeli usul kullanımı da görülmektedir. Usulü değişmeli olarak belirlenen ama notasına ulaşılamadığından birleşimi bilinemeyen eserler de vardır. Birbirinden farklı 42 bileşimin oluşumunda düyek 18, aksak 13, curcuna 12, sofyan 12, nim sofyan 9, yürük semai 7, türk aksağı 7, semai 4, raks aksağı 3, devr-i hindi 3, sengin semai 2, mevlevî devr-i revanı 1, devr-i turan 1, müsemmen 1, evfer 1 ve oynak 1 bileşimde kullanılmak suretiyle 16 farklı usul kullanılmıştır (Özdemir 2009:230-232).

Sadettin Kaynak yukarıda belirtildiği gibi eserlerinin bazılarında serbest bölümlere yer vermiştir. Kaynak'ın eserlerinde serbest bölüm kullanması dini musiki eğitimi ve icrası etkisiyle Kur'an okuma yani hâfızlık başarısıyla, gazelhanlığı ve halk müziğinin serbest eserlerinin etkisi ile ilişkilendirilebilir (Ayangil 13.06.2008).

Sadettin Kaynak Bestelerinde Aranağme-Arasaz Unsuru

Bestelediği eserlere bakılarak bir sözlü eser bestecisi olarak tanımlayabileceğimiz, enstrümantal formda bir bestesi bulunmayan Kaynak için, sözlü eserler içerisinde gerek aranağme gerekse arasaz anlayışı ile "saz unsuru",

onun farklılığını ortaya koyan çok önemli bir öğedir. Bir saz sanatkârı olmadığı halde, eserlerinde son derece parlak ve orijinal olan enstrümantal giriş ve bağlantı bölümleri olan Kaynak'ın bu saz bölümlerinde imzası o kadar belirgindir ki, herhangi bir eserinin aranağmesi başlar başlamaz eserin ona ait olduğu anlaşılmaktadır. Onun dünyasında, saz unsuru bölüm sonlarında küçücük bağlantı unsuru olmaktan çıkmış, gerektiği zaman kelimelerin arasına dahi girebilen başta - ortada - sonda kısaca eserin her yerinde özgürce dolaşan ve söz unsuruyla yarışan bir hale bürünüp, bir kişilik kazanmıştır (Tanrıkorur 2004:257-258).

Sadettin Kaynak'ın Bestelerindeki Güfte Yazarları

Sadettin Kaynak tespit edilen 669 eserinin, 303 tanesinin güfte yazarı tespit edilememiş olup; geri kalan 366 eserinin güftelerini 81 farklı güfte yazarı yazmıştır. Sadettin Kaynak bestelediği eserlerin 55 tanesinin güftesini kendisi yazmıştır. Sadettin Kaynak'ın bestelediği gûfteler arasında Karacaoğlan, Emrah, Gevherî, Âşık Ömer gibi halk ozanlarının şiirleri de; Fuzulî, Nedim ve Şeyh Galip gibi divan şairlerinin şiirleri de vardır. Sadettin Kaynak'ın güftelerini en fazla kullandığı şair ise Vecdi Bingöl'dür (15). Onun ardından Mustafa Nâfiz Irmak, Fuad Hulûsi Demirelli, Ramazan Gökalp Arkın, Karacaoğlan, Necdet Rüştü Efe, Lâmi Güray gibi şair ve söz yazarları gelmektedir (Özdemir 2009:257). Eserlerindeki çeşitlilik sadece güfte yazarları bazında değil, güftelerindeki tematik çeşitlilik ve günü yakalayabilirlik, gündelik hayatın içerisinde kalabilme özellikleri ile de popüler olmasında en önemli etkenlerdendir.

Sadettin Kaynak'ın Film Müziği Bestekârlığı

Eserleri Türkiye Radyo Televizyon Kurumu, Kültür Bakanlığı Türk Müziği Koroları ve konservatuvarlar gibi icra ve akademik çalışmanın en üst düzeyde yapıldığı kurumlarda seslendirilen, yıllar boyu bu musikîye damgasını vurmuş Münir Nurettin Selçuk, Safiye Ayla, Sabite Tur Gülerman, Hamiyet Yüceses, Bekir Sıtkı Sezgin, Mediha Demirkıran, Müzeyyen Senar, Perihan Altındağ Sözeri, Alâeddin Yavaşça gibi solistlerce seslendirilen Sadettin Kaynak'ın, bestekârlık yelpazesinin genişliği ile paralel geniş dinleyici kitlesine ulaşmasında pek çok müzikal etken olmuştur. Fakat Sadettin Kaynak'ın 1926 yılında başlayarak sürdürdüğü bestekârlık hayatında tanınması ve sevilmesinde en önemli süreç film müziği çalışmaları ile olmuştur.

Arap ve Mısır filmleri ile etkileşimle, form melodi ve güfte paralelliğinin sağlanması zarureti ile yapısal olarak Sadettin Kaynak bestelerinde zorunlu bir şekilde ortaya çıkan ve Türk musikîsinde "fantezi" olarak adlandırılan yeni form biçimi oluşmuştur. Kaynak'ın film müziği besteciliğinde, Türk filmleri ve Mısır filmlerine yaptığı bu fanteziler, türküler ve şarkılar izleyiciyle buluştukça "halkın nabzına göre nağme yapmak ve bunu her sınıf halka beğendirmek istiyorum" anlayışı o yıllarda ülkenin pek çok yerinde gösterilmeye başlayan filmler aracılığı ile iyice yerini bulmuştur. Sadettin Kaynak'ın gerek Türk filmleri gerekse Mısır filmleri için yaptığı müziklerin tamamı kendi bestelerinden oluşmuş ve film şirketleri ile yaptığı sözleşmeler gereği bunların icralarını yönetmeyi de kendisi üstlenmiştir.

Sadettin Kaynak'ın tespit edilen 669 eserinden 218'i film müziklerinin sözlü repertuarına aittir. Kaynağın tespit edilen 14 adet Türk filmi için bestelediği 59 eserinin; 49'u şarkı, 3'ü türkü, 2'si fantezi formunda iken birer adet de marş, mersiye, beste, nefes ve tango formunda eseri vardır. Tespit edilen 47 adet Mısır filmi için bestelediği 159 adet eserinin ise 140'ı şarkı, 4'ü fantezi, 4'ü marş, 3'ü düet, 2'si mersiye, 2'si türkü, 1'i vals, 1'i de ninni formundadır. 2 tanesinin ise formu tespit edilememiştir (Özdemir 2009:269).

Sadettin Kaynak'ın müziklerini yaptığı Türk filmleri: *Allah Kerim, Allah'ın Cenneti, Çanakkale Geçilmez, Estergon Kalesi, Hafız Behçet, İstanbul Sokakları, Kahveci Güzeli, Kanlı Taşlar, Nasrettin Hoca Düğünde, Sızlayan Kalp, Sızlayan Kalp Beyaz Zambak, Sonsuz Acı, Yavuz Sultan Selim Ağlıyor* ve *Yayla Kartalı*'dır. Kaynak'ın müziklerini yaptığı Mısır filmleri ise: *Arzu ile Kanber, Aşk Çeşmesi, Aşk Kurbanları, Aşkın Zaferi, Bağdat Hırsızı, Balıkçı Osman Bağdat'ta, Beyaz Melek, Beyaz Zambak, Binbir/ Binbirinci Gece, Binikinci Gece, Bir Türk'e Gönül Verdim, Cem Sultan, Çöl Kızı, Dansözler Kulübü, Düğün Gecesi, Esir Tüccarı, Gadr ve Azap, Gençliğin Zaferi (Endülüs Geceleri), Gizli Aşk, Günah Peşinde, Hac Yolu, Harunreşid'in Gözdesi, Hurmalar Altında Cemile, Işıl ile Fahri, İncili Çavuş, İskender, Kalbime Doğmuştu, Kara Bahtım, Kerem ile Aslı, Lekeli Melek, Leyla ile Mecnun,*

Mahzun Gönüller, Meçhul Mazi, Mihracenin Kızı, Romeo ve Jülyet, Sahra Güzeli, Sahra Kızı Leyla, Sefiller, Selahattin Eyyübi ve Bozaslan, Selma Benim Canımsın, Sönmeyen Aşk, Şam Güzeli, Şark Yıldızı, Şeyhin Kızı, Tahir ile Zühre, Vicdan Borcu ve *Yetimler* filmleridir (Özdemir ve Beşiroğlu 2009:27) (Bkz Şekil 10).



16 Ekim 1940 Akşam Gazetesi



27 Aralık 1941 Cumhuriyet Gazetesi



5 Ocak 1941 Akşam Gazetesi



13 Ekim 1941 Akşam Gazetesi



18 Ekim 1940 Akşam Gazetesi



28 Ekim 1946 Cumhuriyet Gazetesi

Şekil 10. Sadettin Kaynak'ın müziklerini bestelediği filmlerin gazetelerde yayınlanan afişlerinden örnekler

Sadettin Kaynak'ın müziğini yaptığı tespit edilen 14 Türk filminden 5 tanesinin müziklerini kendisinin yapmış olduğu tespit edilmekle beraber bu filmler için hangi eserleri bestelediğine ulaşılamamıştır. Bu filmleri: *Hâfız Behçet, Sızlayan Kalp, Sızlayan Kalp Beyaz Zambak, Estergon Kalesi, Allah Kerim*'dir. Bunlardan *Hâfız Behçet*'e Hasan Oral Şen'in bulgularından faydalanılarak ulaşılmış, diğer dördü ise dönem süreli yayınları/gazeteler taranarak ulaşılan film afişleri ile ilk kez tespit edilmiştir. Yine aynı şekilde 47 adet Mısır filminden de 9 tanesine sadece Kaynak'ın müziklerini yaptığı bilgisi dahilinde ulaşılmış, eserler tespit edilememiştir. Bunlardan *Esir Tüccarı, Hac Yolu, Işıl ile Fahri, İskender, Kerem ile Aslı, Hurmalar Altında Cemile* adlı eserlere Hasan Oral Şen'in çalışmalarından, *Kalbime Doğmuştu, Mihracenin Kızı* ve *Sahra Güzeli* adlı filmlere de yine dönem süreli yayınları/gazete taramalarında rastlanılan film afişleri ile ilk kez ulaşılmıştır (Özdemir 2009:268,273).

Kaynak Mısır ve Türk filmlerinin yanı sıra bazı belgesel özelliği taşıyan filmlerin de müziklerini yapmıştır. Dönemin Ziraat Vekâleti'nin "*Karacabey Harası*" ve "*Dursun Bey Ormanları*" için hazırlamış oldukları belgesel niteliğindeki filmlere de sözsüz ve oldukça uzun müzikler bestelemiştir. Ziraat Vekâleti'nin isteği doğrultusunda yapılan bu eserler, Kaynak'ın bizzat kendi notlarından anlaşılacağı üzere "*Rize ve Çay*", "*Bursa Merinos*", "*Eskişehir Orman Fidanlığı*" şekilde düzenlenmiş ve kayıtları da İstanbul Şişli'deki Halil Kâmil stüdyosunda icra edilerek gerçekleştirilmiştir (Şen 2003:252,253).

Sadettin Kaynak sinemanın yanı sıra müzikli sahne oyunlarından operet ve revüler için de müzikler bestelemiştir. Bunlar için şarkı, fantezi ve türkü formundaki eserlerin yanı sıra tango ve rumba özelliği taşıyan eserler de bestelemiştir ki bunlar usul ve makamları açısından Türk musikîsinin özelliklerini taşımaktadır. İçerisinde dans ve dans müziğine yer veren komik konulu tiyatro şeklinde tanımlanabilecek operete örnek olarak "*Modern Yemişçi Opereti*" verilebilir. Danslı ve müzikli sahne oyunlarından biri olan revü türünden de "*Gemiciler*", "*Sporcu Kızlar*" ve "*Alabanda*" revülerine müzikler bestelemiştir (Şen 2003:257-258).

Sadettin Kaynak'ın Son Yılları ve Vefatı

Kaynak'ın şöhrete kavuşmasının en büyük etmeni olan tüm bu film çalışmalarının yoğun temposu maalesef sağlığının kaybına da en büyük sebeplerden biri olmuştur. Dönemin önemli yazarlarından Hikmet Feridun Es'in, 1941 yılında Yedigün Dergisi 41. sayısında Kaynak ile yaptığı röportajında belirttiği gibi: "…Bilakis, besteye çalışırken insan kendini bu mesaiye fazla kaptırırsa müthiş yoruluyor. Bir göz kararması, dehşetli bir baş dönmesi başlıyor. Fasıla (ara) verilmezse bu insanı harab eder…". 1941 yılında hissetmeye başladığı bu yorgunluk, artan yoğunluğu ile hız kazanmıştır. 1953 yılında "*Yavuz Sultan Selim Ağlıyor*" filminin şarkılarının provasının yapıldığı Hamiyet Yüceses'in evinde, prova esnasında beyin kanaması sonucunda felç geçiren Kaynak, bir süre komada kalmış, ama yavaş yavaş iyileşerek sekiz yıla yakın bir süre hayatını felçli olarak geçirmiştir (Yenigün 1969:11).

Sadettin Kaynak, Sıraselviler'deki Kaynak Apartmanı'ndan, geçirdiği bu rahatsızlık ardından dinlenmek amacı da ağır basarak Koşuyolu Mehmet Akman Sokak No: 51'deki evine taşınıp istirahate çekilmiştir. Gerek doktor bakımı gerekse ilaç masrafları iyice artıp karşılanması zorlaşınca yanında bulunan hayat yoldaşım dediği Gülfiye Hanım'ın Alâeddin Yavaşça'yı arayıp yardım istemesi üzerine, Yavaşça'nın aracılığı ile 26 Aralık tarihi itibari ile kaldırıldığı Haydarpaşa Numune Hastanesi'nde vefatına kadar bir buçuk yıl boyunca özenle tedavi görmüştür (Üngör Musiki Mecmuası s.157:26).

Sadettin Kaynak'ı 3 Şubat 1961 cuma günü sabahı öğrencileri ziyarete gelmiş, içlerinden yine talebesi Abbas'a Kur'an okutmuş, onların saat 11.30'da yanından ayrılması ardından saat 12.00'de namazını kılmış ve 18 yıldır onu hiç yalnız bırakmayan Gülfiye Hanım'a hayata gözlerini yummadan evvel son sözleri olarak: "Ben Allah'ın huzuruna gidiyorum. Hakkını helâl et" demiştir. Kaynak, 4 Şubat 1961 cumartesi günü vasiyeti üzerine Nuruosmaniye Camii'nde kılınan cenaze namazı ardından aile kabristanına (Üngör Musiki Mecmuası s.157:26) Merkez Efendi Mezarlığı'nda toprağa verilmiştir. Cenaze namazı Nuruosmaniye Camii'nin baş imamı ve Kaynak'ın talebelerinden Hâfız Hasan Akkuş tarafından kıldırılmıştır. Kaynak'ın son sözlerini ve 18 yılını paylaştığı Gülfiye Hanım hastalığı süresince Kaynak'a büyük bir özenle bakmış ve tüm ihtiyaçlarını karşılamaya çalışmıştır (Şen 2003:38).

16 Şubat 1961 tarihli Hayat Mecmuası'nda Orhan Tahsin'in Kaynak ile ilgili röportaj ve yazısının son bölümünde onun 16 Aralık 1958 tarihli vasiyetnamesi kendi ağzından şöyle yer almaktadır: "…Cenaze namazım Nuruosmaniye Camii Şerifi'nde kılınsın. Merkez Efendi'de kabrim hazırdır. Kabir taşımı Gülfiye yaptırır. Yazılacak şey şudur: Sultan Selim Camii Şerifi Baş İmamı ve Sultanahmet Camii Şerifi ikinci imamı ve hatibi meşhur bestekâr Hacı Hâfız Kaynak'ın ruhuna Fatiha" (Şen 2003:60-61).

Kaynakça

Akçura, Gökhan (2003). *Ivır Zıvır Tarihi: Şen Gönüller Diyarı*, İstanbul: Om Yayınevi, s.44-49.

Aksüt, Sadün (2008). Kişisel Görüşme, İstanbul (21.03.2008)

Atlığ, Nevzat (2008). Kişisel Görüşme, İstanbul (01.05.2008)

Ayangil, Ruhi (2008). Kişisel Görüşme, İstanbul. (13.06.2008)

Beşiroğlu, Şefika Şehvar (1993). "Türk Müziğinin Popülerleşme Sürecinde Bir Bestekâr: Sadettin Kaynak", Popüler Müzik Yayınları, Popüler Müzik Araştırmaları Derneği Dergisi, 1, s.105-113.

Ediboğlu, Baki Süha (1962). *Ünlü Türk Bestekârları- Sadettin Kaynak,* İstanbul: Ak Kitapevi, s.255-263

Ergin, Metin (8 Ağustos 1954). "Şehirden Röpörtajlar, Sanat Hayatının 50. Yılında Meşhur Bestekâr Sadeddin Kaynak ile Bir Konuşma", Cumhuriyet Gazetesi, s.5-6.

Es, Hikmet Feridun. Yenigün Dergisi, "Sadettin Kaynak ile Röportaj*"*, sayı:41, s.41

Kaynak, Günaydın (1991). "Sadettin Kaynak", (İslam Araştırmaları Vakfı için 9 sayfa olarak kaleme alınmış ve metnin üzerinde arşive intikalinin 1991 yılı olduğu ve 05.03.2002 teklif ve 14.03.2002 onaylı " İmza Değişikliği Teklif Formu" ile Günaydın Kaynak ile birlikte yazar olarak belirtilen Nuri Özcan tarafından tarafımıza verilmiştir)

Işık, S.Sadettin (1950). Radyo Dünyası, "Usta Bir Kuyumcu Gibi Bestelerine Motifler İşleyen Üstad Bestekâr: Sadettin Kaynak", sayı 18, s.15-19.

İnal, İbnülemin Mahmut Kemal (1958). *Hoş Sadâ Son Asır Musikîşinasları*, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, Maarif Basımevi,s.251-252.

Kızıltuğ, Fırat (2008). Kişisel Görüşme, İstanbul. (13.06.2008)

Özdemir, Sinem (2009). "Popülerleşme Sürecinde Türk Müziği ve Bu Süreçte Bir Bestekâr: Sadettin Kaynak", Yayınlanmamış Doktora Tezi, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Özdemir, Sinem ve Beşiroğlu, Ş.Şehvar (2009). *Türk Müziğinin Popülerleşme Sürecinde Film Müzikleri ve Sadettin Kaynak*, İTÜ Dergisi/b Sosyal Bilimler, cilt:6 sayı:1 Aralık 2009, s:19-30

Sözer, Vural (1964). *Müzik ve Müzisyenler Ansiklopedisi*, İstanbul: Tan Gazetesi ve Matbaası, s.215.

Şen, Hasan Oral (2003). *Sadettin Kaynak*, Türkiye Radyo Televizyon Kurumu Yayınları, Ankara.

Tanrıkorur, Cinuçen (2004). "Türk Müziği Kimliği", Dergah Yayınları, Aralık, s.11-15.

Ünlü, Cemal (2004). *Git Zaman Gel Zaman Fonograf, Gramofon, Taş Plak*, İstanbul: Pan Yayıncılık.

Ünlü, Cemal (1999). "Kendi Sesinden Hafız Sadettin Kaynak Cd Kitapçığı", Arşiv Serisi Kalan Müzik cd.

Üngör, Ethem Nuri. Tarih, "Karadeniz Ereğlisi'nde Sadeddin Kaynak Konseri", Musikî Mecmuası, sayı:364,s.12-15.

Üngör, Ethem Nuri. Tarih, "Büyük Bestekâr Sadeddin Kaynak'ın Vefatı Münasebetiyle", Musikî Mecmuası, sayfa:157, s.13-26.

Musikî Mecmuası, "Sadettin Kaynak ile Röportaj", sayı 377, s:21,22.

Yavaşça, Alaattin (2008). Kişisel Görüşme, İstanbul (01.05.2008).

Yenigün, Hayri (1969 Mart). "Sadettin Kaynak", Musikî Mecmuası, sayı 244,s.10-11.

Afişlerin yer aldığı gazeteler:

12 Temmuz 1930 Cumhuriyet Gazetesi

19 Şubat 1931Milliyet Gazetesi

13 Şubat 1933 Cumhuriyet Gazetesi

6 Şubat 1940 Cumhuriyet Gazetesi

16 Ekim 1940 Akşam Gazetesi

18 Ekim 1940 Akşam Gazetesi

27 Aralık 1941 Cumhuriyet Gazetesi

25 Ocak 1941 Akşam Gazetesi

13 Ekim 1941 Akşam Gazetesi

28 Ekim 1946 Cumhuriyet Gazetesi

Sadi Yaver Ataman (1906-1994)

Tunahan ALAN[1]

Cenk GÜRAY[2]

Özet

Birçok aydın, halkbilim ve müzikoloji adına gerçekleştirdiği çalışmalarını Cumhuriyetin ilk yıllarında yayımlamıştır. Bilimsel ve sanatsal faaliyetlerin en önemli unsuru olan üretim, bu aydınların adının tarihe not edilmesini sağlamıştır. Üretimleriyle Anadolu'nun halkbilim ve müzikoloji literatürüne çeşitli kaynak eserler bırakan bu aydınlardan biri de Sadi Yaver Ataman'dır. 1906 yılından 1994 yılına kadar süren ömrüne onlarca yayımlanmış, bir o kadar da yayımlanmamış eser sığdıran, folklor ve halk müziğinin gelişiminde bizzat rol oynayan Ataman, yayımlanan binin üzerinde makalesi ve derlediği yüzlerce halk müziği eseri sayesinde akademinin satır aralarında veya radyolarda çalınan türkülerde saygı ve sevgiyle anılmaya devam etmektedir. Sadi Yaver Ataman'ın yaşamı, aile üyeleri ve günümüze miras bıraktığı bilimsel ve sanatsal üretimlerine değinmeyi amaçlayan bu çalışma, kendisine dair mevcut literatürün taranmasıyla gerçekleştirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Sadi Yaver Ataman, Halkbilim/Folklor, Müzikoloji, Bilimsel ve Sanatsal Üretim.

Abstract

Numerous intellectuals published their works on folklore and musicology in the early years of the Republic. Production, which is the most crucial element of scientific and artistic activities, has made the names of these intellectuals noted in history. Sadi Yaver Ataman is one of these intellectuals whose production left various main sources regarding the folklore and musicology literature of Anatolia. Ataman, who managed to fit dozens of published and unpublished works into his life that spanned from 1906 to 1994, played a significant role in the development of folklore and folk music. Thanks to his more than a thousand published articles and hundreds of compiled folk music works, he continues to be remembered with respect and affection in academic literature or even in the folk songs played on the radio. The scope of this study is to examine the life of Sadi Yaver Ataman, as well as his scientific and artistic output that has left a lasting legacy, by conducting an analysis of the existing literature regarding him.

Keywords: Sadi Yaver Ataman, Folklore, Musicology, Scientific and Artistic Productions.

Giriş

"Bilgimin kaynağı Anadolu'dur. Anadolu söyledi, ben yazdım."

- Sadi Yaver Ataman

Günlük hayatta kullanımı mümkün olan teknolojik araç-gereçlere bütün çağlarda sahip olduğumuzu varsayabilseydik halkbilim, müzikoloji veya tarih gibi bilimsel çalışma alanlarının çok daha farklı gelişim aşamalarına sahip olmaları mümkün olabilirdi. Bu ütopik varsayımın gerçekleşebilmesinin tek yolu, Korkut Ata Hikayeleri veya Evliya Çelebi'nin Seyahatnâme'si gibi deyim yerindeyse sözlü geleneğe "kalp masajı" yaparak aktarımını sağlayan kültür miraslarının yaşatılabilmesidir. Böylesi "sözlü kültür ürünleri" ile ilgili Cumhuriyetin ilk yıllarına tekabül eden girişimler, yıllardır devamlılık gösteren geleneklere ve folklorik birikime ışık tutmaları açısından oldukça büyük bir öneme sahiptir. Bugün bazı alanlarda kalem oynatılması söz konusu olduğunda

[1] Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Geleneksel Türk Müzikleri Anabilim Dalı, Doktora Öğrencisi. tunahan.alan@gmail.com

[2] Prof. Dr., Hacettepe Üniversitesi, Müzik Teorileri Anabilim Dalı. cenk.guray@gmail.com

değinmeden geçilemeyecek isimler, Cumhuriyetin ilk yıllarında böylesi alanlarda oldukça mühim çalışmalara imza atmışlardır. Aslında bir anlamda, Korkut Ata, Evliya Çelebi gibi kaynak kişilerin eserlerin günümüze taşınmasında Ziya Gökalp, M. Fuad Köprülü ve Rauf Yekta gibi XX. Yüzyıl figürlerinin önemli bir payı olduğu söylenebilmektedir. Bu isimlerin ortak noktalarından biri, bilimsel ve sanatsal faaliyetler konusunda gerçekleştirdikleri üretimleridir. Özellikle kendi zamanlarında gerçekleştirdikleri üretimler sayesinde bugün ismi hem akademinin satır aralarında, hem de radyolarda çalınan türkülerde anılmaya devam eden tarihsel figürlerden biri de Sadi Yaver Ataman'dır.

Halkbilim ve müzikbilim alanları, veri toplama noktasında oldukça benzer gereksinimlere sahiptir. İki alan da genel anlamda çalışma süreçlerinin bir noktasında birincil saha verilerine ihtiyaç duymaktadır. Sadi Yaver Ataman'ın gerçekleştirdiği bilimsel ve sanatsal üretimler, iki çalışma alanı açısından da çoğu zaman ana kaynak niteliğine sahiptir. Yaşamı boyunca Anadolu'nun kadim geleneklerini belgeleyen Ataman'ı "halk bilim uzmanlığının" yanında, devlet sanatçısı bir müzisyen olarak, kayıt altına aldığı geleneğin "uygulayıcılarından biri" olarak da görmek mümkündür. Bu anlamda Ataman, "Anadolu'nun söylediklerini" sadece yazmamış, pratiğini sunarak da bu tarihsel yolculukta yer almıştır.

Ataman Ailesi

Sadi Yaver Ataman'ın babası Dr. Ali Yaver Ataman (Şeyhü'l Etibba/Başhekim, d. 1868 - ö. 1955), Kafkasyalı bir mücâhit olan ve özellikle Safranbolu eşrafı tarafından saygı duyulan Şeyh Şâmil'in soyundan gelmektedir. Dr. Ali Yaver Bey (Görsel 1) ilk evliliğini Fıtnat Hanım ile gerçekleştirmiştir. Fıtnat Hanım genç yaşta verem hastalığı sebebiyle hayatını kaybetmeden önce İsmail Zühdü isminde bir oğulları dünyaya gelmiş, fakat o da 1912 yılında 21 yaşında aynı rahatsızlık sebebiyle hayatını kaybetmiştir (Ataman 1987: 12-13). Dr. Ali Yaver Ataman ikinci evliliğini Sadi Yaver Ataman'ın annesi olan ve Safranbolulu Cılız ailesinden gelen Habîbe Yektâ Ataman ile gerçekleştirmiştir. Bu birliktelik sonucunda Sadi Yaver Ataman, Ahmet Sebâti Ataman (1907/1908[3]-1992), Ali Şinâsi Ataman (1911-1983) ve Zühtü Ataman dünyaya gelmiştir. Dört kardeşin en küçüğü olan Zühtü Ataman, Dr. Ali Yaver Beyin ilk eşi ve ilk oğlu gibi verem nedeniyle 19 yaşında hayatını kaybetmiştir (Şenel 1995: 1; Or 1997: 3).



Görsel 1. Dr. Ali Yaver Ataman (Ataman 1987: 15).

Dr. Ali Yaver Bey eğitimini İstanbul'da Askeri Tıbbiyede tamamladıktan sonra pek çok şehirde hekimlik yapmıştır. Sadi Yaver Ataman, babasının görev aldığı şehirlerden biri olan Yanya/Yunanistan'da 23 Nisan 1906 yılında dünyaya gelmiştir. Dr. Ali Yaver Ataman, Safranbolu'da serbest hekimlik yapmadan önce Karadeniz Ereğli/Zonguldak ve Safranbolu Memleket Hastanelerinde başhekim olarak hizmet vermiştir. 1919 yılında İtilaf devletlerinin Anadolu'yu

[3] Ahmet Sebâti Ataman'ın doğum tarihine dair bazı kaynaklar 1907, bazı kaynaklar ise 1908 yılına işaret etmektedir (Yıldırım ve Zeynel 2010: 601, 676, 760, 1021, 1033; Özgeçmiş Levhası, "Dr. Ali Yaver Ataman").

işgal etmeye başlaması sonucunda Millî Mücadele için örgütlenmek isteyen Safranbolu eşrafı, 3 Haziran 1919 tarihinde gönderdikleri telgraf ile mücadeleye desteklerini belirtmişlerdir. 18 Eylül 1919 yılında Safranbolu'nun bağlı olduğu Kastamonu Vali Vekili Ferit Recai Bey, kaymakamlıklara Vilayet sınırları içinde ivedilikle Müdafaa-i Hukuk Cemiyetlerinin kurulması emrini vermiştir. Bunun sonucunda kurulan Safranbolu Müdafaa-i Hukuk Cemiyetinin "Kuva-yı Milliyeci yurtsever" kurucularından biri de Dr. Ali Yaver Bey'dir (Sarıkoyuncu 1992: 45-46; Karakök 2012: 151). Bir süre Safranbolu Müdafaa-i Hukuk Cemiyetinin başkanlığını da yapmış olan Dr. Ali Yaver Bey, Kurtuluş Savaşı ve Millî Mücadele'ye olan sonsuz katkıları sebebiyle İstiklâl Madalyası ile onurlandırılmış, 1955 yılında Safranbolu'da vefat etmiş ve aynı yerde toprağa verilmiştir (Özgeçmiş Levhası, "Dr. Ali Yaver Ataman").

Dr. Ali Yaver Ataman'ın Habîbe Yektâ Hanım'dan doğan ikinci oğlu Ahmet Sebâti Ataman da 1907/1908'de Sadi Yaver Ataman gibi Yanya/Yunanistan doğumludur. İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi ve Viyana Üniversitesi Hukuk Fakültesi Kriminoloji Enstitüsü'nde eğitim gördüğünden söz edilen Ahmet Sebâti Ataman, birçok idari vazifenin dışında Zonguldak ve Ankara Milletvekili olarak Türkiye Büyük Millet Meclisi'nde görev almıştır. 19 Aralık 1992 tarihinde vefat etmiştir (Yıldırım ve Zeynel 2010: 601, 676, 760, 1021, 1033). Sadi Yaver Ataman'ın ikinci kardeşi Ali Şinasi Ataman ise, 1911 yılında doğmuştur. Gazi Eğitim Enstitüsü mezunu olan Ali Şinasi Bey, Millî Eğitim Bakanlığı'nda görevler almıştır. Bunun yanında o dönemde doğrudan Başbakanlık makamına bağlı olarak idare edilen Beden Terbiyesi Genel Müdürlüğü'nün (bugünkü adıyla Spor Genel Müdürlüğü) sekizinci genel müdürü olarak görev yapmıştır. 1983 yılında vefat eden Ali Şinasi Ataman, İzcilik ve Cimnastik Federasyonu Başkan Muavinliği ve Türkiye Milli Olimpiyat Komitesi Başkanlığı görevlerine de atanmıştır (Cumhuriyet Gazetesi 12.05.1983: 10; SHGM ve TMOK İnternet Siteleri).

(Mehmet) Sadi Yaver

Sadi Yaver Ataman yukarıda da değinildiği gibi 23 Nisan 1906 yılında, günümüzde Yunanistan sınırları içinde olan Yanya kentinde doğmuştur. Daha sonra ailesiyle beraber çocukluğunun geçtiği Safranbolu'ya dönmüştür. Burada henüz küçük bir çocukken Safranbolu'lu saz ustalarını ve âşıkları dinleyerek türküleri, halk oyunlarını öğrenmiş, sekiz dokuz yaşlarına geldiğinde ise önce asker borusunu (borazan) çalmayı, sonra da "yiğit bir çalgı" olarak betimlediği bağlamayı çalmayı öğrenmiştir (Şenel 1995: 1, 3, 26). Dr. Ali Yaver Ataman'ın ilk eşi Fıtnat Hanım'ın ağabeyi Şair ve Güftekâr Mehmet Sadi Bey, Sadi Yaver Ataman'ın doğumundan üç yıl önce vefat etmiştir (Ataman 1987: 12-13). Bu sebeple ilk önce "Mehmet Sadi" adı verilen Sadi Yaver Ataman, soyadı kanunuyla beraber değiştirene kadar bu ismi kullanmıştır (Ataman 1987: 12-13; Şenel 1995: 4). Sadi Yaver Ataman, ilkokul eğitimini 1922 veya 1923 yılında Safranbolu İbtidaî Mektebi'nde tamamlamıştır. Ortaokul (Rüştiye) ve İdâdî (lise/liseye hazırlık) eğitimine de aynı kentte başlayan Ataman'ın, 1926 yılında İstanbul Lisesi'ni bitirdiği aktarılmaktadır[4] (Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi 1977: 213; Or 1997: 3).

Lise eğitiminin ardından, muhtemelen başhekim olan babasından da ilham alarak İstanbul Üniversitesi Tıp Fakültesi'nde Diş Hekimliği bölümüne kayıt yaptırmıştır. Hasan Or, Ataman'ın kendi ifadesiyle "ağızlardan iğrenmesi" sebebiyle Diş Hekimliği eğitimini yarıda bıraktığını aktarmaktadır (1997: 3). Tıp Fakültesi'nde yarım bıraktığı üniversite eğitimine müziğe ilgili olması sebebiyle ilk olarak Beylerbeyi Musiki Cemiyeti'nde, daha sonra ise Dârü'l-Elhân'da (İstanbul Konservatuvarı'nda) devam etmiştir. Yıllar sonra öğrencisi olacak olan Süleyman Şenel, Sadi Yaver Ataman'ın üniversite yıllarında Rauf Yektâ, Zekâizâde Hâfız Ahmet Irsoy, Kaşıyarık Hüsâmettin Bey, Musa Süreyya Bey, Muallim İsmail Hakkı Bey, Mehmet Zâti Arca, Veli Kanık ve Üsküdarlı Hoca Ziya Beylerin tedrisatından geçtiğini, Mahmut Ragıp Gazimihal, Eugène Borrel ve Hugo Waynberg gibi isimlerle de çalışma fırsatı bulduğunu aktarmaktadır (1995: 3; Şenel 2020a: 134-136). 1930 yılında buradan mezun olmadan önce, İstanbul Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü'nde (Türkiyat Araştırmaları Ens.) Prof. Dr. Mehmet Fuad Köprülü'nün derslerinden de faydalanmıştır (Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi 1977: 213).

[4] Şenel, bu konuyla ilgili Ataman'ın "otobiyografisinde İstiklal Lisesi'ni bitirdiğine dair bir not bulunmadığı" notunu düşmüştür (1995: 1).

İlk Çalışmaları (1930-1940)

Henüz 17-18 yaşlarında Mustafa Kemal Atatürk'ün huzurunda bağlama çalıp türkü söyleme şansına erişmiştir (Şenel 1995: 4). Üniversite eğitiminin son yıllarında kişisel ilgisi üzerine halkbilim ve müzikoloji çalışmalarına başlamıştır. 1930 yılındaki İstanbul Musiki Konservatuvar'ı mezuniyetinin ardından müzik eğitmenliği yeterliliğini de Musiki Muallim Mektebi'nden alan Ataman, 1931 ve 1935 yılları arasında Üsküdar Ortaokulu'nda ve Karadeniz Ereğli'de müzik öğretmeni olarak görev yapmıştır. 1934 yılında teğmen rütbesiyle terhis olduğu kısa dönem askerlik hizmetinden sonra dört yıl daha öğretmenliğe devam etmiştir.

Daha önce de bahsedildiği gibi kendisinin Halkbilim Uzmanı ve Müzikolog olarak anılmasını sağlayacak olan saha araştırmalarına henüz İstanbul'daki üniversite eğitimi devam ederken kendi imkânlarıyla başlamıştır. Yine aynı disiplinler üzerinde yazdığı yazıları ilk olarak 1931 yılında Karadeniz Ereğli dergisinde ve Bartın Gazetesinde yayımlanmaya başlamıştır (Şenel 1995: 6; Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi 2010: 138). Cumhuriyetin erken dönemlerinde alan/saha çalışmalarına dair sayılı örnek mevcuttur. Kendisinin 1936 yılında Memleket Basımevi tarafından yayımlanan "Safranbolu Düğünleri - Oyunlar-Türküler" isimli kitabı, bu örnekler içinde özellikle Anadolu'nun geleneksel uygulamalarının ve halk müziği geleneğinin kaydedildiği ilk çalışmalar arasında işaret edilmektedir. Bu sayede Sadi Yaver Ataman'ın Anadolu'nun kültürel belleğini ölümsüzleştiren sayılı bilim insanlarından biri olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Söz konusu eser, Safranbolu ve çevresinde yer alan köy ve kasabalarda gerçekleştirilen düğünler, düğünlerde oynanan halk oyunları ve çalınan oyun havalarıyla alakalı bilgiler aktarmaktadır. Süleyman Şenel, hocasının ismini verdiği biyografi kitabında Ataman'ın Safranbolu'da gerçekleştirdiği alan araştırmalarında gerektiğinde entari ve fistan giyerek veya tavan arasında gizlenerek gözlem yaptığından, bazen de seymenlerin ardından koşarak materyal topladığından bahsetmektedir (Şenel 1995: 4, 7, 8). İlk kitabından bir yıl sonra (1937'de) Karaelmas Basımevi tarafından yayımlanan "Aşık Nâilî" (1937) isimli kitabında, şair ile gerçekleştirdiği görüşmelerde topladığı verileri aktarmaktadır (Şenel 1995: 7). Sadi Yaver Ataman'ın 1938 yılında yayımlanan "Anadolu Halk Sazları - Yerli Musikiciler ve Halk Musiki Karakterleri" başlıklı üçüncü kitabı Burhaneddin Matbaası tarafından İstanbul'da basılmıştır. Seher Tetik Işık, makalesinde söz konusu kitabın bazı bölümlerinin 1934 ve 1935 yılları arasında Bartın Gazetesinde yayımlanmaya başladığından ve bu sebeple söz konusu çalışmanın organoloji disiplini çerçevesinde gerçekleştirilmiş ilk bireysel çalışmalardan biri olduğundan söz etmektedir (2015: 203). Bu çalışmanın organoloji çalışmaları açısından ehemmiyet taşımasının esas sebebi ise, söz konusu eserin organoloji disiplini kapsamında değerlendirilebilecek bir metodolojiye de sahip olmasıdır. Ataman, bu çalışmasında halk çalgılarının sınıflandırılması, morfolojik özelliklerinin kaydedilmesi, çalınış biçimleri ve bağlama tiplerinin ölçülerine (Savart ismi verilen, cent benzeri bir interval ölçüm birimi kullanarak) dair verilere yer vermiştir. Halk çalgılarını "Telli Sazlar", "Tempolu Sazlar" ve "Nefes Sazları" olarak sınıflandıran Ataman, buna ek olarak eserinde halk müziğinin yapısal yönü, yerli müzisyenlere dair bilgiler ve ilk kitabında da olduğu gibi nota örnekleri de bulunmaktadır. Dolayısıyla bu çalışma, organoloji disiplinin metodolojik "gereksinimlerini" de birçok yönden kapsamaktadır. Ataman, bahsi geçen kitabın yayımlandığı 1938 yılında öğretmenlik görevinden ayrılıp Ankara Radyosu Halk Müziği Yayınları'nda yöneticilik pozisyonunda çalışmaya başlamıştır. Bu görevi sırasında çeşitli sanatçılarla çalışarak gerçekleştirdiği açıklamalı radyo programları, dönemin "anaakım medyasında" halk müziğinin yer edinmesine destek olmuştur. 1939 yılında Ankara Polis Koleji'nde kısa bir süre için müzik öğretmeni olarak görev yapmış, 1940 yılında da Ankara Radyosu'ndaki görevinden ayrılmıştır (Or 1997: 4; Şenel 2020a: 134-136). Hasan Or, Ataman'ın istifa etmeden önce radyo müdürü Vedat Nedim Bey'e sunduğu raporunda, radyoda ayrı bir halk müziği bölümü olmasını teklif ettiğini ve bunun üzerine kendisinden sonra göreve gelen Muzaffer Sarısözen'in "Yurttan Sesler" projesini başlattığını aktarmaktadır (1997: 7).

Bilimsel Çalışma Metodolojisi (1940-1950)

Ataman, 1940 yılında Karabük'te bağımsız Belediye Başkanı olarak seçilmiştir. Belediye Başkanlığı devam ederken yayımlamaya başladığı Karabük dergisine ek olarak Karabük Halkevi Başkanlığı görevini de üstlenmiştir. Bu sırada ikinci askerlik hizmetini 1942 yılında üsteğmen olarak tamamladıktan sonra Belediye Başkanlığı görevine devam etmiştir. Dört yıl sonra 1946'da üçüncü kez askerlik hizmetine girmiş ve 1947 yılında son kez terhis olmuştur. Bu yıllarda bireysel halkbilim ve müzikoloji çalışmalarını sürdürürken Türk Folklor Araştırmaları

gibi çeşitli dergilerde makalelerini yayımlanmaya devam etmiştir. 1948 yılından 1952 yılına kadar İstanbul Beyazıt ve Kumkapı Belediye/Bölge (Bucak) Müdürlüğü yapmıştır (Şenel 1995: 2; Or 1997: 4). Sadi Yaver Ataman'ın halkbilim ve müzikolojik faaliyetlerinin bilimsel niteliğine özellikle dikkat ettiğini söylemek mümkündür. Yerli meslektaşlarını takip edip onlarla çalışmanın yanında yabancı araştırmacıların Anadolu halkbilimiyle ilgili çalışma ve görüşlerini de takip etmiştir. Bir makalesinde, Avrupalı bir müzikoloğun[5] erken Cumhuriyet döneminde yapılmış olan çalışmalara dair sunduğu eleştirel görüşlerini ele almış, bu manada kendi çalışmalarına da öz-eleştirel bir bakış açısıyla yaklaşabilmiş bir bilim insanı olabilmiştir. "Folklor Çalışmalarında Disiplin" başlıklı bahsi geçen söz konusu makalesi (1949), Avrupalı müzikoloğun Anadolu'da yapılmış olan derlemelerde notaya alma, notada ölçü, tartım ve metronom kullanımıyla ilgili olan eleştirisinin dışında, Ataman'ın bilimsel araştırma metodolojisine dair kendi görüşlerini de içermektedir.

> "Müzik folklorumuza taallûk eden ilk derlemelerimizdeki acemilik ve hatalarımız olduğu için, bizi merakla takip eden Avrupalı müzikologların görüşlerindeki bu samimiyete inanmak lâzımdır. Nitekim sonraları türkü derleme işlerimizde ve çalışmalarımızdaki hatalı gidişleri görerek bu faaliyetin disiplin altına alınması hususunda ve kısaca alacağımız şu noktalar üzerinde erbabı ile müttefik olduk:
>
> 1- Folklorun hangi bölüme ait olursa olsun, derlenecek malzeme şahsın malı değil, ilim dünyasına arzedilmesi lâzımgelen bir kültür malzemesidir. Bu malzemenin bir metod dahilinde, hattà milletler arası metodlarına ve şartlarına uyularak derlenmeleri ve bilhassa yayımları yapılmalıdır ki, bu yayımlardan ilim dünyası ancak güvenle faydalanabilsin.
>
> 2- Memleketimizde derlemelerin, muhitin şartlarına uygun bazı özellikleri ve toplama usulleri olmakla beraber, yayınlama işi derleme işine nisbetle, daha sabit ve değişmez bir yazı disiplini ile yapılmalıdır.
>
> 3- Müzik folkloruna ait derlemelerde (nota) nın usullerine sadık kalmalı ve derlenen maddenin uydurma yollardan yapıldığı şüphesini ortadan kaldıracak bir nota disiplini kurmalıdır. (Bu arada bilhassa, usulsüz ağızlarımızın kaya başı, bozlak, mâni gibi) notaya alınışlarında son derece dikkatli olmak ve itina göstermek lüzumuna işaret edeceğim. Bir çok derleyicilerin notalarını eserle karşılaştırdığımız zaman melodik hatalardan başka, üslup ve karakter bakımından affedilemiyecek ihmal ve bilgisizliklerle karşılaşıyoruz." (Ataman 1949: 5)

Bu satırlarda Ataman'ın saha araştırmaları ve derlemeler alanında gerçekleştirilecek çalışmalar için önerdiği bilimsel araştırma metodolojisini de görmek mümkündür. Daha önce de bahsedildiği gibi söz konusu disiplinlerde yapılan çalışmaların görece nadir olduğu bir dönemde, bilimsel araştırma metodu "kaygısına" dair bir perspektif sunması da Ataman'ın bugün halkbilim ve müzikoloji alanlarındaki mevkiini ibraz etmektedir. 1949 tarihli aynı makalesinin sonunda yer verdiği şu sözlerle, birkaç yıl sonra gerçekleştireceği icraatlarına dair bir ipucu vermektedir: "Memleket kültürü ile alakalı çalışmaların verimli olabilmesi, ancak, işi ciddiye almakla ve disiplinledir. Bu disiplini sağlamak için esaslı bir folklor kurumuna ihtiyacımız olduğunu tekrar edeceğiz." (Ataman 1949: 5).

Saha Araştırmaları ve Derleme Çalışmaları (1950-1960)

İstanbul'da görev yaptığı yıllarda Ataman'ın İstanbul Radyosu'nda[6] da çalışmaya başladığı anlaşılmaktadır. 1950 yılına gelindiğinde burada kurduğu "Memleket Havaları Ses ve Saz Birliği" topluluğunun şefliğini ve yöneticiliğini de üstlenmiştir (Demir 2018: 170-171). 1951 yılında yayımlanan "Bu Toprağın Sesi - Memleket Havaları" isimli kitabı, Memleket Havaları Ses ve Saz Birliği'nin İstanbul Radyosu'ndaki programlarından oluşmaktadır. Şaka Matbaası tarafından basılan kitapta radyoda çalınan halk müziği eserleri ve açıklamaları yer almaktadır.

[5] Makalede isim verilmemektedir.

[6] İstanbul (Orta Dalga) Radyosu 1949 yılında yayına başlamıştır (Polat 2018: 129).



Memleket Havaları Ses ve Saz Birliği... Yöneten: Sadi Yaver Ataman (İstanbul, 1951).

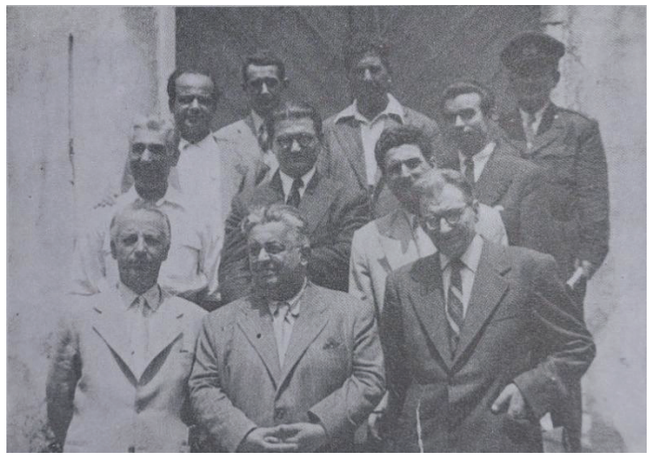


Memleket Havaları Ses ve Saz Birliği... Şef: Sadi Yaver Ataman; Soldan ön sıra sanatçılar: Feridun Kuşkaya, Adnan Ataman, Yaşar Alkar, Malatyalı Fahri Kayahan, Alaaddin Palandöken; Arka Sıra sanatçılar: ?, ?, Şükran Ağırbaş, ?, ?, Sadi Yaver Ataman, Fatma Türkân (Yamacı), ?, ?, Mualla Eri Masume Ufuk, Sulhiye Kuşkaya, ?



Görsel 2. Solda: "Sadi Yaver Ataman'ın TRT İstanbul Radyosu'nda düzenli programı Memleket Havaları Ses ve Saz Birliği İcracıları (1951)" (Demir 2018: 191 Ek-12a).
Sağda: "Sadi Yaver Ataman'ın Memleket Havaları Ses ve Saz Birliği İcracıları" (Demir 2018: 192 Ek-12b).

Birkaç yıl önce sözünü ettiği folklor kurumu ihtiyacı sebebiyle olacak ki, 1952 yılında bölgesel idare görevlerinden ayrılıp kurucuları arasında yer aldığı "Folklor İnceleme ve Derleme Kurulu"nda ve bu kurulun yönettiği "Folklor Tatbîkat Topluluğu'nun" şefliğinde görev almıştır. Dârülelhan çalışmalarının bir nevi ardılı olarak da görülebilecek disiplinler-arası bir faaliyet alanına sahip olan söz konusu kurul ve topluluk, ilk olarak İstanbul Belediye Konservatuvarı'na daha sonra ise İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'na bağlı olarak faaliyet göstermiştir. Oğlu Adnan Ataman 1961 yılında topluluğun şefliğini üstlenene kadar Sadi Yaver Ataman buradaki görevine devam etmiştir (Demir 2018: 170-171). Topluluk, Adnan Ataman'ın şefliği sırasında faaliyetlerini "İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Türk Halk Müziği Topluluğu" olarak sürdürmüştür.



Görsel 3. "Türk Halk Bilgisi Merkezi'nde... (Soldan sağa)
Önde: Halil Bedi Yönetken, Mahmut Ragıp Gazimihal, Eflatun Cem Güney.
Ortada: Sadi Yaver Ataman, İhsan Hınçer, Cahit Öztelli.
Arkada: Behçet Kemal Çağlar, Muzaffer Sarısözen, Cevdet Canbulut, Raci Damacı." (Şenel 1995: 52)

Folklor Tatbîkat Topluluğu'nun kurulduğu dönemde halk müziği adına attığı adımları Memleket Havaları Ses ve Saz Birliği de desteklemektedir. Ataman, aynı dönemde devam ettiği saha araştırmaları ve derleme çalışmalarıyla, halkbilim ve müzikoloji adına oldukça önemli adımların atılmasını sağlamıştır. Kısa bir dönem için Aksaray Lisesi'nde müzik öğretmenliği de yaptığı 1953 yılında, İstanbul Radyosu'nda Radyo Islah Komisyonu Üyeliği ve Raportörlüğü, 1955 yılında ise Radyo Halk Müziği Müşavirliği mevkiinde çalışmıştır. Ataman, bu görevlerine 1960 yılına kadar devam etmiştir (Şenel 1995: 3). Öğretmen Davut Kemal Yılmaz, Ataman'ın bu yıllarda gerçekleştirdiği saha araştırması ve derleme çalışmalarına dair Çorum/Kargı'dan bir anısını şöyle anlatmaktadır:

> "Kargı'ya [Çorum?] Sadi Yaver Ataman geldi. Müzik araştırmacısı. Geldiğinde bize şu soruyu yöneltti, dedi ki 'Sizin müzik kültüründe ne gibi eserleriniz var, neler söylüyorsunuz? Maniniz, türkünüz, koşmanız, türkü çeşitleri olarak neleriniz var?' diye bize sordu. Biz de kendisine 'bir Alaylar Alaylar diye bir atışmamız var, bir de A Gızım Gızım diye bir türkümüz var bizim' dedik. 'E söyleyin de bir dinleyeyim ben' dedi. Şaban Kantarcı çaldı, Ali Eliyatkın öğretmen de her ikisini söyledi, Sadi Yaver Bey banta aldı. Sonunda şunu söyledi: 'Bunların ikisi de sizin değil' dedi. 'Bunların ikisi de Trakya'nın. Trakya'dan her nasılsa buraya kadar gelmiş, burada konuşlanmış bu türküler. Ya bir evlilik olayı ya da bir askerlik olayı olabilir. Genellikle bir bölgeden diğer bölgeye türküler bu şekilde gider. Bir evlilik olayı olmuştur, oradan -Trakya'dan- buraya -Kargı'ya- bir kız gelmiştir, o kız düğünlerde bayramlarda çalmıştır, buraya yerleştirmiştir bu türküyü. veya bir asker orada öğrenmiştir, müzik heveslisidir, döndüğünde köyüne bu türküyü mâl etmiştir, söylemiştir ve yerleştirmiştir. Oysa bu sizin değil, hiç sevinmeyin bizim türkümüz var diye' dedi. Trakya'nın olduğunu o zaman Sadi Yaver Bey'den öğrendik. Ama 'Ben bunu falanca tarihte, yazın bir yere not alın-' dedi, 'her salı akşamı şu saate programım var. Bu tarihte söz veriyorum size, bu türküyü İstanbul Orta Dalga Radyosu'ndan yayınlayacağım' dedi. İstanbul Radyosu o zamanlar orta dalga yayın yapıyordu ve dediği akşamı iple çektik. O akşam İstanbul Radyosu'ndan Ali Eliyatkın'ın ve Şaban Kantarcı'nın sazından o türküyü dinledik." (Yılmaz 2020: Röportaj Kaydı).

D. Kemal Yılmaz'ın bu tecrübesi, Sadi Yaver Bey'in halk müziğinin geniş kitlelere ulaştırılması adına gerçekleştirdiği faaliyetlere dair en net örneklerden biridir. Ataman'ın müzikolojik donanımı, derleme esnasında gerçekleştirdiği tespitlerden de rahatlıkla ortaya çıkmaktadır. Ziyaret ettiği yerlerde folklor araştırması da gerçekleştiren Ataman, hedeflediği verilere toplumsal cinsiyet normları sebebiyle her zaman ulaşamamaktadır. Yılmaz, yukarıda aktarılan anısının devamında bu konuyla ilgili şunları dile getirmektedir:

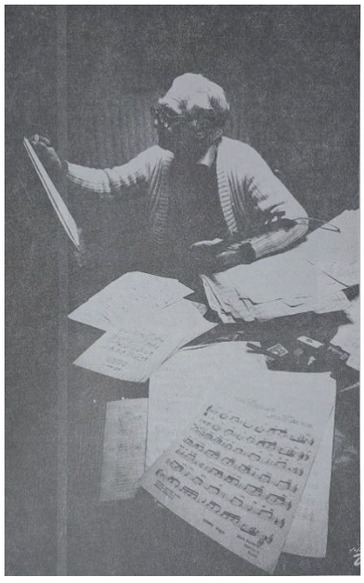
> "Çayıra indirdik, mevsim bahardı, çeltiklerin ot alma mevsimiydi. 'Neler yetişir, neler üretiyorsunuz?'

diye sorduğunda 'Burası çeltik batağı, çeltik üretiriz, pirinç üretiyoruz' dedik kendisine. 'Peki şu anda ne aşamada?' dedi, 'Efendim, ot alıyorlar' dedik. 'Kadınlarımız çeltik tarlasında, suyun içinde ot alırlar'. 'O zaman yarın götürün beni oraya kadar' dedi, 'Kadınlar türkü söylerler mi?' dedi, 'Söylerler' dedik. 'Götürün oraya kadar, onları bir çekelim, çekim yapalım'. O zaman kamera falan yok da, fotoğraf makinasıyla çekecek, kadınların sesini banta alacak alabilirse. Bant makinasını aldı yanına, fotoğraf makinasını aldı, götürdük. Bir veteriner vardı, o da Sadi Yaver Bey'e eşlik etti, çok sıcak karşıladı. Biz de öğretmen arkadaşlar zaten öğretmenler lokalinde konuk ettik onu, otelde yatırdık kaldırdık. Gittik, ama düzenli bir ses bulamadık. Kadınlar ot alıyorlardı, grup grup çeltik tarlalarında kadınlar vardı, çeltik otu almaktaydılar. Ama hiçbir türküye rastlayamadık. E bir kadın grubuna vardığımızda 'Bir türkü söyleyin de sizin sesinizi kayıt yapalım.' desek mümkün değil. Kargı'da o zaman kadınlarda sosyalleşme yoktu." (Yılmaz 2020: Röportaj Kaydı).

Köy Enstitüsü mezunu bir öğretmen olan D. Kemal Yılmaz, Ataman'ın Kargı'da gerçekleştirdiği saha araştırmasını bu şekilde aktarmaktadır. Beşinci kitabı olan "Memleket Havaları: I - Esnaf Türküleri" isimli beşinci kitabı 1954 yılında yayımlanmıştır. Kitapta Balıkçı, Boyacı, Terzi gibi esnafa atfedilmiş eserlerin notaları yer almaktadır. Kitabın sonunda, gelecek yayınların yer aldığı kısımda Sadi Yaver Bey'in bu serinin devamı olarak "Memleket Havaları: II - Aşk Türküleri"ni planladığı görülmektedir. Fakat ikinci kitabın yayımlandığına dair bir veri bulunmamaktadır.

Diğer Eserleri ve Ailesi (1960-1994)

Ataman, İstanbul Belediye Konservatuvarı Folklor İnceleme ve Derleme Kurulu üyeliğine 1964 yılında geri dönmüştür. Bu görevi sırasında "Okullar İçin Halk Müziği ve Müsamere Türküleri" (1965) ve "Okullar İçin Yeni Şarkılar ve Kahramanlık Türküleri" (1966) başlıklı iki kitabı daha yayımlanmıştır. Daha çok çocuklara yönelik hazırlanan kitaplarda çok sayıda türküye, halk müziği örneklerine ve Ataman'ın kendi bestelerine dair notalara yer verilmektedir. Müzik eğitiminde de kullanılmasını amaçladığı bu kitaplarda halk müziğinin temeline dair açıklayıcı bilgilere de yer vermiştir.



Görsel 4. Sadi Yaver Ataman çalışma odasında (Şenel 1995: 47).

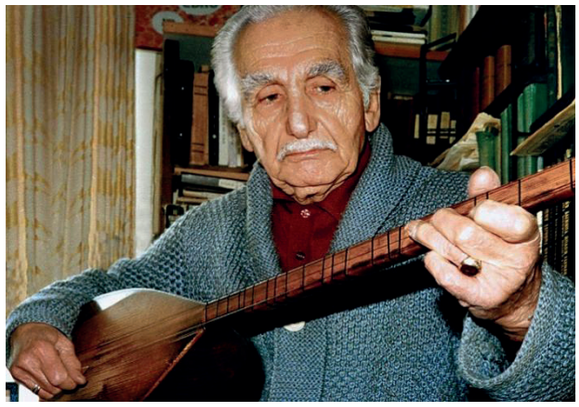
Birçok bilimsel ve sanatsal faaliyete katılmış ve bu etkinliklerde görev almıştır. Bunlardan bir olan Türk Halk Oyunları Bayramı, 1955 ve 1968 yılları arasında Sadi Yaver Bey'in de bir üyesi olduğu Türk Halk Oyunlarını Yaşatma ve Yayma Tesisleri'nin katkıları ile düzenlenmiştir (Özbilgin 2011: 46; Şenel 1995: 5). Ataman, buna benzer halk müziği etkinliklerinin Anadolu'nun çeşitli bölgelerinde de düzenlenmesini sağlamıştır. Sadi Yaver Bey, 21 Aralık 1971

tarihinde Folklor İnceleme ve Derleme Kurulu'ndaki görevinden emekli olmuştur. Sonraki yıl, Türk Halk Oyunları Bayramı'nın finansörlüğünü de yapan Yapı ve Kredi Bankası'nda Genel Müdürlüğe bağlı olan Kültür ve Sanat İşleri Müşavirliği'ne atanan Ataman, bu görevine dört yıl süreyle devam etmiştir (Şenel 1995: 4; Or 1997: 4-5). 1970'lerde yayımlanan iki resimli romanın[7] dışında, Yapı ve Kredi Bankası'nın desteklediği "100 Türk Halk Oyunu" (1975, İstanbul, Tifdruk Matbaacılık Sanayii A. Ş.) isimli kitabında Türk halk oyunlarını oynandığı bölgelere göre ayrımının yanında "Tek Oynanan", "İkili Oynanan" ve "Toplu Oynanan" oyunlar olarak sınıflandırmıştır. Kitabın genelinde Türk halk oyunlarını türlerine göre ele alıp örnek notalar ve görsellere yer vermiştir. Aynı yıllarda yayımlanan "Dümbüllü İsmail Efendi"[8] isimli kitabından sonra, 1977 yılında "Türk Halk Oyunları 1: Barlar" başlıklı kitabı yayımlanmıştır. İstanbul'da Sarıaltın Yayınları tarafından yayımlanan bu kitabında "bar'lar" detaylı biçimde ele alınarak görsel ve notalarla desteklenmiştir. 1987'de Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın Kültür Eserleri Dizisi (100) kapsamında yayımlanan "Mehmet Sadi Bey" isimli kitabında, babası Dr. Ali Yaver Bey'in ilk evliliğini yaptığı Fıtnat Hanım'ın ağabeyi olan Mehmet Sadi Bey ve başka birçok sanatçıya dair biyografik açıklamalar, bu sanatçıların güfteleri ve çağın musiki hareketlerine dair bilgiler yer almaktadır. 1991 yılında Ataman'a Türkiye Cumhuriyeti Kültür Bakanlığı tarafından "Devlet Sanatçısı" unvanı verilmiştir (Şenel 1995: 21). Aynı yıl yayımlanan "Atatürk ve Türk Musikisi" (Kültür Bakanlığı/1291, Atatürk Dizisi/31) başlıklı kitabında Atatürk'ün müzik görüşleri, Ataman'ın Atatürk'le olan anıları ve Türk müziği hakkında görüşleri yer almaktadır. Bir yıl sonra yayımlanan "Eski Türk Düğünleri" isimli kitabında (1992, Kültür Bakanlığı/1425, Kültür Eserleri/186, Türk Tarih Kurumu Basımevi) Safranbolu ve çevresinde yapılan düğünler görseller ve notalarla anlatılmaktadır. Sadi Yaver Bey hayattayken yayımlanan son kitabı, "Türk Halk Musikisi ve Bağlama Metodu" (~1992/Tarih Yok, İstanbul, Akın Erkul-Ataman Elektroteknik Yayınevi) isimli notalı bir metod kitabıdır (Şenel 1995: 7-14). Ataman, "Sahibinin Sesi", "Columbia", "Odeon", "Parlfon" ve "Hürses" gibi şirketlerle piyasa sürülen otuzun üzerinde plak kaydetmiştir. Şenel, hocasının bazı plaklarda "Emre Kayaoğlu" takma adını kullandığını aktarmaktadır (1995: 19-20). Kaynaklar, Sadi Yaver Ataman'ın çeşitli gazete ve dergilerde 1000'e yakın makale yayımladığını söylemektedir (Şenel 1995: 6-7; Ilıcak 2009: 4). Çalışmanın başında da bahsi geçen "ilmî üretim" açısından azımsanamayacak olan bu rakam, çağının halkbilim ve müzikoloji verilerini kitaplarıyla da ölümsüzleştiren Ataman'ın halkbilim ve müzikoloji adına sunduğu sonsuz katkının bir göstergesidir. Halkbilim ve Müzikoloji disiplinlerinin ölümsüz ismi Sadi Yaver Ataman, 1994 yılında 10 Aralık Cumartesi günü vefat etmiştir. Vefatından bir gün sonra Safranbolu'da validesi Habibe Yekta Hanım'ın yanında toprağa verilerek son yolculuğuna uğurlanmıştır (Or 1997: 5).

Sadi Yaver Bey, ilk olarak hakkında kitap da yazdığı Mehmet Sadi Bey'in yeğeni Pakize Hanım ile evlenmiştir. Bu evliliğinden ilk oğlu Adnan Ataman dünyaya gelmiştir. 13 Temmuz 1926 yılında İstanbul Çengelköy'de doğan Adnan Ataman'ın annesi Pakize Hanım, oğlu küçük yaştayken vefat etmiştir. Babasından sonra Folklor Tatbikat Topluluğu'nun şefliğini yapan Adnan Ataman, aynı zamanda İTÜ Türk Mûsikisi Devlet Konservatuvarı'nın kuruluşunda görev alan isimlerden biridir. Gerçekleştirdiği sayısız bilimsel ve sanatsal faaliyetin yanında Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu, Müjdat Gezen Sanat Merkezi gibi kurumlarda da hizmet vermiş olan Adnan Ataman, 15 Ağustos 2014 tarihinde İstanbul'da vefat etmiştir (Şenel 2020b: 133-134). Sadi Yaver Bey, ikici evliliğini Girit eşrafından Ağırceza Reisi Hasip Bey'in kızı Hayret Hanım ile gerçekleştirmiştir. Hayret Hanım'ın, çocukları Emre Kumaş'ın doğumundan 13 gün sonra vefat etmesinden sonra Safranbolulu Cılızoğulları ailesinden Mehmet Çavuş'un kızı Hanife Ataman ile olan evliliğinden ise Güvenay Erkul ve Sevinç Ataman isminde iki çocuğu olmuştur (Ataman 1997: 19).

[7] 1970'lerde yayımlanan kitaplarından ikisinde resimlerini Hamit Yüksel'in çizdiği Genç Osman'ın yaşamı, Ataman tarafından hikayeleştirilmiş bir şekilde anlatılmaktadır. "Genç Osman - Başını Vermeyen Şehit" (1972, İstanbul, Şua Mecmuası Kültür Yayınları) ve "İki Resimli Roman Birarada: Genç Osman - Han Buyruğu" (Tarih Yok, İstanbul, Otağ Yayınları) başlıklı bu resimli romanlar yine çocuklara yönelik olarak hazırlanmıştır.

[8] "Dümbüllü İsmail Efendi" (~1974/~1975, İstanbul, Yapı ve Kredi Bankası Yayınları) isimli kitabında, biyografi çalışmasının dışında tulûatçılık ve orta oyunu hakkında bilgiler de yer almaktadır.



Görsel 5. Sadi Yaver Ataman (TDV İslâm Ansiklopedisi).

Yayımlanmamış birçok eseri olan Sadi Yaver Bey'in ölümünden sonra basılan iki kitabı mevcuttur. Ataman'ın daktilo ile hazırlayıp hayattayken yayımlayamadığı "Türk İstanbul" (1997, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yayınları) ve "Eski Safranbolu Hayatı" (1994, Canyiğit Grafik) isimli kitapları, öğrencisi Süleyman Şenel tarafından yayıma hazırlanmıştır. Ataman, toplamda iki kez Atatürk'ün huzurunda çalıp söyleme şansına sahip olmuştur. Çeşitli unvan ve ödül ile onurlandırılan Ataman'ın halen henüz yayımlanmamış birçok çalışması mevcuttur[9]. Sadi Yaver Ataman, kişiliğinin yanında bilim ve sanat dünyasına sunduğu ölümsüz eserleri sayesinde 28 yıl önceki vefatından beri akademik çalışmaların satır aralarında veya radyoda çalan bir türküde saygı ve sevgi ile anılmaya devam etmektedir.

Kaynakça

Ataman, Sadi Yaver (1997). *Türk İstanbul.* (Haz. Süleyman Şenel). İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yayınları No: 39.

Ataman, Sadi Yaver (1987). *Mehmet Sadi Bey*. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları: 842. Kültür Eserleri Dizisi: 100.

Ataman, Sadi Yaver (1949). Folklor Çalışmalarında Disiplin. *Türk Folklor Araştırmaları Dergisi* 1, s. 4-5. (http://www.halkbilimi.com arşivi).

Cumhuriyet Gazetesi (1983). *Şinasi Ataman Vefat Etti.* 12/05/1983, s. 10. Erişim Tarihi: 01/03/2023. URL: https://egazete.cumhuriyet.com.tr/katalog/192/1983/5/12/10

Demir, Mehtap (2018). Folklor Tatbikatı'ndan Konservatuvar Topluluğu'na Bir Halk Müziği İcra Geleneği. *Konservatoryum - Conservatorium,* 5(1), s. 159-206. https://doi.org/10.26650/CONS435634

Ilıcak, Gamze (2009). *Sadi Yaver Ataman'ın Eserlerinde İstanbul Folkloru.* (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı.

Karakök, Tunay (2012). Zonguldak'ta Millî Mücadele Destekçisi Bir Müftü: Devrek Müftüsü Hacı Abdullah Sabri (Aytaç) Efendi. *Birey ve Toplum Dergisi (2/3)* s. 145-161.

Or, Hasan (1997). *Sadi Yaver Ataman ve Müzik Yaşamı (Halk Müziğimize Katkıları)*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Temel Bilimler Anabilim Dalı.

Özbilgin, Mehmet Öcal (2011). Cumhuriyet Döneminin İlk Yıllarında Geleneksel Zeybek Oyunlarının

[9] Eserleri, unvan ve ödülleri, yayımlanmamış eserleri, plakları ve diğer çalışmalarının külliyatı için bakınız: Şenel, S. (1995). Sadi Yaver Ataman. İstanbul: Form Reklam Hizmetleri.

Sahnelenmesi Hakkında Halil Oğultürk'le Yapılan Görüşme. *EÜ Devlet Türk Musikisi Konservatuarı Dergisi, (1),* s. 35-47.

Özgeçmiş Levhası, "*Dr. Ali Yaver Ataman*". Safranbolu, Hıdırlık Tepesi'nde bulunan anıt mezarından.

Sarıkoyuncu, Ali (1992). Zonguldak ve Çevresinde Müdafaa-i Hukuk Çalışmaları. *Atatürk Yolu Dergisi (3/9)*. s. 27-51.

SHGM (Spor Hizmetleri Genel Müdürlüğü) İnternet Sitesi. *Şinasi Ataman (Genel Müdürler)*. Erişim Tarihi: 01/03/2023.

URL: https://shgm.gsb.gov.tr/Sayfalar/217/110/sinasi-ataman.aspx

Şenel, Süleyman (2020a). Ataman, Sadi Yaver. *TDV İslâm Ansiklopedisi*, Ek-1, s. 134-136.

Şenel, Süleyman (2020b). Ataman, Adnan. *TDV İslâm Ansiklopedisi*, Ek-1, s. 133-134.

Şenel, Süleyman (1995). *Sadi Yaver Ataman*. İstanbul: Form Reklam Hizmetleri.

Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi Cilt I (A-İ) (2010). *Ataman, Sadi Yaver.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları 1809.

TDV İslâm Ansiklopedisi. *Ataman, Sadi Yaver*. Erişim Tarihi: 01/03/2023.

URL: https://islamansiklopedisi.org.tr/ataman-sadi-yaver

Tetik Işık, Seher (2015). Türkiye'de Organoloji Çalışmaları. *Mukaddime Dergisi* (6/1), s. 197-220.

TMOK (Türkiye Milli Olimpiyatlar Komitesi) İnternet Sitesi. *Tarihçe.* Erişim Tarihi: 01/03/2023.

URL: https://web.archive.org/web/20181014033538/https://www.olimpiyatkomitesi.org.tr/Detay/Hakkimizda/Tarihce/46/1

Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi (Devirler/İsimler/Eserler/Terimler), Cilt 1. (1977). *Ataman, Sadi Yaver*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Yıldırım, Sema ve Behçet Kemal Zeynel (2010). *TBMM Albümü - 1920-2010 - 2. Cilt - 1950-1980*. TBMM Basın ve Halkla İlişkiler Müdürlüğü Yayınları No: 1.

Yılmaz, Kamil (2020). Kargı'lı Köy Enstitülü Öğrencileri ile Sadi Yaver Ataman'ın Diyaloğundan Anılar.... Röportaj Kaydı (YouTube). Erişim Tarihi: 01/03/2023. URL: https://www.youtube.com/watch?v=4lFhMtEvSdE

Cumhuriyet'in Benzersiz Sesi: Safiye Ayla

Bilen IŞIKTAŞ[1]

Özet

Türk müziğine uzun yıllar damgasını vurmuş bir sanatçı. Sadece sesiyle değil, hayatının her dönemi fırtınalı geçmiş bir şahsiyet. Kendi döneminin ses sanatçıları arasında sesiyle, okuduğu eserlere kattığı başarısıyla hep ilk sıradadır Safiye Ayla. Cumhuriyet'in ilk yıllarından, millî musiki tartışmalarına, gazino ve birahanelerin popüler olduğu zamanlardan, ses yarışmalarına, film müziklerine ve eğlence yaşamına, kısacası bu durakların hemen her noktasında Safiye Ayla'nın izlerine rastlayabiliriz. 1930'da başlayan müzik yaşamı 1998'de vefat ettiği yıla kadar ona halk katında asla eskimeyen bir şöhret ve itibar kazandırmıştır. Üstatlardan öğrendiği musikide geniş repertuvarı kendine has okuyuşu, Türkçesindeki kusursuz ifade her zaman yeniliklerin öncüsü olması onun, çağdaşları arasındaki farkı ve özgün yönünü belirler. Rakım Elkutlu, Sadeddin Kaynak ve Mustafa Sunar gibi hocalar, Safiye Hanım'ın üslup, tavır ve repertuvarının biçimlenmesine yön vermiş isimlerdir.[2] Safiye Ayla, Cumhuriyet'in aydın bireylerinden biri olarak da önemli bir portredir. Atatürk'ten Yahya Kemal'e, Nâzım Hikmet'ten Naci Sadullah ve Ruhi Su'ya uzanan geniş bir sosyal ve kültürel çevrenin mensuplarından biridir. 1950'de yaşamını birleştirdiği Türk müziğinin büyük ud virtüözü Şerif Muhiddin Targan'la birlikte Ortadoğu'nun birçok önemli yöneticisi ve aristokrat ailesiyle dostluk ilişkisi kurmuştur.

Safiye Ayla sahnelerdeki ilk kadın assolistlerden Denizkızı Eftalya'nın ardından büyük isim yapan bir icracıdır. Yalnızca klasik Türk müziğinin büyük icracılarından biri olarak anılmayıp ilk yıllarında operet ve müzikallerde önemli başarılara imza atmıştır. Özellikle Columbia firmasına yaptığı plaklar komşu ülkelerde de onun tanınıp sevilmesine imkân sağlamıştır. Erkek egemen bir kültürden Cumhuriyet'e geçiş sürecinde kadınların sahnedeki var oluş mücadelesinin sembol ismidir. Safiye Ayla'nın Türk müziğindeki konumu birçok yazar tarafından Ümmü Gülsüm'ün Arap müziğindeki yeriyle karşılaştırılmıştır.

Bununla birlikte 1950'lerden sonra dinleyicilerine radyo, plak ve Saray Sineması konserleri gibi etkinliklerle ulaşmıştır. Safiye Ayla'nın diğer sanatçılardan farkı hiç olmadığı kadar ülkedeki siyasi gelişmelere, toplumsal ve ekonomik dinamiklere ilgi duymasıdır. Memleket meselelerine dair hassas bir yurttaş tavrı bütün yaşamı boyunca hissedilmektedir. Bir diğer önemli yönü sahip olduğu büyük üne ve servete rağmen mütevazılığını koruyabilmesi ve muhtaçlara cömertçe yardım edebilmesidir. Bu çalışmada Safiye Ayla'nın Türk müziği tarihi içerisindeki özgün yeri ve müzikal mirası incelenecektir.

Anahtar Sözcükler: Türkiye Cumhuriyeti**,** Türk Müziği, Millî Musiki, Solistlik, Safiye Ayla

The Unique Voice of the Republic: Safiye Ayla

Abstract

An artist who has left her mark on Turkish music for many years. Not only with her voice, but every period of her life was a stormy personality. Safiye Ayla is always in the first place among the voice artists of her period with her voice and the success she adds to the works she performs. We can see the traces of Safiye Ayla at almost every point of these full points, from the first years of the Republic to the national music debates, from the times

[1] Prof. Dr. İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı Müzikoloji Bölümü, bilen.isiktas@istanbul.edu.tr

[2] Safiye Ayla'nın üslubunun gelişmesinde estetik beğeni ölçütleri dikkat çekmektedir. Türk müziğinin anıtsal bir eserine göndermeler yapması başarılı sanatçının beslendiği kaynakları ortaya koyar. "Türk musikisinin saltanat, ihtişam ve haşmetini ben yalnız Itrî'nin Neva Kâr'ında bulurum. Bu eserde Türk musikisi renklerle tutuşmuş bir Rönesans tablosu kadar ebedîdir" (Sülek 1953: 6). Bu seçici tavrını sahne programlarındaki repertuvarında göstermiştir. Zekâi Dede'nin "Bin Cefa Görsem Ey Sanem Senden" adlı Acemaşiran bestesini ünlü sanatçı, gazino programında okuyacak kadar zengin ve seçkin bir repertuvarla dinleyici önüne çıkmıştır.

when casinos and pubs were popular, to sound competitions, film music and entertainment life. Her music career, which started in 1930, gave her a never-ending reputation and reputation in the public eye until the year she passed away in 1998. The wide repertoire of music she learned from the masters, her unique reading, the perfect expression in her Turkish and her being the pioneer of innovations determine her difference and originality among her contemporaries. Teachers such as Rakım Elkutlu, Sadeddin Kaynak and Mustafa Sunar are the names that shaped the style, attitude and repertoire of Safiye Hanım. Safiye Ayla is also an important portrait as one of the intellectuals of the Republic. She is one of the members of a wide social and cultural circle ranging from Atatürk to Yahya Kemal, from Nâzım Hikmet to Naci Sadullah and Ruhi Su. Together with Şerif Muhiddin Targan, the great oud virtuoso of Turkish music, with whom she married in 1950, she established friendships with many important rulers and aristocratic families of the Middle East.

Safiye Ayla is a performer who made a big name after Mermaid Eftalya, one of the first female headliners on the stage. She is not only known as one of the great performers of classical Turkish music, but also achieved significant success in operettas and musicals in her early years. Especially the records she made for the Columbia company enabled her to be known and loved in neighboring countries. It is the symbolic name of women's struggle for existence on the stage during the transition from a male-dominated culture to the Republic. Safiye Ayla's position in Turkish music has been compared by many authors with Umm Kulthum's place in Arabic music.

However, after the 1950s, she reached her listeners through activities such as radio, record and Saray Cinema concerts. Safiye Ayla's difference from other artists is that she is more interested in political developments, social and economic dynamics in the country than ever before. A sensitive citizen attitude towards homeland issues is felt throughout her life. Another important aspect is that despite her great reputation and wealth, she was able to maintain her modesty and generously help the needy. In this study, Safiye Ayla's original place and musical heritage in the history of Turkish music will be examined.

Keywords: Turkish Republic, Turkish Music, National Music, Soloist, Safiye Ayla

Sanat Kariyerindeki İlk Adımlar

> "Küçüklüğümden beri sesimin güzel olduğunu söylerlerdi. Mektep marşları söylenirken ve buna benzer vaziyetlerde dikkati celp ediyordum, bir istidat meselesi olsa gerek. Tahsilime devam ediyordum. Dârülmuallimât'ı bitirdim ve bir aralık hocalık ettim. Fakat bu esnada musiki cemiyetlerine de intisap etmiştim. Sesim daha çok alaka uyandırmaya ve bestekârlara da aynı nispette alakadar etmeye başlamıştı. Neticede bilmem, nasıl oldu; plaklara söylemeye başladım…" (Sırrı 1932: 1).

Genç Safiye'nin hikâyesi böylelikle başlar. Türk Müziği icra geleneği içinde ses kayıtlarının başlamasıyla Tanburî Cemil Bey gibi efsanevi icracılar, Hafız Yaşar, Hafız Aşir, Hafız Burhan ve Münir Nurettin Selçuk gibi hanendeler Meşrutiyet İstanbul'unun Galata'sına ve Osmanlı'nın taşrasına plaklar aracılığıyla ulaşabilen isimler hâline geldiler. Bununla birlikte kadınlar sosyal, kültürel ve siyasi açıdan ilk anda erkekler kadar şanslı değildiler. 1926-1930 döneminde ilk defa plağa sesi kaydedilen Süreyya Opereti primadonnası Fikriye [Şakrakses] Hanım'ın açtığı yolda bir çok değerli icracının sesi ölümsüzleşti. Ses kayıt teknolojisi 1930'larda Denizkızı Eftalya, Safiye Ayla ve Hamiyet Yüceses gibi yıldız isimlerin müzik yaşamlarının biçimlenmesinde ve birer popüler yıldıza dönüşme süreçlerinde belirleyici oldu.

Müzik tarihi ve müzisyen biyografilerine dair çalışmalarda kimi zaman sanatçılar arasındaki değerlendirmelerde farklar ortaya konurken müziğin toplumsal tarihi, dinamikleri ve kültürel değişkenliklerinin göz ardı edildiğine şahit olabiliyoruz. Örneğin John Morgan O'Connell (2013: 12) içinden beslenmediği bir müzik geleneği hakkında gerçeğinden uzak ve iddialı bir okuma yapar Safiye Ayla ve Münir Nurettin üzerinden. Ona göre "Selçuk bilgiliydi. Hem alaturka hem de alafranga eğitimi aldığı bellidir. Fakat Ayla ona göre bilgisizdi, ne doğu ne de batı müziğine dair resmî bir eğitimi yoktu. …En önemlisi Selçuk konser salonlarında konserler verirken, Ayla içkili eğlence mekânlarında sanatını icra etmiştir. Benzer bir sese sahip olmalarına rağmen Selçuk ve Ayla'nın

üslupları farklıydı, Münir Nurettin klasik bir üslubu temsil ediyorken, Safiye Ayla ticari üslupla [piyasa tavrı], sanatını icra ediyordu." Üstelik bu çalışmasını bilimsel bir perspektifle ele aldığını vurgulayan O'Connell, şarkı söylerken "Ayla'nın çirkinliğini gizlemek için Atatürk'ten saklanması" zorunluluğunu dile getirerek aslı astarı olmayan öznel yargıları varmış gibi göstermekte, şehir efsanelerini yeniden sürüme sokmaktadır. (O'Connell 2013: 12).

1930'lu yılların kariyer stratejisi olarak üstlendiği misyonun planları çerçevesinde adımlarını şüphesiz bu yönde atmıştır Selçuk. Çünkü solisttir ve Avrupai teknik bilgiyi Fransa'da deneyimleme şansı elde etmiştir. 24 Şubat 1930'da başlayan ilk konserleriyle birlikte gelenekle modern arasında bir köprü rolü üstlendiğini repertuvarı, icra tarzı ve programıyla sunmuştur. Ancak toplumsal değişme şartlarının bir sonucu olarak yıllar sonra o "piyasa" tabir edilen alanın içerisinde olmaktan ne yazık ki kendisi de geri duramayacaktır. "Türk müziğini ayağa kaldıran adam", üstat Münir Nurettin Selçuk toplumsal-sınıfsal atmosferden, kültür ikliminden, zamanın ruhundan 1967'deki üretim ilişkileri ve koşullarından neden çok fazla etkilenmişti? O "yüksek" ve "ileri" konser atmosferlerinden nasıl olur da "içkili bir gazino" ortamına geçiş yapmıştı? Şüphesiz bu tür sorular sosyoekonomik ve sosyolojik tartışma eksenleriyle yanıt bulabilir.[3]

Mesele 20. yüzyılın en büyük ses üstadının nerede, ne şekilde çalıştığı değildir tabii ki. Asıl vurgulanması gereken nokta popülerleşme süreçlerinin sonuçları değerlendirilmeden sanatçıların "gelenek ve modern" arasında "mecburi" bir kıyasa sürüklenmelidir. Üstelik Safiye Ayla'nın yalnız ticari bir üslupla, piyasa tavrıyla içkili mekânlarda okuduğunu iddia etmek tarihî bir hatadır. Bu şekilde kendi mitlerini inşa eden kimi yazarlar, dinleyicileri -ki onların haberi bile olmadan- algıya maruz bırakarak sanatçıları "üstün", "yüce", "klasik" veya "piyasacı" şeklinde ayırmaktadır. Aynı şey Alâeddin Yavaşca ve Zeki Müren'in şahıslarında da yapılmakta, sözüm ona örnek seçilen icranın geçmişi âdeta kutsanmaktadır.

Fakat sanatçıların kişisel kariyerleri dönemler, politik ve toplumsal kırılmalar ve de kültürel değişimlerin izinde biçimlenir. Söz konusu durum onlara müzisyen bir kimlik olmanın ötesinde toplumsal bir rol yükler (Potter and Sorrel 2012: 266-269). Türkiye'de modern zamanlarda ülkenin tarihsel gelişimi sürecinde müziksel ve toplumsal bir fenomen olan kadın ses tartışmasız biçimde Safiye Ayla'dır. O, icrası ve kişiliğiyle Türk müziğinde silinmez bir iz bırakırken, bir kadın icracı olarak apayrı bir portre oluşturmuştur. Onun başarısının hikâyesi aslında Cumhuriyet döneminin kazanımlarıyla doğrudan ilişkilidir. Yetimhaneden Cumhurbaşkanı Atatürk'ün meclislerine uzanan yolda plak ve sahnelerde kazanılan başarılar kadınların toplumdaki konumlarının güçlenişiyle irtibatlandırılmadan anlaşılamaz. Nitekim Safiye Ayla daha ilk plaklarını okumaya başladığında müzik evreninde hâkim konumdaki erkek icracılar kadınların bu alanlara girişine çok da sıcak bakmamakta, bunu musikinin bir zaafı olarak nitelendirmekteydiler. 1930'ların ilk yıllarında gazete ve mecmualarda erkek okuyucu ve sazendelerin kadınların müzik piyasasında yer edinmelerine yönelik eleştirel haberler dikkatlerden kaçmaz. Safiye Ayla, kadın müzisyenlere yönelik böyle önyargılarla mücadele edilmesi gereken bir dönemde ilk plaklarını yapmaya başlamış ve tüm önyargıların üzerine çıkacak yeteneğiyle isminden saygıyla söz ettirecek bir konuma gelmiştir.[4]

1930'lar Türkiye'nin hızla değiştiği yıllardır. "Bir yanda devrimleri benimsemeye çalışan, bir cep saati üzerinde hem alaturka hem alafranga saati gösterebilecek iki küçük kadranın yapıldığı, bir yanda da hızla Batı'dan gelen mallarla tüketim teknolojisine ısınan, ülkemizde, eğlencenin adı gazinolar, Batı'nın moda dansları, tango, çarliston ve unutulmaz başkent balolarıydı. Öyle ki Sahibinin Sesi ve Odeon gibi yabancı plak şirketlerinin en büyük pazarlarından biri durumundaydı Türkiye. Bu önemli pazarın en gözde aleti gramofon. Gramofonda ise bir plak…

[3] Bu bağlamda Milliyet gazetesinin sanat-eğlence ekinde Münir Nurettin hakkındaki dikkat çeken bir haber neredeyse yüzyıldır tartışılagelen alaturka-alafranga, meşk-nota, piyasa-konservatuvar meselelerine daha farklı bakmamıza olanak sağlayacaktır: "Üstat Münir Nurettin Selçuk, geçen Perşembe gecesinden itibaren içkili bir lokalde programlarına başladı. Şimdiye kadar bir kaç defa içkili lokalde program yapmayı deneyen ve uzun yıllardan beri içkili yerde okumayan Münir Nurettin'in Perşembe gecesi programı tahminlerin üzerinde bir ilgi ile karşılandı. Yılların eskitemediği ve Türk sanat musikisinin değerli kişisi Münir Nurettin Selçuk 15 günde bir bu lokalde programına devam ederek Türk musiki severlerine, olgun musiki ziyafeti vermeye devam edecektir. Münir Nurettin'in yeni baştan dekore edilerek iyi bir şekilde tanzim edilen Taşlık Gazinosu'ndaki programı 1,5 saat sürdü. Seçkin bir saz ekibinin eşliğinde Münir Nurettin o gece dinleyicilere tam 18 tane şarkı söyledi. Hem de hiç yorulmadan. Münir Nurettin'in programı boyunca lokalde tek bir bıçak, çatal tabak tıkırtısı duyulmadı. Bütün masaları dolduranlar, onu saygı ve haz içinde dinlediler. Münir Nurettin programına eski Türk musikisinin 'Pirleri' olan Dede Efendilerden, Itrilerden başladı ve günün şarkılarına kadar hepsini aynı olgunluk içinde sundu." (Milliyet 16 Kasım 1967: 6).

[4] Örneğin hikâye ve romanlarıyla tanıdığımız Dr. Cemil Süleyman, [Alyanakoğlu], Türkiye'den çok uzaklarda, Arabistan'da iken Ayla'nın plâklarını dinlediğinde çok etkilenmiş ve şu sözleri söylemiştir: Ayla için "Ben onun sesine yüzünü görmeden âşık olmuştum." Cemil Süleyman, [Alyanakoğlu], "Radyo Sanatkârlarımız Arasında", *Kurun*, 24 İkinci kânun 1938, s. 3.

Dönüyor, dönüyor. Sanki Türkiye'nin değişiminin ve bir kadın şöhretinin tarihine sürüklenerek dönüyor. Yıl 1931 Yesârî Asım Arsoy'un bestesini Atatürk'ün tanımıyla "kadife gibi bir ses" söylüyor: Sevda yaratan gözlerini her zaman öpsem, doymam güzelim haşre kadar hep seni sevsem." (Türkili ve Bilgi 1998: 13).

Safiye Ayla tartışmasız biçimde icrası, müzikal tavrı ve sahnede kendisini var etme biçimiyle Cumhuriyet dönemi Türkiye'sinde Türk Müziği icracıları içinde en seçkin isimlerden biri olarak tarihe geçti. Her dönemde koruyabildiği şöhreti, kadınların toplumsal konumlarını geleneksel kalıpların sınırlamaya çalıştığı bir dönemde cesur tavırları ve geniş sosyal çevresiyle yalnız bir müzisyen olarak değil, Türkiye'de kadınların toplumsal tarihi açısından da başlı başına bir olay oldu. Safiye Ayla demek bir yönüyle Nâzım Hikmet, Kemal Tahir, Naci Sadullah, Yahya Kemal, İbrahim Çallı, Cevat Şakir ve Yaşar Kemal gibi sanatçı ve entelektüellerle kurulmuş dostlukların odağında güçlü bir şahsiyet demektir. Yalnızca sanat ve edebiyat çevreleri de değil onun kişisel tarihinde Atatürk, İnönü, Celal Bayar gibi devlet büyüklerinin yanı sıra Mısır Kralı Faruk, Ürdün Kralı Abdullah, Irak Kral Naibi Abdülillah ve Nuri Said Paşa gibi Ortadoğu siyasetine yön vermiş önemli şahsiyetler de yer almıştır. (Işıktaş 2019: 444).

Safiye Ayla, sanatının ona sağladığı statüyle geniş bir sosyal çevrenin tam merkezinde bir yaşam sürmüştür. Örneğin toplumsal sorunlara olan duyarlılığı siyasetle yolunu kesiştirmiştir. Elbette aktif bir siyasi parti üyesi değildir ama siyasi tavrını ortaya koymaktan da kaçınmamıştır. Ayla, bir röportajında "Ben İşçi Partisi'ne sempati duyardım" diye anlatır ve şöyle devam eder: "Mehmet Ali Aybar, o Profesör Hanım'la (Behice Boran) geldi eve, buraya. Ben resmen (partiye) yazılmadım ama sempatize oldum. Onlara hoparlörlerimi filan verdim, arabamı verdim. Sonra Kasımpaşa'da, İşçi Partisi'nin mitinginde, kamyonun üzerinde konuşma yaptım, Yaşar Kemal'le beraber." Bu renkli anılar Cumhuriyet'in emsalsiz ses yıldızının toplumcu yönünün bir göstergesidir. Yaşam öyküsü Osmanlı son dönemiyle Cumhuriyet'in kuruluşu süreci içinde şekillenen Safiye Ayla, Türkiye'nin her döneminde, toplumsal ve kültürel sarsıntılara tanıklık ederek, sanatın ve müziğin geçirdiği evrelerin de öznesi olur. Böylesi kırılmaların ötesine sesiyle geçemeye çoktan becermiş bir yıldızdır. Reşat Ekrem Koçu, İstanbul Ansiklopedisi'nde Safiye Ayla maddesi için Yılmaz Öztuna'nın Ayla hakkındaki düşüncelerine şu şekilde yer verir:

> "Büyük bir teessürle kaydedeyim ki, hemen bütün ses icrakârlarımızın sanat bilgisi acınacak hâldedir; Safiye Hanım'ın ilmî seviyesi onlarla kıyas edilemeyecek kadar yüksektir. Bu arada, Safiye Ayla'nın da gösterdiği veçhile, bilerek ve muvaffakiyetle okuyan Münir Nurettin başlıca bir istisna teşkil eder. …Nihayet Safiye Ayla'nın ses sanatına gelelim. Babamın on iki seneden beri işlettiği şehrin en büyük ve maruf gazinolarında Safiye Hanım'ı ve daha nice ses sanatkârlarını binlerce defa dinledim. Bunların içinde Safiye Ayla derecesinde güzel, ahenkli, kudretli bir sese rastlamış değilim. Benden eskiler de Safiye Hanım'dan üstün bir kadın sesi dinlemediklerini söylemektedirler. Yalnız ben Mısır'da Safiye Ayla ayarında olarak merhume Esmahan el-Atraş ile Ümmü Gülsüm'ü gösterebilirim." (Koçu 1960: 1603).

Yolların Başlangıcı

II. Meşrutiyet'in hemen öncesidir. Sultan Abdülhamid döneminin son yıllarında 1907'de İstanbul'da doğan bir kız çocuğu sonraki dönemde sesiyle Türkiye'nin kraliçesi olarak anılacak Safiye Ayla'dır.[5] Saraylı tabir edilen bir anneyle hafız bir babanın kızıdır. Annesi Seyyide Hanım, küçük yaşta girdiği saraydan en yakın arkadaşı Elâdil Kalfa ile çıkarıldıktan sonra Mısırlı Hicazizâde Hafız Abdullah Efendi'di ile evlenir. Çok erken bir dönemde annesini kaybeden Safiye, bir süre Çerkez asıllı Elâdil Kalfa tarafından bakılır, sonrasında ise Bebek'teki Çağlayan Dârüleytamı'na [öksüzler evi] verilir. Buradaki günleri yokluk içinde geçen küçük Safiye, ele avuca sığmaz, bahçede sürekli koşan, zıplayan, mütemadiyen yenilikler icat eden bir kız çocuğudur. Anlatılanlara bakılırsa sevimli olduğu

[5] Safiye Ayla'nın hangi yılda dünyaya geldiğiyle ilgili kaynaklarda çeşitli farklılıklar bulunmaktadır. 1909, 1911, 1917 gibi doğum tarihleri genel olarak gösterilmektedir. İncelediğimiz birçok belgede, dönemine şahitlik etmiş çağdaşlarının anılarından hareket ettiğimizde, 1907 senesinde dünyaya gelmiş olduğu ihtimali kuvvetlenmektedir. Ayla'nın yaş konusundaki hassasiyetini ve yaşını küçültmeye yönelik tavrını Murat Bardakçı şu şekilde değerlendirmiştir: Ayla, "Hayatı boyunca hem kendisine bir geçmiş inşasına çalıştı, hem de hiç durmadan yaşı ile uğraşıp durdu. Her geçen seneyi canını almaya ahdetmiş bir düşman gibi gördü, yaşını küçültmeyi o düşmana karşı mücadelenin tek ve en tesirli silahı olarak kabul etti ve neticede bu yaş meselesi, 1930'lardan itibaren hayatını kazanma mücadelesinden sonraki en önemli çabası oldu. Hemen her röportajında ve yaptığı hemen her konuşmada döndü, dolaştı, konuyu yaş meselesine, yani zannedildiğinden daha genç olduğuna getirdi; gençliğini ispatlamaya çalıştı, hattâ bu uğurda yaş küçültme davası bile açıp mahkeme kararı ile gençleşti (Bardakçı 2017: 17-18).

kadar haşarı, durmak oturmak bilmeyen civa gibidir. Yetimhane yılları onun olgunluk çağındaki alışkanlıklarının da temelini oluşturacaktır. Safiye Ayla, et yemekten hoşlanmayacaktır zira yoksul bir yetimhanede buna alışkanlık oluşturacak bir zemin yoktur. Ayrıca yalnızlık korkusu ve sesli, ışıklı bir ortamda uyma alışkanlığı hep küçük yaştaki yoksunluklarının ve yaşadığı travmaların bir sonucu olsa gerektir. Yıllar sonraki büyük şöhretini ve edineceği serveti o yıllarda hayal dahi edemediğini kendisiyle yapılan röportajlarda daima dile getirecektir.

İçinde bulunduğu koşullardan onu kurtaran gelişme Dârüleytam'daki İlkokulu bitirdiğinde yaşanır. Eski Bursa milletvekili olan Şeyh Servet Efendi tarafından evlatlık edinilmesi Bursa Kız Muallim Mektebi'ne uzanan yolu hazırlamıştır. Asi bir ruh taşıdığını her fırsatta belirten Safiye Ayla'nın bu dönemi Bursa-Konya-Adana-Konya ve yeniden Bursa arasında geçmiştir. Çapa Kız Muallim Mektebi'nden mezun olduktan sonra hayata kendi ifadesiyle "fakir ve kimsesiz bir muallim olarak girer." (Perde 1949: 2). Nihayet kendisini önceden tanıyan öğretmenlerinden Gevher Hanım'ın İstanbul'a getirip Millî Eğitim Müdürü olan bir akrabasının yardımıyla Eyüp'te bir ilkokula öğretmen olarak atanmasıyla Ayla'nın yaşamında yeni bir dönem başlar. Eyüp'teki öğretmenliği sırasında sesinin güzelliği çevrede duyulur. Bunun üzerine ünlü bestekâr Hafız Mustafa Sunar ona ders vermeye başlar. (Işıktaş 2019: 438).

1925-1931 yılları arasında Cumhuriyet'in genç ve idealist öğretmenleri arasında Safiye Ayla da bulunmaktadır. Bir yandan çocuklara okulda Cumhuriyet devrimin değerlerini öğretmekte diğer yandan içinde önlemez bir tutku olan müzik yeteneğini geliştirmektedir. Eyyubî Mustafa Sunar, Yesârî Âsım Arsoy, Sadettin Kaynak, Selahattin Pınar, Udî Nevres, Musa Süreyya Bey, Rakım Elkutlu gibi üstatlardan usul ve makam dersleri alarak musiki bilgisini derinleştirir. Plaklar ve radyodaki icraları onun kısa bir zaman içinde ülke sathında şöhret olmasını sağlar. Anılarında "Ben şöhreti istememiştim, fakat şöhret bana baskın yapmıştı" dese de müziğe olan sevgisi ve üstün yeteneği ona şöhretin kapılarını sonuna kadar açacaktır. (Perde 1949: 2).

1930 yılından itibaren Yeni Postane'nin üzerindeki İstanbul Radyosu'nda okumaya başlamıştır. Radyo yalnızca bir kamusal iletişim aracı olmayıp, kültürün aktarımında da önemli bir yere sahiptir. Radyo piyesleri, şiir ve edebiyat saatlerinin yanı sıra müzik programları halk arasında büyük ilgiyle karşılanmaktadır. Gerçi o yıllarda Türkiye radyolarının program içerikleri Avrupa'dakilerle kıyaslandığında popülere teslim olan, havai nitelikli görülüp eleştirilse de halk arasında rağbet gördüğü açıktır. Hikmet Feridun'a göre "radyo, halk için bir zevk vasıtası olduğu kadar da bir ihtiyaç meselesi olmalıdır. Birçokları gazete okumak ihtiyacını duyduğu gibi akşamüstü radyo dinlemek ihtiyacını da hissetmelidir." (Hikmet Feridun 5 Eylül 1932: 3). Yalnızca İstanbul'da da değil, Atina'da, Bükreş'te, Prag'da, Kahire ve Bağdat'ta da radyo yayınları sayesinde mahalli müzik ve seslerin kitleye ulaştığı, yeni şöhretlerin ortaya çıktığı bir dönem yaşanır. Kadife sesli, esmer kız birden Türkiye'nin hayranlığı kazanmış bir genç yıldıza dönüşür. Kısa zaman içinde en mütevazı evlerde bile bütçeye göre satın alınmış olan radyonun üzerindeki fotoğraflar arasında onun mütebessim fotoğrafı da yer almaktadır. Bu süre zarfında onun gibi halkın sevgisi ve hayranlığını kazanan meslektaşlarıyla tatlı bir rekabetin tarafı hâline gelir. Evlerde Safiye'ciler, Hamiyet'çiler ve Müzeyyen'ciler şeklinde beliren bir çekişmenin tam odağındadır Safiye Ayla. Ses yarışmalarının gündemde olduğu, geçmiş dönemin büyük üstatlarının bu yarışmalarda jüri üyelikleri yaptıkları bir dönemde Safiye Ayla birçok kadın okuyucu içinde kendine has üslubuyla ayrılır.

1930'lu yıllar Türkiye'de toplumsal devrimlerin, kadın haklarının ve sanatla ilgili tartışmaların hızlandığı yıllardır. Bu dönemde Safiye Ayla'nın sahne kariyeri başlamış olur. Devrin İstanbul'undaki ünlü gazinolar olan Mulen Ruj, Küçük Çiftlik ve Belvü'de sahneye çıkar. Safiye Hanım'ın 24 Haziran 1932'de Çiftlik Parkı'nda sahne alacağı büyük ve koyu harflerle, Saadet, Seyyan ve Hamiyet Hanımlar ise onun arkadaşları olarak daha küçük harflerle haberde yer alır. (Milliyet 24 Haziran 1932: 4). Safiye Hanım'ın kronolojik olarak birkaç sene öncesinde ise aynı ışıltılı seçkiler Denizkızı Eftalya için yapılmaktaydı. Türkiye'nin ilk assolisti olan Denizkızı Eftalya'nın sahnelerden hüzünlü çekilişiyle buralar Safiye Ayla'ya ve diğer kadın yıldızlara açılır. 1936 yazında Boğaziçi'ndeki mehtap âleminde gecenin yıldızı Eftalya'dır (Işıktaş 2023: 156-166). Oysa 1937 ve 1938'de Şirket-i Hayriye'nin böylesi etkinliklerindeki afişlerde Safiye Ayla'nın ismi parlamaktadır.


Şirketi Hayriyeden :
Temmuzun 12 nci salı günü akşamı
Boğazda ilk mehtab âlemi
En yüksek san'atkârımız Bayan
SAFİYE
Bestekâr meşhur SALAHADDİN PINAR'ın iştirakile
Saz heyeti olarak:
Kemanî SADİ ve NECATİ, Udî CEVDET, Klarnet ŞEREF, Piyanist FEVZİ.
Okuyucular:
NURİ HALİL, HAFIZ YAŞAR, SUAD, Bayan RADİFE, SUZAN, Küçük SAFİYE.
Saz heyetini hâmil bulunan (71) No. lı vapurumuz Köprüden saat 21,15 te hareketle Yeniköye kadar Rumeli yakasını takiben BEYKOZA gidecek ve orada 23,45 e kadar
Mehtab âlemini yaşatacaktır.

Şöhreti hızlı biçimde yayılan genç hanende devrin siyasi çevrelerinden de destek görür. Gramofon ve plaklar sanatçıların seslerini mekân ve zamandan bağımsız kılarken İstanbul'un dışında tanınır olmalarını sağlıyordu. Örneğin Atatürk huzuruna davet ettiği birçok yeteneği ilk önce plaklardan tanıyordu. Hafız Yaşar ve Bimen Şen gibi isimleri plaklarla tanımış, Dolmabahçe'de ağırlayarak övmüştü. Aynı şey Safiye Ayla için de söz konusu olacaktı. Ayla'nın ilk plağını dinleyen Atatürk, "Bu kızı bir gün bana dinletin" diyecekti (Akçura 2002: 27). 1931 yılında Şişli'de bir yakın dostunun evinde Cumhurbaşkanı Mustafa Kemal Atatürk, Safiye Ayla'yı dinler ve çok beğenir. Burada kendisine şu öğütte bulunur: "Sana gösterilen teveccühü, daima etrafındakilerle paylaş. Böylece, hem kıskançlıkları önlemiş hem de doğru bir iş yapmış olursun." Safiye Ayla, gerek İstanbul'da gerekse Ankara'da Selahattin Pınar ve Nubar Tekyay gibi değerli sanatkârlarla Atatürk'ün huzurunda şarkılar söyler. Bir defasında şunlar yaşanır: "Florya'da Kırmızı Köşk'te Atatürk'ün huzurunda şarkı söylüyordum. Büyük Ata, "Cana rakîbi handan edersin" şarkısını okumamı istedi. Bu şarkı, Atatürk'ün ilk aşkından hatıralar taşıyordu. Şarkı bittikten sonra Atatürk beni işaret ederek: "Bu kız sesiyle dünya çapında bir artist olacak dedi" (Tahsin 1958: 7).

Gerçekten de öyle olur. Safiye Ayla 1930'larla birlikte kariyerinin parlak dönemi başlar. Ancak şöhret, servet ve halkın ilgisini kazandırdığı gibi bazı sıkıntıları da beraberinde getirir. 1930'larda popüler hâle gelen müzikallerin altın devresinde ismi öne çıkan Rey Kardeşlerin çalışmalarında başroller söyleyen Safiye, kimi zaman Sadeddin Kaynak'ın müstehcen ve halkın hayâ duygularını rencide ettiği iddia edilen bir müzikal parçası Balıkçılar nedeniyle mahkeme önüne de çıkar. Neyse ki Mesud Cemil, Halid Fahri Ozansoy ve Yusuf Ziya Ortaç'tan oluşan bilirkişinin hazırladığı altı maddelik rapor sayesinde hem Hafız Sadeddin hem de Safiye Hanım ceza almaktan kurtulurlar.[6]

O kadar meşhur olur ki bu konu nedeniyle çeşitli kurumlar davalar açma mecburiyetinde bile kalır. İsminin izinsiz olarak hemen her yerde kullanılması Ayla'yı oldukça üzer. Sanatın dışında ticari bir kazanç kapısı hâline gelen "Safiye" adının bir markaya dönüşmesiyle türlü hilelere başvuran kimi müesseselerin yaptıkları dönemin gazetelerinde büyük puntolarla yer alır. Müzik tarihimiz açısından önem arz edeceğini düşündüğümüz haber, telif hakları ve benzeri konular üzerine çalışma yapanlara bir kaynak oluşturacak niteliktedir. 2 Mayıs 1938'de açılan davalarla ilgili Safiye Hanım'ın avukatı şu izahatı kamuoyuyla paylaşır:

"Safiye, bugün, memleket hudutlarından bütün Balkanlara yayılan, bir ucu ta Mısır'a, hattâ küçük

[6] "Altı Noktaya Dayanan Rapor, Şarkı Davası", *Kurun*, 23 Mayıs 1937, s. 3. "Balıkçılar Davasında Beraat ve Plakların Geriye Verilmesi", *Kurun*, 18 Haziran 1937, s. 4. Konuyla ilgili geniş bir değerlendirme için bkz. Gökhan Akçura, "Müstehcen Plak Davası", https://manifold.press/mustehcen-plak-davasi Erişim tarihi: 8.11.2022.

mikyasta Avrupa'ya ve Amerika'ya kadar uzanan, çok geniş bir şöhret yapmış olan bir sanatkârdır. Safiye denilince, herkesin muhayyilesinde canlanan şahsiyet, kıymetli sanatkârımızın neşeli ve sevimli simasıdır. Bu itibarladır ki, Safiye, memleketin her köşesinde kendisini halka takdim etmek için, kendi adından başka bir sıfat veya isim kullanmaya lüzum görmüyor. Hattâ kâfi derecede maruf bir firma hâline gelen Safiye isminin nihayetine, soyadı olarak seçmiş bulunduğu Ayla ismini bile ilave etmiyor. Biz, bu sözlerle, açıldığını işittiğimiz davalar arasında bir münasebet sezmeye çabalıyoruz. Fakat şimdilik adının yazılmasını istemeyen değerli ve maruf avukat derhâl ilave ettiği cümlelerle, bizi bu zahmetten kurtarıyor: Fakat gelin görün ki, bugün Safiye ismiyle şarkı okuyan bir düzine bayan var! Beyoğlu'ndaki bir gazinoya giriyorsunuz. Gazino duvarındaki bir afiş, size Safiye'nin orada okuyacağını müjdeliyor. Oradan çıkıp bir başka gazinoya giriniz; aynı ilanı göreceksiniz. Sinemaya gidiyorsunuz: Dublajı yapılmış bir Amerikan filminin tevziatı arasında şu cümleyi okuyorsunuz: 'Bu filmin şarkıları, Bayan Safiye tarafından okunmuştur.' Bir yerde, 'Ayvazım gel' diye bir şarkı dinliyorsunuz. Biraz sonra size, bu şarkıyı plağa okuyan sesin, Safiye'ye ait olduğunu söylüyorlar. Ve inanmazsanız, plağın üzerindeki etiketi gözünüze sokuyorlar. Bir Şehzadebaşı kahvesinde, bir Sirkeci kıraathanesinde ortaya çıkan bir çığırtkan, orada bulunan müşterilere şu sözleri söylüyor: 'Gelecek pazar günü, burada Bayan Safiye'yi dinleyeceksiniz!' Galata, Tophane gazinoları da, sahnelerine birer Safiye çıkarmak gayretini esirgemiyorlar. Anadolu'dan gelen bildiklerimiz, bize, birçok şehirlerde birer Safiye dinlediklerini söylüyorlar. Biz, İstanbul'daki misalleri Anadolu'dan gelen bu haberlere inanmamak için sebep göremiyoruz. Hattâ oralarda, bu gayretin götürüldüğünü tahmin ediyoruz. Bunları yapanlardan bazılarıyla görüştük. Bize: 'Efendim, dediler, biz, okuttuğumuz hanendelerin nüfus kâğıtlarıyla hareketimizin dürüstlüğünü ispata hazırız. Ortada, Bayan Safiye adıyla meşhur, olmuş bir sanatkâr var diye herkes ismini mi değiştirecek? Onlar bittabi, bu tevil karşısında akarsuların duracağını sanıyorlar. İçlerinden bazıları da, Safiye adıyla ortaya çıkardıkları hanendeler birer soyadı takmak ihtiyatını göstermişler. Fakat onlar da ilanlarına Safiye ismini 200 puntoluk harflerle yazıyorlar ve bu soyadını da, bu ismin reklâmı hazırlayan hattatın imzası şeklinde ilave ediyorlar. Bugün ortada her boydan, her tipte her biçimden, her renkten, her neviden bir Safiye var. Ve bu Safiye bolluğu içinde, halkın taklitlerden korunabilmesine hemen hemen imkân yok!

Siz de takdir edersiniz ki, aynı devirde hattâ aynı muhitte ortaya bir düzine Safiye çıkması ve bütün bu Safiyelerin de muganniye olması, sade tesadüfe atfedilebilecek bir keyfiyet sayılamaz. Bu şöhret istismarına göz yummaya imkân yok. Çünkü görülüyor ki, kanuni hiçbir mahzuru olmadığı sanılan bu usul, memleketin içine, gittikçe dal budak salarak yayılıyor. Ve bu gidişle çok yakında, bu Safiye kalabalığının ortasında asıl Safiye'yi bulabilmek hemen hemen imkânsız olacak! Hakiki Safiye, bu istismarın sebebiyet dedikodulardan bittabi müteessir, mutazarrır olmaktadır. Faraza fena şöhret yapmış bir müessesenin kapısında Safiye ismini görenler ve bir moda hâline giren bu taklitçilikten bittabi haberdar bulunmayanlar, şüphe yok ki sanatkârın lehinde bir hüküm veremeyeceklerdir. Vakıa, memlekette, maruf sanatkârımızın sesini hattâ simasını tanıyanlar tam bir ekseriyet teşkil eder. Ve onları aldatmaya imkân yoktur. Fakat sanatkârın uğradığı manevi zarar, büyümek istidadında görünmektedir. Bu itibarladır ki, biz, yıllarca sürmüş çetin bir çalışmanın mahsulü olan bir şöhretin har vurulup harman savrulamayacağını göstermek zaruretini hissediyoruz. Mahkemeye müracaat edişimizin sebebi de budur." (Selim Tevfik [Naci Sadullah] 1938: 1 ve 12).

Aslında Safiye Ayla da bu durumdan şikâyetçidir. Halktan gördüğü büyük teveccühün başkaları tarafından küçük maksatlarla suiistimale uğramasından duyduğu üzüntüyü gazetecilere söylemiştir. Halkın aldatılmasına isminin aracı edilmesine mani olmaya kararlıdır. İsminin kullanılmasından yalnız kendisi zarar görseydi, lakayt kalabileceğini oysa bunun başkalarına da zarar verdiğini bu nedenle bu istismarın önüne geçilmesi gerektiğini belirtir. Ayla ve avukatı bu duruma tepkisiz kalamazdı şüphesiz. Sesiyle kazandığı şöhreti sayısız konserlerle taçlandırırken yeni "Safiye"lerin ortaya çıkması verdiği tüm emeklerin aynı zamanda başkalarına hizmet etmesine neden olacaktır. Belki bu şöhretin bir başka bedelidir.

Erken Cumhuriyet döneminin kültür ve müzik yaşamı içinde plaklar aracılığıyla isimleri dinleyiciler arasında

hızla yayılan ve şöhretleri ülke sınırlarını aşan sazende ve hanendelerin önemli bir yeri vardı. Roza Eskenazi, Udî Hrant ve Seyyan Hanım iki savaş arası dönemde İstanbul'un ve kentli diasporasının canlı, hareketli sevilen dünyasına aittiler. Bununla birlikte birçok yoruma göre sahnelerin asıl kraliçesi Safiye Ayla'dır. İstanbul'un gece yaşamını incelediği eserinde Charles King şu noktalara değinmektedir: "Zevkler, demografi ve siyasetteki değişimler nedeniyle başka sanatçılar zaman zaman onların şöhretini gölgeleyebiliyordu. Meraklıları Türkiye'nin en büyüklerini farklı sıralayabiliyordu. Sahnelerin asıl kraliçesi sayılan Safiye Ayla'nın, Cumhur reisi Mustafa Kemal'in huzurunda şarkı söyleyen ilk kadın olduğu kabul edilir. Hem Osmanlı klasik musikisi, hem de halk türkülerinde özel bir yer edinen Safiye Ayla, Türk müziğinde bir eşi olmayan tatlı ve modern sesiyle efkârlı ağıtları herkese sevdirmişti." (King 2016: 161).

Değişen Türkiye'de Değişmeyen Bir Moda: Safiye Ayla'nın Sedası

Türkiye'de musiki devrimi tartışmalarının yoğunlaştığı bir dönemde iki yıla yakın bir süre radyolarda Türk müziği yayınları durdurulduğunda Safiye Ayla, plakları ve sahne çalışmalarıyla dinleyicilere sesini ve müziğini ulaştırmayı başardı. Bu arada Türkiye sinemalarında 1930'ların sonundan itibaren popüler olan Mısır filmlerinin dublajlı oynatılması zorunluluğu gelince Safiye Ayla da bu filmlere dönemin önemli bestekârlarına ait şarkılar okumuştur. 1934'teki "musiki inkılabı" tartışmaları içinde birçok solist gelecek kaygısı içine düşerken Safiye Ayla yapılması düşünülen yenilikler konusunda çok da karamsar olmayan bir portre çizer. Salahaddin Güngör'e verdiği bir röportajda 22 Kasım 1934'te konuya dair görüşlerini açıklar. Ona göre musikide alaturka, alafranga yoktur. Bir tek musiki vardır. O da ruhların ifadesi olan musikidir. Garp tekniği almakla öz musikimizin melodilerini değiştirilmeyeceğini belirten Ayla, alaturka musiki adı altında çalınan bazı parçalardan pek de memnun değildir aslında. Bunun nedeni gerçekten artist olanların birer köşeye çekilerek meydanı musiki ile bağlılığı olmayan kimselerin ellerine bırakmalarıdır. O bu değişimin, uyuşup kalan kompozitörleri yeniden canlandıracağına inanmaktadır. Böylelikle kendileri de okuyacak güzel eserlere kavuşacaklardır. Safiye Ayla, musikide değişiklik yapmayı zaruri görenlerdendir. Son zamanlarda geçinmekten aciz kalan ne kadar kadın varsa işi hanendeliğe dökmeleri musikiye zarar vermiştir. Halk türkülerinin en sevdiği parçalar arasında olduğunu belirten ünlü yıldız şu şekilde devam eder:

> "Bunlardaki temiz musikiyi başkalarında bulamazsınız. Efendim, ne melodilerdir onlar! Halk türkülerini, armonize ederken dikkat edilecek şey, onların özlerine dokunmamaktır. Çünkü incelikleri elden kaçırılırsa bir daha ruhumuza ses vermez olurlar. Ben, istenildiği yerde, istenilen hizmeti yapmağa hele halk türkülerini candan okumağa hazırım. Yeter ki, bu Türk kökünden gelme melodileri garp tekniğine uyduracak sanatkârlar bize okuyacak eser versinler! Yalnız şu kadarını söyleyeyim ki, Şark kokusunu kaybetmeden, Garp motifleri ile eser hazırlamak işini, ancak her iki vadide yüksek ehliyet göstermiş musiki bilirlerimiz başarabilirler. Onun için yeni musikiyi yaratacak olanlar ne tamamıyla Avrupa kafalı, ne de tamamıyla şarklı olmamak lâzımdır. Bu büyük değişimi yapacak olan büyük önderimiz, vazifeyi kimlere vermek lâzım geleceğini şüphe yok ki, en salâhiyettar olanlardan daha iyi bilirler." (Güngör 1934: 5).

1940'larda Safiye Ayla, gerek üslup gerekse repertuvar olarak kendi ekolünü oluşturmuş bir isimdir. Münir Nurettin Türk musikisine getirdiği solistlik kavramını kadın icracılar içindeki en önemli temsilcilerinden biri olarak adını kabul ettirmiştir. Müzik yaşamı daha çok sahne ve plaklarla sürse de 1949 yılında İstanbul Radyosu'nun kurulması dönemin diğer birçok değerli sesi gibi Safiye Ayla'nın hususi programlarla dinleyiciye ulaşmasını sağlamıştır. Bu dönemde özellikle İstanbul Radyosu'nda Zeki Müren ve Alaeddin Yavaşca gibi genç yıldızların yanında Safiye Ayla ve Münir Nurettin gibi deneyimli sanatkârların programları müzik yaşamına canlılık getirmiştir. Radyo sanatçılara akademik bir icra için sahnenin sunamayacağı fırsatları sunuyordu. Radyonun teknik olanakları konser salonu, hattâ açık hava konserlerinin de radyoya taşınması olanağını temin eden bir imkânı hazırlamıştır. Yeni İstanbul Radyosu'nun en parlak dönemine tekabül eden 1950'li yıllar itibariyle, özellikle Saray Sineması'nda yapılan ve dönemin tartışmasız en üst düzeydeki iki sesi, Münir Nurettin Selçuk ve Safiye Ayla'nın konserlerini içeren canlı yayınlar, hem bu çok değerli iki sanatkârın –konser salonu- dışında kalan geniş bir dinleyici kitlesine de ulaştırılması hem de konser icrasının kendisine özgü çok daha duygu ve heyecan içeren ve bu nokta itibariyle de icrayı çok daha canlı ve leziz kılan atmosferini dinleyicisine taşıması bakımından, önemli kazanımlara açılırlar (Kütükçü 2012: 113).

1940'lı yıllar artan şöhretinin yanında sesinin ve tavrının da yerleştiği, kendine özgü bir üslupla okuduğu altın dönemi olmuştur. Yurt içinde ve yurt dışında verdiği konserlerle adından söz ettiren Ayla, bu dönemde icrasında en yüksek düzeye ulaşır. Örneğin 1948 yılında Kahire'de Kraliyet Operasında Kral Faruk'un kız kardeşinin himayelerinde verdiği konserler Mısır ve Türk basınlarında bir sanatçının ulaşabileceği en ileri düzey şeklinde yorumlanmıştı. (Cumhuriyet 9 Haziran 1948: 3).

Safiye Ayla'nın çok küçük yaşlarda aldığı *tecvid* ve *mahreç* dersleri ona okuyuşunda çok farklı ve teknik olarak üstün bir nitelik kazandırmıştı. Tiz perdeleri yakalamak için bir başka sesin desteğine ihtiyaç duymadan, gereksiz *glissando* ve *portamentolara* sığınmadan ulaştığı tizlerdeki doğrudan parlak ve berrak renk hayranlık vericiydi. Vibratoyu ise yalnızca esere dramatik bir derinlik katmak için kullanıyordu. Bardakçı'nın işaret ettiği gibi "Batı müziğinde *"straigh tone"* denen, barok ve barok öncesi korallerle klâsik kilise müziğinde kural gibi olan ve alaturkada pek rastlanmayan bu işi hakkıyla yapabilmek aslında güçtü ve maharet gerekirdi." (Bardakçı 2017: 41). Vibratosuz, glissandosuz, yalnızca sözlere ve duyguya ağırlık vermek şeklindeki bir nevi *bel canto* üslubunu andıran bu tarzı Safiye Ayla'ya öğreten kişi hocası Udî Nevres idi. Aslında tecvid tekniğindeki ustalığı ve bunun icrasına kattığı estetik bir başka benzersiz ses olan Ümmü Gülsüm ile ortak noktasını da oluşturuyordu. Safiye Ayla kendisiyle yapılan röportajlarda Ümmü Gülsüm'e olan hayranlığını ifade edecektir. Örneğin 10 Ağustos 1950 tarihli *Resimli Radyo Dünyası'*nda "Ben bu sanatkâra tapıyorum" diyerek onun sanat gücünün üstünlüğüne işaret edecektir. (Özyıldırım 2013: 119). Şöhretinin zirvesinde olduğu yıllarda 1940'ların sonlarına doğru sahnelerden çekileceği yolundaki haberler gazete ve mecmualarda yer almaya başlar. Perde dergisinin 22 Ekim 1949 tarihli nüshasında Safiye Ayla'nın gelecek seneden itibaren sahneyi bırakacağı ve umumi yerlerde şarkı söylemeyeceği haberlerinin hayranlarını üzdüğü yazmaktaydı. (Perde 22 Ekim 1949: 2).

Ancak bu haberler onun sanatından uzaklaşacağı anlamına gelmemekteydi. Nitekim aynı yılın Temmuz ayında kendisinin İstanbul Belediye Konservatuvarı Türk Musikisi İcra Heyeti'nde yer alacağı duyurulmuştu. Buna göre bir gün Konservatuvar müdürü Yusuf Ziya Bey ve Hüseyin Saadettin Arel'in de bulunduğu bir ortamda kurumun bütçe yetersizliğinden dolayı eski eserleri ahengini bozmadan okuyabilen üst düzey okuyuculara yer veremediklerinden yakınılır. Bunun üzerine aynı günlerde bir gazinoyla gecede 3 bin liraya anlaştığı duyurulan Safiye Ayla, büyük bir tevazu ile arzu edilmesi hâlinde kendisinin İcra Heyeti'nde yer alabileceğini belirtir. Hüseyin Sadettin Bey'in hayret dolu bakışları arasında o anda 3 bin liralık sözleşmeyi unutur ve 200 lira ücretle burada vazifeye başlar. Söz konusu olay hiç şüphesiz Safiye Ayla'nın maddiyata değil, sanata hizmeti önem ve öncelik verdiğinin bir göstergesidir.[7]

Safiye Ayla, gazino ve plaklardaki başarısının yanı sıra konservatuvarın İcra Heyeti'nde de yer alıyor ve buradaki sololarıyla büyük takdir topluyordu. Nitekim bu döneminde 1948-1950 arasında Konservatuvar İlmi Kurul Başkanlığı görevini üstlenmiş olan Şerif Muhiddin Targan ile yolları kesişti. Targan, Osmanlı son dönem ricali arasında Ayan Meclisi ikinci başkanlığı gibi görevlerde bulunan, dahası Hz. Muhammed'in soyundan gelen Şeriflerin en seçkin üyelerinden biri olan Osmanlı İmparatorluğu'nun son Mekke Emiri Şerif Ali Haydar Paşa'nın oğluydu. Küçük yaşlarından itibaren ud ve viyolonselde büyük bir başarı yakalamış, yeteneğini New York gibi Batı'nın savaş sonrası yeni sanat merkezi olan bir kentinde büyük sanat kurumlarında sergileyip, takdir toplamış, Bağdat'taki yılları boyunca modern sanat kurumlarının inşasında en önemli rolü üstlenmiş büyük bir sanatçıydı. Ud'da ulaşılmayacak bir mertebeye erişmiş, hem doğu hem de batı müzik çevrelerinde gerçek bir virtüoz olarak tanınmıştı. Bunun yanında geniş kültürü Şark ve Avrupa dillerine olan yüksek hâkimiyeti, kitap aşkı ve kültürel birikimiyle gerçek anlamda bir entelektüel portre oluşturuyordu.[8] O günlerin basınında ikili arasında yaşanan duygusal etkileşim açık açık konuşuluyordu. Bu haberlerden birinde İstanbul'un sanatseverler muhiti arasında bomba gibi patlayan bir gelişme duyurulmuştu. Buna göre Safiye Hanım ve Şerif Muhiddin Bey yakında evleneceklerdir. Gerçi haber Ayla tarafından yalanlanır ve yakında bir Avrupa seyahatine gideceği bildirilir.[9] Ancak bütün bu tekziplere rağmen çok geçmeden altı ay sonra 8 Nisan 1950'de Beyoğlu Evlendirme Dairesi'nde Ayla ve Targan evlenirler.[10] Bu evlilik on yedi sene

[7] Hüseyin Sadettin Arel'in hayretle "Nasıl? Gelir misiniz? Fakat size verebileceğimiz para o kadar az ki…" şeklindeki ifadesine Safiye Hanım şu şekilde yanıt verir: "Paranın miktarını sormuyorum bile. Sizin takdiriniz bana yeter." G. O., "Safiye Diyor ki", *Haftalık Resimli Perde*, 30 Temmuz 1949, s. 4.

[8] Şerif Muhiddin'in yaşamını toplumsal ve müziksel değişme süreçleriyle ele alan geniş kapsamlı bir çalışma için bkz. (Işıktaş 2018).

[9] "Safiye Ayla'yı Nasıl Evlendiriyorlardı?", *Haftalık Resimli Perde*, sayı 18, 29 Ekim 1949, s. 1.

[10] Ses Sanatkârı Safiye Ayla Evlendi. (1950, Nisan 9). *Cumhuriyet*, s. 3.

sürecektir.[11] İstanbul Etiler'deki evlerinde müzik, edebiyat ve kültürel konularda devrin en önemli simalarından oluşan dostlarıyla oldukça mutlu bir dönemdir bu yıllar. Yahya Kemal, Mesud Cemil, Mithat Cemal Kuntay gibi yazar, müzisyen ve entelektüellerle olan diyaloğu Safiye Ayla'nın toplumsal meselelere karşı hassasiyetini artırmıştır. Şerif Muhiddin ile olan evliliği Safiye Ayla'ya yeni bir sosyal çevre ve statü de kazandırmıştır. Örneğin bir defasında devrin Cumhurbaşkanı Celal Bayar, "Artık sen Peygamber Efendimizin gelini oldun, bizim için mukaddes sayılırsın" demek suretiyle iltifat etmiştir. (Cılızoğlu 1987: 9).

Şerif Muhiddin'in ailevi kökleri ve Arap dünyasındaki saygın konumu nedeniyle Arap kamuoyunda Ayla, Safiye el-Haydar olarak tanınmış, takip edilmiştir. Targan'la evliliği süresince gazino çalışmalarına son veren sanatçı Saray Sineması'nda gerçekleştirdiği ve İstanbullu müzik severlerin aylar öncesinden biletlerini aldıkları konserlerle izleyici karşısına çıkacaktır. Bu dönemde zaman zaman eşi Şerif Muhiddin Bey ile birlikte yardım amaçlı konserlerde yer alacak, radyodaki konserlerine devam edecektir.[12] Ayla, 13 Eylül 1967'de Şerif Muhiddin'in ölümünden sonra da müzik yaşamına aktif olarak sürdürmüştür.

İkonik Bir Karakterin Mirası

1950'lerin sonlarına kadar Safiye Ayla, Türk müzik yaşamında benzersiz bir fenomendir. Dönemin basınında gerek özel yaşamı gerekse sanat çalışmaları konusunda basında çıkan haberler ona ilginin bir göstergesidir. Şerif Muhiddin'le olan evliliğindeki örnek çift imajıyla kültür, sanat ve politika çevrelerinde dost meclislerinin aranan yüzüdür. 1958 yılına ait bir haberde "Seslerin en yıllanmışı, ses sanatkârlarının tek prensesi" olarak takdim edilmektedir. Habere göre yaşadığı ev âdeta bir müzik müzesidir. "Bir köşede piyano, onun yanında viyolonsel, kitaplığın üstünde ud, her sandalyenin üzerinde bir nota yaprağı vardır" (Tahsin 1958: 7).

Safiye Ayla yalnızca büyük bir müzisyen değildir. Dünyaya ve topluma dair diyecekleri olan, güçlü karakteriyle çevresine güven uyandıran, sorumluluk sahibi, müzikte şahsi imzasını yaratabilmiş gerçek bir sanatçıdır. Güncel konularla ilgilenmesiyle, hâliyle, tavrıyla, giyimiyle, kuşamıyla hayata bağlılığını her an ifade etmiştir. Halka müzik eğitimi verme konusunda, televizyonun üzerine düşen görevi yapmadığını söyleyen sanatçı, son yıllarında sıklıkla eleştirilerini dile getirmiş, TV'nin, sadece göze hitap ettiğini belirterek "Sanatı yozlaştıran galiba TV oldu" demekten çekinmemiştir. (Güreli 1992: 13).

Safiye Ayla son yıllarında çeşitli sağlık problemleriyle mücadele etti. 1997 yılı Aralık ayında böbrek yetmezliği teşhisiyle şuuru yarı açık olarak hastaneye kaldırıldığı ve yoğun bakıma alındığı haberleri basına yansıdı. Hastane yetkililerince, o tarihten bu yana dolaşım ve böbrek yetmezliği nedeniyle diyaliz makinesine bağlı olan Ayla'nın bir hafta önce şuurunun kapanmaya başladığı gazetelerde bildiriliyordu. Türk müziğinin büyüleyici sesi tedavi görmekte olduğu Amerikan Hastanesi'nde 14 Ocak 1998'de saat 17.00'de kalp ve dolaşım yetersizliği sonucunda yaşama veda etti. Ölümü gazetelerde ilk sıralarda yer bulurken yapılan yorumların hemen hepsinde onunla birlikte Türk müziğinde bir devrin kapandığına işaret ediyordu.

Safiye Ayla ne yazık ki çok işlenmiş, özgün bir otobiyografi bırakmadı ardında. Ancak popüler bir yıldız olarak çeşitli dönemlerde verdiği röportajlarla, kamuoyuna yaşamıyla ilgili kimi ayrıntıları aktarmayı sürdürdü. Aslında tüm bu röportajlarda yetimhaneden Türkiye'nin en önemli icracılığına ve müzikte kalıcı bir imzaya giden sürecin izleri takip edilebiliyor.[13] Bunlardan ilki gazeteci Nalan Seçkin'e (1998) diğeri ise Necati Güngör'e (1996) aittir. Özellikle Necati Güngör'ün kaleme aldığı metin Safiye Ayla'yı farklı yönleriyle tanımak isteyenlere çarpıcı bir portre sunuyor. Her şeyden önce belirtmek gerekir ki buradaki anlatı bütünüyle Safiye Ayla'nın sınırlarını belirlediği, onun tarafından ortaya koyulan anıların düz aktarımına dayanmakta. Akademik anlamda Ayla'nın müziği üzerine, icra anlayışı üzerine tatminkâr çalışmaların yapılmayışı bir yana toplumsal rolü ve misyonu da yeterince işlenmiş değildir. Ancak Safiye Ayla'nın yaşam öyküsü kendisinin bıraktığı belgelerden yola çıkarak son yıllarında yakınında bulunan usta kalem

[11] "Safiye Ayla, Nihayet Şerif Muhiddin Beyle Evlendi", *Haftalık Resimli Perde*, sayı 42, 15 Nisan 1950, s. 1.

[12] Safiye Ayla ve Şerif Muhiddin'in evlilikleri ve bunun kamuoyundaki yansımaları için bkz. (Işıktaş 2018: 237-262).

[13] Bununla ilgili bkz. Nazif, N. (1950, Kasım 13), Safiye Ayla. *Bizim Yıldızlar*, s. 1-7. Ayrıca bkz. Musikimizin iki büyüğü ile bir konuşma. (1953, Ocak 1). *Ayda Bir Mecmuası*, (7), 14-18.

Murat Bardakçı (2017) tarafından Türk musikisinin Cumhuriyet dönemi serüveni eşliğinde yazılmıştır.

Cumhuriyet devrimleri içinde şekillenen bir kariyer Ortadoğu'nun büyük yıldızları üzerine yapılan çalışmalarda olduğu gibi akademik nitelikli, eleştirel ya da müzikolojik bir metoda dayanmıyor bu çalışmada.[14] Benzer bir durum aynı dönemin bir diğer önemli kadın sesi Müzeyyen Senar için de geçerli şüphesiz. Onun hakkında yapılan çalışmalar önemini korumakla beraber müzikolojik olmaktan çok sanatçının anılarının düz aktarımı üzerinde kurgulanıyor (Dikici 2005).

Safiye Ayla'nın anıları sesi ve tavrıyla bir döneme kalıcı iz bırakmış büyük bir sanatçının biyografisini vermenin ötesinde Türkiye'nin kültür, sanat ve politik yaşamına damga vurmuş isimleri yine onun diliyle aktarma işlevi üstleniyor. Onun güçlü kişiliğinin anahtarı bu anılarda yer alıyor. Son derece yoksul bir ailenin çocuğu olarak yetimhanelerde büyüyen, kız muallim mektebini bitirerek hayata atılan ve yeteneğinin keşfiyle önünde yeni bir yaşam açılan Ayla, bütün hayatı boyunca paradan ötedeki değerleri önemsediğini sürekli yineliyor.[15] Tercihleri, çevresindeki dostları onun bu konudaki samimiyetinin ifadesidir. Ayla Erken Cumhuriyet'in önemli karakterleriyle olan görüşmelerine özel bir önem veriyor anılarında. Aslında Safiye Ayla biyografisinde Atatürk'ün önemli bir rolü olduğu görülüyor. Henüz ilk plağının yayınlandığı bir dönemde bu genç sesi dinleyen ve takdirini ifade eden Atatürk, çeşitli vesilelerle onu gerek İstanbul gerekse Ankara'da müzikli toplantılarda ağırlamış, icrası sonrasında taltif etmiştir. Bu durum Safiye Ayla tarafından Cumhuriyet'in kurucu önderliğiyle olan yakınlığın bir göstergesi ve prestij kaynağı olarak sürekli kullanılmakla birlikte dönemin diğer tanıklarının anılarda da belirtilmiştir. Örneğin Hafız Yaşar'ın [Okur] anılarında bir gece Dolmabahçe Sarayı'ndaki davetliler arasında Atatürk'ün Safiye Ayla ve dönemin bir diğer önemli sesi Denizkızı Eftalya Hanım arasında bir kıyaslama yaptırdığı bilgisi yer almaktadır. Her nasılsa o geceki ortamda Eftalya, daha fazla beğeni toplamışsa da bizzat Atatürk'ün girişimi ve Hafız Yaşar'ın da yorumlarıyla Safiye Hanım'ın yorumunun benzersiz olduğu ifade edilmiştir. Bu durum uzun kariyeri süresinde Safiye Ayla tarafından çağdaşı ses sanatçıları arasında ayrıcalıklı bir konuma sahip olmanın göstergesi olarak kullanılmıştır. O, en başta Atatürk'ün takdirini kazanmış bir sanatçıdır o halde farklı ve üstündür (Anadol ve Kara 2001: 82-84).

Türkiye'de politik yaşamın önemli aktörlerinden İsmet İnönü, Celal Bayar, Adnan Menderes, Şükrü Kaya gibi isimlerin yanında Mısır Kralı Faruk, Ürdün Kralı Abdullah ve Kral Naibi Abdülillah gibi devlet adamları, Mustafa Sunar, Sadettin Kaynak, Selahattin Pınar gibi besteciler onun kişisel hikâyesinin parçaları olarak tabloyu tamamlıyorlar. Ancak bu anılarda özellikle Doğan Nadi, Hüseyin Cahit, İbrahim Çallı, Cevat Şakir, Naci Sadullah, Serteller ve Nâzım Hikmet ile ilgili bölümler dikkat çekiyor. Bu tablo içinde "dünyayı bir pula satan ressam Çallı İbrahim" de, "İnanç simgesi bir yazar" olarak nitelendirdiği Hüseyin Cahit ya da "Cumhuriyet'in Osmanlı şairi Yahya Kemal" de yer alıyor. Ayla'nın haksızlıklar karşısında sesini yükseltmekten çekinmeyişinin bir örneği Hüseyin Cahit'in Paşakapısı Cezaevi'ndeki tutukluluk dönemindeki girişimleri gösterilebilir. Rıza Tevfik'in ülkeye dönüşünün sonrasında ilk ziyaretçileri arasında Safiye Ayla yer almaktadır. Oldukça zor koşullarda yokluk içinde yaşayan Filozof Rıza Tevfik için bir yardım gecesi girişiminin destek bulamayınca gerçekleştirilemediğini yine buradan öğreniyoruz (s. 93). Safiye Ayla'nın anılarının kadın karakterleri de son derece ilgi çekici. Üzerinde olumlu etki bırakan kadınlardan biri olarak Berrin Menderes'i gösterir. Berrin Hanım Ayla'ya göre, "soylu bir kadın olup gerçekten bir başbakan eşi olmanın ağırlığı altında ezilemeyen bir kişiliğe sahiptir" (s. 80). Aslında aynı durum bizzat Safiye Ayla için de söz konusudur. Safiye Ayla 1950 yılında büyük bir sevgiyle bağlı olduğunu her fırsatta ifade ettiği Şerif Muhiddin Targan ile yaşamını birleştirir. Eşi Ayla'nın sanat kariyerini teşvik eden Targan, onun gelişiminde katkıda bulunur. Bununla birlikte Safiye Ayla'nın güçlü karakterinin asla Targan'ın gölgesinde kalmadığı görülecektir. Targan, Safiye Ayla'ya başka bir toplumsal çevrenin de kapısını aralar. Örneğin Yahya Kemal, cahiliye dönemi Arap ozanlarının şiirleri hakkında bilgi almak için Targan ve Ayla'nın evini ziyaret eden dostları arasındadır (s. 88). Şerif Muhiddin ile evliliği süresince Safiye Ayla'nın sosyal çevresi ve dostları gündelik hayatlarının bir

[14] Bu konuda başarılı bir örnek verebiliriz. Müzikolog Virginia Danielson, Mısır'da toplumsal dönüşümün müzikal aktörlerinden biri hattâ en önemlisi olarak inceler Ümmü Gülsüm'ü. Ona göre Mısır'ın efsanevi sesi Ümmü Gülsüm geleneksel üslubu yeniden ihya eden ve onu modern zamanlara revize ederek taşıyan bir sestir. (Danielson 2008). Namık Sinan Turan (2012) Ümmü Gülsüm'ün Arap müzik tarihi içindeki bu rolünü soprano Maria Callas'ın *bel canto* tekniğini ve repertuvarını ihya edişiyle benzer biçimde yorumlar.

[15] Ayla'nın, sosyal duyarlılık içeren çalışmalarda öncü olduğunu dönemin yazın hayatından öğrenebiliyoruz. Ekonomik sıkıntılarla, acı hatıralarla geçen çocukluk çağlarının işareti olarak yatırımını manevi gelir elde etme yönünde kullanmaktadır. Şu sözler durumu açıklıkla ortaya koymaktadır: "Öksüz büyüyüp yetiştim. Yaptırmaya karar verdiğim Öksüzler Yurdu'nda yetişecek birkaç insan bana dua ederse hayatımın en büyük manevi kazancını elde etmiş olurum. Bu benim borcumdur." S. Ayla, öksüzler yurdu yaptırıyor. (1955, Mart 10). *Radyo Âlemi*. *8*(107), 3.

parçası olmuştur. 6 Mart 1954 tarihli *Radyo'nun Sesi* dergisinde Safiye Ayla, Şerif Muhiddin, Mesud Cemil, Mithat Cemal gibi sanat ve edebiyat çevresinden değerli isimlerin Namık Kemal'i anmak için düzenlenen bir toplantıda bir arada bulundukları görülmektedir (Özkangil 1954: 7).

Safiye Ayla'nın anılarında bir eksiklik açıkça hissediliyor. Müzik yaşamının gelişimine ve önemli kırılmalara satır aralarında değinilmekle birlikte onun müziği anlama ve kavrama biçimine dair tatmin edici bir veri yok bu anılarda. Bu eksiklik aslında röportajları gerçekleştiren gazetecilerin bu konudaki donanım eksikliğiyle ilişkilendirilebilir. Ancak bazı yerlerde Cumhuriyet dönemindeki müzik politikalarının evrimine dair ipuçları yakalanabiliyor. Bunlardan biri 1957 yılında Bayar'ın öncülük etmek istediği müzik akademisinin kurulması girişimidir. Söz konusu kurulda Mesud Cemil, Ruşen Kam, Münir Nurettin, Şerif Muhiddin Targan gibi değerli müzik adamlarının yer alması düşünülmektedir. Ancak Ayla'ya göre Münir Nurettin'in sanatçı kaprisleri, Mesud Cemil'in olduğu bir kurulda olmak istememesi en baştan bu girişimi engellemiştir (Güngör 1996: 61).

Safiye Ayla, Türkiye'de kadın icracılar içinde en seçkin isimlerden biri. Klasik Türk müziğinin Cumhuriyet dönemindeki icracıları arasında okuma üslubuyla geleneği bugüne taşıyan en önemli isimlerden biri olma özelliğini korumaktadır. Safiye Ayla'nın anıları bizlere Türkiye'nin dört dönemini ve bu dönemin karakterlerini aktarırken Türkiye panoraması sunuyor. Yaşadığı döneme sanatı ve sosyal duyarlılığı, geniş çevresiyle damga vurmuş güçlü bir kadının gözünden yaşanmışlıkları samimiyetle ortaya koyuyor.

Kaynakça

A. Sırrı, "Kimlerdir, Ne Kazanırlar? Safiye Hanım", *Vakit*, 15 Kânunuevvel 1932, s. 1, 6.

Akçura, Gökhan (2002). *Gramofon Çağı*, *Ivır Zıvır Tarihi - II*. İstanbul: OM Yayınevi.

Aksüt, Sadun (2000). *Alkışlarla geçen yıllar*. İstanbul: Aksoy Yayıncılık.

Bardakçı, Murat (2017). *Safiye*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

Cılızoğlu, Tanju, "Safiye Ayla Anlatıyor: Unutamıyorum", *Güneş*, 8 Nisan 1987, s. 9.

Danielson, Virginia (2008). *Mısır'ın Sesi, Ümmü Gülsüm, Arap Şarkısı ve Yirminci Yüzyılda Mısır Toplumu.* (Çev.). Nilgün Doğrusöz ve Cem Ünver. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Dikici, Radi (2005). *Cumhuriyet'in Divası Müzeyyen Senar*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Erbaş, Fatih (2016). *Münip Utandı: Bir Meş'aledir*. İstanbul: Hülbe Yayınları.

Gökmen Lütfi (1956). "S. Aylâ Nihayet konuşuyor". *Radyo Âlemi*, (166), 16-17, 28.

Güngör, Necati. (1996). *Safiye Ayla'nın Anıları*. İstanbul: Milliyet Yayınları.

Işıktaş, Bilen (2018). *Peygamber'in Dâhi Torunu Şerif Muhiddin Targan, Modernleşme, Bireyselleşme, Virtüozite*, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Işıktaş, Bilen (2019). "Safiye Ayla Türk Müziğinin Büyülü Sesi", *Türk Mûsikîsi Atlası*, ed. Feyzan Göher Vural ve Timur Vural, Ankara: Yeni Türkiye Stratejik Araştırma Merkezi, Cilt 4, (437-446).

Işıktaş, Bilen (2023). *Boğaziçi'nin Büyülü Sesi: Denizkızı Eftalya, Dönemi, Yaşamı ve Çevresi*, İstanbul: İletişim Yayınları.

King, Charles (2016). *Pera Palas'ta Gece Yarısı, Modern İstanbul'un Doğuşu*. (Çev.). A. Anadol. İstanbul: Kitap Yayınevi.

Kütükçü, Tamer (2012.) *Radyoculuk Geleneğimiz ve Türk Musikisi*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Özkangil, Leman (1954, Mart 6). "Safiye Ayla'nın Paris'te yaptırdığı şahane tuvalet". *Sinema Dünyası*, s. 7-9.

Potter John and Sorrel, Neil (2012). A History of Singing. UK: Cambridge University Press.

Seçkin, Nalân (1998). *Musalladan Şöhrete, Safiye Ayla*. Ankara: Bilgi Yayınevi.

Selim Tevfik [Naci Sadullah], "Sanatkâr Safiye ve 12 Benzeri", *Son Posta*, 3 Mayıs 1938, s. 1 ve 12.

Sülek, Zafer, "Safiye Ayla". (1953, Nisan 23). *Radyo Âlemi*, *9*(1), 3-6.

Tahsin, Orhan (1958, Aralık 5). Safiye Aylâ. *Hayat*, s. 6-7.

Tokuz, Gonca (2009). *Tanburî Necdet Yaşar (Anılar, Dostlar)*. İstanbul: Brainstorm.

Turan, Namık Sinan (2012). Mısır kültürel kimliğinin özgün yüzü Ümmü Gülsüm. *Evrensel Kültür*, (247), 20-24.

Yücebaş, Hilmi (1978). *Filozof Rıza Tevfik, Hayatı-Hatıraları-Şiirleri, Serab-ı Ömrüm'den Seçmeler*. İstanbul: Gül Matbaası.

Savaş Çekirge

Ali ÖZDEK[1]

Özet

Bu metin, kuruluşunun 100. seneidevriyesini son derece muzafferane bir kutlama ile karşılayan Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nde, klasik gitarın Türkiye'nin müzik alanındaki formal/enformal kurumsallaşma süreçlerine eklemlenmesinde sarf ettiği cansiperhane çaba üzere bilinen inşaat mühendisi ve klasik gitarist Savaş Çekirge'yi icracılık, hocalık ve bu çalgının Türkiye'deki oryantasyon ve lansman süreçleri bakımından rol aldığı proje ve organizasyonlar kapsamında anmayı hedeflemektedir. Metinde de yer yer bahis mevzusu edileceği üzere, Çekirge'nin ilgi duymakta olduğu alanlara dair kapsamlı spektrum, onun salt klasik gitarın Cumhuriyet tarihindeki kilometre taşlarından birisi olarak addedilmesine değil, aynı zamanda, insani ve beşerî meziyetleriyle de kayda alınması gereken müstesna bir nefer oluşuna temel teşkil etmektedir. Çekirge, klasik gitarda *sound* üretimi ve sair icracılık pratikleriyle imtiyaz sahibi bir müzisyendir. Yanı sıra, el/parmak yapısı ve icrasının Andrés Segovia'ya (Torres) olan benzerliği ve ona olan hayranlığı, onun günümüzün bilhassa hız, ajilite, cambazlık, teknik gösteriş ve akrobasi gibi nosyonlar üzere tanımlanan bir icracılık yerine, bu çalgının şiirsel ifade ergonomiğine atıf yapan bir icracılıkla anılıyor olmasına vesilelik etmiştir. Çekirge, aslî mesleği olan inşaat mühendisliğinin yoğun çalışma temposu gereği her ne kadar klasik gitar pratiklerine ömrühayatında görece mesai tahsis edebilmişse de bu alanda rüştünü ziyadesiyle ispat etmiş bir müzisyendir. Çekirge'nin biltekmil ömrühayatı klasik gitar hocalığı üzere geçmiş olmasa da Türkiye açısından ulusal/uluslararası temsile haiz bir dizi klasik gitaristin onun rahleitedrisinden geçmiş olduğu bilinmektedir. Bu minvalde, Türkiye'de klasik gitarın yaygınlaşması ve kurumsallaşması adına girişimcilik ve organizatörlük kimlikleri üzere de bilinen Çekirge, talebelerini tabiri caizse boynuzun kulağı geçeceği klasik gitaristler olarak yetiştirmiştir. Bu bakımdan söz gelimi rol aldığı organizasyonlar arasında 1984 yılında gerçekleştirilen "I. İstanbul Ulusal Gitar Yarışması", Türkiye'de gerçekleştirilmiş klasik gitar yarışmaların ilki olması açısından oldukça dikkat çekicidir. Çekirge, yanı sıra "La Tucura" adlı edisyon şirketinde hem kendi düzenlemeleri hem de sair klasik gitaristlerin/bestecilerin eserleri ve düzenlemelerini yayınlayarak bu alanın Türkiye'deki mahdut isimlerinden birisi hâline gelmiştir. Yaşamış olduğu dönem, özellikle de klasik gitar tedrisatından istifade etme ve bu alana ilişkin materyallere erişim açısından bir dizi gayrikabil koşulu akla getirse de yurt içinde/yurt dışında kontak durumunda olduğu klasik gitaristler ve yanı sıra bilişim teknolojisine olan yakın ilgisi, onun mezkûr durumun bile, kendisi, talebeleri, arkadaşları, dostları ve tüm gitar severler adına nasıl lehe çevirebileceğini gözler önüne sermiştir.

Anahtar Kelimeler: Türkiye Cumhuriyeti, 100. yıl, Klasik Gitar, Savaş Çekirge.

Abstract

This text aims to commemorate civil engineer and classical guitarist Savaş Çekirge, who is known for his selfless efforts in integrating the classical guitar into the formal/informal institutionalization processes in the field of music in the Republic of Turkey, which is celebrating the 100th anniversary with festivities, as part of the projects and organizations where he contributed to the performance, teaching, and introduction of the instrument in Turkey. As will be discussed in the text, the comprehensive spectrum of the fields in which Çekirge's wide range of interests forms the basis for his recognition not only as a milestone in the history of the classical guitar in the Republic, but also as an devoted individual notable for his human and humane qualities. Çekirge is a musician who has privilege with his sound production on the classical guitar and other performing practices. The similarity of his hand/finger and performance to Andrés Segovia (Torres) and his admiration for him have caused him to be remembered with a performance that emphasizes the poetic and ergonomic expressiveness of this instrument, rather than a performance defined by notions such as speed, agility, acrobatics, technical exhibitionism and

[1] Dr. Öğretim Üyesi, Erciyes Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü. email: aozdek@erciyes.edu.tr

acrobatics. Although Çekirge was able to allocate relatively little time to classical guitar practices due to the intense work tempo of his primary profession, which is civil engineering, he is a musician who has proven himself in this field. Çekirge did not spend his entire life as a classical guitar teacher, it is known that a number of classical guitarists with national/international representation in Turkey have undergone his teaching. In this context, Çekirge, who is also known for his role as an entrepreneur and organizer for the popularization and institutionalization of classical guitar in Turkey, has trained his students as classical guitarists who develop a keen ear for music, so to speak. In this respect, among the organizations he has taken part in, for example, the "I. Istanbul National Guitar Competition" held in 1984 is quite remarkable in terms of being the first classical guitar competition held in Turkey. Çekirge has also become one of the limited names in this field in Turkey by publishing both his own arrangements and the works and arrangements of other classical guitarists/composers in his edition company called "La Tucura". Although the period he lived in brought to mind a series of impossible conditions, especially regarding access to classical guitar education and materials related to this field, the classical guitarists he was in contact with at home and abroad, as well as his close interest in information technology, showed how he could turn these challenges into advantages, not only for himself but also for his students, friends, acquaintances, and all guitar lovers.

Keywords: Republic of Türkiye, 100th year, Classical Guitar, Savaş Çekirge.

1. Giriş

Türkiye'de özellikle de son dönem müzik akademiyasındaki hararetli tartışmalar açısından bahis mevzusu edileceği üzere[2], bir nirengi noktası olarak Osmanlı/Tanzimat Dönemi'ne dek uzanan müzik esaslı Garplılaşma hareketlerinin, erken Cumhuriyet Dönemi reformlarıyla beraber, yeni bir inşa sürecine eklemlendiği bilinmektedir. Bu minvalde olmak üzere, erken Cumhuriyet Dönemi reformları açısından geleneksel Anadolu müziği formlarının nesne, Avrupa merkezci müzik formlarının ise model olarak tayin edildiği yeni yaklaşım, aynı zamanda, mezkûr dönem resmî devlet ideolojisinin millî müzik kimliği inşası adına ortaya koyduğu politik hedef ve praksisler açısından da bir nizam ve istikamet belirlemiştir. Ne var ki, Avrupa merkezci müzik ve bu müziğe içkin çalgı, orkestra, form ve icra pratikleri, erken dönem Cumhuriyet reformları açısından her ne kadar meşruiyetini tescillemiş olsa da gerek orjinal ve devşirme repertuvar seçkisi ve gerekse de konvansiyonel (geleneksel) icra pratikleri bakımından[3], aynı zamanda, Avrupa merkezci müzik pratikleriyle de bilinen klasik gitarın bu süreçler açısından pek de dikkate alınmayan bir çalgı olduğu kabul edilmektedir. Bu minvalde, Uluocak'ın (2015) da ifade etmekte olduğu üzere, klasik Avrupa müziğinin mezkûr süreçler açısından ancak çekirdek bir zümre tarafından tanınan ve beğenilen bir form olmasından kaynaklı olarak (s. 66), bu çalgının mezkûr formal kurumsallaşma süreçlerinden azade tutulan bir çalgı olduğunu düşünmek yerinde gözükecektir. Böyle de olsa, bu namevcutluğun ortaya çıkışı açısından mezkûr süreçlere ait müzik içi ve dışı iktidar otoritelerinin klasik gitarın Avrupa merkezci müzik orkestralarının bir mensubu olmadığına isnaden ortaya koyduğu pejoratif söylemlerinin de etkisini kabul etmek gerekmektedir.[4] Bu minvalde olmak üzere, Kutluk'un (2018) bir devlet ya da rejimin müzik alanına ilişkin almış olduğu kararın/kararların bizatihi politik olacağına dair ortaya koymuş olduğu siyasal ve ideolojik realistik üzere, erken Cumhuriyet Dönem iktidarı açısından bu çalgı adına alınmış ya da alınmamış bir karar da enikonu politik bir arkaplanı tescilleyecektir.

Klasik gitar, erken Cumhuriyet Dönemi reformları açısından bir nevi dikkate alınmamış bir çalgı olmakla beraber, Avrupa'nın müzik topografyasındaki lansman ve oryantasyon süreçlerine koşut olarak, Türkiye'nin

[2] Bu tartışmaları kapsama alanına alan bir dizi detaylı araştırma örneği için O. Güneş Ayas, *Musiki İnkılabının Sosyolojisi,* O. Güneş Ayas, *Müziği Boğan Gürültü: İdeolojinin Kıskacında Musiki*, Özgür Balkıç, *Cumhuriyet, Halk ve Müzik Türkiye'de Müzik Reformu 1922-1952*, Koray Değirmenci, "Türkiye Cumhuriyeti'nin Erken Dönemlerinde Etnisite, Politika ve Türk Halk Müziği", Fırat Kutluk, *Cumhuriyetin Müzik Politikaları'*na bakılabilir.

[3] Bu metin açısından kast edilen gitar ve gitar müziği, konvansiyonel halk müziği formlardan beslenen repertuvar seçkisi de dâhil olmak üzere, salt klasik gitar ve bu çalgıya ilişkin klasik müzik ve icrasına ilişkindir.

[4] A. Adnan Saygun, (1940) "Halkevlerinde Musikî" başlıklı eserinde, halkevlerindeki musikî alanı bağlamında mandolin ve kitara (gitar) gibi çalgıların ancak hafif(?) eserler icra edilebilen çalgılar olabildiklerini ifade etmiştir. Yanı sıra Saygun, mezkûr çalgılara yönelik eserlerin hangi dereceye kadar düzenlebileceği konusunda da şüpheli bir yaklaşım sergilemektedir (ss. 61-62).

müzik topografyasına da mezkûr namevcut süreçlerden bilahare enformal bir süreçle eklemlenebilmiştir. Nitekim, mezkûr bilahare süreçler açısından resital, orkestra eşlikli konser, masterclass, gitar hocalığı ve/veya yaşam idamesi gibi muhtelif saiklerle Türkiye'yle bir nevi irtibatlı yurt dışı menşeili klasik gitaristlerin bu minval üzere katalitik bir etki yaratmış oldukları bilinmektedir. Söz gelimi, klasik gitarın bahis mezvusu ilk celse süreçlere eklemlenmesinde adı sıklıkla telaffuz edilen Andrea Paleologos (1911-1997)[5], aynı zamanda, Cumhuriyet döneminin ilk gitar eğitimcisi olarak, bu minvalde hakkı teslim edilmesi gereken yurt dışı menşeli ilk klasik gitaristtir. Paleologos'un yanı sıra onun rahleitedrisinden geçerek bu çalgının Türkiye'nin lokal düzeydeki lansman ve oryantasyon süreçlerine eklemlenmesine taşeronluk eden aktörler olarak Mazhar Reşit Ertüzün[6], Can Aybars[7], Seçkin Aybars[8], Fazıl Abrak[9], Ertuğrul Şatıroğlu, Alp Acer[10], Misak Toros[11], Mutlu Torun[12], İrkin Aktüze[13], Ziya Aydıntan[14] ve Raffi Arslanyan gibi klasik gitaristleri de münhasıran anmak gerekmektedir.[15]



Fotoğraf 1: Savaş Çekirge (İTÜ Maden Fak. Savaş Çekirge Gitar Eğitim ve Araştırma Birimi, 2023)

[5] A. Paleologos'a müteakip süreçler açısından söz gelimi Alirio Díaz (1923-2016), Konrad Ragossing (1932-2018), Siegfried Behrend (1933-1990), Carlo Domeniconi (1947) ve Ricardo Moyano (1961) gibi müzisyenler de klasik gitarın Türkiye'deki lansman süreçleri adına bahis mevzusu edilmesi gereken yurt dışı menşeili klasik gitaristlerdir. Hatta, bunlardan C. Domeniconi, 1977 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Devlet Konservatuvarı'nda klasik gitar bölümünü açarak, Türkiye'deki formal klasik gitar tedrisatını ilk olarak gerçekleştiren gitarist olarak bilinmektedir. Bu kurumun ilk mezunu Türkiye'nin ilk profesyonel klasik gitaristi ise Erdem Sökmen'dir (Kanneci, 2001, s. 24).

[6] Bürokrat, araştırmacı, şair, öykü yazarı, heykeltraş.

[7] Mülkiye Mezunu.

[8] İnşaat Mühendisi.

[9] Tıp Doktoru.

[10] İnşaat Mühendisi.

[11] Tiyatro ve Sinema Sanatçısı.

[12] Mimar, Udi ve Bestekâr.

[13] Mimar.

[14] Müzik Öğretmeni.

[15] Bahis mevzusu isimlerden Cumhuriyet sonrası doğumlular, Andrea Paleologos'un özellikle Cumhuriyet öncesi doğum tarihli talabeleri olarak, Ziya Aydıntan (1905-1982) , Can Aybars (1917-1999) ve Mazhar Reşit Ertüzün'ün (1917-2010) talebesi olmuş gitaristlerdir. Yanı sıra, klasik gitarın enformal olarak kurumsallaşması açısından bahsi geçen ilk celse mezkûr isimler, aslında başka meslek alanı mezunu ve/veya başka meslek alanında çalışan müzisyenlerden müteşekkildir. Önceki dipnot metinlerde de zikredildiği üzere, mezkûr isimlere ek olarak, Türkiye'de klasik gitarın formal eğitim alanındaki kurumsallaşmasında Carlo Domeniconi (kısa bir süre) ve özellikle de Ahmet Kanneci (mimar) kritik birer rol üstlenmişlerdir. Yanı sıra, klasik gitarın henüz yaygınlaşmaya başladığı süreçler açısından Zafer Özgen (Şehir Bölge Planlamacısı), Cem Duruöz (Elektrik/Elektronik Mühendisi) ve Emre Sabuncuoğlu (Matematikçi) gibi farklı meslek alanlarında ihtisas yapmış Türkiye menşeli bir dizi klasik gitaristten de söz etmek mümkündür. Konservatuvar mezunu olmasalar da müzik öğretmenliği tahsili yaparak klasik gitarın Türkiye'deki yaygınlaşma süreçlerine katkı yaratmış Ziya Aydıntan, Hüsrev İsfendiyaroğlu ve Bekir Küçükay gibi klasik gitaristleri de bu çerçevede anmak gerekmektedir. Günümüzün aktif roldeki klasik gitaristleri ve hocaları olarak ise Erdem Sökmen, Kağan Korad (sosyoloji terk, tiyatro) A. Kürşad Terci (Elektrik/Elektronik Mühendisi), Soner Egesel ve daha genç jenerasyondan Celil Refik Kaya, Kazım Çokoğullu, Eren Sualp, Emre Gökalp, Serkan Ağır ve Ayşegül Koca gibi salt klasik gitar alanında meslekî ihtisas yapmış bir dizi profesyonel isim çarpıcı gözükmektedir. Dikkat edileceği üzere, klasik gitarın aynı zamanda formal eğitim süreçlerine eklemlenmesinin bir göstergesi olarak, özellikle de yeni jenerasyon açısından salt profesyonel klasik gitarist ve/veya klasik gitar hocası olarak meslek hayatını idame edenlerin sayısında ayrımsanabilir bir artış gözlemlenebilecektir.

Türkiye'de klasik gitar açısından sarf ettiği cansiperhane çaba üzere bilinen bir diğer mihenk taşı klasik gitarist/klasik gitar hocası ise Savaş Çekirge'dir.[16] Çekirge, aslen İTÜ İnşaat Fakütesi mezunu bir mühendis ve bir klasik gitarist/klasik gitar hocası olarak, multi meslek/performans/ilgi alanına haiz, nevi şahsına münhasır bir nefer ve müzik emekçisidir. Klasik gitara lise tahsili yapmış olduğu yıllardan itibaren Andrea Paleologos'nun Türkiye'deki ilk talebelerinden birisi olan Mazhar Reşit Ertüzün'den Ankara'da özel dersler alarak başlayan Çekirge[17], mühendisliğe ve klasik gitar alanına olan merak ve ilgisini, biltekmil ömrühayatı süresince beraber devam ettirmiştir. Yanı sıra, klasik gitar açısından özellikle hocalık rolü üzere tanınan Çekirge, bu çalgının Türkiye açısından uluslararası düzeyde tanınırlığına aracı bir dizi klasik gitaristi rahleitedrisinden geçirerek, onların bu minvalde başarı göstermelerine aracılık etmiştir. Mesleği gereği mühendislik, sanatsal yönü gereği ise müzik zekâsı, onun Türkiye müzik ve gitar camiasında özgün bir yer tesis etmesine ve vefatından 25 yıl geçmiş dahi olsa büyük bir özlemle yad edilmesine temel teşkil etmiştir. Parlak müzik kariyerinin yanı sıra [18], zeki, kültürlü, cesur, espiritüel ve alicenap kişilik özellikleri üzere birçok insanın yaşamı üzerinde derin ve kalıcı iz bırakmış olan Çekirge, bu minvalde, arkadaşları, dostları ve öğrencileri tarafından bir ağabey, bir yaşam koçu ve bir kariyer planlayıcısı olarak addedilmiştir. İşbu metin, kısacık ömrühayatına inşaat mühendisliği ve klasik gitar gibi iki ayrıksı meslek/performans/ilgi alanını sığdırarak, her iki alanda da rüşdünü ziyadesiyle ispat etmiş olan Savaş Çekirge'yi tanıtmayı ve münhasıran anmayı hedeflemektedir. Zira, Çekirge, aynı zamanda, Cumhuriyet Devrimleri'ne angaje olmuş bir mühendis ve müzisyen olarak, kuruluşunun 100. seneidevriyesinde Türkiye Cumhuriyeti'nde klasik gitarın geçmiş günü, şu anı ve bilahare süreçleri açısından oldukça kritik bir rol üstlenmektedir.

2. İcracılıkta Şiirselliği Yeğleyen Bir Klasik Gitarist: Türkiye'nin Segovia'sı Olarak Savaş Çekirge[19]

Müzisyen ve dinleyici cenah nazarında iyi, doğru ve güzel ya da bilakis kötü, yanlış ve çirkin olarak addedilecek bir icra pratiği, müziksel beğeninin çeşitliliği, hiyeraraşisi ve göreliliğine işaret eden, oldukça girift ve tartışmalı bir düzlemdir. Bu düzlem, her ne kadar icracı, icra pratiği, dinleyici, kültürel eğilim, yer ve mekân gibi muhtelif değişkenler esasında mülahaza edilebiliyor olsa da özellikle de son dönem açısından hızlı, ajiliteli, teknik ya da akrobatik gibi bir dizi nosyon aracılığıyla ifade edilen icra pratiklerinin bu alan açısından oldukça görünür bir durum kazanmış olduğu gözlemlenebilmektedir. İşbu icracılık pratikleri, müzik estetiğine doğrudan gönderme yapan bir temsil alanı olmaktan daha ziyade, ilgili eser ya da çalgı adına verili teknik kapasitenin son kerte öne çıkarılmaya çalışıldığı bir performatif bağlamı işaret etmektedir. Keza, son dönem icracılık trendlerinin yer yer "Ajilite mi?/Müzik mi? ya da "Teknik mi?/Üslup mu?" gibi bir dizi dikotomiyle tartışılagelmesi işte tam da bu yüzdendir.

Klasik gitar adına son dönem açısından bahis mevzusu edilecek icracılık trendleri, salt çalgısal form ve muhtelif estetik beğeni/hiyerarşi ölçütleri nezaretinde tartışılmak istendiğinde, bu çalgının tını, *sound*, form ve icra pratikleri açısından sair formlarla kimi yönleriyle müşterek, kimi yönleriyle ise özgün ve ayrıksıksı nitelikler taşımakta olduğu gözlemlenebilecektir. Bu minvalde, klasik gitar açısından mezkûr özgünlük ve ayrıksıksı olan tarafın, özellikle de bu çalgının minyatür bir orkestra olarak, şiirsel icra pratiklerine olan yatkın bir model olması üzere anlaşılmaktadır. Öte yandan, meselenin arafta kalan yekdiğer tartışma alanı ise icracı yetileri ve repertuvar seçimi gibi bir dizi muayyen ve/veya bağımsız tercih alanınından müteşekkildir. İşbu minvalde, son derece özgün ve seçkin bir icracılık stiline haiz Savaş Çekirge'nin müzisyenliğine mazhar olmuş en yakın dostlarından birisi olarak Ahmet Kanneci[20](kişisel

[16] Kayseri, 1944-İstanbul, 1998.

[17] Çekirge, Ankara'da lise yıllarında M. Reşit Ertüzün'den aldığı ilk klasik gitar derslerine müteakip, 60'lı yılların başında üniversite tahsili için İstanbul'a gelerek, burada Andrea Paleologos ile tanışmış ve onunla çalışma fırsatı yakalaşmıştır. Yanı sıra, Çekirge, Misak Toros, Mutlu Torun ve Samih Rıfat'la olan yakın ilişkisi üzere, klasik gitara ilişkin deneyimlerini artırarak sanat yaşamına devam etmiştir (Rıfat, 2004, s. 6).

[18] Savaş Çekirge, müzik kariyeri boyunca dünyaca ünlü kimi gitaristlerle de kontakta olmuş bir gitaristtir. Söz gelimi, bunlardan ilk akla gelen ve Çekirge'nin aynı zamanda İspanyol müziğine olan ilgi ve hâkimiyetine yön vermiş olan Küba'lı klasik gitarist Manuel Barrueco, Çekirge'yle özellikle Albéniz müziği üzerinde çalışmalar gerçekleştirmiştir. Yanı sıra, klasik gitarist/besteci Jorge Cardoso'yla da çalışmalar gerçekleştiren Çekirge, Cardoso'nun "Suite De Los Mitá-i" başlıklı eserini kendi edisyon şirketi olan Edition La Tucura'da bastırmıştır. Çekirge'nin aynı zamanda Alirio Díaz'la da muhtelif vesilelerle yakın bir ilişkisi söz konusu olmuştur.

[19] Metinde de ifade edileceği üzere, Çekirge'ye yapılan bu A. Segovia benzetisi, dostları, yakın arkadaşları ve öğrencileri tarafından ifade edildiği üzere, onun el yapısı, çalgıdan *sound* üretme yetisi, icrasının Segovia'yı andırması ve ona olan hayranlığından kaynaklanmaktadır.

[20] Ahmet Kanneci, Savaş Çekirge'nin yakın dostlarından birisi olmakla beraber, Kanneci, Çekirge'yi aynı zamanda hocalarından birisi olarak addetmektedir (kişisel görüşme, Mart 2023).

görüşme, Mart 2023), onun günümüzün handiyse modası hâline gelmiş icracılık trendlerine gönderme yapacak özgünlükteki icrasını şöyle tarif etmektedir:

> Gitarda ses çıkartma konusunda dünya çapında bir insandı. Onun tuşeleri bulunmazdı yani. Andrés Segovia gibiydi.[21] Sesleri hem dolgun hem yuvarlak çıkarırdı… Çok güzel ses çıkartırdı… İkincisi gitarı zorlamak yerine gitarı gitar olarak kabul eden birisiydi. Yani şimdi akrobatlıklar felan çıktı gitarda, o öyle birisi değildi… Müzik teorisinde ortaya çıkan analiz sonuçlarını o otomatik olarak hayata geçirirdi, anlatabiliyor muyum?... Yani melodik bir eser ise o melodiyi hakikaten hissederdi. Şimdi bi dolu…melodik eser çalıyorlar, melodinin neresi olduğunu anlamıyorsun. Orkestrada herkes forte çalıyormuş gibi çalıyorlar… Halbuki orkestrada herkes forte çalmaz, espas görevi yapar resimdeki gibi çalgılar, anlatabiliyor muyum?... Yani Çekirge gitarı gitar gibi çalardı… Savaş bey çok çok iyiydi, onu dinlemek bir zevkti benim için. Daha da önemlisi ben çaldığım zaman o fikirlerini söylerdi ben ilerlerdim böylece, anlatabiliyor muyum? Tam bir gitar entelektüeliydi…

İcra pratiğinde olduğu kadar, repertuvar seçimi konusunda da son derece müşkülpesent bir yaklaşıma haiz olan Çekirge, bu minval üzere, ajilite, akrobasi ve yüksek bir teknik kapasiteyi lüzum gören bir repertuvar seçkisinden daha ziyade, bu çalgıya ait şiirsel anlatımın münhasıran öne çıkarılmaya çalışıldığı eserleri icra etmeyi yeğlemiştir. Keza, onun bu eğilimi açısından bahis mevzusu besteci kimliği ve tarzı oldukça etkili bir unsur olmakla beraber, ilgili müziksel dönem de/akım da belirleyici bir nitelik taşımıştır. Söz gelimi, Çekirge, Çağdaş Dönem Gitar Müziği eserlerini, biltekmil icracılık ve hocalık yapmış olduğu süreçlerde ne kendisi icra etmiş ne de talebelerine icra ettirmiştir. Bu minvalde, Müjdat Gezen Sanat Merkezi'nde hocalık yaptığı süreçlerde onun rehleidtedrisinden iki yıl suretle geçmiş olan talebesi Tülünay Engin (kişisel görüşme, Mart 2023), Kanneci'nin ifadesine koşut olarak, Çekirge'ye özgü icracılık stilini şöyle izah etmiştir:

> …Şöyle, kendini virtüöz diye tanımlayamayacak, tanımlamayacak, ama yani tekniği, müzikalitesi çok yüksek bir adamdı… Yani müzikalitesi çok güzeldi. Teknik olarak yani mesela şeye, Agustin Barrios Mangore'ye faşist derdi. Seviyodu, ama, yani bu ne sertlik… Teknik olarak çok zor yani (sertlik derken), ne gerek var hani… Şeydi, ortalama müzikler yani çok böyle delice hareketler yapılmayacak, müzikalitesi yüksek müziklerden hoşlanırdı o ve çok geniş bir literatürü vardı… Kendisi virtüözlüğü seçmiş bir adam değil. Öyle bir şansı yoktu çünkü. Öyle bir zamanı da yoktu, Öyle bir hayatı da yoktu doğrusu. O sadece odasında müzik yapan ama asıl işi olan işine kanalize olması gereken biriydi…

Klasik gitar, konvansiyonel *sound* üretim ve icra pratikleri açısından organik bir (parmak uçları ve tırnak) materyale başvurulan bir form olması heasebiyle, söz gelimi, bağlama, tambur ve ud gibi mızraplı(tezeneli/penalı) ya da keman, viyola ve çello gibi yaya gereksinim duyulan çalgılardan ayrıksı bir morfolojik kategorinin bileşeni olarak kabul edilmektedir. Bu minvalde olmak üzere, bu çalgıdan *sound* üretiminde hiç çalmayan/müzisyen olmayan, amatör/acemi ve profesyonel/virtüöz düzeydeki icracı kategorileri arasındaki farklılıkların, sair birçok çalgı ile mezkûr icracı kategorileri aracılıyla gerçekleştirilen *sound* üretiminden niteliksel anlamda daha fazla farklılıklaşabileceği görülebilecektir. Bu farklılaşma düzeyleri açısından icracının fiziki özellik ve yetileri, ilgili çalgıya ait morfoloji ve icracılık açısından olası konvansiyonel hedef ve beklentilerin manipülatif birer etki yaratabileceği düşünülse de özellikle de özgün ve karakteristik bir *sound* üretimi açısından icracıya özgü estetik duyargalar daha baskın bir rol üstlenecektir. Çekirge açısından *sound* üretimi, mezkûr tüm yönleriyle kayda alınması gerekli bir durum olsa da bir Tanrı lütfu olarak, el/parmak yapısının yanı sıra klasik gitarı/gitarları da bu durum açısından azımsanamayacak raddede önemlidir. Keza, talebesi Haşim Polat (kişisel görüşme, Mart 2023) onun klasik gitardan özgün bir *sound* üretimi konusundaki obsesyonlarını şu anlatısı üzere ortaya koymaktadır:

> Türkiye'de Savaş hoca gitar yapımı açısından çok ciddi bir çaba içerisindeydi. Ekrem Özkarpat'la beraber uğraşıyorlardı. Hani iyi bir gitarı nasıl yaparız, iyi bir gitarı nasıl çakartırız ve bütün gitar şablonlarının orjinalleri var elinde… Türkiye'de gitarı geliştirmeye çalışıyordu çünkü… Burada

[21] Mülakat gerçekleştiren Tülünay Engin'de hocasının bu minvalde bir icracılık tarzı olduğunu teyit ederek, onun ellerinin büyük, güçlü, tombik ve kalın parmaklı olarak Segovia'nınkine çok benzediğini ve vefatına müteakip Savaş Çekirge Gitar Eğitim ve Araştırma Merkezi'nde muhafaza edilmek suretiyle ellerinin bir kalıp çıktısının alındığını ayrıca ifade etmiştir (kişisel görüşme, Mart 2023).

> önemli olan şuydu, gitarlar arasındaki gitardan çıkan *soundlarla* tırnaktan çıkan *sound* üzerine çok kafayı takmış durumdaydı gitardan ve bununla ilgili sesi üretme noktasında. Hepimize bunu göstermeye çalışıyordu… Yani, gitardan ses çıkartmayı bilmiyoruz derdi. Şey tamam notayı okuyacaksın. Parçayı katmanlarına ayıracaksın. Bu tamam, hani bunu yapmamız gerekiyor. Ama bunu yapan bir sürü insanın gencin gitar çalamadığını aslında görüyoruz, neden, çünkü gitardan bir *sound* üretemiyor, gitar dışı bir şeye dönüşüyor ses… Buna gitarın etkisi, tırnakların etkisi, kişisel beceriler ve müziğin yazılma şekli o da çok önemli… Gitarda nasıl bir tınısal etki var. Klasik İspanyol gitarları mesela Madrid gitarları nasıl ses çıkartır işte ya da başka Alman gitarları nasıl ses çıkartır. Mesela İspanyol gitarların perküstatif olduğunu öğrendik bu sayede, sesleri birbine karıştıran çok *separatif* olmayan, ama, Fransız Lacos ve sonrası gitarlar özellikle bu şeyden sonra daha separative gitarlar sesleri birbirinden daha ayrıştıran piyanodaki tınısal etkiyle bize ses duyurmaya çalışan gitarların onların tatları daha farklı oldu. Sonra bu işler *dubletoplara* kadar gitti ve bir tane *doubletop* gitarı vardı hiç sevmezdi. Güzel derdi ama gitar gibi değil derdi, plastik gibi bi şey diye. Plastik gitar diye dalga geçiyorlar Haşim diye yurt dışında…

Çekirge'nin *sound* üretimi ve icra pratikleri açısından Andrés Segovia'ya olan benzerliği ve bu minval üzere ona olan hayranlığı, aynı zamanda, transkripsiyon(düzenleme) mevzusunda da kendisini hissettirmektedir. Öyle ki, öğrencileri ve arkadaşları tarafından özellikle de Segovia'nın transkripsiyonlarına son derece vakıf bir klasik gitarist olarak addedilen Çekirge, nitekim bahis mevzusu meziyetlere mühendislik zekâsının yanı sıra ilgi ve merak duymakta olduğu sair alanların multi spektrumuyla haiz olmuştur. Bu minvalde, İstanbul süreçlerinden arkadaşı olan Engin Atamer (kişisel görüşme, Mart 2023), onun entelektüel gelişimi açısından oldukça kritik olan bu duruma dair farkındalığını şöyle aktarmıştır:

> …Entenasyonu ve tuşesi diyoruz, bu çok iyiydi… Andrés Segovia'nın tesirinde kalmış bir kardeşimizdi. Sade onun müziğinden değil, bi de onun transkrispsiyonlarını da çok iyi bilirdi. Çok iyi takip ederdi, ben de ondan baya bir şey aldım yani… Ayrı konu biliyor musun transkripsiyon, müzikal kalitesi çok çok iyiydi. Genel kültürü çok iyiydi… Sade gitar değil, o her şeyi bilirdi. Piyano da bilirdi, edebiyatını da bilirdi, keman da bilirdi yani… İyi dostukları, iyi müzisyenlerle iyi dostlukları da vardı Ankara'dan ve diğer şehirlerden, iyi bir ortamdan gelmiş, yetişmiş bir kardeşimizdi Savaş…

3. Boynuzun Kulağı Geçmesi Gerektiğine İnanan Bir Hoca Olarak Savaş Çekirge

Savaş Çekirge, aslî mesleği olan inşaat mühendisliği gereği, son derece yoğun bir çalışma temposu içerisinde yer almakla beraber, klasik gitar müziği ve icrasına dair deneyimlerini aktarabileceği mütemadi bir metodolojik program içerisine girememiştir. Böyle de olsa, ömrühayatının bir faslı açısından, 80'li yıllardan itibaren özel derslerin (Rıfat, 2004, ss. 6-7) yanı sıra özellikle de İstanbul Müjdat Gezen Sanat Merkezi'nde hocalık yapmakta olduğu süreçler itibarıyla talebe yetiştirmeye başlamış olduğu bilinmektedir. Özellikle de yetişmiş talebeleri konser platformuna taşıma yönündeki tedrisi prensibi üzere bilenen Çekirge'nin (Kanneci, 2001, s. 23) kimi talebelerinin zaman içerisinde ilgilerinin/mesleklerinin muhtelif alanlara transferliği söz konusu olsa da Müjdat Gezen Sanat Merkezi'inde Haşim Polat ve Tülünay Engin'in haricinde, İdil Selçuk ve Şebnem Özkan gibi yetenekli gitaristler müzikle ilgili olan bağlarını bir nevi devam ettirmiştir. Yanı sıra Çekirge, İTÜ bünyesinde, İTÜ Kültür ve Sanat Birliği ve İTÜ Vakfı'nda 1992 yılından vefat etttiği 1998 yılına dek klasik gitar çalışmalarını başlatan ve sürdüren ilk isim olmuştur (Çekirge, 2004). Çekirge, Müjdat Gezen Sanat Merkezi ve İTÜ'ye ek olarak erken yaş müzik eğitimine vermiş olduğu önem ve değer üzere, bir dönem İstanbul/Maçka'da çocuk yaştaki talebelere çoksesli müzik okumayı ve klasik gitar çalmayı da öğretmiştir. Çekirge'nin bu minvalde bahis mevzusu edilecek bir başka karakteristik eğiliminin ise tedrisatında ilk kertede nota, *sound* üretimi, çokseslilik, yorumlama ve tırnak bakımı gibi klasik gitara özgü bir dizi temel nosyon, teori ve pratik bilgisinden daha ziyade, öncelikle müzik ve gitar kültürünü talebelerine aşılamayı kendisine ilke ve misyon edinmesine ilişkindir. Bu minvalde talebesi Haşim Polat (kişisel görüşme, Mart 2023) onun eşine az rastlanır tedrisi taraflarını şöyle dile getirmektedir:

> …Yani hayatımızın bütün aşamalarında parmak izi vardır Savaş hocanın ve bu bütün öğrencilerine vardır… Yani eğitim bu aslında. Yani gitar öğretmekle gitar felan öğretmiyorsunuz, kültürü vermeniz

> gerekiyor ve bunu da yapabilen ender insanlardan birisiydi Savaş Çekirge… Hani mesleğini çok seviyordu, mesleğiyle beraber gitarı çok seviyordu. Bunların ikisini bir arada götürmek çok keyifli geliyordu. Bizlerle, genç insanlarla olmak ona can katıyordu ve çok paylaşımcıydı, elindeki bütün materyalleri yeri geldiği zaman paylaşıyordu…

Müzik, biltekmil üretim pratikleri açısından kültürel bir kristalizasyon biçimi olarak açımlanabilmekle beraber, aynı zamanda, çağımız kapitalist ekonomik ilişkileri ve üretim tarzlarının katı belirlenimciliğine eklemlenebilen bir üstyapı ya da kültür endüstrisi bileşeni olarak addedilebilmektedir. Öte yandan, müziğin bu minval üzere bir pratik alan olduğunu bir nevi kabul etseler de salt kendi idealleri doğrultusunda bu alanın kapitalist ilişkilere daha mesafeli ve steril bir alandaki mukaddesiyatını önceleyen kimi öznel yaklaşımlarada rastlayabilmek mümkündür. İşbu son tahlil üzere yaklaşıma haiz olan Çekirge'nin müzik ve klasik gitar alanına ilişkin diğerkâmlığını Haşim Polat (kişisel görüşme, Mart 2023) şu ifadeleriyle ifade etmektedir:

> O gitar dünyasında olsaydı muhakkak her şey farklı olurdu. Çünkü bu insanlar parayla felan ders vermezler… Savaş hocanın öyle bir davranışını hiç kimseye görmedim. Zaten ununu elemiş eleğini asmış tarzda bir yapısı vardı. Çok ciddi imkânları vardı çünkü. Çok güzel müzik sistemleri, çok güzel gitarları ve benim hiç görmediğim… Çünkü biz Kadıköy'de buluşurduk ofiste. Onların yerleri Sarıyer'deydi, Tarabya'daydı. Evlerine hiç gidemedik. Yani görenlerin anlattığı bir odada tavanlara kadar nota doluydu diye anlatıyorlar…

Çekirge'nin düstur edindiği bir başka metodolojik eğilimin ise kademeli tedrisat biçimine vermiş olduğu önem ve mesabe üzeredir. Aslî mesleği olan inşaat mühendisliğinin yoğun çalışma temposunun gereği, icracılık pratiklerine tahsis edebileceği zaman oldukça sınırlı olsa da Çekirge klasik gitarda boynuzun kulağı geçeceği başarılı talebeler yetiştirmeyi biltekmil ömrühayatı boyunca kendisine prensip edinmiştir. Talebelerini bu minvalde özellikle yakın markaja alarak, kademeli icra gelişimine önem atfeden Çekirge, Tülünay Engin'in deyimiyle (kişisel görüşme, Mart 2023) hocalık açısından hakkı muhakkak teslim edilmesi gereken müstesna bir neferdir:

> İyi bir hoca oldu yani. Hani bi virtüöz olmadı. Öyle bi şansı yoktu çünkü öyle bi zamanı da yoktu. Öyle bi hayatı yoktu daha doğrusu. Dolayısı ile öğrencilerine arkadaşlarına sırf öğrencileri de değil bi de notayı çalacak adama 2 sayfalık nota mı var elinde birini verirdi. Bitir sonra vereceğim derdi. Yani şey de değildi olur olmaz dağıtan bir adam da değildi. İyi seçiciydi… Repertuvarı çok güzeldi, mesela Mozart parçalarının çok basit şeyleri vardı çok basit notaları, ben ilk defa Savaş hocada gördüm, bi daha da görmedim… Not alırdı. Şuna onu verdim buna bunu verdim bakalım ne oluyor hani ciddi ciddi takip ederdi ve okula aldığı öğrenciler, biz 10 kişiydik Savaş Çekirge Müjdat Gezet Sanat Merkezi'nde çalışırken sınava 10 kişi girdik. O 10 kişi de müziğe devam etti. Yani seçimleri çok isabetliydi. Mesela ben çok yeniydim, ama, verdiği parçalara mutlaka bir şeyler katıyordum, minik cümleler. O diyordu ki sen kesin besteci olacaksın. Daha ben çok yeniydim. Belki ben etkilendim öyle ama diyordu yani. Dolayısıyla güzel seçimler yapıp onları besledi Savaş hoca. Savaş hocanın daha ziyade görevi o oldu… Çünkü bizde kaset yani cd player yoktu. Bırakın interneti bilgisayarı, bi de orta hâlli çocuklardık, yani çoğumuz hani Savaş hoca bize ders vermiyordu, Savaş hoca bize resmen hizmet ediyodu… Bıraktığı bizlere en güzel şeydir onun medeniyet. Şöyle ki biz dünyayla bağlantı kuramadığımız orta hâlliler, babam emekli deniz subayıydı mesela, birçok arkadaşım da aynı ortalamadaydı, ama bizim dünyaya ulaşmamızı sağladı Savaş Çekirge... Yani o zamanın bütün imkânlarını bize aktararak medeniyeti gösterdi… Bizi dünyaya bağlayandır Savaş Çekirge, notalarla medeniyeti kaçırtmayan adamdır…

Çağımızın enformatif sosyal etkileşim alanındaki çığır açan gelişimlere koşut olarak, klasik gitar da bu süreçlere entegrasyon sağlayabilmiş ve ilgili materyallerine erişim imkânı artık bahis mevzusu olan bir çalgı hâline gelmiştir. Ne var ki, Türkiye'nin bu minval üzere mazisene bakıldığında, Çekirge'nin yaşamış olduğu gayrikabil koşul ve süreçleri de kapsaması suretiyle, klasik gitar icracılığının Türkiye'nin müzik güncesine oldukça rötarlı bir süreçle eklemlenebilmesi, bir dönemin Türkiye'si açısından bu çalgının lansman, oryantasyon, yaygınlaşma ve kurumsallaşma süreçlerini oldukça geciktirmiştir. Zira, Çekirge, yaşadığı dönem açısından örneğine oldukça az rastlanan bir nefer

olması hasebiyle, mühendisliğinin yanı sıra bilişim teknolojilerine de son derece meraklı bir klasik gitarist ve hoca olarak, arkadaşları, dostları ve öğrencilerine bu anlamdaki alicenap tavrını asla esirgememiştir. Tıpkı Tülünay Engin gibi Haşim Polat da (kişisel görüşme, Mart 2023) hocasının hakkını son kertede şu sözleriyle teslim etmektedir:

> Biz sürekli olarak müzik çalmadan önce bir şey çalışırken çaldığın şeyin içinin tonalite olarak yani doygun ve kulağa dolu dolu olarak gelmesini sağlayacak olan şeyin nasıl olması gerektiğini konuşmuşuzdur çoğunlukla. Çok güzel sistemleri vardı bir kaset kaydeder verirdi burda duruyor kasetler… Sürekli her hafta bir kaset kaydeder verirdi ve kayıtların hiçbirisini Türkiye'de satın alıp bulamazdık, yurt dışından gelen şeyler, o dönemde öyle bir arşiv ondan başka kimsede yoktu. Bu vesileyle pek çok müzisyeni dinleme şansı oldu bizim. Mesela Astor Piazzola'yla ben çok erken tanıştım… Güney Amerika müziği hakkında fikirlerimizi hep o şekillendirdi aslında… Bilgiye ulaşma konusunda müthiş bir kaynaktı bu anlamda. Biz ilk önce bu kaynağı kaybettik Savaş hoca öldüğünde…. Ben internete girdiğimde istediğim notaya ulaşıyorum, ama, bu edisyonun nasıl bir garabet üzerinde taşıdığı konusunda bir fikrim yok. Yaşadığı o dönemde doğruya ulaşma konusunda, bazı şeylere erişme becerisi olan bir adamdı. Ama şunu kabul ediyorum ekstra bir Güney Amerika müziğine ilgisi vardı ve sürekli dinlerdi… Ve küçük güney Amerika müziği parçaları çalardı…

4. Türkiye'deki Klasik Gitar Hareketliliğini Artırmak Adına Girişimci Rolü Üzere Savaş Çekirge

Savaş Çekirge, mühendisliğinin yanı sıra muhtelif ilgi alanları gereği, kendisini biltekmil icracılığa adamış ve bu minvalde aktif bir konser yaşamına haiz bir klasik gitarist olarak anılmamıştır. Bunun yerine, Çekirge, evvelki metinlerde de aksettirildiği üzere, klasik gitarın Türkiye'deki formal/enformal kurumsallaşma ve yaygınlaşma süreçlerine icracılık, hocalık ve yanı sıra proje/organizatörlük/girişimcilik kimlikleriyle katma değer yaratmış bir müzisyen olarak bilinmektedir. Bu minvalde, Türkiye mazisinde bu çalgı adına bahis mevzusu edilecek bir dizi organizasyonda doğrudan ya da dolaylı olarak adı geçen Çekirge'nin, ilk olarak 1984 yılında İstanbul'da Ahmet Kanneci'yle beraber jüri üyesi olarak görev almış olduğu "I. İstanbul Ulusal Gitar Yarışması"[22] oldukça dikkat çekicidir. Öyle ki, bu yarışma, Türkiye'de özellikle de 90'lı ve 2000'li yıllar açısından billurlaşma eğilimi gösteren ve birçok klasik gitaristin icracılık alanındaki gelişimine ivme kazandıran müteakip klasik gitar yarışmalarının bir nirengi noktasını temsil etmesi bakımından oldukça kritiktir. Yanı sıra Çekirge, mezkûr yarışma haricinde Türkiye Lions Klubü "Ulusal Gitar Yarışması" (1988), "Krakow Gitar Yarışması", Polonya, (2-5 Şubat 1994), I. Antonio Lauro Ulusal Gitar Yarışması (1996), "Antonio Lauro Anısına"[23] gibi yarışmalarda jüri üyesi olarak yer almıştır (Kanneci, 2001, ss. 34-35). 1996'da ise Arjantin Kültür Bakanlığı'nın davetiyle Buenos Aires'te Festival Guitarras del Mundo '96 (Dünya Gitarları Festivali 96) kapsamında gerçekleşen bir dizi etkinlik içerisinde Türkiye'yi temsilen yerini almıştır (Rıfat, 2004, s. 6). Nitekim, bu organizasyonlar mezkûr dönemde klasik gitarın oryantasyon ve lansman süreçleri adına oldukça önem arz etmekle beraber, Kanneci (kişisel görüşme, Mart 2023), Çekirge'nin de aynı zamanda jüri üyesi olarak rol aldığı "I. İstanbul Ulusal Gitar Yarışması" nın tarihsel ve niteliksel anlamdaki katma ve özgün değerine şu detayla vurgu yapmıştır:

> 1984'de İstanbul'da bir gitar yarışması düzenlendi. Onun jürisinde İrkin Aktüze vardı. Tunç Günver, Hülya Saydam, Meral Yapalı, Savaş Çekirge, Mutlu Torun ve ben vardım jürisinde. Serdar Kutucu da jüri sekreteriydi. Buna Savaş beyin eşiyle birlikte uğraştılar, yerler ayarlandı, jüri ödülleri ayarlandı, çok ciddi bir yarışma oldu. Nedenini de söyleyeyim. O yarışmanın birincisi Cem Duruöz oldu. O şimdi Amerika Birleşik Devletleri'nde gitarist ve öğretmenlik yapıyor. İkincisi Zafer Özgen'di. Zafer Özgen şimdi Norveç'te bir konservatuvar müdürü. Üçüncüsü Mesut Özgen'di. Mesut Özgen de Amerika Birleşik Devletleri'ne gitti orda bi yerde gene hocalık yapıyor. Dördüncüsü Mehmet Gürgün'dü. Mehmet Gürgün'de İzmir'de hocalık yapıyor, çok başarılı bir hoca. Beşincisi ise Fatih

[22] Bu yarışma, bir diğer resmî adıyla İstanbul Fenerbahçe Liones Klubü "Ulusal Gitar Yarışması" olarak da bilinmektedir. Yarışmanın jüri üyeleri arasında Meral Yapalı, Hülya Saydam, İrkin Aktüze, Samih Rıfat, Savaş Çekirge, Tunç Ünver ve Ahmet Kanneci yer almıştır (Kanneci, 2001, s. 34).

[23] II. Antonio Lauro Ulusal Gitar Yarışması (1998) ise kendisinin vefatının ardından Savaş Çekirge anısına düzenlenmiştir. Yanı sıra, Türkiye'de bienal hâlinde planlanması düşünülen bu yarışmanın bir diğer ayağının ise 2001 yılından itibaren Venezuela'da "Savaş Çekirge Gitar Festivali "olarak yapılması planlanmıştır (Kanneci, 2001, ss. 26-35).

> Yazıcı'ydı. Fatih Yazıcı'da halen Orta Doğu Teknik Üniversitesi'nde hocalık yapıyor. Şimdi demek ki başarılı bir işmiş bu anlatabiliyor muyum? Daha sonra Ankara'da yapıldı gitar yarışması. Ama bunlar ciddi ödüllü felan yarışmalardı. Emre (Sabuncuoğlu) kazandı mesela onu. Bi başka senede Eren'le (Sualp) Emre Gökalp var onlarda çok iyi, ikisi de yurt dışında, sonraları çok iyi okullarda tahsillerine devam ettiler… Savaş bey bu konuda çok önder olmuştur. İlk ve en güzel yarışmayı düzenlemede ön ayak olmuştur. Ondan sonra afişini bile bana çizdirmişti falan. Yani attığı adım çok değerli ve ciddiydi. Yani şöyle söyleyeyim, o gitaristlerin önderiydi.

Türkiye'de klasik gitar açısından ilk celse edisyonerlik ve yayıncılık girişimlerinin her ne kadar Rıfat Esenbel ve ona müteakip Ziya Aydıntan tarafından gerçekleştirildiği bilinse de Savaş Çekirge'de müteakip süreçler açısından bu minval üzere girişimleri üzere bilinen bir klasik gitaristtir. Çekirge, klasik gitar açısından oldukça gayrikabil koşulların bahis mevzusu olduğu süreçlerde kimi transkripsiyonlarını ancak yayımlatma şansına erişmekle beraber, söz gelimi, 1960 yılında İlhan Baran'ın klavsen eseri olarak bestelenen On Çocuk Parçası'na 1980 yılında yaptığı 6 bölüm uyarlaması[24] Fransa'da CD'ye kaydedilmiştir (Rıfat, 2004, s. 6). Yanı sıra, "La Tucura"[25] adıyla kurmuş olduğu edisyon şirketiyle de adından söz ettirmiş olan Çekirge, bu girişimi vesilesiyle kimi klasik gitar eserlerinin/transkripsiyonlarının Türkiye'nin yanı sıra yurt dışında da ulaşılabilir bir hâle gelmesine aracılık etmiştir. Çekirge, 1992 yılında Jorge Cardoso'nun "Suite De Los Mitá-i" nin ve kendisine ait "Isaac Albeniz" (Two Malaguenas) başlıklı düzenlemelerin de ilk basımını yine bu edisyon şirketinde gerçekleştirmiştir. Çekirge, besteci kimliği üzere bir müzisyen olarak bilinmese de gitar için bestelediği "Gece", "Sokağım", "Habenera" ve "Çok Uzakta" adlı birkaç bestesi, Ahmet Kanneci vesilesiyle Sevda Cenap And Müzik Vakfı'nda yayınlatılmıştır. [26]

Savaş Çekirge önceki metinlerde de değinildiği üzere, icracılık açısından özgün bir *sound* üretimine ilişkin arayışlarını biltekmil klasik gitarla tanış olduğu süreçlerden itibaren devam ettirmiştir. Yanı sıra, kayıt yapma, albüm ve repertuvar seçkisi belirleme gibi deneyimler de onun merak duymakta olduğu mevzular arasında hiç şüphesiz merkezi bir önem ve değer teşkil etmiştir. Bu konuda Haşim Polat'ın da ifade etmekte olduğu üzere (kişisel görüşme, Mart 2023), onun açısından icracının çıkardığı *sound*, et/tırnak kombinasyonu ve çalınan çalgı, onun icracılık arayışları açısından esaslı bir yer teşkil etse de performans/kayıt teknolojisi, albüm tasarımı ve repertuvarı gibi mevzular da ilgisini mütemadiyen çekmiştir. Keza, bu minvalde Kanneci'nin 1996 yılı yapımı "Anatolian Pieces" başlıklı albümünün ortaya çıkışındaki rolünü yine Kanneci (kişisel görüşme, Mart 2023) şu sözleriyle özetlemektedir:

> …Bu kayıt konusunda beni çok cesaretlendirdi, Ahmet çalmalısın bunları kaydetmelisin falan. Anatolian Pieces falan. 96'da. Ve ben bunu kaydettim… Cd çıkar çıkmaz direk ona gittim ve ilk kopyasını ona vermiştim. Yani o cd'nin şekillenmesinde de bana çok yardımcı oldu. Şey yaptı, yani neleri çalsan hangisini önce çalalım hangisini sonra gibi…

Savaş Çekirge'nin vefatının ardından (1998) kıymetli eşi Prof. Dr. Nevin Çekirge'nin (Gitar Merkezi Müdürü) girişimciliğiyle, aynı zamanda Çekirge'nin yaşamdaki gitar adına en büyük arzularından birisi olarak (Çekirge, 2004) 5 Ekim 2004'te İTÜ Maden Fakültesi Savaş Çekirge Klasik Gitar Eğitim ve Araştırma Birimi (Gitar Merkezi) kurulmuştur. Klasik gitar müziğinin Türkiye'de tanınması, yaygınlaşması ve geliştirilmesine dair bir misyon üzere kurulmuş bu merkez, bu yönüyle Çekirge'nin Türkiye'de klasik gitar adına sürdürmeyi arzu ettiği idealler açısından lokomotif bir rol üstlenmiştir. Yanı sıra, bu merkez yine Savaş Çekirge'nin anısı ve ideallerini yaşatmak adına, İTÜ Maden Fakültesi Dekanlığı, İTÜ Maden Fakültesi Vakfı, İstanbul Cervantes Enstitüsü, Ankara Sevda-Cenap And Vakfı, Peri Kalıp ve Senkop Müzik Mağazası gibi bir dizi kişi ve kurumun dayanışmasına yaslı olarak, "İTÜ GİTAR" adında 2004'ten itibaren birkaç yıl arayla yayın silsilesi hâlinde devam eden bir gitar dergisi yayınlamıştır. Bu merkez bünyesinde en son beşincisi düzenlenen "İTÜ Savaş Çekirge Gitar Günleri" organize edilerek, bu organizasyonlar dâhilinde birçok gitarist konser vermiş ve masterclasslar düzenlenmiştir.

---

[24] Bu 6 bölümlü uyarlamanın bölümleri Sessiz Sabah, Kırda Oyun, Ağır Zeybek, Ege Şarkısı, Kedinin Oyunu ve Ninni'dir (Kanneci, 2001, ss. 40-41).

[25] "La Tucura" Guarani Kızılderilileri'nin (Güney Amerika Yerlileri) lisanında Çekirge manası taşımaktadır. Edisyon şirketine bu adı koymayı kendisine Jorge Cardoso teklif etmiştir.

[26] Çekirge'nin özellikle de vefatının akabinde ona hitaben Tülünay Engin "Özlem Perdeleri", Nazmi Bosna "Anadolu Esintileri", Mutlu Torun "Dorien-Biraz Hüseyni" ve Misak Toros "La Tucura" gibi eserler bestelemiştir.

Kaynakça

Ayas, O. Güneş Ayas (2020). *Musiki İnkılâbının Sosyolojisi: Klasik Türk Müziği Geleneğinde Süreklilik ve Değişim*, İstanbul, İthaki Yayınları.

Ayas, O. Güneş *Müziği Boğan Gürültü: İdeolojinin Kıskacındaki Musiki,* (2019). İstanbul, İthaki Yayınları.

Balkıç, Özgür (2009) *Cumhuriyet, Halk ve Müzik Türkiye'de Müzik Reformu 1922-1952*, Ankara, Tan Kitabevi Yayınları.

Çekirge, N. İTÜ Maden Fakültesi Savaş Çekirge Klasik Gitar Eğitim ve Araştırma Birimi. https://www.klasikgitar.itu.edu.tr/?page_id=9 adresinden 26 Mayıs 2023 tarihinde alınmıştır.

Çekirge, S. (fotoğraf), İTÜ Maden Fakültesi Savaş Çekirge Klasik Gitar Eğitim ve Araştırma Birimi. *https://www.klasikgitar.itu.edu.tr/?attachment_id=5* adresinden 26 Mayıs 2023 tarihinde alınmıştır.

Değirmenci, K. (2018). Türkiye Cumhuriyeti'nin Erken Dönemlerinde Etnisite, Politika ve Türk Halk Müziği, Bursa, I. Uluslararası Etnomüzikoloji Sempozyumu kitabı içinde (10-31.ss).

Kanneci, A. (2001). *Gitar İçin Beste Yapmış Türk Bestecilerin Eğitimi ve Yapıtlarının Uluslararası Gitar Repertvarındaki Yeri* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Gazi Üniversitesi.

Kutluk, Fırat (editör) (2019). *Cumhuriyetin Müzik Politikaları*, İstanbul, h2okitap yayıncılık.

Kutluk, Fırat (2018). *Müzik ve Politika*, İstanbul: h2okitap yayıncılık.

Uluocak, D. S. (2015). Türkiye'de Cumhuriyet'in İlk Elli Yılında Klaisk Gitar Eğitimi: Paleologos ve Öğrencileri. *Sahne ve Müzik (1)*, 60-80.

Rıfat S. (1999). Gitara Adanmış Bir Yaşam…Savaş Çekirge (1944-1998). İTÜ Gitar Savaş Çekirge Özel Sayısı, 6. https://www.dropbox.com/scl/fi/r2rukutvr0qbklvtdwrqo/say-1.pdf?rlkey=2x5afen2v32ccqo5m8emt6uzl&e=1&dl=0

Saygun, A. Adnan (1940), *Halkevlerinde Musikî*, Ankara, Cumhuriyet Halk Partisi Yayını.

20. Yüzyıl Türk Müziğinde 'Heceye Karşı Nota' Anlayışına Yeni Bir Soluk: Selâhattin İçli ('Es Selâhattin Es İçli')

Gözde ÇOLAKOĞLU SARI[1]

Özet

19. yüzyılın ikinci yarısı itibarıyla Osmanlı-Türk müziği yönünü değiştirmiş, bilinen tür ve biçim özellikleri güncellenerek, yeni bir boyut kazanmıştır. Bu dönemde duygu ve düşüncelerin uzun terennümlerden ve hecenin uzun melodik yapılara giydirildiği 'melismatic' karakterden uzak bir çerçevede, daha 'kısa' sürede ifade edildiği, eser-usul ve tür yapısında küçülmelerin meydana geldiği tespit edilebilir.

Böyle bir müzikal ortamda yetişen Selahattin İçli, 20. yüzyılın ilk yarısının önemli temsilcilerinden biri olan ve eserlerindeki kuralcılığıyla bilinen besteci Şerif İçli'nin yeğeni, uzun aranağmeli, farklı bölünmeli şarkılara imza atmış besteci Selâhattin Pınar'ın öğrencisidir. Bu özellikleriyle, müziğinde kendine özgü bir alan yaratmış, bilinen değer ve kurallara bağlılığını korumak suretiyle, onlara yeni bir bakış açısı ve anlayış getirme çabasında olmuştur. Ekrem Karadeniz'den makam teorisine ilişkin detaylı bilgileri, Şerif İçli ve Selâhattin Pınar'dan şarkı formunun inceliklerini öğrenmiş, sağlam bir repertuar, müzik bilgisi ve iyi bir eğitimin verdiği cesareti kullanarak üslûbunda ısrarlı olmayı bilmiştir.

Selâhattin İçli doktorluğu, besteciliği, icracılığı, eğitimciliği, müzik yazarlığı gibi pek çok kimliğiyle tanıtılabilir. Bu çalışmada bestecinin bir dönem anlatısı niteliğindeki otobiyografisi ve onun geleneksel makam, usul ve tür yapısını özümseyip, yenilik arayışı içerisinde kendi üslûbuyla birleştirdiği bestecilik yönü ele alınacaktır.

Anahtar Kelimeler: Selâhattin İçli, Türk müziğinde bestecilik, syllabic, melismatic, güfte-beste uyumu

A New Perspective to the Understanding of 'Syllable Versus Note' in 20th Century Turkish Music: Selahattin İcli ('Es Selahattin Es Icli')

Abstract

As of the second half of the 19th century, Ottoman-Turkish music changed its direction and gained a new dimension by updating the known genre and form features. In this period, it can be determined that feelings and thoughts are expressed in a 'short' time, away from long chants and the 'melismatic' character, in which long melodic structures is covered with the syllable, and there has been a reduction in the structure of the work-method and genre. Growing up in such a musical environment, Selahattin İçli is the nephew of composer Serif Icli, one of the important representatives of the first half of the 20th century and known for his rules in his works, and a student of composer Selahattin Pınar, who has written songs with long intermediate tune and different divisions. With these features, he formed a unique space in his music and tried to bring a new perspective and understanding to known values and rules while maintaining his adherence to them. He learned detailed information on makam theory from Ekrem Karadeniz, the specifics of song form from Serif Icli and Selahattin Pınar, and knew how to insist on his style by using a solid repertoire, musical knowledge and the courage given by a good education.

Selahattin Icli can be introduced as a doctor, composer, performer, educator, and music writer. In this study, the composer's autobiography, which is a period narrative, and his compositional aspect, which internalizes the traditional maqam, rhythm and genre structure and combines it with his own style in search of innovation, will

[1] Prof. Dr., İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuarı Müzikoloji Bölümü, colakoglug@itu.edu.tr

be discussed.

Keywords: Selâhattin İçli, Composing in Turkish music, syllabic, melismatic, harmony between lyric-composition

Giriş

19. yüzyılın ikinci yarısı itibarıyla Osmanlı-Türk müziği yönünü değiştirmiş, bilinen tür ve biçim özellikleri güncellenerek, yeni bir boyut kazanmıştır. Bu dönemde duygu ve düşüncelerin uzun terennümlerden ve hecenin uzun melodik yapılara giydirildiği 'melismatic' karakterden uzak bir çerçevede, daha 'kısa' sürede ifade edildiği, eser-usul ve tür yapısında küçülmelerin meydana geldiği tespit edilebilir.

Türk Müziği makam, usul, güfte, tür ve biçim yapısı açısından önce Muzıka-yı Hümâyun ve Tanzimat, ardından da Cumhuriyet dönemi batılılaşma hareketlerinden payını almış, Türk müziği eğitim ve yayın yasağına uzanan süreçte özel meclis, cemiyet ve teşebbüsler bu müziği halen 'görünür' ve 'meşru' kılan mecralar haline gelmiştir. Aynı dönemde zamanla plak sanayi devreye girmiş, daha kısa ve anlaşılır eserlerin bestelenmesi yaygınlaşmıştır. Kaptanzâde Ali Rıza Bey, Musa Süreyya Bey, Muhlis Sabahattin Bey ve Neveser Kökdeş gibi bestecilerin Batı müziği etkisiyle özellikle Batı 'mod'larına uygun şarkıları epey yankı yaratmıştır (Körükçü, 1998: 212).

Dönem içerisinde bir başka furya da Münir Nurettin, Sadettin Kaynak ve Selâhattin Pınar'ın eserlerinde olduğu gibi, çok bölümlü, çok aranağmeli, zengin makam ve usul geçkili şarkılar ve film müzikleri dönemidir. Sadettin Kaynak tarafından temelleri atılan serbest icra tarzı, 50'li yıllardan başlayarak Türk müziğinde popüler bir icra ve beste yapma standardına dönüşmüş, kendi yıldızlarını yaratmıştır (Zeki Müren, Müzeyyen Senar vb.). Gazino kültürü serbest icrayı iyice yaygınlaştırmış, beste yapma teknikleri ve icrada yeni bir 'özgürlük' alanı yaratmıştır (Tekelioğlu, 1999: 148).

Bu müzikal ortamda yetişen Selâhattin İçli (1923-2006), 20. yüzyılın ilk yarısının önemli temsilcilerinden biri olan ve eserlerindeki kuralcılığıyla bilinen besteci Şerif İçli'nin yeğeni, uzun aranağmeli, farklı bölünmeli şarkılara imza atmış besteci Selâhattin Pınar'ın öğrencisidir. Bu özellikleriyle, müziğinde kendine özgü bir alan yaratmıştır. Bilinen değer ve kurallara bağlılığını korumak suretiyle, onlara yeni bir bakış açısı ve anlayış getirerek, kendi üslûbuna uyarlayan İçli'nin tavrı bir dönem tepkiyle karşılanmış, eserleri, statik anlayıştaki ilgililerin olumsuz eleştirilerine maruz kalmıştır.

Orhan Tekelioğlu'na göre "musiki inkılabının sentez projesinin ciddi müzik kısmı tamamdır, ama popüler müziğe ilişkin bir programı yoktur, yani kolayca dinlenip, kulak alışkanlığı kazanılabilecek çoksesli bir popüler form hiç düşünülmemiştir" (Tekelioğlu, 1999: 149). Bu doğrultuda bestecimiz de tavır ve üslûbunda ısrarlı ve kararlı durmuş, dönemin ünlü müzikoloğu Ekrem Karadeniz'den makam teorisine ilişkin detaylı bilgileri, Şerif İçli ve Selâhattin Pınar'dan şarkı formunun inceliklerini öğrenmiş, sağlam bir repertuar, müzik bilgisi ve iyi bir eğitimin verdiği cesareti kullanarak üslûbunda ısrarlı olmayı bilmiştir. Üslûbundaki ısrarı ve halk arasında popülarite kazanması, zaman içinde bestelerinin statik anlayıştaki ilgililerce de kabul görüp, yaygınlaşmasını sağlayabilmiştir.

Otobiyografisi

Selâhattin İçli ile Temmuz 2002 tarihinde yaptığımız kişisel görüşmeler sırasında anlattığı hayat hikayesini aşağıda sunuyoruz[2]:

> "6 Ekim 1923'de İstanbul Beşiktaş'ta doğdum. Babam İbrahim İçli, I. Dünya Harbi yıllarında 'Beşiktaş Jimnastik Kulübü' bünyesinde açılan 'Beşiktaş Musiki Kulübünde' müzik eğitimi almış. Amcazâde ve teyzezâdesi Şerif İçli de Udî Nakiye Hanım'dan ud dersi almaya devam ederken, bu

[2] Detay için bkz. Çolakoğlu, Gözde. 2003. "20. Yüzyıl Türk Müziği'nde Prof. Dr. Selâhattin İçli", Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

kulübe katılmış. Ayrıca bu kulüpten yetişenler arasında Kemani Hakkı Derman ve Selâhattin Pınar'ı da sayabiliriz. Musiki hocaları; Neyzen İhsan Bey imiş. Yıllarca ilk temel bilgileri babamdan aldığım için, önce onun yetiştiği ortamla söze başlamak istedim. Babam bu çalışmalara sesi ile katılmış.

Kendimi bilinçli hatırlayabildiğim yaşlarda (zannederim beş-altı) babamın bütün zevkinin evinde şarkı söylemek olduğunu gördüm. Ömrü boyunca da müzik zevkini evinde bizimle paylaşan bir yapısı olmuştur. Yıllarca bir teyp gibi babamla beraber ben de şarkı söyledim. Zaman zaman iki kız kardeşim de bu müzik fasıllarına katılırlardı. 12 yaşımda iken meşk usulüyle birlikte, babamdan makam ve usul dersi almaya başladım. Bu yolla yıllardır yapmakta olduğum icrayı, gerekli bilgiler üzerine yerleştirme eğilimine de başlamış olduk. 17 yaşında bu birikim beni beste yapmaya doğru götürdü. Babamdan Türk Musikisi'nin 'klasik', 'neo klasik' ve 'güncel' çok geniş çapta bir repertuarını elde etmiştim. Niçin besteciliği seçtiğimi kesinlikle bilmiyorum. Ancak 17 yaşında başlayan şiddetli beste yapma arzusu, ömrüm boyunca devam etti. Babamla çalışmalarımız meşk tarzında idi. Meşk usulü, birçok kimse için eleştiri konusu olmuş hatta geri bir uygulama gibi görülmüştür. Hâlbuki günümüzde dahi meşk usulü kişinin gelişimi açısından son derece lüzumlu bir çalışma şeklidir. Her meslekte belirli bilgiler ve teknik yanında, ustadan yetişene aktarılacak yöntem ve üslûp gereklidir. Ben bu yaşımda hâlâ babamdan meşk yoluyla geçtiğim eserleri kusursuz söylerim. Bu düşünce, nota gibi muhakkak öğrenilmesi gereken bir müzik yazısının önemini zedelemez. Müzik eğitiminde nota yazısını mutlaka kullanmak ve eseri hafızaya kaydetmek yöntemini asla ihmal etmemek gerektiği inancındayım. Ayrıca müzikte usta-çırak ilişkisinin önemini inkâr edemeyiz (Şekil 1).

Babam 1927-1960 arası Balıkesir'deki bir İngiliz şirketinde (*Borax Consolidated Limited*) çalıştı. Bu yıllar içinde gelip, giden İngilizlerden plaklarını satın almayı alışkanlık haline getirmişti. Böylece çocukluğum 'sahibinin sesi' bir gramofonun başında 700 kadar plakla bir nevi oynayarak geçmiştir. Bu 700 plağın 500 kadarı o dönemin Avrupa klasikleri ve Avrupa hafif müziği eserleriydi. Belki de bestecilik alanında farklılaşmamda bu plakların da etkisi olmuştur. İşte bu yıllarda notayı belirli nispette öğrendim.

1943'de tıbbiyeye başladım. Bir aile dostumuz müzikteki bu hevesimi görünce beni Kanuni Ekrem Karadeniz'e götürdü. Ekrem Bey gözlerinin birden görmemesi nedeniyle Tekel Müfettişliği'nden emekli olarak evinde oturmaya mahkûm olmuştu. Ekrem Karadeniz Abdülkadir Töre'nin öğrencisi idi. Hocasından hem musiki nazariyatını, hem de müziğe ait mükemmel bir eğitimi almış bir kişi idi. Ekrem Bey ile çalışmamız, gözlerini kaybetmesinden sonra hem kendisi için, hem benim için, hem de kısa zaman içinde oluşan beş-altı kişilik grubumuz için çok faydalı olmuştu. Her cumartesi öğleden sonra en aşağı altı saatlik bir müzik çalışması yapardık. Ben nota, nazariyat ve ud icrasında yıllarca Ekrem Hocamdan çok faydalandığımı söyleyebilirim.

Başlangıçta zikrettiğim gibi babam İbrahim İçli ve Selâhattin Pınar Beşiktaş Musiki Kulübünde beraber olmuşlardır. 1942-1943'de tıbbiyeye kayıtlı olduğum zaman babam bana Selâhattin Pınar' a hitaben yazılmış bir mektup verdi ve onunla tanışıp, tavsiyelerini almamı istedi. Büyük bir heyecanla Selâhattin Pınar'a giderek, mektubu verdim. Kısa bir süre sonra benden bir şarkı okumamı istedi. Ben de "Ağyar İle Sen Geştü Güzâr Eyle Çemende" adlı hicaz şarkıyı okudum. Kendisi de bana "Yüceldikçe Yüceldi Yüce Dağlar" adlı şarkıyı okudu. Çok candan bir bakışla "Ben çarşamba günleri öğleden sonra müsaitim. Bana her çarşamba gelebilirsin" dedi (Şekil 2).

Yedi sene kadar çarşamba günleri başlayan birlikteliğimiz günler değişerek, zamanla fasılalar artarak, devam etti. Başlangıçta "Yeni bir şarkın var mı?" diye sorar ve okumamı isterdi. Arkasından da "Ben de sana bir şarkı okuyayım" derdi. Bana hiçbir şey söylemezdi. Ancak altı ay sonra fark ettim ki, ben ona hangi makam, usul ve formda bir bestemi söylemişsem, o da bana aynı yapıda bir eseri veriyordu. Yani "Bu bir örnektir" demek istiyordu. Yıllar içinde hiçbir kere bestelerim hakkında bir tavsiye ya da eleştiride bulunmadı. Hatta benim bazı bestelerimi notaya aldıktan sonra alt kısımlarına "Selâhattin İçli'nin şarkısını okuduğu gibi yazdım" notunu koyarak imzalardı. Böylece hem beni onore etmiş

oluyor, hem de "Buradaki eksiklik ve hatalarda benim dahlim yok" demek istiyordu.

Selâhattin Pınar'ın bestelerine daima hayran oldum. O kullandığı şiirler ve o şiirlerin anlam ve içerik olarak tasvir ettiği alana, müziğiyle çok mükemmel yaklaşmış ve tezyin etmiş bir besteci idi. Pınar'a olan hayranlığımı "Bitmez Tükenmez Bu Dert, Ömür Diyorlar Buna" adlı Kürdilihicazkâr şarkımda anlatmak istedim.

1943'de bir hukuk öğrencisi olan Ercümend Berker arkadaşımızın öncülüğü ile İstanbul Üniversitesi Türk Musikisi Korosu kuruldu. Bu koroya ilk günden beri katılmış olmakla gurur duyarım. Marmara sinemasının alt katındaki lokalde çalışmalara başladık. Zamanın çok değerli müzisyenleri bize destek verdiği gibi, müziğin içindeki gençler de bu koroyu daima desteklemişlerdir. Bugün hala koro İstanbul Üniversitesi içinde faaliyetlerine devam etmektedir. Bu koro faaliyeti müzik bilgi ve kültürümüzde yetişmemize büyük faydalar sağlamıştır. Daha sonra birçok üniversitede ve diğer okullarda Türk Müziği Koroları kurulmasında örnek ve itici güç olmuştur. Ayrıca önemli bir hususu daha zikretmek isterim. İstanbul Üniversitesi'nin çeşitli fakültelerinden bu koroya katılanların hemen hepsi, mezun olup, gittikleri yerlerde bir müzik grubu oluşturmuştur. Bunun en önemli tarafı; Türk Müziği'nin yok farz edildiği, hatta küçümsendiği bir dönemde yurdun çeşitli bölgelerinde doktorun, hakimin, savcının, veterinerin vb. Türk Müziği ile meşgul olması, halk nazarında bu müziğin bir değer olduğu ve kültürlü insanların buna kıymet verdiği düşüncesini oluşturmasıdır.

İstanbul Evleri, yani İstanbul Kültür Evleri... Üniversiteye başlar başlamaz, bu kültür evlerine girmek nasip oldu. Bu bence müzik sanatının sağladığı, büyük bir lütuftur. Bu evlere o yaşlarda sokulabilmemiz sadece müzik yaptığımız içindi. Bu evlerin bazılarında haftada, bazılarında 15 günde ya da ayda bir kere yapılan toplantılara katılan zevat; zamanın ilim adamları, düşünürler, yazarlar, üniversite hocaları, yüksek devlet ve siyaset adamlarından oluşmakta idi. Önce bir süre müzik yapılır, sonra da bir sohbet başlardı. Bu sohbetler bir kültürün, bir olgunluğun, bir mükemmelliğin örnekleri idi. Tabi o yaşlarda biz yalnızca susmasını bilen, ama dinlemesini seven gençler olarak edebimizle otururduk. Öyle inanıyorum ki; hepimiz kabiliyetimiz ve idrakimiz ölçüsünde küpümüzü doldurmaya çalıştık. Bir büyük düşünürün dediği gibi:

"Kaldırıp deryayı aktarsan eğer,

Bir dolumluktan çok almaz destiler..."

İşte biz de kendi hacmimiz nispetinde alabildik.

Bu kültür evlerinin bazılarının ismini zikretmek isterim; İbn-ül Emin Mahmut Kemal İnal'ın Bakırcılardaki Konağı, Doktor Necmettin Hakkı İzmirli'nin şimdi Etap Oteli olan Taksim'deki Evi, Ekrem Karadeniz'in Fatih'teki Evi, Emekli Elçi Âli Fuat Türkgeldi'nin Beyazıt'taki Konağı gibi.

Tıbbiyedeki eğitim süresince bahsettiğim şekilde yoğun bir müzik çalışması devam etti. 1949-1950'de askerliğimi Çankırı Piyade Atış Okulu tabibi olarak yaptım. O sırada Ankara Radyosu keman sanatkârı Selâhattin İnal da Çankırı'da idi. Babası kendi işlerinin başına geçmesi için onu Çankırı'da kalmaya mecbur etmişti. Selâhattin İnal'ı daha lise öğrencisi iken, Hakkı Derman'ın keman öğrencisi olarak, amcam Şerif İçli'nin evinde tanımıştım. Çankırı'da buluşunca her ikimiz de çok sevindik ve müzik atmosferi devam etti. Çankırı'da bir kurmay albay her cumartesi günü evinde müzik toplantısı yapıyordu. Böylece askerlik süresince müzik faaliyetlerinden kopmadım.

30 Ağustos 1950'de terhis olduktan sonra İstanbul'a döndüm. Özel bir cerrahi kliniğinde ve sonra bir ilaç firmasında 1953'e kadar çalıştım. Bu süre içinde de Üniversite Korosuna devam ettim ve yine müzik ortamı içinde bulundum. 1953'de babamın çalışmakta olduğu borasit madeninin bulunduğu Susurluk kazasına giderek, orada Belediye Tabibi ve Şeker Fabrikası Tabibi olarak 1961 yılına kadar kaldım. Bu dönem doktorluk alanındaki işlerimin yoğunluğu ve müzik ortamından uzak kalışım sebebiyle bestelerim seyrekleşti. Yine de Şeker Fabrikası'nda bir koro kurdum ve müzik çalışmalarıma

devam ettim.

1961'de tekrar İstanbul'a yerleştim. Eski arkadaşlarımla yeniden müzik ortamına girdim. 1961'den sonra bestelerim bir yoğunluk kazandı. Bu süre içinde özel bir şirkette beş sene çalıştıktan sonra, Sosyal Sigortalar Kurumu İstanbul Hastanesinde görev yaptım. Arkadaşlarımın daveti üzerine 1981'de SSK İstanbul Hastanesindeki Baş Hekim Muavinliği vazifesinden ayrılarak, Kültür Bakanlığına bağlı Türk Musikisi Devlet Konservatuarı'na hoca olarak geldim.

Konservatuara hoca olarak girişim hayatımın en önemli olaylarından biridir. 1982'de konservatuarımız İstanbul Teknik Üniversitesi' ne bağlandı. Bu hadise müziğimiz için çok önemli olmuştur. Bir eğitim kuruluşuna ancak 1976'da kavuşmakla çok sevinmiştik. Ancak dünyadaki müzik eğitimine uyum sağlayarak müziğin üniversite eğitimi içine alınması büyük bir aşama idi.

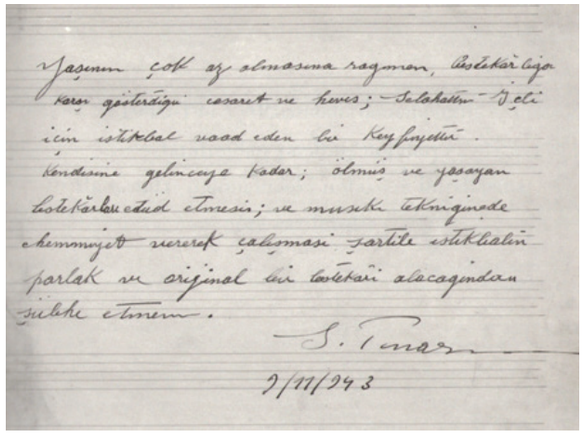
Konservatuara geldiğim günden beri kafamda bir kompozisyon bölümü açmak arzusu gittikçe şiddetleniyordu. 1986'da müzik alanındaki geçmişim ve verdiğim besteler değerlendirilmeye alınarak, YÖK tarafından 'Kompozisyon Profesörlüğü' unvanı tevcih edildi. Hemen üniversitemize müracaat ederek bu bölümün hazırlığını yaptım ve kuruluşu kısa süre içerisinde gerçekleşti.

Bugüne kadar konservatuarda verdiğim ve vermekte olduğum dersler arasında 'Kompozisyon', 'Türk Sanat Müziği Literatürü', 'Repertuar', 'Ses Sağlığı', 'Prozodi' ve 'Estetik'i sayabilirim.

İşte ben hala bu okulda hoca olarak görevde olmanın mutluluğunu tarif edemem" (İçli, Kişisel Görüşme, 2002).



Şekil 1. Şerif İçli ve Selâhattin İçli



Şekil 2. Selâhattin Pınar'ın Selâhattin İçli'nin defterine yazdığı yazı (Türk Kültürüne Hizmet Vakfı, 1997: 31)

Selâhattin İçli doktorluğu, besteciliği, icracılığı, eğitimciliği, müzik yazarlığı (şekil 3) gibi pek çok kimliğiyle tanıtılabilir. Bu çalışmada ise giriş bölümünden de anlaşılacağı üzere geleneksel makam, usul ve tür yapısını özümseyip, yenilik arayışı içerisinde kendi üslûbuyla birleştirdiği bestecilik yönü ele alınacak, özellikle müzikal analiz, kişisel görüşme ve literatür taraması yöntemleri kullanılacaktır.



Şekil 3. Müzik yazılarından bestelerine kadar pek çok eserinin bulunduğu kitap kapağı

Bu çalışmanın başka bir özelliği de İçli'nin bestecilik anlayışını ifade ederken kullanılan tüm değerlendirme ve başlıkların bestecimiz hayatta iken bizzat kendisiyle çalışılarak oluşturulmasıdır. Yapılan tüm tespit ve değerlendirmeler İçli tarafından onaylanmıştır (Haziran -Aralık 2002). Ayrıca güfteyi vurgulamak için nota değerleri ve esleri ustalıkla kullanmış olması ve kendisine yakıştırılan 'es Selahattin es İçli' benzetmesini haklı bulup, tebessümle anlatması sebebiyle makalenin başlığı da "20. Yüzyıl Türk müziğinde 'Heceye Karşı Nota' Anlayışına Yeni Bir Soluk: Selâhattin İçli ('Es Selâhattin Es İçli') şeklinde oluşturulmuştur.

1. Bestecilik Anlayışı ve 'Şarkı'

Prof. Dr. Selâhattin İçli (6 Ekim 1923 - 14 Ekim 2006) 17 yaşında bestecilik alanına adımını atmış, karçe, ilahi, çocuk şarkısı, tasviri saz eseri, köçekçe, 'hafif müzik'[3] şarkıları gibi çeşitli türlerde eserler vermiştir. Bununla birlikte

[3] Besteci, Eurovision şarkı yarışmaları için seslendirilen bu şarkılarını 'hafif müzik' türü içerisinde ele almaktadır. Müzikal analiz için kullanılan notalar Türk Kültürüne Hizmet Vakfı'nın hazırladığı ve 1997 yılında yayınlanan "50. Sanat Yılında Selâhattin İçli ve Besteleri" başlıklı kitaptan alınmıştır. "Küçücük Kuş" adlı çocuk şarkısı ise tarafımızdan yazılmıştır.

çalışmalarını 'şarkı' üzerinde yoğunlaştırarak, yeni bir yorum getirme çabası içine girmiş, 114 şarkı bestelemiştir (2003). Bestecinin eserleri incelendiğinde 'şarkı'nın bilinen kurallarına yeni soluklar getiren özelliklerle karşılaşılmakta, türe ait kuralları kendi üslûbuna uyarlayarak bestelerini oluşturduğu görülmektedir. Bu alanda dikkati çeken hususlar şu şekilde ortaya çıkmaktadır:

- Bir kıtadan fazla kıtalı şiirler kullanmıştır.

- Uzun ve serbest şiirler kullanmıştır. Böylece her mısraı bir bölümü oluşturan (zemin-nakarat-meyan-nakarat) bir kıtalık güftenin çerçevesinden çıkarak, bestelerini birkaç kıtanın getirdiği bölümler imkânından hareket ederek oluşturmuştur.

- Zemin-nakarat-meyan-nakarat özelliklerini belirli bir kural içinde değil, şiirin yapısı ve anlamından gelen etkilere göre uygulamıştır. Bu nedenle eserlerinde melodik yapı ile şiirsel yapı arasında daima anlam bakımından bir bütünlük vardır.

- Müzikal bölümleri oluştururken uyguladığı en önemli kural; güftede bir bölümün bitişiyle bestede de bir bölümün tamamlanmasıdır. Onun eserlerinde melodi ve ritim güftenin anlam bakımından vuruculuğunu ortaya koyan unsurları oluştururlar.

- Gütteyi vurgulamak için nota değerleri ve esleri ustalıkla kullanmış ve özellikle heceye karşı uzun ve ağdalı *melismatic* yapı yerine *syllabic* tekniğini geliştirmiştir. *Syllabic* besteleme tekniğinde heceye bir ya da en fazla birkaç nota tekabül eder.

- Heceyi ve kelimeyi vurgulamak için farklı değerlerde kullandığı es'ler için kendisine 'es Selahattin es İçli' yakıştırmasının yapıldığını belirten besteci, bu yakıştırmayı çoğu zaman haklı bulduğunu da belirtmiştir (İçli, 2002: Kişisel Görüşme).

İçli şarkının ana yapısına bağlılığını korurken, biçim ve üslûptaki yenilikçiliği ile farklı bir anlayışı ortaya koymaktadır. Onun bu uygulamadaki amacı ise aynı şekil ve oluşumda eser vermekten kaçmak ve 'klasik' değerleri kaybetmeden yeni bir soluk kazandırmaktır.

1.1. Biçim Yapısında Hür Düşünce Prensibini Benimsemesi

Selâhattin İçli'nin eserlerinde, biçim ve üslûbu oluşturan müzikal cümle ve bölümlerin güfte doğrultusunda şekillenmesi, birbirinden bağımsız biçim özelliklerinin oluşmasına yol açmaktadır. Başka bir deyişle güftedeki anlam bütünlüğüne göre çeşitli şarkı yapılarını kullanması, biçim ve formatların değişik şekillerde oluşumunu sağlamıştır. Güftesi de bestecinin kendisine ait olan "Ayrılık Var Çıkan Falda" adlı şarkısının biçim yapısı ve A bölümü Şekil 4'te ve Tablo 1'de görülmektedir.

Tablo 1. "Ayrılık Var Çıkan Falda" adlı şarkının biçim yapısı

I. KITA: A	II. KITA: B	III. KITA: C
1. mısra:a	1. mısra:f	1. mısra:ı
2. mısra:b	2. mısra:g	2. mısra:g1
3. mısra:c	3. mısra:h	3. mısra:i
4. mısra:d	4. mısra:d1	4. mısra:k
5. mısra:e	5. mısra:e	5. mısra:e



Şekil 4. "Ayrılık Var Çıkan Falda" adlı şarkının A bölümü

1.2. Melodi ve Makam Kullanımı

Selâhattin İçli için melodik yapı, güftenin uyandırdığı hissi canlandırmayı sağlayan önemli bir unsurdur. Eserlerindeki makam seçkisi incelendiğinde kürdîlihicazkâr, mahûr, muhayyer kürdî ve nihavend makamlarının yanı sıra, hisâr bûselik, neva bûselik, sabâ zemzeme gibi makamları da tercih ettiği görülmektedir.

Makamları bilinen seyir karakteri ve beylik özellikleri ile işlemiştir. Buna karşılık kürdîlihicazkâr makamındaki eserleri incelendiğinde; geleneksel makam seyrini tercih etmediği ve inici kürdî dizisini kullandığı görülmektedir. Kürdîlihicazkâr makamındaki hicazkâr makamı özelliğini, yani neva üzerindeki hicaz humâyûn dizisini kullanmamış, onun yerine zaman zaman gerdaniye ve neva perdelerindeki uşşak yapılarını, bu perdelerdeki kürdî çeşnileriyle iç içe kullanmıştır. Güftesi Selim Aru'ya ait olan "Bitmez Tükenmez Bu Dert Ömür Diyorlar Buna" adlı şarkısı bu melodik yapı ile bestelenmiş, uşşaklı bölümler şekil 5'te işaretlenmiştir.



Şekil 5. "Bitmez Tükenmez Bu Dert Ömür Diyorlar Buna" adlı şarkının zemin bölümü

İçli'nin eserlerinde belirli perdeler üzerinde ısrarlı duruşlar görülmektedir. Aynı ses üzerine birden fazla heceyi yapıyı monotonlaştırmadan yerleştirmesi, bestelerinde konuşur gibi bir üslûbun oluşmasına yardım etmekte ve hecenin bir ya da en fazla birkaç ses ile bestelendiği *syllabic* tekniğini kullanması açısından da önem kazanmaktadır. Şekil 6'da güftesi Rıza Tevfik Bölükbaşına ait olan "Sıra Dağlar Mordu Sular Kırmızı" adlı hüseyni şarkısının giriş cümlesi ve buradaki hüseyni perdesindeki vurgular görülmektedir.



Şekil 6. "Sıra Dağlar Mordu Sular Kırmızı" adlı şarkının giriş cümlesi

Bestecinin melodi kullanımının bir başka özelliği de makamın karar bölgesinde ya da pest bölgelerde yapılan kalışların ardından 'sürpriz' bir şekilde bir ya da bir buçuk oktavlık atlamalar ve bu bölgede uzun ve ısrarlı kalışlardır. Bestecinin makam ve melodi kullanımıyla ilgili olarak eserlerini en çok yorumlayan sanatçılardan biri olan Kültür ve Turizm Bakanlığı İstanbul Tarihi Türk Müziği Topluluğu kurucusu Ahmet Özhan'ın yorumu şu şekildedir:

> "Melodi seçimleri, aralık seçimleri Türk Müziği'nde kullanılanın üzerinde bir başkalık taşır. Makamsal özellikleri, baskıları ve perdeleri fevkalade sindirmiş bir aralık yapısına sahiptir. İster az alışılmış Bûselik makamı, istese çok alışılmış Hicaz makamı, hatta Kürdîlihicazkâr makamının popülerliğinde bile çok nâdide baskıları, melodileri bulan, ortaya koyan bir üsluba sahiptir ki, bu edilgen bir duygu değildir. İnsanın içinde yaradılışıyla birlikte var olması gereken bir estetiktir. Salâhattin İçli'de duygu yeknesaklığı yoktur, iki oktavı aşan melodik bir coşku vardır" (Özhan, 2002: Kişisel Görüşme).



Şekil 7. "Hüzün" adlı şarkının C bölümünden bir pasaj

Şekil 7'de güftesi Cansın Erol'a ait olan "Hüzün" adlı kürdîlihicazkâr şarkısının son bölümünde yer alan tiz bölge genişlemeleri; güftedeki heyecanın tiz bölgede özellikle tiz çargâh perdesindeki ısrarla ifade edildiğini ve heceye karşı nota yaklaşımının kullanıldığını göstermektedir. Konuşur gibi bir ifade oluşturabilmek için domino taşları gibi dizilen 'es' işaretleri de göze çarpmaktadır.

1.3. Usul Uygulamaları

Selâhattin İçli için ritmik yapı, melodik yapı gibi güftedeki mananın vuruculuğunu ifade edebilmeyi sağlayan önemli bir unsurdur. Eserleri bu açıdan incelendiğinde; en çok kullandığı usullerin curcuna, aksak, düyek, yürük semai, sofyan, semai ve nim sofyan olduğu görülmektedir. Şarkıya yöneldiği için büyük usullere fazla rağbet etmemiştir.

Prozodi ve usul kavramının iç içe olduğunu kabul eden İçli, kelimelerin telaffuz ve vurgularına, fonetik yapılarına uygun olarak bestelenmesini amaç edinmiştir. Bu nedenle senkop, triole, kelime öncesinde veya kelime aralarında esler kullanmak gibi ritmik hareketlere başvurmuştur. "Merhaba Ümit" adlı muhayyer kürdî (sofyan) şarkısındaki bütün 'merhaba' kelimelerinin önünde 1/16'lık değerde bir es vardır. Besteci insanın "merhaba demeden evvel, başı ile bir hareket yapıp, es işaretini hissettirdiğini" düşünmüş, 1/16'lık es ve ritmik yapıdan yararlanarak bu düşüncesini bestesinde ifade etmiştir (İçli, 2002: Kişisel Görüşme).

"Bir Seni Bir Gülü Öptüm Gizlice" adlı Hicaz eserinde Evfer Usulü'nün son Tek (1) Tek (2) vurguları, şarkının başından sonuna kadar bu vuruşa uygun olarak kullanılmıştır. Ölçülerin son darplarına tekabül eden kelime ve heceler, Tablo 2 ve Şekil 8'de görülmektedir.

Tablo 2. "Bir Seni Bir Gülü Öptüm Gizlice" adlı şarkının usul ve güfte taksimatından bir bölüm

	1.Ölçü	**2.Ölçü**	**3.Ölçü**	**4.Ölçü**	**5.Ölçü**
Zemin	Gü lü	Giz li ce	Kok la dı	İn le di	An la dı
Nakarat	Gö le	Giz li ce	Has re ti	Din le di	An la dı
Meyan	De ni ze	Ge ce	Ka ya	Tit re di	An la dı
Nakarat	Ve ren	Er me din	Mah ve den	Bil me din	Er me din Bil me din
Usulün Son Darbları	Tek Tek 1 2	Tek Tek 1 2	Tek Tek 1 2	Tek Tek 1 2	Tek Tek 1 2

Tablo 2'de, son Tek (1) ve Tek (2) darplarına tekabül eden hecelerin altları çizilmiştir. Tek (1) vurgusuna karşılık gelen hecelerin hepsi açık hecedir ve 1/8'lik değer ile eşleştirilmiştir. Tek (2) vurgusuna ise sadece bölümlerin son heceleri yerleştirilmiş, hepsi 1/4'lük değer ile eşleştirilmiştir. Eserde usul vurgularının ve vurgulara yerleştirilen birim zamanın, kelimelerin telaffuzlarıyla uyum içerisinde olduğu görülmekte, İçli'nin kendi yazdığı şiirdeki kelime ve hecelerin yapısını tahlil ederek bu usulü seçtiği anlaşılmaktadır. Eser hakkında 20. yüzyıl ud icrası ve eğitiminde bir ekol oluşturan, besteci ve akademisyen Mutlu Torun'un yorumu da aynı noktaya işaret etmektedir: "Evfer usulünün kendinden senkoplu ve dinamik yapısına, böyle romantik bir şiiri yerleştirirken, güfteyi de bu derece hissettirebilmek ustalık isteyen bir iş kanaatindeyim" (Torun, 2002: Kişisel Görüşme).



Şekil 8. "Bir Seni Bir Gülü Öptüm Gizlice" adlı şarkının zemin-nakarat ve meyan bölümleri

İçli'nin prozodi anlayışıyla ilgili Prof. Dr. Nevzat Atlığ şu açıklamayı yapmıştır:

"Selâhattin İçli'nin, kendisine has, orijinal üslûbu ile bestelediği eserleri, 1950'li yıllardan itibaren radyolarımızda yer almıştır. Ancak eserlerindeki orijinal üslûbun, prozodiye aşırı bağlılığının ve ritmik özelliklerin ortaya çıkardığı değişik yapı anlayışı, alışılmışın dışındadır. Bu sebeple besteleri ilk dönemlerde radyolarımızda nisbi bir tepki ile karşılanarak, bir bakıma dışlanmıştır. Ayrıca bu yapı anlayışı, özellikle saz icracılarına farklı gelmiş, daha fazla çalışmalarını gerektirmiştir.

Ancak Selâhattin İçli'nin üslûbundaki ısrarı ve dinleyicilerin temayülleri zaman içinde bestelerinin kabul görüp, yaygınlaşmasını sağlamıştır. Eserleri son 30 yıldır bugünkü ilgiyi her kesimden görmektedir. Bugün hem ses, hem de saz icracıları bu eserleri büyük bir istek ve başarı ile icra etmektedirler" (Atlığ, 2002: Kişisel Görüşme)

1.4. Giriş (İntro) Çalışmaları

İçli'nin eserlerinde genellikle sözlü kısımların başlangıcından evvel, giriş niteliğinde çalgısal bölümler bulunmaktadır. Besteci, bu bölümlerin klasik aranağmelerden farklı bir yapı içinde olduğunu düşünerek, aranağme terimini kullanmamıştır. Bu bölümleri, eseri birkaç ölçüyle özetleyen introlar şeklinde nitelemekte ve bir kapıyı açmak için gerekli olan anahtar göreviyle eşleştirmektedir (İçli, 2002: Kişisel Görüşme). Şekil 8 de zemin, nakarat ve meyan bölümleri görülen hicaz şarkının introsu şekil 9'da görülmektedir. Melodik ve ritmik yapı, eserin zemin ve nakaratından alınarak oluşturulmuş hissini vermektedir.



Şekil 9.“Bir Seni Bir Gülü Öptüm Gizlice” adlı şarkının intro bölümü

Bu çalışmada Şekil 6, Şekil 13 ve Tablo 4’te farklı yönleriyle incelenen “Sıra Dağlar Mordu Sular Kırmızı” adlı hüseyni şarkının girişi de eser içerisindeki hüseyni perdesindeki vurguları hatırlatan, eserin melodik yapısının varyasyonu izlemini veren ve bir yandan da Hüseynî makamını tarif eden bir özelliğe sahiptir (Şekil 10).



Şekil 10. “Sıra Dağlar Mordu Sular Kırmızı” adlı şarkının intro bölümü

2. Güfte, Vezin ve ‘Besteleme’ Uygulamaları

2.1. Beste ve Şiir Uyumu

Selâhattin İçli’ye göre yukarıda farklı pasajlarda belirtildiği gibi melodik yapı ile şiirsel yapı arasındaki bütünlük çok önemlidir. Güftenin mana ve vuruculuğunu melodi ve ritim yardımı ile açığa çıkarabilmeyi amaçlayan besteci, melodik ve ritmik özelliklerin gütteyi ikinci plana almasına olanak vermemiştir.

İçli şiirin ya da bestenin ayrı ayrı güzel olmalarının bir eseri güzel yapmayacağını, şiiri ifade edemeyen bir bestenin özelliğini kaybedeceğini savunarak, makam geçkilerini, usul değişimlerini, hecelerin üstlendiği birim değerlerini gütteye göre oluşturmuştur. Bu doğrultuda “Dün Ellerle Oynamışsın Gülmüşsün” mısralı saba zemzeme şarkısının güftesi ve güftede özellikle vurgulanan noktalar aşağıda belirtilmiştir (Nota için Şekil 11).

Dün ellerle oynamışsın gülmüşsün
Yanağında güller açmış, bana mı?
Gözlerini kimler için süzmüşsün
Bu yaptığın düşmana mı bana mı?
Kimselere hatır sormaz değilsin
Acı diller dostluğa mı cana mı?
Bir gün olsun ağlatmadan etmezsin
Senin kastın aşkıma mı bana mı?

Güftesi İlhami Karayalçın’a ait olan ilk kıtanın ikinci ve dördüncü mısraları ‘bana mı’, ikinci kıtanın ikinci mısraı ‘cana mı’ ve dördüncü mısraı ‘bana mı’ soruları ile bitmektedir. Besteci üç heceden oluşan bu kelimelerin her hecesini 1/8’lik değer ile eşleştirerek, ardışık inici üç ses üzerine yerleştirmiş, bestede de soru kalıbını oluşturmuştur. Yukarıdaki güftelerde de altı çizilmiş olan ‘bana mı’ ve ‘cana mı’ kelimelerinden evvel -mış ve -mı heceleri bulunmaktadır. İçli,

güftedeki isyan ve karşılaştırma hissini ifade edebilmek amacıyla bu heceleri, puandorg işareti ile uzatmıştır. Bu prensibini aşağıdaki söylemi desteklemektedir: "Bir şiir bestelenirken öyle işlenmelidir ki, beste dinleyene ulaştığı anda, hem şiirin hem de müziğin, yani her iki san'atın izdivacı açıkça hissedilmeli ve anlaşılmalıdır. Sözlü eserde, şiire saygı ve uyumdan başlayan hareket, güzel bir konuşmanın genişlemesi şeklinde ele alınmalıdır kanaatindeyim" (İçli, 1997: 11).



Şekil 11. "Dün Ellerle Oynamışsın Gülmüşsün" adlı şarkının zemin bölümü

Selâhattin İçli aruz, hece ve serbest vezinli şiirler bestelemiştir. Aruz kalıplarının Türk müziğindeki esas görevi, özellikle büyük formlardaki eserlerin usul, melodi ve güfte kurgusuyla hafızaya kodlanmasını sağlamasıdır. Bu sebeple kalıbın öngördüğü yerlerde kelimeleri bölmek gerektiği durumlarda prozodiye aykırılıklar tespit edilebilir. İçli, aruz vezninin ritmik yapısından faydalanmakla birlikte, bu vezne ait güfteleri, prozodi uyumunu da dikkate alarak bestelemiştir. Tablo 3 ve Şekil 12'de güftesi Orhan Yüksel'a ait "Yıllar Ne Çabuk Geçti Güzel Kız Bunu Bilsen" adlı şarkısının vezin-usul şeması ve A bölümünün notası görülmektedir.

Tablo 3. "Yıllar Ne Çabuk Geçti Güzel Kız Bunu Bilsen" adlı şarkının Vezin- Usul Şeması

1.Ölçü				**2.Ölçü**				**3.Ölçü**				**4.Ölçü**	
Yıl	lar	ne	ça	buk	geç	ti	gü	zel	kız	bu	nu	bil	sen
Hâ	lâ	se	no	dil	ber	o	ve	fâ	sız	o	gü	zel	sin
Mec	nun	gi	bi	yim	ben	se	ni	naş	kın	la	pe	rî	şân
Hâ	lâ	sa	na	düş	kün	sa	na	â	şık	sa	na	hay	ran
Mef	û	lü	Me	fâ	î	lü	Me	fâ	î	lü	Fe	û	lün
♩	♩	♪	♪	♩	♩	♪	♪	♩	♩	♪	♪	♩	♩𝄽

Tablo 3 ve Şekil 12'de görüldüğü gibi her bir küçük kalıbın bitişinde bir ölçü, büyük kalıbın bitişinde ise bir müzikal cümle tamamlanmaktadır. Açık heceler 1/8'lik ve kapalı heceler ¼'lük birim değeri ile bestelenmiş, kelimeler bölünmemiş ve bu şekilde prozodi açısından uyum sağlanmıştır.

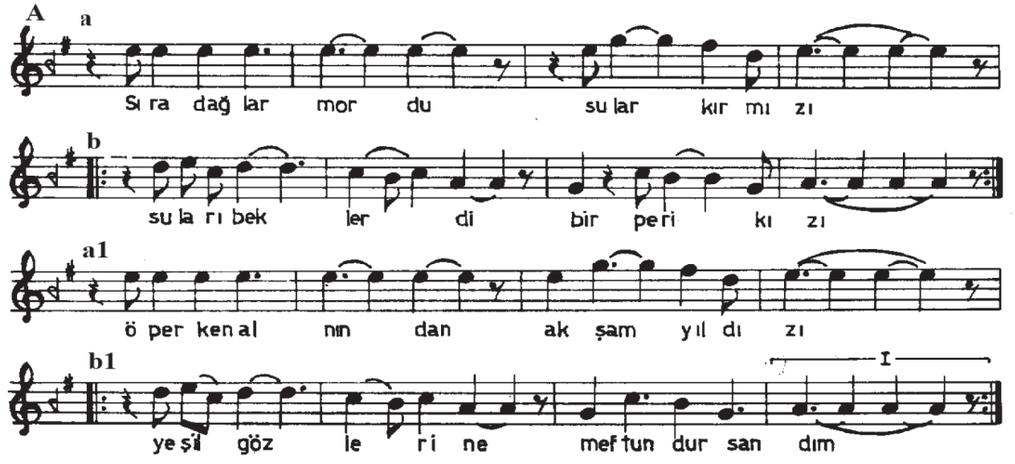


Şekil 12. "Yıllar Ne Çabuk Geçti Güzel Kız Bunu Bilsen" adlı şarkının A Bölümü

İçli'nin curcuna ve nim sofyan usullerinde bestelediği 'Sıra Dağlar Mordu, Sular Kırmızı' adlı hüseyni şarkısının güftesi 6/5=11'lik hece veznindedir ve Rıza Tevfik Bölükbaşı'na aittir. Yukarıda şekil 6 ve 10'da çeşitli yönlerden ele alınan "Sıra Dağlar Mordu Sular Kırmızı" adlı şarkının vezin-usul şeması, Tablo 4'te ve Şekil 13'te görülmektedir. Şiirde ilk altı hecenin bittiği yerler, 11'lik hece vezninin durak yerleridir. Besteci her mısraı bir müzikal cümle üzerine yerleştirmiştir. Cümlelerin birinci ve ikinci ölçüleri üzerine altı hecelik, üçüncü ve dördüncü ölçüleri üzerine ise beş hecelik bölümleri oturtmuştur. Başka bir deyişle, mısraların durak yerlerinde bir müzikal cümlecik, mısra sonlarında ise bir müzikal cümle tamamlanmaktadır. Meşk silsilesi Tanburi İsak'a kadar uzanan 20. yüzyılın ünlü besteci ve ses icracısı Alâeddin Yavaşça'ya göre; "İçli eserlerindeki bu özellikleriyle sembolizmi yakalamakta ve kendisini Ahmet Haşim'e benzetmektedir" (Yavaşça, 2002: Kişisel Görüşme).

Tablo 4. "Sıra Dağlar Mordu Sular Kırmızı" adlı şarkının vezin –usul şeması

I. KITA		**II. KITA**	
1-2. ölçüler (6) 3.-4. Ölçüler (5)		**1-2. ölçüler (6) 3.-4. Ölçüler (5)**	
Sıra dağlar mordu /sular kırmızı	a	Su kenarlarında / lâleler vardı	c
Suları beklerdi / bir peri kızı	b	Göllerde âteşin / hâleler vardı	d
Öperken alnından /akşam yıldızı	a1	Uzaktan aksede / nâleler vardı	e
Yeşil gözlerine / meftundur sandım	b1	Bir âhu kalbinden / meftundur sandım	b2



Şekil 13. "Sıra Dağlar Mordu Sular Kırmızı" adlı şarkının A bölümünü

Besteci, ayrıca vezin ve kafiye açısından bir kalıba girmeyen serbest şiirleri de besteleyerek, şarkı formunda pek denenmemiş yeni bir yapıyı oluşturmuştur. Kıtalara bölünen ya da bölünmeyen bu tarz şiirleri müzikal cümle ve bölümlerin üzerine yerleştirirken göz önünde bulundurduğu en önemli kural, güftede anlam bütünlüğü ortaya koyan bölümlerin birer müzikal cümle ve bölüm olarak değerlendirilmesi olmuştur. "Bir Sabah Bakacaksın ki Bir Tanem" ve "Hüzün" adlı kürdîlihicazkâr şarkıları bu türdendir. İçli'nin konuyla ilgili söylemi de bestelerinde kullandığı prensibi desteklemektedir:

> "Kâinat; biri biriyle kaynaşmış simetrik ve asimetrik güzelliklerle doludur. Simetri, hemen herkesin üstünde mutabakata vardığı, denge ve oranların, güzelliğin buluştuğu görünümdür ve genellikle hayat tarzımızı simetrilerle donatmışızdır. Hâlbuki asimetrik olarak yakalanabilen denge ve oranlar, çok defa simetriyi sollar. Yüzyıllar evvel yakalanmış 'altın kesimi' düşününüz. Küçük parçanın büyük parçaya oranı; büyük parçanın, her iki parçanın toplamına olan oranına eşittir. Bestelerde de serbest şiir kullanılarak yaratılacak denge ve oranların ahengi, çok cazip eserlerin ortaya çıkmasını sağlar kanaatindeyim. Ben bu düşünce ve inançla serbest şiirle birçok beste vermeye yöneldim" (İçli, 1997: 12).

2.2. Prozodi Uygulamaları

"Prozodi; söz ile melodinin, usulün ve ölçülerdeki hece dağılımının uyumu, söz ile bestenin ifadelerinin uyumu şeklinde tarif edilir" (Yavaşça, 2003: Kişisel görüşme). Selâhattin İçli'nin eserlerinde göze çarpan en önemli özelliklerden birisi yukarıdaki bölümlerde de belirtildiği gibi eserlerindeki prozodi uyumu ve prozodiye verdiği önemdir. Kelimeleri bölmeden, vurgu-telaffuz ve fonetik yapılarını göz önünde bulundurarak bestelemeyi amaç edinmesi; eserlerinde konuşur gibi bir üslûbun oluşmasını sağlamıştır. Mutlu Torun bu iki kavramı şu şekilde açıklamaktadır:

> "Hecenin müziğe uygulanmasında iki yol vardır. 'Syllabic' ve 'Melismatic.' *Syllabic* insan sesi için meydana getirilmiş müzik çeşitlerinde, metnin her hecesinin yalnız bir ses ile okunmak üzere bestelenmiş şekli için kullanılmış teknik terimdir. Böylece sözlerin her hecesi, sadece bir ton ile seslendirilmektedir. *Syllabic*'in tam tersi bir teknikle meydana getirilen vokal eserler *melismatic* işleyiş terimiyle nitelenmektedir. Bu işleyişle elde edilen sözlü müziklerde, cümleyi oluşturan melodinin tümü veya bir bölümü yalnız bir hece üstünde okunmaktadır. Türk Musikisinin genel karakteri *melismatic* işleyişi teşkil eder. Son zamanlarda yaşanan değişim içinde güftenin hecelerinin daha az sayıda notaya dağıtıldığını görüyoruz" (Torun, 2002: 35).

Selâhattin İçli'nin eserlerinin hecenin bir ton ile seslendirildiği *syllabic* yapıda olduğu bilinmektedir. Bunula birlikte eserlerinde yer yer *syllabic* tekniğinin konuşur gibi ve dinamik havasının, *melismatic* tekniğinin kendiliğinden bağlanan notalarının yumuşak karakteriyle uyum içinde olduğu görülmektedir. Başka bir deyişle besteci eserlerinde bu iki tekniği birleştiren bir işleyiş kullanmıştır.

Bu duruma örnek olarak güftesi Hüceste Aksavrın'a ait "Zeytin Gözlüm" adlı hüseyni şarkı (sofyan) gösterilebilir. Şarkıda tüm heceler bir ton ile seslendirilmiştir ve birden fazla ton üzerine oturtulmuş sadece üç hece bulunmaktadır. Birinci bölümdeki 'dikenlerin' kelimesinin -rin hecesi dört ses üzerine, ikinci bölümdeki 'akşamlar' kelimesinin -lar hecesi iki ses üzerine, 'senden' kelimesinin -sen hecesi üç ses üzerine yerleştirilmiştir. Bu eserde üç yerde *melismatic* yapıdan faydalanılmış olunsa da bütünlük olarak diğer İçli eserlerinde olduğu gibi *syllabic* işleyiş tespit edilmektedir. Şekil 14'te şarkının A bölümü görülmektedir.



Şekil 14. "Zeytin Gözlüm" adlı şarkının A bölümü

3. Çocuk Şarkıları

Besteci, Türk müziği alanı mensuplarınca çok işlenmemiş olan çocuk şarkıları türüyle özellikle ilgilenmiş ve bu alanda 18 eser bestelemiştir. Çocukların kendi dil ve müziklerini doğru bir şekilde öğrenebilecekleri, kendilerine ait şarkıları olması gerektiğini çeşitli yazı, makale ve konuşmalarında da belirtmiş, Avrupa müziği çocuk şarkılarını Türkçe'ye çevirmek ya da melodilere Türkçe söz yazmak suretiyle elde edilen şarkılar yerine, çocuklar için Türk müziği makam ve motifleriyle bestelenmiş eserleri desteklemiştir. Çocuk şarkıları alanındaki boşluğu doldurmak yerine, ana dili telaffuz, vurgu ve anlam bakımından çocuklara doğru kullanımı öğreten şarkılar bestelemeyi amaçlamıştır. Kendisiyle yapılan kişisel görüşmede konuyla ilgili şu yorumları yapmaktadır:

> "Türk Müziği tarihine bakıldığı zaman çocuk şarkıları besteciliği alanında büyük bir boşluk görülmektedir. 20. yüzyıl başlarında Hafız Burhan'ın okuduğu "Kuş Sesleri Ovalara Yayılır" çocukların da söyleyebileceği türden bir şarkıdır ve bundan başka yüzyılın ikinci yarısı, hatta son çeyreğine kadar bu alana rağbet edilmemiştir. Cumhuriyetin ilanı ile birlikte okullarda çocuk müziklerine önem verilerek, müzik eğitimine başlanmıştır. Fakat batının bazı çocuk şarkıları ve klasik eserlerinden bölümler alınarak, altına Türkçe söz yazmak ve çevirmek suretiyle elde edilen şarkılarla yapılan eğitim dilimizi bozan prozodi yanlışlarını da beraberinde getirmiştir. Buna karşılık dünyanın medeni ülkelerinde çocuk müzikleri ana dili doğru öğrenme bakımından son derece titizlikle hazırlanmaktadır. Çünkü müziği ve ana dili öğrenmede büyük bir rol oynayan, kendi müziğini çocuğa sevdiren aslında bu tür şarkılardır (İçli, 2002: Kişisel Görüşme).

Tablo 5. "Küçücük Kuş" adlı çocuk şarkısının usul ve vezin şeması

Sofyan Usulü 1.Kıta	Küçücük kuş	küçücük kuş			1.ölçü	4/4:8
	Kanadını	ver bana			2.ölçü	4/3:7
	Ben de çıkıp	bakayım			3.ölçü	4/3:7
	Gökyüzünden	dünyaya			4.ölçü	4+3:7
Semai Usulü 2.Kıta	Ne ağaçlar	ne çiçekler	ne sular	(lar)	1-4. ölçüler	4/4/3:11
	Ne denizler	Ne bayırlar	ovalar	(lar)	5-8. ölçüler	4/4/3:11
	Daha başka	nerelerde	neler	var	9-12.ölçüler	4/4/3:11
			göre	yim	Geçiş	

Şekil 15 ve Tablo 5'te görülen güftesi Cansın Erol'a ait "Küçücük Kuş" adlı şarkıda hicaz makamı çocukların kolayca kavrayabileceği, basit ve akılda kalıcı melodilerle tarif edilmektedir. Şarkı konuşur gibi bir ifadeyle, çocukların kolayca keşfedip, anlayabileceği bir biçimde bestelenmiştir. Şiir, dört mısralık iki kıtadan oluşmaktadır. Birinci ve üçüncü kıtaların 1. mısraları 8'li, iki, üç ve dördüncü mısraları 7'li hece veznindedir. İki ve dördüncü kıtalar son mısra dışında 4/4/3:11'lik vezindedir. Besteci, vezindeki bu değişimi bestede farklı bir usulle ifade ederek, iki ve dördüncü kıtalarda semai usulünü kullanmış, başka yerler görmek, başka alemlere gitmek manasını bu ritmik yapıyla işlemiştir. Hareketindeki amacı ise kendi söylemi ile çocuklara hafızalarında bu manayı tahayyül edebilme imkânı verebilmektedir (İçli, 2002: Kişisel Görüşme).

Şarkıda açık ve kapalı hecelere düşen birim zaman değişmemekte, usul ve vezin uyumu sağlanmaktadır. Geçkiler ve usul değişimleri, şiirdeki yapıya göre düzenlenmiş, heceye karşı nota üslubundan vazgeçilmemiştir.



Şekil 15. "Küçücük Kuş" adlı çocuk şarkısından bir bölüm (1 ve 2. kıtalar)

TRT kurumunun 1980'li yılların sonlarında çocuk şarkıları besteciliğini yaygınlaştırmak için yaptığı çalışmaları, bir dönem TRT Müzik Dairesi Başkanlığı Türk Sanat Müziği Müdürlüğü görevini üstlenmiş olan sanatçı Özgen Gürbüz şöyle anlatmaktadır:

> "TRT, Türk Sanat Müziği çocuk şarkıları repertuarı oluşturmak amacıyla 1987 yılında bestecilerimize çocuk şarkıları ısmarlamış, 1988 yılında ise Türk Sanat Müziği Çocuk Korosu'nu kurmuştur. Bu olumlu faaliyetler çocuk şarkılarına ilginin artmasını sağlamış ve bakanlıklar arka arkaya çocuk şarkıları yarışmaları açmıştır. İçli bu yarışmaların hepsine katılmış, çocuk şarkıları repertuarının oluşmasına önemli katkılarda bulunmuştur" (Gürbüz, 2002: Kişisel Görüşme).

1988 yılında Devlet Bakanlığı'nın açtığı ilk çocuk şarkı yarışmasında İçli'nin "Dünya Çocuk Bayramı" adlı şarkısı birinci olmuş, ayrıca aynı yarışmada iki ayrı çocuk şarkısı da 20 şarkılık repertuara girmiştir (Küçücük Kuş ve Atatürk'üm Karşımda). 1989 yılında Devlet Bakanlığı'nın açtığı yarışmaya "Aliş'ten Boris'e" ve Çevre Bakanlığı'nın açtığı yarışmaya "Temize Özlem" adlı şarkılarıyla katılmış ve ikisinde de birincilik derecesi almıştır (Devlet Bakanlığı, 1990: 1-43).

4. Hafif Müzik Şarkıları

Kendi kullandığı terim ile 'hafif müzik' türünde de çalışmalar yapmış olan İçli, özellikle dönemin popüler müzikleri arasında etkin olmaya çalışmış, bu alanda 11 şarkı bestelediğini bildirmiştir. Bestecinin konu ile ilgili kaleme almış olduğu makaleden bazı pasajlar aşağıda verilmiştir:

> "Müzikteki ağır ve hafif farkı, san'at ve estetik açılarından değildir. Hafif müzik insanın günlük hayatının akışı içinde, eğlencede, yemekte, dinlemede, düğünde ve çeşitli merasimlerde kullanmak ihtiyacına olduğu bir müzik türüdür…Eurovision Şarkı Yarışması'na Türkiye adıyla katılmaya başladığımızdan beri, bir büyük yanlış beni rahatsız etmiştir. Bir tuhaf kompleksin eseri olan yanlış tek kelime ile ifade edilebilir: Taklit. Bu bir şarkı yarışmasındır. O halde Türk Musikisi'nde bir şarkının oluşmasındaki şartlar ve unsurlardan hareket edilecektir. Önce şiir. Yani güftenin şiiriyeti olmalıdır. Şarkının doğuşu, güfteyle sevgi ve saygıdan başlar. Güfte şarkı sözlü olalı (deyim doğru olsa dahi) maalesef sanki şiirden uzaklaşmanın mazereti olmuştur. 1984'te yazdığım "Merhaba Ümit" adlı bestemde kanun kullanmak istedim. TRT tarafından önce olumsuz karşılandı, ısrar ettim. Şartnamede olmasa da bir çalgının reddedilmesini anlayamadığımı izah etmeye çalıştım. Nihayet başardık ve böylece bir Türk çalgısı icraya katıldı. Güzel sonuç ise ertesi yıl TRT şartnamesine Türk Müziği çalgılarının kullanılabileceği maddesinin girmesi oldu. 1983 yılında "Türk Hafif Müziği" bestecilerine bir rica mektubu ifadesiyle sunduğum "Heyecan adlı bestemden itibaren, düşüncelerimin ve söylediklerimin doğru olduğunun mükâfatını 1997'de gördüm. 1997 Eurovision Avrupa finallerinde Türk bestesinin üçüncü oluşu tesadüfi değildir. Orada müziğimizle, rengimiz ve râhiyamızla, folklorumuzun coşkusu ile biz varız" (İçli, 1997: 16-18).



Şekil 16. "Heyecan" adlı şarkının girişinden bir pasaj

1982 yılından itibaren yedi yıl süreyle Eurovision Şarkı Yarışması Türkiye elemelerine katılmış olan bestecinin, 1983'de üçüncülük derecesi almış, güftesi Cansın Erol'a ait "Heyecan" adlı şarkısının bir bölümü Şekil 16'da görülmektedir.

Şarkının kanun ile verilen Sol Majör akoru ve hemen ardından ikâi terennüm ile başlaması, bir yandan Avrupa müziğinin polifonik yapısına gönderme yapılırken, bir yandan da Türk müziğinin geleneksel yapısındaki 'terennüm'ün vurgulandığını göstermektedir. Kullanılan usuller ve makamlar, iki müzik türünün çalgıları tarafından da icra edilebilecek özellikte seçilmiş, Mücenneb bölgesine has melodik yapı yerine mahûr ve nihavendin 'majör' ve 'armonik minör'e yakın bir dizi halinde kullanılmasına dikkat edilmiştir. Birim zamanı 12/8'lik olan A bölümünde metronom hızı (♩.:88), 4/4'lük olan B Bölümünde ise (♩ :88) şeklindedir. Bu doğrultuda birim zamanı ve bir vuruşta okunan değerler değişse dahi, vurgunun metronom hızı aynı kalmakta ve makamsal geçkilere uygun olarak usul geçkileri yapılmaktadır. "Heyecan"ın akorlu, terennümlü ve ustalıkla yerleştirilmiş melodik ve ritmik örgüsüyle türü için önemli bir örnek teşkil ettiği düşünülmelidir.

5. İlahileri

Selâhattin İçli 20. yüzyılda ilahi türünün farklı bir üslup ve anlayışla bestelenmesine katkıda bulunmak amacıyla çeşitli eserler verdiğini bildirmiş ve 12 ilahi bestelemiştir. Özhan'ın ifadesi bestecinin amacını açıklar niteliktedir: "O, klasik üslûp ve formatlara başkaldırırken, kendisinden önceki üslûpları yadsımamış, onları da okşamış, onları da sevmiş, onları da benimsemiş ve kendi üslûbunu ortaya koymuştur" (Özhan, 2002: Kişisel Görüşme).



Şekil 17. "Çalap" adlı ilahinin X-A ve B bölümleri

Güftesi Yunus Emre'ye ait olan "Çalap" adlı eserinin bir bölümü şekil 17'de görülmektedir. Eser dört ölçülük intro ile başlamaktadır. Bu bölümde ölçülerin ilk 1/4'lük vuruşları üzerine 1/8'lik hüseyni ve 1/8'lik dügâh perdeleri yerleştirilmiş, diğer üç vuruş 1/4'lük es işareti almıştır. 3/4'lük es kısımları süresince ritim çalgısı devreye girmektedir. Geleneksel yapıdaki örneklerine çok benzemeyen bu intronun ardından A bölümünde dügâhta bûselik ve hüseynîde kürdî - uşşak çeşnileriyle bûselik makamı tarif edilmekte, açık heceler 1/16'lık değer ile eşleşmektedir. Besteci eser boyunca bu kuralı uygulamak için 1/16'lık ve 1/8'lik es işaretleri, noktalı sekizlik ve senkoplardan yararlanmıştır. Böylece aynı melodik yapının çeşitli ritmik farklılıklarla ortaya çıkmış varyasyonları görülmektedir.

7/7:14'lük hece vezniyle ölçülen güftede müzikal cümleler iki ölçüden oluşmuş ve her cümleye bir mısra yerleştirilmiştir. Vezin durak yerlerinde bir ölçü, sonunda ise iki ölçüyle tamamlanmaktadır. Eserde dügâhta bûselik ile hüseynide uşşak ve kürdî görülür ki, Itrî'nin bestesinden, Kantemir'in peşrevine ve Dede'nin şarkısına dek tespit edilebilen makamsal anlayışa uyulmuştur. Yunus Emre'nin ilahisinin ilk kıtasını aynen kullanan besteci, ikinci kıtayı şiirin çeşitli bölümlerinden aldığı parçaları birleştirerek oluşturmuştur (İçli, 2002: Kişisel Görüşme).

Sonuç

Selâhattin İçli, iyi eğitimli ve müzisyen bir aile ortamında yetişmiş, dönemin müzikli ev toplantılarına katılmış, babası İbrahim İçli ve amcası Şerif İçli'den geleneği, titizliği ve kuralcılığı öğrenmiştir. Nazariyat hocası Ekrem Karadeniz onun makam ve usul kullanışındaki hâkimiyetinde önemli bir isimdir. Bununla birlikte besteci kişiliğinin oluşmasına en önemli katkılardan biri hocası Selâhattin Pınar'dan gelmiştir. Onun uzun aranağmeli, farklı bölünmeli eserleri İçli'yi daima etkilemiştir. Bu doğrultuda özellikle ilk eserlerinde geleneksel yapıyı kurgulamaya özen göstermiş, kendine özgü kişiliğinin oluşmasıyla birlikte makam, melodi, ritmik değer, usul, es kullanımı ve güfte taksimatında farklı bir yapı oluşturmuştur.

İçli'nin türleri ele alış tarzı bugüne kadar bilinenlerden oldukça farklıdır. Bir şarkının yapısını oluştururken bağlandığı yalnızca iki unsur vardır ki, bunlar ne bilinen tür yapısı, ne de 'klasik' eserlerdir. Onu bağlayan unsurlar güfte ve güftenin iç ritmidir.

Eserlerinde melodik doku ve şiirsel doku arasında bütünlük aramıştır. Güftedeki bölüm bitişi mutlaka melodinin de bitişini gerektirmektedir. Melodinin güfteyi ikinci plana itmesi söz konusu değildir. Bu doğrultuda heceye karşı nota (*syllabic*) tekniğini benimsemiş, eserlerini 'konuşur gibi' bir tavırda oluşturmuştur.

- Eserlerinin biçim yapısında 'kesin' kurallara bağlı olmaması,
- Belirli perdelerde ısrarla durarak, konuşur gibi bir üslûbu yakalaması ve güftenin anlamını ifade etmeye

olanak sağlaması,

- Açık ve kapalı hecelere düşen nota değeri taksimatında bir düzeni oturtması,
- Güftenin iç ve dış ritmine göre değişmeli usuller ve makam geçkilerini tercih etmesi,
- Güftenin vuruculuğunu ve anlamını ifade edebilmek için 'es'leri ve ritmik değerleri 'domino taşları' gibi kullanması onun eserlerinin ortak özellikleridir.

Selahattin İçli, 1 karçe, 114 şarkı, 12 ilahi, 18 çocuk şarkısı, 11 hafif müzik eseri, 3 saz eseri ve 1 köçekçe (Dede Efendi anısına) bestelemiştir. Çocuk şarkıları ve hafif müzik türü konusunda ısrarcı olmuş, konu ile ilgili yarışmalara katılarak dereceler almıştır.

Doktorluğu, besteciliği, icracılığı, eğitimciliği, müzik yazarlığı gibi pek çok yönüyle bilinen Selâhattin İçli, geleneksel makam, usul ve tür yapısını özümseyerek, yenilik arayışı içinde kendi üslûbuyla birleştirmiş ve müzikal kişiliğini oluşturmuştur. Bu doğrultuda 20. yüzyıl bestecilik geleneği içerisinde 'kendine has' bir alan yarattığını ifade etmek mümkündür.

Kaynakça

Çolakoğlu, Gözde. 2003. "20. Yüzyıl Türk Müziği'nde Prof. Dr. Selâhattin İçli", Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Körükçü, Çetin. 1998. *Türk Sanat Müziği*, İstanbul: Hürriyet Gazetecilik ve Matbaacılık Anonim Şirketi.

Torun, Mutlu. 2002. İTÜ SBE Türk Müziği Yüksek Lisans Programı Eser Analizi Ders Notları.

TC Devlet Bakanlığı, 1990. *Türk Müziği Çocuk Şarkıları 1-2*, Ankara: Devlet Bakanlığı Yayınları.

Türk Kültürüne Hizmet Vakfı, 1997. "*50. Sanat Yılında Selâhattin İçli ve Besteleri*", İstanbul: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Yayınları.

Tekelioğlu, Orhan, 1999. "Ciddi Müzikten Popüler Müziğe Musiki İnkılabının Sonuçları", *Cumhuriyet'in Sesleri*, İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 146-155.

Kişisel Görüşmeler

Atlığ, Nevzat, 2002. Maçka, İstanbul.

İçli, Selâhattin, 2002. Maçka, İstanbul.

Özhan, Ahmet. 2002. Üsküdar, İstanbul.

Torun, Mutlu. 2002. Maçka, İstanbul.

Yavaşça, Alâeddin. 2002. Maçka, İstanbul.

Özgen, Gürbüz, 2002. Maçka, İstanbul.

Unutulmaz Şarkıların Bestekârı Selâhattin Pınar

Sinem ÖZDEMİR GÖÇERİ[1]

Gözde ÇOLAKOĞLU SARI[2]

"Lirizmin hâkim olduğu, aşkın en güzel şekilde tasvir edildiği, pırıl pırıl bir his deryâsı içinde ince dantel gibi nağmelerin yakamoz yaptığı hârika eserlerin sahibi üstâd Selâhattin Pınar…" (Aksüt,1967: 161).

Özet

Türk Müziğinde bestecilik alanında yepyeni ve orijinal bir ekol yaratmış olan Selâhattin Pınar, 22 Ocak 1902 tarihinde İstanbul Üsküdar'da doğmuştur. Müziğe Udî Sami Bey'den aldığı ud dersleri ile başlayan Pınar, adının birlikte anıldığı tanbur ile 1919 yılında tanışmıştır. Dönemin kıymetli müzik insanlarıyla birlikte Dar-ül Feyz-i Musiki Cemiyeti'nin yani bugünkü Üsküdar Musiki Cemiyeti'nin kurucu kadrosunda yer almıştır.

Düzenli bir mûsiki ve edebiyat eğitimi almamasına rağmen, eserlerinde makam, usul ve güfte işleyişinde büyük bir hâkimiyet, güfte-melodi uyumu, barındırdığı kendine özgü romantizm ile zarif ve ince bir zevkle örülmüş hassasiyetin melankolik ifadeleri görülmektedir. Oya gibi nağmeler ve hiç umulmadık geçkilerle bazen sadece usul kullanımı ile dahi imzasını attığı kendine özgü uslûbuyla bestelediği neoklâsik uslûptaki eserleri, bugün ilk günkü gibi hâlâ dillerde ve gönüllerdedir.

Selahattin Pınar'ın beste sayısı yüze yakın olarak kaynaklarda farklılık göstermektedir. Tespit edilebilen eserlerden 4 tanesi saz eseri 1'i marş 79'u ise şarkı formundadır. Film müziği bestecisi kimliği ile de pek çok eser bestelemiş olan Pınar; bu eserlerinin sanat değeri taşımadığı ve besteleri olarak anılmasını istemediğinden ölümü ardından notalarının yakılmasını vasiyet etmiş, bu vasiyeti Sadun Aksüt tarafından gerçekleştirilmiştir.

Selâhattin Pınar, kendi deyimiyle 'gazinonun bir müzik okulu' olarak görev yaptığı yıllarda besteleri ve tanbur icrasıyla ön planda olmuş, dönemlerinin en popüler solistlerine tanburu ile eşlik etmiştir. 'Pınar şarkıları' gazino kültürünün de çok değerli müzikal malzemesi olmuştur. Selahattin Pınar yumuşak sesiyle sahnelerde ses icracısı olarak da yer almıştır. Sahnelerde enstrümanı ile çalıp okuma şeklindeki icranın ilk defa onun tarafından başlatıldığı söylenmektedir. Dönemin periyodik/süreli yayın organlarında yer alan tanıtım ve afişlerde, onun ismi çoğu zaman solistlerle aynı puntolarla yazılmış hatta birçoğunda afişlerde solistlerle beraber kendisinin de fotoğrafı yer almıştır.

Pınar olabildiğince duygusal ruh haliyle, özellikle de büyük aşkı Afife Jale'nin hastalığı ve vefatı ardından vücuda getirdiği eserlerinde büyük bir duygu yoğunluğu yaşamış ve yaşatmış, tam anlamıyla gönülden çıkan melodileri gönüllere işlemiştir. Bestelediği eserlerde seçtiği şiirler lirizmin, duygusallığın en üst seviyesindedir. Eserlerinde genellikle Vecdi Bingöl, Fuat Edip Baksı ve yakın arkadaşı Mustafa Nâfiz Irmak'ın şiirlerine güfte olarak yer vermiştir.

6 Şubat 1960 tarihinde kalp krizi sonucu vefat etmiş ve 7 Şubat 1960'da Zincirlikuyu mezarlığına defnedilmiştir.

[1] Prof. Dr., İTÜ, sinemozdemir@gmail.com, ozdemirsin@itu.edu.tr

[2] Prof. Dr.,İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuarı Müzikoloji Bölümü, colakoglug@itu.edu.tr

Bu makalede bestecinin biyografisi, bestecilik yönü, sahne yaşamı ve icracılığı özellikle periyodik yayınların desteğiyle, tarihsel araştırma ve müzikal analiz yöntemlerinin kullanımıyla incelenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Türk Müziği, Bestekâr, Selahattin Pınar, Şarkı, Tanburî

Abstract

Selahattin Pınar, who created a brand new and original school of composition in Turkish Music, was born in Üsküdar, Istanbul on January 22, 1902. Pınar started his musical career with the oud lessons he took from Mr. Sami (Udi) and met the tanbur, with which his name is associated, in 1919. He took part in the founding staff of Dar-ül Feyz-i Musiki Cemiyeti, today's Üsküdar Musiki Cemiyeti (Uskudar Music Society), together with the precious music people of the period.

Although he did not receive a regular musical and literary education, his works show a great command of maqam, method and lyrics, a harmony between lyrics and melody, a distinctive romanticism and melancholic expressions of sensitivity woven with an elegant and refined taste. His works in neoclassical style, which he composed in his unique style with his signature, sometimes even with the use of only the method, with his needle-like melodies and unexpected transitions, are still in the tongues and hearts today as they were on the first day.

The number of Selahattin Pınar's compositions varies in the sources as close to a hundred. Among the works that can be identified, 4 of them are instrumental (reed) pieces, 1 of them is a march and 79 of them are in song form. Pınar, who composed many works with his identity as a film music composer; since these works did not have artistic value and he did not want them to be referred to as his compositions, he willed that his notes be burned after his death, and his will was carried out by Sadun Aksüt.

Selahattin Pınar, in his own words, was at the forefront with his compositions and performance of the tanbur during the years he served as a 'music school of the casino', accompanying the most popular vocalists of his time with his tanbur. 'Pınar songs' became a very valuable musical material of the casino culture. With his soft voice, Selahattin Pınar also appeared on stages as a vocal performer. It is said that he was the first one to start the practice of playing and singing with his instrument on the stage. His name was often written in the same font as the lead singers in the promotions and posters in the periodical publications of the time, and in many of them, his photograph was included in the posters along with the lead singers.

Pınar, with her emotional mood as much as possible, especially in the works he composed after the illness and death of his great love Afife Jale, experienced and kept alive a great intensity of emotion, and literally engraved melodies that came from the heart. The poems he chose for his compositions are at the highest level of lyricism and emotionality. He usually included the poems of Vecdi Bingöl, Fuat Edip Baksı and his close friend Mustafa Nafiz Irmak as lyrics in his works.

He died on February 6, 1960 due to a heart attack and was buried in Zincirlikuyu cemetery on February 7, 1960.

This article examines the composer's biography, compositional direction, stage life and performance with the support of periodical publications and the use of historical research and musical analysis methods.

Keywords: Turkish Music, Composer, Selahattin Pınar, Song, Tanburî

Giriş

22 Ocak 1902 tarihinde İstanbul Üsküdar'da, Altunizâde semtinde doğan Selâhattin Pınar, Sadık Efendi ile İsmet Hanım'ın oğludur. Sekiz evlâtlarından ikincisidir (Aksüt 1967:161). Sadık Efendi aslen Denizli ilinin Çal ilçesindendir. Eski hukukçulardan olan Sadık Efendi, çeşitli illerde ve memleketi olan Denizli'de resmî görevlerde bulunmuş, Pınar'ın hayatı da bu paralelde şekillenmiştir. Pınar, kadı olan babası Sadık Efendi'nin ilk görev yeri

olan memleketi Çal'da ilköğrenimini tamamlamış ve sonrasında Sadık Efendi sırasıyla Saros Adası'na, ardından da Edirne'ye tayin olmuştur (Özalp 2000:157). Vilâyet kadısı olarak Edirne'ye atanan Sadık Efendi ailesi ile üç yıl burada kalmış ve Selâhattin Pınar ortaokul eğitimini bu şehirde almıştır. Sadık Efendi, Denizli milletvekili olunca İstanbul Beşiktaş'a Serencebey semtine yerleşmişlerdir (Aksüt 1967:161).

Ümit Deniz, "…sonradan 'Pınar' soyadını alan eskinin Selâhaddin Sadık'ı, çocukluk hatırâtını bize şöyle anlatıyor" diyerek Pınar'ın ağzından kendisiyle yaptığı röportajda bu dönemini şöyle aktarmıştır:

> "Hicrî 1318 Milâdi 1902 yılında Çamlıca'da doğmuşum. Babam kadı olduğu için çocukluğum muhtelif vilâyetlerde dolaşmakla geçmiş. Kendimi ilk olarak iki buçuk üç yaşında iken Loskovik'de (Yunanistan) hatırlarım… Bu sırada ben Türkçe de dahil olmak üzere üç lisandan konuşurdum: Rumca ve Arnavutça. Sıra ile Luskovik'den Çal'a (Denizli), oradan Serez'e (şimdi Yunanistan sınırları içerisinde) ve oradan Edirne'ye geldik. Peder merhum bu sırada Denizli'den mebus çıkınca 1911'de İstanbul'a geçtik. Ve bir daha da bu cânım şehirden ayrılmadık" (Deniz 1954: 3).

Sadık Efendi, İstanbul Yüksek Ticaret ve İktisat Mektebi'nde "Medeni Hukuk Müderrisliği" yapmış ve oğlunun ciddi bir öğrenim görmesini istese de bu pek mümkün olamamıştır. Pınar bir süre İtalyan Ticaret Okulu'nda okumuş ise de, bu eğitimini yarıda bırakmıştır (Özalp 2000: 157).

Selâhattin Pınar'ın Musikiye Başlayışı

Selâhattin Pınar, Türk musikisini çocukluğunda, aile çevresinde tanımıştır. O yılları şöyle anlatmıştır:

> "Kulağım zaten müzikle doluydu. Çünkü valide ud çalar, peder de gayet iyi usul bildiği için şarkı söylerdi. Tabii o devirde şimdiki gibi serbest eğlenceler yok, annemin ahbapları bizde toplanır, saz çalar şarkı söyler, sohbet ederlerdi. Ayrıca anneme ve kız kardeşime ud hocası geldiği için bu saza ve müziğe merakım büsbütün arttı. Udu ilk elime aldığım zaman on bir yaşındaydım" (Deniz 1954: 3).

Selâhattin Pınar'ın babası ve annesi musikiyi seviyorlardı; fakat oğulları için profesyonel müzisyenlik istemiyorlardı. Özellikle babası musiki ile olan alakasına şiddetle karşı çıkıyordu (Öztuna 1990: 192). K. Onan Şehir Dergisi için kaleme aldığı yazısında babası Sadık Efendi ile ilgili olarak şunları dile getirmiştir:

> "…Selâhattin'in çok muhterem ilim ve irfan sahibi bir babası vardı. Eski Saruhan mebusu, müderris Sadık Hoca… Hoca bir parça mutaassıptı. Hattâ Selâhattin Pınar sahneye çıktığı için onunla uzun zaman dargın bile kaldı. Bu Sadık Hoca bizim de hocamızdı. Bize medeni hukuk okuturdu. Onun da oğlu gibi hiç sağı solu yoktu…" (Onan 1956:2).

Selâhattin Pınar musiki ile olan ilgi ve meşguliyetinin ilk yıllarını ve babası ile yaşadıklarını şöyle aktarmıştır:

> "Dışarıdan geldiğimiz zaman önce halamın Nişantaşı'ndaki evine misafir olmuştuk. Bir müddet sonra Üsküdar'da kendimize bir ev alıp oraya geçince, müziğe merakım daha da arttı. Çünkü tam bir sanatkar muhiti bulmuştum. 1919'da Üsküdar'da ilk defa olarak, 'Darül Feyzi Musiki Cemiyeti'ni kurduğumuz sıralarda Ticaret Mekteb-i Âlisine devam ediyordum. İşin kötüsü, babam da burada profesörlük ediyor ve Mecelle okutuyordu. Ben gündüz mektep gece meşk ile meşgul olduğum için hep uykusuz kalıyor ve haliyle de derslerde başımı sıranın üzerinden kaldıramıyordum. Hocalar mütemadiyen bana ihtar ederlerdi. '117 Selâhaddin Efendi yine hâb-ı gaflete daldınız'. Tanburu yeni yeni talim ettiğim için çok sevdiğim futbolu bile bırakmış gece yarılarına kadar meşk ile vaktimi geçirmeye başlamıştım. Bir gece peder merhum benim saat ikide eve döndüğümü görmüş, tabii müzikle iştigalimden haberi yok ve anneme emir vermiş: 'Bu hayta bir daha geceleri sokağa çıkmayacak!' Fakat emrin kâr etmediğini görünce beni odaya kilitlemeye kalkmış. Müzik hırsı artık bende o kadar idi ki, kilit falan para mı eder hiç? Yatak çarşaflarını birbirine ekleyerek, evin dördüncü katından aşağıya inip kaçmağa başladım. Sabaha karşı aynı şekilde odama giriyordum. Deli gençlik bu işte! Nihayet babam benim tanbur çaldığımı, müzikle meşgul olduğumu öğrenince o gece bir

> temiz ıslattı. Fakat ne çare? Eski tas eski hamam. Baktı ki, bu işten sıyıramayacak, kazığa bağlasa koparacağım, eninde sonunda peşimi bıraktı" (Deniz 1954: 3).

Musikiye karşı ilk ciddi alâkası bestekârın bahsettiği gibi bir dönüm noktası olarak on iki yaşında iken, 1914 yılında Üsküdar'a taşınmaları ve sonrasında da Udî Sami Bey'den aldığı ud dersleri ile başladı (Özalp 2000: 157). Önceleri arkadaşlar arasında meşkler yapılırken, 1920 yılında, on sekiz yaşında iken, Atâ Bey (Telgrafçı), Udî Sami Bey, Dârülaceze muhasebecisi Selâhaddin Bey, Türkmenzâde Osman Bey, Tanburî Fuad Bey (Kadıköylü), hanende Arap Mehmed Bey başta olmak üzere bu kıymetli isimlerle birlikte Dar-ül Feyz-i Musiki Cemiyeti'ni kurdular. Yani bugünkü Üsküdar Musiki Cemiyeti'ni (Aksüt 1967:161). Pınar Dârü't Tâlim-i Musiki'de de musiki çalışmalarına katılmış; fakat klâsik ve akademik çalışmalar açısından çok verimli bulmayıp buradan bir ay gibi kısa bir sürede ayrılmıştır (Öztuna1990: 192).

Dar-ül Feyz-i Musiki Cemiyeti'ndeki çalışmalara Emin Ongan, Necati Tokyay, Şükrü Tunar, Hâfız Burhan ve daha nice sanatkârlar katılarak; Bestenigâr Ziya Bey, Enderunlu Celâl Bey, Udî Sami Bey, Kaşıyarık Hüsameddin Bey, Neyzen Yusuf Paşazâde, Kâzım Uz ve Ali Rıfat Çağatay gibi kıymetli isimler eğitici olarak görev yapmış, Selâhattin Pınar da bu değerli isimlerle meşk ederek birçok yönlerinden istifade etmiştir. Enstrüman olarak ilk defa on yaşında udu eline aldığını söyleyen Pınar, 1919 yılında tanbur çalmaya yönelmiştir. Böylelikle 'Udî Selâhattin Beylikten' ayrılmış, 'Tanburî Selâhattin Bey' olmuş; aynı zamanda da kendine özgü bir uslûp ile vokal icra yapmaktayken (Özalp 2000:157) bir yandan da viyolonsel çalmaya başlamıştır. Pınar, tüm hocaları içinde en çok Bestenigâr Ziya Bey'den istifade ettiğini belirtmiş ve bu hocasının okuyuş tarzından övgüyle bahsetmiştir (Aksüt 1967: 162).

Selâhattin Pınar'ın Özel Hayatı

Tüm bu musiki üstadlarından feyz alan Selâhattin Pınar, aynı zamanda zarif ve efendi kişiliği, güzel ve esprili konuşmasıyla, gerek musiki çevrelerinde, gerekse dostları arasında sevilen, sayılan bir kişi olarak tanınmıştır. Özel hayatındaki bu zengin kişiliğin yansımaları ve duygu yoğunluğu eserlerinde de çokça hissedilmiştir. Selâhattin Pınar'a ilk aşkı sorulduğunda;

"On bir yaşında idim. Nişantaşı'nda akran bir komşu kızına aşık olmuştum. Tabii kızın bir şeyden haberi yok. Ben öbür tarafta yandım tutuştum. Sonra Üsküdar'a taşındık. Her şey unutuldu. Böyle platonik aşklar on dokuzuma kadar sürdü gitti" demiştir. Bestekâr bu röportajında üç evlilik geçirdiğini ve hiç çocuk sahibi olmadığını belirtse de (Deniz 1954:3), arşivlerde iki evliliği yer almaktadır. Sahneye çıkan ilk Türk kadın Afife Hanım (1902-1941) ile 1933 yılında evlenmiş, altı yıl evli kalmış ve 1939 yılında bu evliliği sonlanmıştır (Öztuna 1990: 192).

Öztuna'nın, Pınar'ın "diğer piyasa şarkı bestekârlarından fark ve tefrik edilen kimseye benzemeyen" dediği üslubunun, "mâriz, müteverrim hal" olarak nitelendirdiği duygusal halinin; yapısında, görünüşünde ve okuyuşundaki melankolinin sebebi, belki de bu duygusal hüsranları olmuştur (Öztuna1999: 192). Özellikle Afife Jale'nin psikolojik durumu bestekârın sanat hayatını da oldukça etkilemiştir. Bu dönem ve sonrasında bestelediği eserleri genellikle karşılıksız ve ümitsiz aşkları içermiştir (Sönmezışık 2010). Afife Jale'nin ardından ömrünün sonuna kadar Seyyare Atıfet Pınar ile evli kalmıştır. Atıfet Hanım kendisi ile vefatından kısa bir süre önce yapılan röportajda o günleri şöyle anlatmıştır:

> "Ben onun hayatına giren ikinci kadındım. İlk aşkı efsane isim Afife Jale'ydi. Onunla uzun süre birlikte yaşamışlar ama nikah yapmamışlar. Onun için *Anladım sevmeyeceksin beni sen nazlı çiçek* şarkısını besteleyerek aşkını ilan etmiş. Bu aşk çıkmaza girince *Nereden sevdim o zalim kadını* şarkısıyla duyduğu acıyı anlatmış… İlk tanıştığımızda ben 19 yaşındaydım, Selahattin Bey ise 37 yaşındaydı. Bu yaş farkı nedeniyle ailem evlenmemize izin vermedi. O sıralar bana bir şarkı yaptı. *Aylar geçiyor sen bana hâlâ geleceksin*. Bu şarkıyı duyunca, anne babamın sözünü dinlemeyip, ona kaçtım… Selahattin Pınar'a 22 yıl ilham verdim. Onun eşi olmaktan hep gurur duydum" (Sabah Gazetesi, 1 Temmuz 2001).

Onan, Selâhattin Pınar'ı şöyle anlatır: "Duyan adam, hassas adam, duyuran adamdır. Çalarken kendinden geçer, hisli bir okuyuşu gözyaşı dökerek dinler" (Onan, 1956:2).

Aksüt ise şu bilgileri vermektedir:

> "…Bana gazino dönüşü otomobilde her gece mutlaka bir şarkı ve birkaç şiir okurdu. Gözleri buğulanır yüzündeki hatlar histen değişir ve sanki içinin titreyişi dışına vururdu. O'nun o güzel okuyuşu hislenmesi karşısında bende hislenirdim ve beraberce ağlardık. Bir akşam 'ağlamayın ağabeyciğim bana tesir ediyor. Size gülmek yakışıyor' dediğimde bana şu beyit ile cevap vermişti: 'Oğlum şair diyor ki:
>
> Meclis-i vaslında giryan olduğum mazur tut
>
> Bir tabiattır ki kalmış gam zamanındaki bana
>
> Onun için bende gam zamanından kalmış olan tabiatımla en mesut anlarımda dahi ağlamak istiyorum' " (Aksüt 1960:5, 6).

Selâhattin Pınar'ın Bestekârlığı

Aksüt'ün anekdottan da anlaşılacağı üzere Pınar olabildiğince duygusal hatta zaman zaman melankolik ruh haliyle, özellikle de büyük aşkı Afife Jale'nin hastalığı ve vefatı ardından, vücuda getirdiği eserlerinde büyük bir duygu yoğunluğu yaşamış ve yaşatmış, tam anlamıyla gönülden çıkan melodileri gönüllere işlemiştir (Aksüt, a:1).

Sadun Aksüt Pınar'ın besteciliği ile ilgili de şu ifadeleri kullanmıştır:

> "Bestelediği eserlerde seçtiği şiirler lirizmin, duygusallığın en üst seviyesindedirler. Oya gibi nağmeler ve hiç umulmadık geçkilerle ve de kendine özgü mükemmel uslûbuyla bestelediği eserleri bugün ilk günkü gibi hâlâ dillerde ve gönüllerdedir. Tarzından, neoklâsik üslûbundan hiçbir zaman taviz vermemiştir." (Aksüt, a:1).

Nazmi Özalp "…lirik, çok bölümlü, güfte-beste uyumuna göre yapılandırılmış, uzun aranağmeli şarkıları ve özellikle Hicaz ve Kürdilihicazkâr makamını kullanımıyla bilinen Pınar'ın ilk eseri *Mülkün ne yaman şule-i ikbâli karardı* güfteli Kürdilihicazkâr şarkısıdır" bilgisini vermektedir (Özalp 2000: 293-294). Bu bilgileri Pınar da 18 Şubat 1959 tarihinde *Perde* dergisine yaptığı röportajında teyit etmiştir (Perde Dergisi, 1959).

Aksüt'e göre; "Bestekârlık sahasında yepyeni ve orijinal bir ekol sahibidir. Bütün eserleri, altında imzası olmasa dahi, sanki varmış gibi, tarzı tavrı belli olup derhal tanınırlar. Eserlerinde teknik, his ile fevkalâde bir şekilde birleşmiştir. İfade kabiliyeti çok yüksek ve melodileri ritim ile son derece güzel bağdaşırlar (Aksüt 1967: 162).

Selâhattin Pınar'ın "Vallahi musiki kaidesini bilen beş yüz bestekâr vardır. Fakat kalburüstü ancak üç beş bestekâr çıkar: Yesari Asım, Sadeddin Kaynak, Şerif İçli, Osman Nihat, bir de ben" (Bildik 1948:?) ifadesinde zikrettiği gibi; çağdaşlarından özellikle de Sadettin Kaynak ve Yesarî Asım Arsoy başta olmak üzere Türk musikisinin geniş kitlelere yayılmasında ve popülerleşmesinde büyük rolü vardır. Konu ile ilgili kendisi ile yapılan bir röportajda Prof. Dr. Nevzat Atlığ da bu üç bestekâr için şunları ifade etmiştir:

> "…Şimdi mesela ben şahsen kendimden misal vereceğim. Sadettin Kaynak özellikle de o tarihlerden sonra Selahattin Pınar ve Yesari Asım Bey en önde gelen üç bestekârdı. Biz bunların şarkılarıyla musikîye başladık. Ben her gün kemanımla bir şarkı çıkarttığım zaman defterime yazıyordum, bu gün bir şarkı kazandım diyerek. Sene 1941. …Şimdi ne oldu tabi onlarla musikinin içine girip daha çok sevmeye başladık. İşte bakın halkı musikiye sokmanın yolu bu, kendimden misal veriyorum. Sonra evde fasıllara iştirak etmeğe başladım, yine bu isimlerin şarkıları okunurdu. Ben şimdi Sadettin Kaynak'ın birçok eski şarkısını hâlâ okuyabilirim, Selahattin Pınar'ın çok kimsenin okumadığı şarkıları hala ezberimdedir. Ondan sonra radyo vasıtasıyla bize bu üç bestekâr, klâsik musikîmizin kapısını açtı, onların eserleri ile o tarafa girdik. Yoksa bu üç bestekârın eserleri olmasaydı nereden biz Hacı Arif Bey'i, nereden Dede Efendi'yi tanıyacaktık.." (Prof. Dr. Nevzat Atlığ ile kişisel görüşme 01.05.2008, Aktaran Özdemir 2009: 283-284).

Son derece titiz olan bestekârın bir hayli şarkı bestelediğini belirten Aksüt şöyle devam etmiştir: "İkimiz beraberce külliyatını hazırlamıştık… Elimde 87 adet kadar eseri vardır. Film için bestelediği pek çok musiki parçası bu külliyata dahi edilmemiştir (Aksüt 1967:162). Özalp de şarkılarının bilinenlerinin sayısının yüze yaklaştığını, bazılarının ise unutulduğunu belirtmiştir (Özalp 2000: 159). Yaptığımız incelemeye göre; TRT Repertuarında kayıtlı 71 adet eserin 67'si şarkı ve dördü saz eseri formundadır (Şengün 2005:83). Öztuna 89 şarkı ve bir peşrevden ibaret eserlerinin listesini (Öztuna 1990, 193-194) ve Mustafa Rona 78 eserinin güftesini vermiştir (Rona 1970:495-505). Eserlerinin güftelerini çeşitli şairlerden seçmiş, eserlerine güfte yazmayı tercih etmemiştir. Çünkü ona göre "insan ya kuvvetli şairdir yahut kuvvetli bestekâr" olmalıdır (Perde Dergisi 1959). Eserlerinde genellikle Vecdi Bingöl, Fuat Edip Baksı ve Mustafa Nâfiz Irmak[3]'ın şiirlerini kullanmıştır. Kendisi de seçtiği gütfeler hakkında şu bilgiyi verir: "Benim tab'ıma uymıyan, çok güzel şiirler vardır. Onlar benim hafızamda güzel şiir olarak kalır. Bunlar içinde benim hayatımı terennüm eden mısralar bulunursa bestelerim" (Son Telgraf 1951:1).

Özalp'a göre "Eserlerinde makamlarımızın seyir ve hareketi, usta bir modülasyon tekniği, ritim ve melodi uygunluğu dikkat çekicidir. Eserlerinin çoğu o zamanın ve zamanımızın ses sanatkârları tarafından plaklara okunmuştur" (Özalp 2000:296).

Bestelerinde en çok kullandığı makamlar Kürdîlîhicazkâr (16), Hüzzam (13), Hicaz (11), Beyâti (4), Karcığar (4), Nihavend (4), Neva (3), ve Rast (3) şeklindedir. Evç, Evcârâ, Ferahnâk, Hüseynî, Muhayyer Kürdî, Tahir Bûselik, Mahûr makamlarından ikişer adet, Acem Aşiran, Gerdaniye, Hicazkâr, Hisar Bûselik, Muhayyer, Nişâburek ve Bayâti Araban makamlarından ise birer adet eser vermiştir (Tablo 1). "Pınar, ilk bestesini yaptığı Kürdilîhicazkâr makamını sevdiğini her fırsatta dile getirmiş, yıllar ilerledikçe musiki repertuarımıza birbirinden güzel şarkılar hediye etmiş, eserlerinin çoğunu İskender Kutmanî yayınlamıştır" (Özalp 2000:157).

Peşrev ve saz semailerinden oluşan saz eserleri Arazbar Buselik Peşrevi (Sadûn Aksüt'ün "09.05.1960 tarihinde buldum, Radyo Evi'nde yazdım" ibaresini eklediği ve imzaladığı notadan, Şekil 1), Bayâtî Peşrevi, Sûzidil Saz Semaisi ve Bestenigâr Saz Semaisi'dir. Ayrıca Segâh makamında bir cenaze marşı da bestelemiştir (Bkz. Ölümü bahsi). Bu seçkide dönemin şarkı besteciliğinde en çok kullanılan makamlar yer almakta, ancak makam işleyişinde Pınar'a ait tabir edilebilecek özellikler tespit edilmektedir.

Aynı şekilde en çok kullandığı usuller dönemsel olarak şarkılarda rağbet edilmiş usuller arasındadır. Aksak (28-üçü Ağır Aksak-), Curcuna (19), Düyek (10), Türk Aksağı (6), Sengin Semai (7) usulleriyle eserler vermiş, bir şarkısı Ağır Aksak Semai ve ikisini de Semai usulüyle bestelemiştir. Burada Selâhattin Pınar ile özdeşleşen diğer bir özellik çok rağbet ettiği usulleri değişmeli olarak da kullanmasıdır: Aksak- Curcuna (4), Düyek-Curcuna (1), Curcuna - Aksak (1), Aksak-Türk Aksağı (1), Curcuna-Düyek (1), Serbest- Düyek (1) gibi (Tablo 1). Usullerin değişimini genellikle müzikal ana bölümlerin değişimine denk getirmiş, güfte ve makamsal yapıda vurgulamak istediği bölümlerde usul değişimi kullanmıştır. Curcuna usulünü değişmeli olarak oldukça fazla kullandığı göze çarpmaktadır.

Elindeki kayıtlara göre 1944 yılını Pınar'ın en verimli dönemi olarak tanımlayan Aksüt, o yıl bestecinin 10-12 adet eser bestelediğini belirtmiştir. 1954 yılı ise merhumun kendi tabiri ile 'Kemâl Devresi'dir. Evcâra makamında Aksak usulünde bestelediği *Mecnun koşar Leylâ diye, efsaneden efsaneye* ve Hisarbuselik makamında Aksak usulünde bestelediği *Beni de alın ne olur koynunuza hâtıralar* mısraları ile başlayan şarkıları bu 'Kemâl Devresi'nin mahsulleridir (Aksüt 1967:162-163).

Tablo 1. Selâhattin Pınar'ın Bestelediği Şarkı Formundaki Eserlerin Makam ve Usullerine göre Listesi

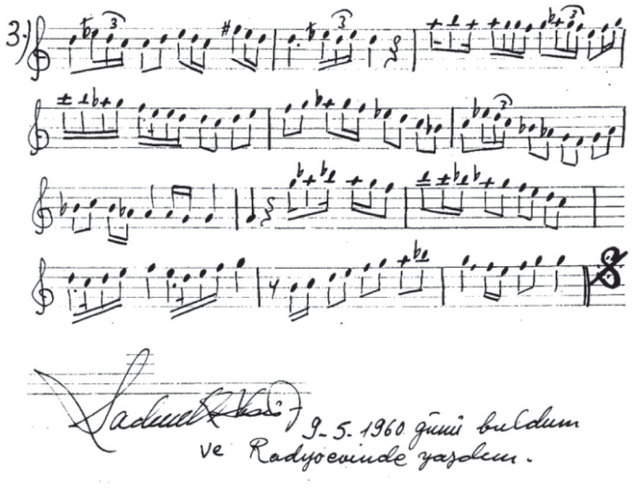
Makamı	Eserin Adı	Güfte Yazarı	Usulü
1. Hüzzam	Ağladım günlerce arkandan senin gönlüm kırık	Mustafa Nâfiz Irmak	Curcuna

[3] Mustafa Nafiz Irmak'ın Selâhattin Pınar için kaleme aldığı *Hasb-ı Hâl* adlı şiiri Sadun Aksüt'ün el yazısından alındığı şekliyle aşağıda görülmektedir:
Tanburunda nâle, dilde azap, gözde şûlesin
Mızrâb elinde yalvarıyor son ümidine
Bestende bir hayata bedel çağlıyor sesin
Bir lâhza âşinâ çıkıver eski derdine
Hicrânlarınla sen hâlâ gönüldesin (Aksüt, ?b).

2. Kürdîlîhicazkâr	Akşam yine gölgenle sabah etti bu gönlüm	Cemâlî Nâbedit	Serbest-Düyek
3. Hicaz	Anladım sevmeyeceksin beni sen nazlı çiçek	Mustafa Nâfiz Irmak	Curcuna
4. Beyâtî	Artık yetişir çektiğim insafsız elinden	Mustafa Nâfiz Irmak	Ağır Sengin Semâî
5. Hüzzâm	Aşkınla sürünsem yine aşkınla delirsem	Mustafa Nâfiz Irmak	Curcuna
6. Kürdîlîhicazkâr	Aşkınla yanan gönlüme bûsenle şifâ sun	Zekâî Cankardeş	Türk Aksağı
7. Hüzzam	Âvâre gönlümün en son murâdı	Mustafa Nafiz Irmak	Düyek
8. Rast	Aylar geçiyor sen bana hâlâ geleceksin	Burhan Bey	Curcuna
9. Nişâbûrek	Ayrılık yarı ölmekmiş	Vecdi Bingöl	Düyek
10. Muhayyer Kürdî	Bakışı çağırır beni uzaktan	Fuat Edip Baksı	Curcuna
11. Hisâr-Bûselik	Beni de alın ne olur koynunuza hâtıralar	Bâki Süha Ediboğlu	Aksak
12. Neva	Ben yürürüm yâne yâne aşk boyadı beni kâne	Yûnûs Emre	Düyek
13. Hüzzam	Bilmem niye sînemdeki yârem yine sızlar	Şeref Şatana	Curcuna
14. Hicaz	Bir bahar akşamı rastladım size	Fuat Edip Baksı	Aksak
15. Neva	Bir deli gönlün var bir kırık sazın	Mûnis Fâik Ozansoy	Aksak
16. Kürdîlîhicazkâr	Bir gizli günâhın izi gül benzini sarmış	Mustafa Nâfiz Irmak	Sengin Semâî
17. Kürdîlîhicazkâr	Bir gizli yalan söyle de aldat beni kandır	Mustafa Nâfiz Irmak	Sengin Semâî
18. Kürdîlîhicazkâr	Bir gonca açılmış Pınar'ın dertli başında	Mustafa Nâfiz Irmak	Curcuna
19. Gerdâniye	Boş kalan kalbimi doldurmada derdim kederim	Rahmi Duman	Düyek
20. Acem Aşîrân	Bülbül sesi âh oldu bu yıl fasl-ı baharda	Mustafa Nâfiz Irmak	Semâî
21. Ferahnâk	Çok bekledim akşam seni yollarda vefâsız	Mustafa Nâfiz Irmak	Semâî
22. Beyâtî	Delisin deli gönlüm	Mithat Ömer Karakoyun	Aksak-Curcuna
23. Karcığar	Dile düştüm senin yüzünden yine	Fuat Edip Baksı	Aksak-Curcuna
24. Kürdîlîhicazkâr	Dudağım dudağında kemençede yay gibi	Fâruk Şükrü Yersel	Curcuna
25. Kürdîlîhicazkâr	Elimde meş'alem dilimde nağmem	Vecdi Bingöl	Düyek
26. Kürdîlîhicazkâr	Ellerine kimler yaktı kınayı	Rızâ Yücel	Aksak
27. Kürdîlîhicazkâr	Erisem göğsünün üstünde yanıp rûh gibi kalsam	Nûrettin Rüştü Bingöl	Aksak
28. Mahûrb	Ey sen ki alev saçlı zafer küheylan ile..	Enis Behiç Koruyürek	Düyek
29. Hüzzâm	Gecenin mâtemini aşkıma örtüp sarayım	Mustafa Nâfiz Irmak	Curcuna
30. Nihâvend	Geçti ömrüm yine hâlâ ben o bin derd ileyim	Vecdi Bingöl	Curcuna
31. Evç	Gel beklediğim sevgili akşamlar olunca	Mustafa Nâfiz Irmak	Curcuna
32. Kürdîlîhicazkâr	Gel gitme kadın rûhumu hicrânına yakma	Celâdet Barbarosoğlu	Curcuna
33. Neva	Gonca açmaz gül olmaz baharı yok gönlümün	Osman Nihat Akın	Aksak
34. Nihavend	Goncamın açmadan solduğu yerde	Vecdi Bingöl	Düyek

35. Karcığar	Gönül bir müjdem var sana	Vecdi Bingöl	Aksak
36. Hüzzâm	Gönlümde derin bir sızı vardır elinizden	Mustafa Nâfiz Irmak	Curcuna
37. Hicâzkâr	Gönül derdi çekenleri gizlice yaş dökenleri	Vecdi Bingöl	Aksak
38. Hicaz	Gönül yarasından acı duyanlar	Mustafa Nâfiz Irmak	Curcuna
39. Hüzzâm	Gözünün rengini sordum Kara sevdâ dediler	Vecdi Bingöl	Aksak
40. Evc	Gözyaşlarınız kalbime toplanmış emeldi	Mustafa Nâfiz Irmak	Türk Aksağı
41. Nihâvend	Hâlâ yaşıyor kalbimin en gizli yerinde	Zekâî Cankardeş	Türk Aksağı
42. Hicaz	Hasta kalbimde açılmış kanayan bir yarasın	Mustafa Nâfiz Irmak	Ağır Aksak
43. Hüseynî	Hayâl deryâsına ben bâzı bâzı dalmasam bir türlü dalsam bir türlü	Necdet Atılgan	Aksak
44. Hüseynî	Hülyâmı yakan(kor/nur) gibi âgûşuna yatsam	Zekâî Cankardeş	Sengin Semâî
45. Beyâtî	İçen bir daha ayılmaz	Vecdi Bingöl	Düyek-Curcuna
46. Tâhir-Bûselik	İlkbahar olmayınca bürünme ala gönül	Vecdi Bingöl	Düyek
47. Hüzzâm	İnleyen udum mu yoksa ben miyim fark eylemem	Süheylâ Moray	Ağır Aksak
48. Beyâtî	Kalbim yine üzgün seni andım da derinden	Yahyâ Kemâl Beyatlı	Curcuna
49. Muhayyer Kürdî	Kalbime bir kanlı yâre açtı Türkmen kızı	Meçhul	Aksak
50. Muhayyer	Kalbimi ayağına atsam ölecek gibi	Meçhul	Aksak-Curcuna
51. Hicaz	Kalmadı bende ne arzu ne gönül	Hüseyin Suat Yalçın	Aksak
52. Hicaz	Kara sevdâ gibi rûhumda duran gözlerini	Mustafa Nâfiz Irmak	Aksak
53. Tâhir-Bûselik	Kız göğsüne taktığın o kan kırmızı güller	Mithat Ömer Karakoyun	Aksak-Curcuna
54. Hicaz	Leylâ gibi hıçkırsa ve Mecnûn gibi yansa	Mustafa Nâfiz Irmak	Türk Aksağı
55. Evcârâ	Mecnûn koşar Leylâ diye efsâneden efsâneye	Hüseyin Mayadağ	Aksak
56. Kürdîlîhicazkâr	Ne demiştin niçin caydın sözünden	Vecdi Bingöl	Düyek
57. Kürdîlîhicazkâr	Ne gelen var ne haber var gün uzak yollar uzak	Zekâî Cankardeş	Aksak
58. Kürdîlîhicazkâr	Nereden sevdim o zâlim kadını	Yusuf Ziyâ Ortaç	Aksak
59. Nihâvend	Sana gizli bir diyeceğim var	Vecdi Bingöl	Curcuna-Aksak
60. Kürdîlîhicazkar	Nereden geliyorsun, yüzünün rengi sararmış	Mustafa Nafiz Irmak	Sengin Semai
61. Hicaz	N'olayım olaydım ben	Vecdi Bingöl	Curcuna
62. Karcığar	Sana gönül verdim beni bırakma	Mustafa Nâfiz Irmak	Aksak-T. Aksağı
63. Hüzzâm	Sevdâlı gözlerle sen bana baktın	Badi Nedîm Bey	Sengin Semai
64. Bayati Araban	Sevdalı gönlümde yine diz dize	Vecdi Bingöl	Düyek
65. Hüzzâm	Seviyordum onu rûhumda kanarken yaralar	Mustafa Nâfiz Irmak	Aksak
66. Hicaz	Sızlayan kalbimi sev rûhu nüvâzişle kanat	Mustafa Nâfiz Irmak	Sengin Semâî

67. Kürdîlîhicazkâr	Sorma bana nâfile neler düşündüğümü	Vecdi Bingöl	Düyek
68. Hüzzâm	Sormadın hâlimi hiç kalbimin esrârı nedir	Mustafa Nâfiz Irmak	Aksak
69. Evcârâ	Söndü yâdımda akisler gibi aşkın seheri	Mustafa Nâfiz Irmak	Aksak
70. Rast	Söylemek istesem gönüldekini	Vecdi Bingöl	Aksak
71. Hüzzâm	Ümîdini kirpiklerine bağladı gönlüm	Nûrettin Rüştü Bingöl	Türk Aksağı
72. Kürdilihicazkâr	Yalancıdır hep aynalar gir kalbime gör kendini	Rızâ Polat Akkoyunlu	Türk Aksağı
73. Rast	Yalnız benim ol el yüzüne bakma sakın	Mustafa Nâfiz Irmak	Curcuna
74. Hicaz	Yalnız onu sevdim o hayâlimdeki kuştu	Mustafa Nâfiz Irmak	Aksak
75. Hüzzâm	Yıllarca bana yâr-i füsunkâr olan eş'din	Badi Nedîm Bey	Sengin Semâî
76. Karcığar	Yıllarca seviştik bana her derdini verdi	Mustafa Nâfiz Irmak	Curcuna
77. Mâhûr	Yüce dağdan esen rüzgâr sevgiliye selâm götür	Fakih Fakılar	Curcuna-Düyek
78. Hicaz	Yüzüm gülse de kızlar içimde yâre sızlar	Mithat Ömer Karakoyun	Aksak
79. Ferahnâk	Zannederdim aşkımı bir şûha bağlarsam geçer	Hakkı Bey (Çarşı'lı)	Ağır Aksak
80. Segâh Cenaze Marşı			



Şekil 1. Arazbar Bûselik Peşrevi ilk sayfası

Tablo 1'deki eser listesi Öztuna'nın verdiği eser listesi, proje tsm sitesi, TRT Repertuarı ve İTÜ TMDK Arşiv ve Dokümantasyon merkezindeki veriler karşılaştırılarak yapılmıştır. Öztuna'da yer alan Muhayyer makamındaki *Nermin Eline*, Suzînâk makamındaki *Akşam duruşundan çözülür* ve İçimde sızlayan bir yer var güfteli eserlerin Pınar'a aitliği teyit edilemediği için listeye alınmamıştır. Ayrıca Öztuna'nın verdiği *Ömrümce avuttun beni rüya mı nesin sen* güfteli Hüzzam makamındaki ve Curcuna- Aksak usulündeki şarkı da Suphi Soner'e ait olarak tespit edildiği için listeye eklenmemiştir (Öztuna 1990, II:192-194).

Şarkıları arasında 'Zemin, Nakarat, Meyan, Nakarat' yapısına uyanlar ile birlikte, farklı bölümlerden oluşan yapılar da bulunmaktadır. Örnek olarak; Hüzzam makamındaki *Gecenin matemini aşkıma örtüp sarayım,* Kürdîlîhicazkâr makamındaki *Nereden sevdim o zalim kadını*, Evcârâ makamındaki *Söndü yâdıma akisler gibi* güfteli şarkılarındaki

biçim 'Zemin, Nakarat, Meyan, Nakarat' yapısına göre düzenlemiştir. Bununla birlikte farklı şarkı yapılarından örnek vermek gerekirse; Hicaz makamındaki *Bir bahar akşamı rastladım size* güfteli eserinin son cümlecikleri benzer olan A ve B ana bölümlerinden oluşur. Güftesi Yunus Emre'ye ait olan Nevâ makamındaki *Ben yürürüm yâne yâne* güfteli şarkısı iki bölümden müteşekkildir. Muhayyerkürdî makamındaki *Bakışı çağırır beni uzaktan* güfteli şarkısında A ve B ana bölümlerinden sonra üçüncü mısra ile A bölümü yeniden icra edilir. Kürdîlîhicazkâr makamındaki *Yalancıdır hep aynalar gir kalbime gör kendini* güfteli eser A, B, C gibi üç ayrı ana bölümden oluşur.

"Eserlerinde güfte ile beste arasındaki uyum, işlediği konular ve prozodi yönünden dikkati çeker" (Aksoy 1994:50). Aksüt, kendi eserlerine ne derece titiz ise başka bestekârların eserlerine de o derece titizlik gösterdiğini, edebiyata da vakıf olduğunu, *Nedîm-i kâdim* divanının bir nüshasının kendisinde mevcut olduğunu ve onu ezbere bildiğini, Nedîm'i, Fuzuli'yi, Baki'yi ve daha nicelerini, nihayet Yahya Kemal'i okuduğunu, kısaca edebiyata vukufunu kalemine aktarmıştır (Aksüt 1960: 4).

Aruz ve hece veznini uygun usuller doğrultusunda kullanmış, özellikle cümleciklerin bitimlerinde vezinlerin ara kalıpları ya da durakları da sonlandırılmıştır. *Ben yürürüm yâne yâne* (4/4:8), *Bakışı çağırır beni uzaktan* (6/5:11) gibi hece veznini kullandığı, *Gecenin mâtemini aşkıma örtüp sarayım* (Fe i lâ tün, Fe i lâ tün, Fe i lâ tün, Fe i lûn) ya da *Söndü yâdımda akisler gibi aşkın seheri* (Fâ i lâ tün, Fe i lâtün, Fe i lâ tün, Fe i lûn) gibi aruz veznini kullandığı eser örnekleri çoğaltılabilir.

> Aksüt'e göre "Pınar'ın eserlerinde estetik ve de prozodi yönünden en küçük bir kusur bulmak imkânsızdır; zira yoktur. Eserlerinden bazılarının bestelendiği kağıtlar bendedir. Öylesine titiz çalışması vardır ki… Yazmış, beğenmemiş, tekrar yazmıştır; *Bir bestekâr besteleyeceği güfteyi teninin içine giymelidir* derdi. Bestekâr, şairle bütünleşmeli, aynı rûh âlemini yaşamalı ki bestelediği eser kusursuz olsun. Musikinin edebiyattan daha üstün bir sanat olduğunu söyleyip, güftenin bütünlüğünü bozmamak için prozodi kaidesini harcamak gerektiğini savunurdu" (Aksüt a: 2).

Selâhattin Pınar'ın büyük bir hüneri de serbest şiir bestelemesinde paralel bir hamle yapmış olmasıdır. Onun güfte ve bilhassa besteleri, hislerini tam ve açık bir şekilde ifade eder. Geçen, unutulan değil, yaşayan ve yalnız kendine mahsus eserler oluşturmuştur. 'Nevi şahsına mahsus' bir sanatkârdır (Onan 1956:2) ve kendi besteciliği ile ilgili olarak şu ifadeleri kullanmıştır: "Nağmeleri hafızamda tekrarlayıp eskitir, ondan sonra besteyi tamamlarım. Çoğu defa iki sene sonra okuduğum bestelerim vardır. Aceleye ne lüzum var? Aradan seneler geçer, bir gün notaları karıştırırken, yarım kalan besteyi bulur, şarkıyı tamamlarım. Kendimi beste için hiç zorlamam" (Radyo Dergisi, 1945).

Selâhattin Pınar'ın 'film müziği bestecisi' kimliği de ayrıca ele alınması gereken bir yönüdür. Sadettin Kaynak başta olmak üzere Münir Nurettin Selçuk, Sadi Işılay, Artaki Candan, Şerif İçli, Şükrü Tunar, Kadri Şençalar gibi bestekârlar ile birlikte Selâhattin Pınar da film müziği alanında yer almıştır (Kaynak 2002:6-7 Aktaran Özdemir 2009: 274). Ancak bu alanda yaptığı besteleri için Sadun Aksüt'e vasiyet olarak: "Bunlar film için yapılmış parçalardır. Benim ismime halel getirir eğer çıkarırsan. Hepsini yok et. Yoksa ben sana hakkımı helâl etmem" ifadesini kullanmıştır. Aksüt de Selâhattin Pınar'ın bin kadar eserinin notasını yakarak bu vasiyetini yerine getirmiştir. Örnek olarak, Pınar külliyatını hazırlarken güftesi Vecdi Bingöl'e ait Kürdîlîhicazkâr makamında bestelediği *Ne demiştin niçin caydın sözünden* şarkısını külliyatına dahil etmek istememiş, Aksüt'e "o şarkı Sabite'nin oynadığı *Kenar Mahalle* adlı film için yapılmıştı. Önemli bir şey değil" ifadesini kullanmıştır. Ancak Aksüt'ün şarkının çok sevilip geniş kitlelerce benimsendiği hususunda ısrarcı olması ardından külliyatında kalmasını kabul etmiştir (Aksüt a: 2).

Sabite Tur'un seslendirdiği *Kenar Mahalle* filmi dışında, dönem süreli yayınları taranarak müziklerini Pınar'ın bestelediği 10 adet film tespit edilmiştir. Bunlar; müziklerini Münir Nurettin Selçuk ve Deniz Kızı Eftelya'nın seslendirdiği Aralık 1936'da gösterime giren Çölde Bir Türk Genci, Ocak 1937'de gösterime giren *Para*, Mayıs 1944'de gösterime giren Safiye Ayla'nın seslendirdiği ilk film müziği olan *Acı Hatıralar*, Kasım 1944'de gösterime giren müziklerini Safiye Ayla ve Münir Nurettin Selçuk'un seslendirdiği *Doğru Yol*, Kasım 1944'de gösterime giren müziklerini Müzeyyan Senar'ın seslendirdiği *Hind Seranadı*, Eylül 1944'de gösterime giren müziklerini Hamiyet Yüceses'in seslendirdiği Şen Gönüller, Ekim 1944'de gösterime giren Müzeyyen Senar'ın müziklerini seslendirdiği *Masum Kurbanları*, Aralık 1944'de gösterime giren müziklerini Safiye Ayla'nın seslendirdiği İstanbul Kızı ve Ocak

1946'da gösterime giren müziklerini Müzeyyan Senar ve Lütfi Güner'in seslendirdiği *Babaların Günahı* filmleridir (Şekil 2).



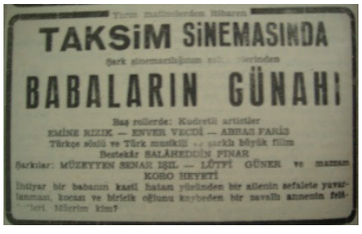
5 Mayıs 1944 Cumhuriyet Gazetesi



6 Kasım 1944 Akşam Gazetesi



8 Ekim 1944 Akşam Gazetesi



10 Ocak 1946 Akşam Gazetesi



12 Ocak 1947 Cumhuriyet Gazetesi



15 Aralık 1936 Cumhuriyet Gazetesi



10 Aralık 1944 Akşam Gazetesi



24 Eylül 1944 Akşam Gazetesi



16 Kasım 1944 Akşam Gazetesi

Şekil 2. Dönem süreli yayınlarından Selâhattin Pınar'ın müziklerini bestelediği filmlerin afişleri

Dönem Eğlence Mekanları ve Selâhattin Pınar

Selâhattin Pınar sahnede ve plaklarda pek çok sanatkâra tanburu ile eşlik etmiş, yumuşak sesiyle sahnelerde yer almış ve plak doldurmuş bir icracıdır. Sahnelerde enstrümanı ile çalıp okuma şeklindeki icranın ilk defa onun tarafından başlatıldığı söylenir (Özcan 2007: 270) (Şekil 3-4). Tanbur ve ses icracılığıyla birlikte, 'Pınar şarkıları' makam, usul ve güfte işleyişindeki hakimiyeti, lirik yapısı ve geçişlenliği ile birlikte, dönemin gazino kültürünün de çok değerli müzikal malzemesidir. Bu sebeple Pınar, kendi deyimiyle 'gazinonun bir müzik okulu' olarak görev yaptığı yıllarda besteleri ve tanbur icrasıyla ön planda olmuş, dönemin periyodik yayın organlarında çıkan tanıtım ve afişlerde ismi büyük punto ile yer almıştır ki; bu durum şekil 3, 4, 5, 6, 7, 8 ve 9'da görülmektedir. "Cemiyet kaynağından yetişmiş ve büyük olmasının yanı sıra asil bir iz bırakmış şöhretini ise 'piyasa'nın 'bohem' taraflarından kazanmıştır. Bu yönüyle Güntekin'e göre, hem 'Direklerarası'nın bir uzantısı, hem de Şevki Bey çizgisinin –yaşantı itibariyle- bir devamı niteliğindedir" (Güntekin 1999:671). Aksoy ise "zamanının birçok bestecisinin şarkılarında görülen 'batı' müziği etkisi ve halk müziği zevkinin onun şarkılarında görülmediğini, İstanbul müziği zevkiyle Anadolu ezgilerinden uzak durduğunu bildirmiştir" (Aksoy 1994:249).

> "Sahnelerin kralı" adını ona ben takmıştım. Kendisine bunu söylediğim zamanlar "Sen beni sevdiğin için böyle söylüyorsun. Bizden geçmiş artık Sadun'cuğum. Şimdi sıra sizlerde" derdi. Hayır âlemine kadar o sahnelerimizin kralı olarak kaldı. Aynı zamanda sahnelerimizin neşesiydi de…" (Aksüt a:2).



Şekil 3. Selâhattin Pınar tanburu ve sesiyle icra yaparken (İTÜ TMDK Arşiv ve Dokümantasyon Kayıtları)



Şekil 4. Selâhattin Pınar tanburu ve sesiyle icra yaparken (İTÜ TMDK Arşiv ve Dokümantasyon Kayıtları)

Selâhattin Pınar sanat hayatının büyük bir bölümünü İstanbul sahnelerinde geçirmiş, resmî bir görev almamış, geçimini de bu yoldan temin etmiştir (Özalp 2000:157,159). Öztuna ölümüne kadar gazinolarda en fazla ücret alan sanatkârlardan biri olduğunu bildirmiştir (Öztuna 1999:192) ki; bestecinin kendisi de "bestekârlıktan para kazanıyor musunuz?" sorusunu serzenişle şöyle cevaplandırmıştır:

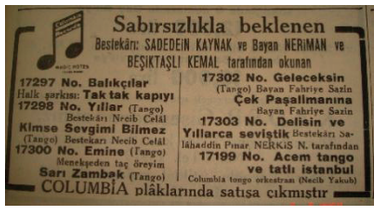
> "Bir şarkı besteleyeceğiz, onu plağa alacaklar, iki tarafı da aynı bestekârın bestelediği şarkı ile doldurulacak ve o plağın satışından yüzde altı pay verecekler… Devede kulak ve çok eziyetli bir kazanç… Musikiye daha çok emek sarf etmiş, daha çok malumat sahibi olmamıza rağmen şarkı okuyanların aldıkları paranın yarısını bile alamayız. Çok defa dikkat etmişimdir; bu çalışmamızda mızrab vuruşu bir paraya dahi gelmez!" (Bildik 1948:?).

Plak kayıtlarına örnek olarak 1936 yılı *Cumhuriyet Gazetesi'*nin Eylül-Kasım aylarında yapılan taramalarda beş adet Selâhattin Pınar eserinin seslendirildiği plak ilanına ulaşılmıştır. Bu plaklar Columbia ve Odeon Plak Şirketlerine ait olup; solistler Nergis Hanım, Hamiyet Yüceses, Vedia Rıza Giz'dir. Seslendirilen eserler ise; *Delisin* olarak ilanda yer bulan Beyâti makamındaki şarkı: *Delisin deli gönlüm*, *Yıllarca Seviştik* olarak ilanda yer alan Karcığar makamındaki şarkı: *Yıllarca seviştik bana her derdini verdi*, Hüzzam makamındaki şarkı: *Bilmem niye sinemdeki yârem yine sızlar*, Hüzzam makamındaki şarkı: *Aşkınla sürünsem yine aşkınla delirsem* ve Kürdilihicazkâr makamındaki şarkı: *Ellerine kimler yaktı kınayı* (Şekil 5) .

1934 - 1956 yılları arasındaki dönem süreli yayınları incelendiğinde Selâhattin Pınar'ın yer aldığı eğlence mekanlarının duyuru ve afişlerinin nicelikçe fazlalığı ve nitelikçe çeşitliliği Selâhattin Pınar'ın dönem içerisinde bir besteci kimliğinin yanı sıra sahnede icracı olarak da ne denli yaygın ve büyük kudrette olduğunun önemli bir kanıtıdır (Şekil 6).



20 Eylül 1936 Cumhuriyet Gazetesi



12 Eylül 1936 Cumhuriyet Gazetesi



5 Kasım 1936 Cumhuriyet Gazetesi



4 Eylül 1936 Cumhuriyet Gazetesi



15 Eylül 1936 Cumhuriyet Gazetesi

Şekil 5. Dönem süreli yayınlarından Selâhattin Pınar'ın eserlerinin seslendirildiği plak ilanları

Harbiye Belvü Bahçesi/Salonu, Suadiye Plajı, Kışlık Belvü Salonu, Panorama Bahçesi, Av Lokanta ve Birahanesi, Çağlayan, Taksim Belediye Bahçesi, Sadi Salonu, Şehzadebaşı Turan Tiyatrosu, Taksim Kristal, İstanbul Gazinosu, Küçük Çiftlik Parkı, Şehir Tiyatrosu Dram Kısmı, Büyük Aile Saz Salonu, Cağaloğlu Çiftesaraylar Bahçesi, Kadıköy Opera Sineması, Küçükçiftlik Parkı, Maksim, Turkuaz Aile Saz Salonu, Bebek Gazinosu gibi dönemin hem eğlenilen hem de en iyi müzisyenlerinden en kaliteli müziklerin dinlenmesine imkan veren mekanları, etkinlikleri için bu süreli yayınlara tanıtım ilanları vermişlerdir.

Bu gecelerde Selâhattin Pınar tanburu ile olmak üzere icra yapan dönemin önemli sazendeleri de ilanlarda isimleri ile yer almışlardır: Aleko Bacanos (kemençe), Yorgo Bacanos (ud), Nubar Tekyay (keman), Cemal Cünbüş (cünbüş), Necati Tokyay (keman), Paraşko (kemençe), Neyzen İhsan Bey, Udi Cevdet Bey, Klarnet Şükrü Bey, Darbuka Hasan Tahsin Bey, Feyzi Aslangil (piyano), Kemal Niyazi Seyhun (kemençe), Necati Tokyay (keman), Hamdi Tokay (klarnet), Ahmet Yatman (kanun), İsmail Şençalar (kanun), Kadri Şençalar (cünbüş/ud), İsmail Tezelli (kanun), Hamdi Tokay (klarnet), Hakkı Derman (keman), Sadi Işılay (keman), Şerif İçli (ud), Refik Fersan (tanbur), Fahire Fersan (kemençe), Artaki Candan (kanun) (Şekil 6).



26 Ekim 1935 Cumhuriyet Gazetesi



31 Mayıs 1945 Cumhuriyet Gazetesi



5 Eylül 1943 Cumhuriyet Gazetesi



16 Kasım 1934 Milliyet Gazetesi



29 Ekim 1941 Cumhuriyet Gazetesi



27 Mayıs 1945 Cumhuriyet Gazetesi



9 Nisan 1946 Cumhuriyet Gazetesi



15 Aralık 1936 Cumhuriyet Gazetesi



16 Mayıs 1940 Cumhuriyet Gazetesi



16 Kasım 1943 Cumhuriyet Gazetesi



15 Ekim 1936 Cumhuriyet Gazetesi

Şekil 6. Dönem süreli yayınlarından Selâhattin Pınar'ın icracı olarak yer aldığı ilanlar

Pınar'ın tanburî olarak solistlere eşlik edeceği programların ilanlarında dahi, halka onu solist olarak da dinleyebilecekleri duyurulmaktadır: "Belvü Salonu, Burhan Sesyılmaz Konseri, Bestekâr ve tanburî Selahattin Pınar'ın bizzat okuyacağı eserlerini de dinleyeceksiniz" (10 Mart 1937, Cumhuriyet Gazetesi). Yine Safiye Ayla'nın solist olduğu Sadettin Kaynak'ın müziklerini bestelediği Alabanda Revüsü'nün 16 Ekim 1942 Cumhuriyet Gazetesi'nde yer alan afişinde: "İstanbul Gazinosu, Safiye Umumi İstek Üzerine yalnız 15 gün için, Alabanda Revüsü devam ediyor. İlk defa olarak Nihad rolünde Selâhattin Pınar" duyurusu ile Selâhattin Pınar'ın Nihad rolünü üstlenerek solistlerden biri olduğu duyurulmuştur (Şekil 7). Kendi eserlerini onun sesinden dinlemek geniş halk kitlelerinin vazgeçilmez isteği olmuştur:

> "Selâhaddin Pınar bir sahneye yalnız tanbur çalmak için çıksa, onu mutlaka şarkı söylemeğe davet için halk, avuçlarını kızartırcasına alkışlar ve Salâhaddin Pınar kendi bestelemiş olduğu şarkıları, muhakkak ki en doğru şekliyle o derinden gelen, mat fakat hisli ve samimi sesiyle okumağa başlayınca, bütün alâkanın zamkla yapıştırılmış gibi o çilekeş ve mahzun şahsiyetin etrafına sarıldığını görürsünüz. Salâhaddin Pınar, o anlarında halk tarafından kucaklanır âdeta" (Münir 1952:?).



10 Mart 1937 Cumhuriyet Gazetesi



16 Ekim 1942 Cumhuriyet Gazetesi

Şekil 7. Dönem süreli yayınlarında Selâhattin Pınar'ın ses icrası yapacağını belirten ilanlar

Tespit edilen ilanlarda Müzeyyan Senar, Hamiyet Yüceses, Münir Nurettin Selçuk, Safiye Ayla, Sabite Gür Gülerman, Mualla Gökçay, Perihan Altındağ, Mualla Dinçses, Radife Erdem, Ahmet Üstün, Nigar Uluerer, Burhan

Sesyılmaz, Nevzat Akay, Zehra Bilir, Gönül Yazar, Belkıs Özener gibi dönemlerinin en popüler solistlerine eşlik eden Pınar'ın ismi bir çok ilanda solistlerle aynı puntolarla yazılmış hatta birçoğunda da afişlerde solistlerle beraber kendisinin de fotoğrafı yer almıştır. Afişlerde hacim ve içerik olarak solistlerle denk yer alışı yanında; Pınar onları dahi kıskandıracak övgülere mazhar olmuştur:

> "Sevimli san'atkâr bestekâr Tanburî Salahaddin" (30 Mayıs 1936 Cumhuriyet Gazetesi Panorama ilanı, Solist: Bayan Safiye),
>
> "Muhlis Sabahattin'in bestelediği Muallâ'nın Bahar Revüsü, bestekâr tanburî Salâattin Pınar'ın iştiraki ile saz heyeti" (6 Ocak 1940 Cumhuriyet Gazetesi),
>
> "Harbiye Belvü Bahçesi, şimdiye kadar görülmemiş bir saz kadrosu ile açıldı. Memleketin çok sevimli bestekârı tanburî Salahattin Pınar" (6 Ocak 1940 Cumhuriyet Gazetesi),
>
> "Solist Bayan Mualla, Salâhaddin Pınar ve arkadaşları" (27 Nisan 1940 Cumhuriyet Gazetesi),
>
> "…Şimdiye kadar görülmemiş bir saz kadrosu ile yarın akşamdan itibaren yeni mevsime başlıyor. Memleketin çok sevimli bestekârı tamburi Salahaddin Pınar ve arkadaşları" (24 Mayıs 1940 Cumhuriyet Gazetesi), (Şekil 8).

Yine bu afişlerden tespit edilerek görülmektedir ki; neredeyse bir besteci ve sazende için emsali çok nadiren görülen, Selâhattin Pınar'a sanat hayatının yıl dönümü tarihlerinde de kutlamalar yapılmıştır. Örneğin sanat hayatına girişinin 22, 23 ve 24. yıldönümü kutlamaları için şu ilanlar verilmiştir:

> "Yarın akşam Harbiyede Belvü Bahçesinde Bestekâr Salahaddin'in müziksel hayatının 22nci yıldönümü kutlulanacaktır. Bu gecede memleketin en yüksek sanatkârlarını dinleyeceksiniz" (20 Ağustos 1935 Cumhuriyet Gazetesi),
>
> "28 Ağustos Cuma günü akşamı Panorama Bahçesinde Bestekâr Selahaddin Pınar'ın San'at hayatının 23üncü yıldönümü kutlulanacaktır" (25 Ağustos 1936 Cumhuriyet Gazetesi),
>
> "20 Ağustos Cuma günü akşamı Taksim Belediye Bahçesinde, Bestekâr Selâhaddin Pınar'ın San'ata girişinin 24 üncü yıldönümü kutlulanacaktır" (18 Ağustos 1937 Cumhuiyet Gazetesi), (Şekil 9).



6 Ocak 1940 Cumhuriyet Gazetesi



27 Mayıs 1940 Cumhuriyet Gazetesi



24 Mayıs 1940 Cumhuriyet Gazetesi



6 Ocak 1940 Cumhuriyet Gazetesi



30 Mayıs 1936 Cumhuriyet Gazetesi

Şekil 8. Dönem süreli yayınlarında yer alan afişlerde Selâhattin Pınar



20 Ağustos 1935 Cumhuriyet Gazetesi



25 Ağustos 1936 Cumhuriyet Gazetesi



18 Ağustos 1937 Cumhuriyet Gazetesi

Şekil 9. Dönem süreli yayınlarından Selâhattin Pınar'ın 22/23 ve 24. sanat yıldönümleri için düzenlenen gecelerin ilanı

Selâhattin Pınar'ın Öğrencileri

"Yesarî Asımla, 25 sene evvel, Kırkkilise'de askerlik yaparken ahbap olduk" (Uysal 1950: 1) diye bahsettiği askerlik görevini Mehmet Mızıkası'nda muallim ünvanı ile yapan Selâhattin Pınar, bu hocalık vasfını ileride birçok ses sanatkârına dersler vererek sürdürmüştür (Yenigün 1960:145, 389). Talebeleri arasında Hamiyet Yüceses, Müzeyyen Senar, Necmi Rıza, Sadi Hoşses, Mefharet Yıldırım, Suzan Güven, Can Akşit, İzmirli Melâhat, Lûtfi Güneri sayılabilir (Uysal 1950: 1). Selâhattin Pınar'ın eserleri hem ders vererek birebir meşk ettiği hem de devrin diğer solistlerince, hem plaklara okunmuş hem de dönem eğlence mekanlarında seslendirilmiştir. Bu icralar çoğunlukla kendisinin tanbur eşliğinde, bazen de kendi sesinden yapılmıştır (Özalp 2000:159).

Selâhattin Pınar'a eserlerini en iyi seslendiren ses sanatkârları sorulduğunda; " Bir san'atkâr her şarkıyı iyi okuyamaz… Ya sesi müsait değildir, ya o havaya giremez. Bunun için de böyle bir tefrike imkân yoktur. Sonra bence şarkıyı okuyan ses değil, ruh ve duyuştur…" ifadesini kullanmıştır.

Ruh ve duyuşa bu denli önem veren bestekâr kendisine en çok sesi dokunan ses icracısı sorulduğunda ise; "Evet Münir büyük san'atkâr.. Daha doğmadan Allah meşkettirmiş…" diyerek Münir Nurettin Selçuk cevabını verirken, kötü ve falsolu seslere tahammülsüzlüğünü ise "Falsolu ses alın karası gibidir!" diyerek özetlemiştir (Uysal 1950:1).

Atatürk ve Selâhattin Pınar

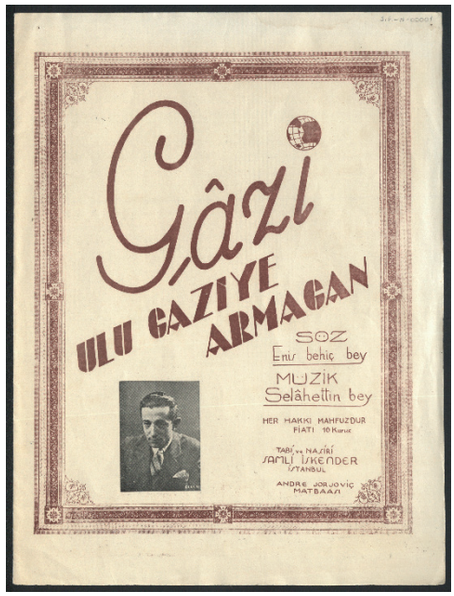
Atatürk'ün huzurunda Safiye Aylâ ve Muallâ Gökçay başta olmak üzere pek çok kıymetli ses sanatkârları ne zaman icra yapmak üzere çağrılsalar, kemanî Nubar Tekyay ile Selâhattin Pınar da muhakkak çağırılmış (Bildik 1948), hatta birçok eserini Atatürk Pınar'dan kendi sesinden dinlemiştir. Atatürk'ün huzurunda başlayan çalıp söyleme deneyimleri Pınar'ın sahnede ses ve tanbur icrasıyla varlığını da destekleyip, geliştirmiştir.

"…İtiraf ederim ki, sanatımda beni en çok teşvik ve teşci eden büyük halaskâr Atatürk'ün paha biçilmez iltifatlarıdır" ifadesini kullanan Pınar; 1930 yılında Dolmabahçe Sarayı'nda Atatürk'ün huzurunda Nubar Tekyay'ın seslendirdiği *Anladım sevmeyeceksin beni sen nazlı çiçek* şarkısıyla dikkat çekmiş, Atatürk eserin bestekârını merak etmiş ve tanışmak istemiştir (Özalp 2000:157). Selâhattin Pınar bu tanışma gününü, Atatürk'ün karşısına ilk çıkışını ve üzerindeki büyük etkisini şöyle aktarır:

> "…Ertesi akşam zaten tanıştığımız Kılıç Ali Bey telefonla beni davet etti. Otomobil gönderdiler, kalktım gittim. Büyük Gazi'nin huzuruna ilk çıkışım; heyecan içindeyim. Dolmabahçe Sarayı'nın muazzam salonunda nasıl adım atacağımı bilmiyorum. Gazi karşıda oturuyor, etraf da kalabalık. Ne yapacağımı öğretmiş olduklarından elimdeki madeni tanburla ilerledim; elini öptüm, iltifat ettiler.. Evvelâ bir fısıltı oldu. Hanendeler okudular; ben de iştirak ettim. Bir müddet sonra Gazi bana hitapla: 'Sizi yalnız dinleyelim… Dün gece Nubar Bey güzel bir eserlerinizi okudu. Bir de sizin ağzınızdan dinleyelim' buyurdu. Emredersiniz.. diye okumağa hazırlandım ama, bir hatâ edeceğim diye ödüm kopuyordu. Tarif edilmez bir heyecan içindeydim. Hele bakışlarım gözlerine ilişince büyülenmiş gibi oluyor, titriyordum. Sazımı akord ettim ve tek başıma okudum. Çok mütehassis oldu: 'Bir daha okuyun' dedi. Bu iltifatın verdiği sevinçle kabıma sığmayacak hale geldim. O anda dünyalar benim

oldu. Tekrar okudum, yine takdir etti. Yalnız sazımı beğenmemiş: 'Bu madeni sazı değiştirin… Bunda bizim an'anevi tanburumuzun hassasiyeti yok' buyurdu. O günden sonra madeni saza vedâ ettim. İtiraf ederim ki, sanatımda beni en çok teşvik ve teşci eden büyük halaskâr Atatürk'ün paha biçilmez iltifatlarıdır" (Özalp 2000:159).

Selâhattin Pınar, Atatürk'e olan hayranlığı sebebiyle *Ey sen ki alev saçlı zafer küheylaniyle (GAZİ)* güfteli Enis Behiç Koryürek'e ait şiiri bestelemiştir. Eserin Şamlı İskender nota yayınlarından yayınlanan kapağı şekilde görülmektedir (Şekil 10).



Şekil 10. Şamlı İskender nota kapağı: 'Gazi'

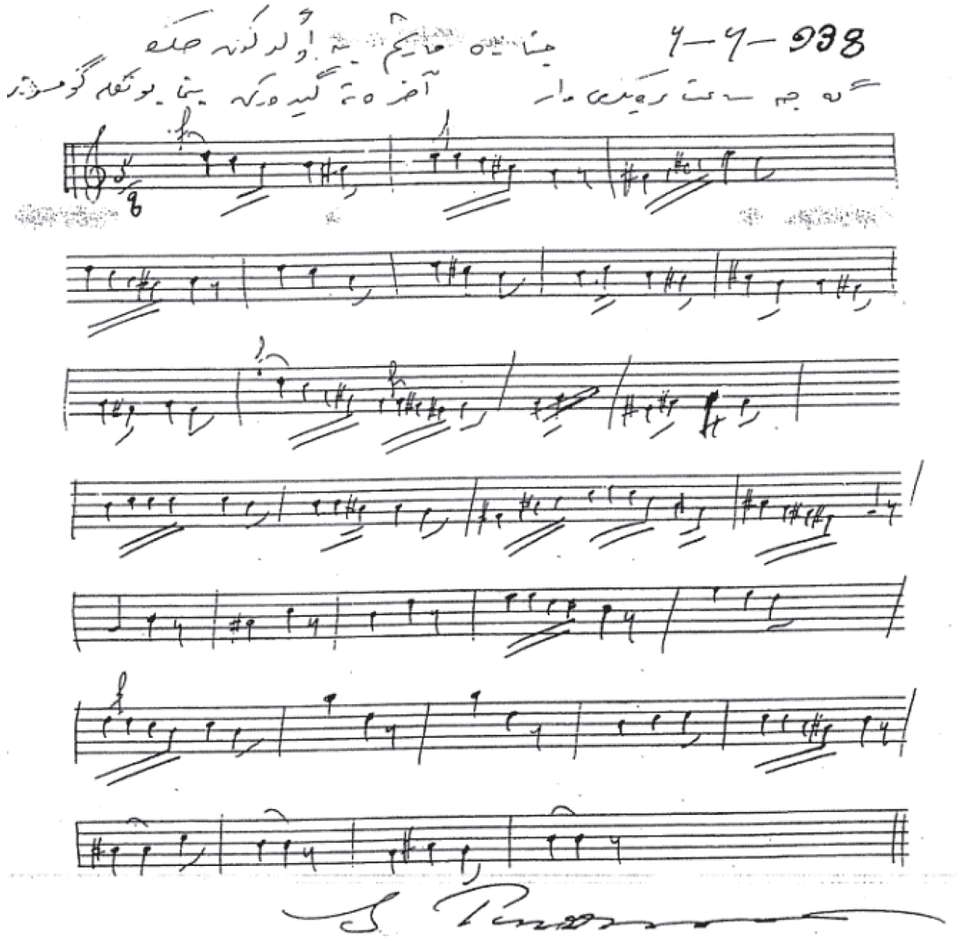
Ve Gazi Mustafa Kemal Atatürk'ün ölümü bestekârı o kadar derinden etkilemiştir ki; bir gazete röportajında ölümü ardından tanburunun kılıfını dahi siyah renk olarak değiştirdiğini şöyle anlatmıştır:

" 'Size Ata'nın en çok sevdiği tekrar tekrar okuttuğu bir şarkıyı hem çalayım hem okuyayım…'deyip köşede duran tamburunu getirerek siyah kılıftan çıkardı ve ilave etti: "Ata'nın ölümüne kadar bu kılıf neftiydi. Vefatından sonra onu bir köşede sakladım ve siyahını yaptırdım. Mânasını izaha lüzum var mı? Gözlerinin izlerini üstünde taşıyan tamburumda bu siyah mahfazası ile, o eşi bulunmaz büyük dâhinin matemini tutuyor; ilelebet de tutacaktır.. …Hele birçok defalar yanında bulunmak onu yakından görmek ve tanımak şerefine nail olanlar için gözyaşı dökmemeğe imkân var mı? Derin derin içini çekiyor ve yaşaran gözlerini mendille kuruluyordu…" (Bildik 1948).

Selâhattin Pınar'ın Vefatı

Ölümünden iki yıl önce Bursa'da ciddi olarak hastalanmış, bir 'kalp enfarktüsü' geçirmiştir. 6 Şubat 1960 tarihinde Todori'nin Lokantası'nda, yanında söz yazarı Selim Aru ile birlikte yemek yemek üzereyken saat 19.35'te kalp krizi sonucu dostları arasında vefat etmiş ve 7 Şubat 1960'da Zincirlikuyu mezarlığına defnedilmiştir (Üngör 1960:461,5; Özalp 2000: 157). Hayata veda ettiği masanın duvarına vefatından sonra "Bestekâr Selâhattin Pınar 6.2.1960 tarihinde bu masada vefat etmiştir" tabelası asılmıştır (Üngör 1960:461, 5). Aksüt şu ifadeler ile Pınar'a vedasını anlatmıştır: "Hava dehşetli soğuk, sulu kar yağıyor. Feci bir gün. Şişli Camii'nden alınıp Şişli tramvay deposuna kadar omuzlarda taşındı. Arabaya orada konuldu. 17 Mart 1960 Perşembe günü ikindi vakti Şişli Camii'nde mevlidi gerçekleştirildi" (Aksüt c, 2- 3).

Selâhattin Pınar Atatürk'ün öldüğü yıl bir cenaze marşı bestelediğini bildirmiş ve bu marşın kendi cenazesinde çalınmasını vasiyet etmişse de, bu istek gerçekleştirilememiştir. Segâh makamında bestelediği bu marşın kendi el yazısından ve imzalı nüshası üzerinde şu not bulunmaktadır: "Ben öldükten sonra ahrete giderken, beni bununla gömsünler, 7.7.1938 Gece yarısı, saat bire yirmi var" (Üngör 1960:461, 6), (Şekil 11).



Şekil 11. Segâh Cenaze Marşı (Üngör 1960: 461, 6)

Kaynakça

Aksoy, Bülent (1994). "Selâhattin Pınar", *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi VI,* İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayınları, 249-250.

Aksüt, Kemali Sadun (1967). "Selâhaddin Pınar", *500 Yıllık Türk Musikisi Ansiklopedisi*, İstanbul: Türkiye Yayınevi.

Aksüt, Sadun (1960). "Unutamayacağım İnsan", El yazısı Arşiv Belgesi, 06 Şubat 1960 Akşamı.

Aksüt, Sadun (a?). "Besteleri Hakkında", İTÜ TMDK Arşiv Dokümantasyon Birimi.

Aksüt, Sadun (b?). "Mustafa Nafiz Irmak'ın Selâhattin Pınar için kaleme aldığı Hasb-ı Hâl adlı şiir, Sadun Aksüt'ün" el yazısıyla, El yazısı Arşiv Belgesi, İTÜ TMDK Arşiv Dokümantasyon Birimi.

Aksüt, Sadun (c?). "Selâhattin Pınar Çalıştığı Gazinolar, Tarihleri", El yazısı Arşiv Belgesi 1 sayfa, (İTÜ TMDK Arşiv Dokümantasyon Birimi).

Aksüt, Sadun (d?). "Selâhattin Pınar'ın Ölümü Hakkında Notlar", El yazısı Arşiv Belgesi, 3 sayfa, (İTÜ TMDK Arşiv Dokümantasyon Birimi).

Aksüt, Sadun (1961). "Üstad Hakkında Bir Fıkra", El yazısı ile 1 sayfa, 12.10.1961 (İTÜ TMDK Arşiv Dokümantasyon Birimi).

Aksüt, Sadun (1*953)*. "Senesinde Geçirdiği Kaza Hakkında", El yazısı ile 1 sayfa, (İTÜ TMDK Arşiv Dokümantasyon Birimi).

Aksüt, Sadun (1960). "Selâhattin Pınar'ın Hatırâsı Karşısında", *Son Posta,* Şubat, s. 6.

Aksüt, Sadun. "Selâhattin Pınar Hakkında", 2 sayfa, (İTÜ TMDK Arşiv Dokümantasyon Birimi).

Bildik, Cemalettin (1948). "Atatürk'ün sevdiği şarkılar. Salâhattin Pınar Anlatıyor", *Akşam Gazetesi,* 20 Ocak.

Deniz, Ümit (1954). "Selâhattin Pınar Tambur Uğruna Dayak Yemişti", *Milliyet Gazetesi*, s:3. 5 Aralık.

Dürük, Filiz (2011). "Türk Popüler Müzik Üretimi Ve Ürünlerindeki Karma Yapıyı Hazırlayan Toplumsal ve Müziksel Etkenler", *Sosyal Bilimler Dergisi*, 1, 33-42.

Emre, Gönül. "San'at Konuşmaları: Selâhattin Pınar'la Bir Gün", (İTÜ TMDK Arşiv Dokümantasyon Birimi).

Güntekin, Mehmet (1999). "Osmanlı'da Musiki ve 'Hikmete Dair Fenn'in 'Son Osmanlılar'ı*", Osmanlı Ansiklopedisi*, X, 653-673.

Kemal Onan (1956). "Selâhattin Pınar", Şehir Dergisi, 27.08.1956, 174, 2.

Münir, Hikmet (1952). "Biraz Müşvik Olalım", *Dünya Gazetesi*, 24 Eylül.

Onan, Kemal (1956). "Selahattin Pınar", Şehir Dergisi, sayı 174, s. 2, 27 Ağustos.

Özalp, Nazmi (2000). *Türk Musikisi Tarihi I*, İstanbul: Milli Eğitim Basım Evi.

Özdemir, Sinem (2009). "*Popülerleşme Sürecinde Türk Müziği ve Bu Süreçte Bir Bestekâr: Sadettin Kaynak*" , Yayınlanmamış Doktora Tezi, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Özcan, Nuri (2007). İslam Ansiklopedisi, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı İslam Araştırmaları Merkezi, 12.

Üngör, Etem Ruhi (1998). "Selâhattin Pınar›ın Bilinmeyen Cenaze Marşı" *Musiki Mecmuası*, 461, 5-6.

Sönmezışık, Büşra (2010). "Yetenek her zaman şans getirmiyor", *Yeni Şafak Gazetes*i, 31 Ekim.

Tekelioğlu, Orhan (1998). "Ciddi Müzikten Popüler Müziğe Musiki İnkılabının Sonuçları", *Cumhuriyetin Sesleri*, İstabul: Tarih Vakfı Yayınları, 145-153.

Röportajlar

Haftalık Resimli Gazete Perde (1959). "Bestekâr Selâhattin Pınar", sayı 34, s. 1-2, 18 Şubat 1959, Röportaj: Sami Uysal.

*Her gün (*1950). "Saz Aleminde Röportajlar, 'Salâhattin Pınar' ", 11 Nisan 1950, Röportaj: Kemal Onan

Radyo Dergisi, Röportaj. R.Ö. (Nisan 1945). /Selâhattin Pınar ile röportaj). Aktaran S. Yedig, https://muziksoylesileri.net/arsivlerden/Selâhattin-pinar-nagmeleri-hafizamda-tekrarlayip-eskitir-sonra-beste-yaparim/.-

Sabah Gazetesi (2001). "Kocamın en büyük aşkı Afife'ydi", 1 Temmuz.

Son Telgraf Gazetesi (1951). "Sanat Aleminde Selâhattin Pınar'ın Yeni Bestesi", s.1, 8 Şubat 1951. Röportaj: Sadettin Işık

Türk Halk Müziği Derlemelerinde Öncü Kardeşler: Seyfettin Asaf – Sezai Asaf ve "Yurdumuzun Nağmeleri"

F. Reyhan ALTINAY[1]

Özet

Bu makale, Cumhuriyet döneminde halk müziği alanında ilk resmi/kurumsal derlemeleri gerçekleştiren Kemani Seyfettin Asaf ve Çellist Sezai Asaf Kardeşler ile *Yurdumuzun Nağmeleri* adlı ilk notalı yayınları hakkındadır. Cumhuriyet döneminden önce Viyana'ya müzik öğrenimine gönderilen Asaf Kardeşler, 1924'ten itibaren ülkeye geri dönmüşler; müzik eğitimi, bestecilik, orkestra şefliği alanlarında görev almışlardır. Asaf Kardeşlerin, Türk halk müziği alanındaki öncülükleri ise 1925'te Hars Dairesince Batı Anadolu'da ilk kez halk müziği derlemeleri için görevlendirilmeleriyle olur. Avrupa'da çoksesli müzik eğitimi almalarının yanı sıra, Türkiye'de ilk resmi halk müziği derlemelerinde görev almış olmaları, Cumhuriyet dönemi müzisyen profili bakımından oldukça anlamlı ve önemlidir. Çünkü Cumhuriyet döneminde Türk halk müziği ve çoksesli müzik, kurucu ideolojinin özel önem atfettiği iki temel müzik türü olarak görülmüştür. Bu bağlamda, her iki müzik türündeki başarılı çalışmalarıyla öne çıkan Asaf Kardeşler, 1930'lu yıllardaki Musiki İnkılâbı süreci bakımından da öncü bir rol üstlenmişlerdir. 1925 yılında Batı Anadolu'da İzmir merkezi ve çevre illerde kentli, köylü yerel müzisyenlerden derledikleri zeybek oyun havalarını, türküleri doğrudan notalamak suretiyle saha çalışmalarını gerçekleştirirler, çünkü o dönemde Türkiye'de henüz fonograf cihazı bulunmamaktadır. Asaf Kardeşler, bu derlemelerin sonuçlarını 1926'da *Yurdumuzun Nağmeleri* adını verdikleri notalı bir kitapta toplayıp Osmanlıca olarak yayımlarlar. Bu eser Cumhuriyet döneminde Türk halk müziği alanında ilk notalı yayın olması yönüyle önemli olup bu makalede eser hakkında bilgilere yer verilmiştir. Cumhuriyet döneminde Atatürk'ün Türk müzisyenleri için ortaya koyduğu hedefler doğrultusunda, Türk halk müziği ve çoksesli müzik unsurlarını birleştirip yorumlayan sanatçı, besteci, şef, eğitimci ve derlemeci sıfatlarıyla Seyfettin Asaf ve Sezai Asaf Kardeşler, Cumhuriyetin 100. Yılında Müziğimizin Yüzleri olarak bu makalede incelenmiş ve sunulmuştur.

Anahtar Sözcükler: Cumhuriyet dönemi, Türk halk müziği, derleme, Kemani Seyfettin Asaf, Çellist Sezai Asaf, Yurdumuzun Nağmeleri

Leading Brothers in Turkish Folk Music Compilations: Seyfettin Asaf – Sezai Asaf and "The Tunes of Our Country"

Abstract

This article is about the violinist Seyfettin Asaf and Cellist Sezai Asaf Brothers, who made the first official/institutional compilations in the field of folk music in the Republican era and *The Tunes of Our Country* that is the first notated publications of our country. Asaf Brothers, who were sent to Vienna to study music before the Republican era, returned to the country in 1924 and worked in the fields of music education, composition, and orchestra conducting. The pioneership of Asaf Brothers in the field of Turkish folk music were in 1925, when they were assigned by the (*Hars*) Department for folk music compilations for the first time in Western Anatolia. In addition to receiving polyphonic music education in Europe, the fact that they took part in the first official folk music compilations in Turkey is quite meaningful and important in terms of the musician profile of the Republican period. Because, in the Republican era, Turkish folk music and polyphonic music were two basic music genres

[1] Prof. Dr., Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Öğretim Üyesi.
freyhanaltinay@yahoo.com.tr , fatma.reyhan.altinay@ege.edu.tr

to which the founding ideology attached special importance. In this context, Asaf Brothers, who came to the fore with their successful works in both music genres, also played a pioneering role in the process of the Musical Revolution in the 1930s. In 1925, they carried out their field studies by directly notating *zeybek* dance tunes and folk songs that they compiled from local musicians from the urban and villagers in the center of Izmir and the surrounding provinces in Western Anatolia, because at that time there was not yet a phonograph device in Turkey. In 1926, Asaf Brothers published the results of these compilations in a notated book called the *Tunes of Our Country* in Ottoman Turkish. This work is important in that it is the first notated publication in the field of Turkish folk music in the Republican period, and information about the work is given in this article. Seyfettin Asaf and Sezai Asaf Brothers, as artists, composers, conductors, educators and compilers, who combined and interpreted Turkish folk music and polyphonic music elements in line with the goals Atatürk set for Turkish musicians in the Republican era, are examined and presented in this article as the *Faces of Our Music in the 100th Anniversary of the Republic.*

Keywords: Republican era, Turkish folk music, compilation, Violinist Seyfettin Asaf, Cellist Sezai Asaf, Tunes of Our Country

Giriş

Türkiye Cumhuriyeti'nin 100. yılını idrak ettiğimiz 2023 yılı itibariyle ülkemizde her alanda olduğu gibi müzik sanatı alanında da cumhuriyet değerlerinin bilinci ve kıvancıyla; müziğimizin kilometre taşları olmuş sanatçılarımızı, bestecilerimizi, müzik bilimcilerimizi, halkbilimcilerimizi ve özellikle bu makale bağlamında, Türk Halk Müziği eserlerini günümüze taşıyan âşıklarımızı, mahalli sanatçılarımızı, kadın, erkek, çocuk tüm kaynak kişilerimizi "Cumhuriyet'in Yüzüncü Yılında Müziğimizin Yüzleri" adlı yayın vesilesiyle saygıyla selamlıyoruz. Ayrıca, "Cumhuriyet'in Yüzüncü Yılında Müziğimizin Yüzleri" adlı bu yayının hayata geçirilmesinde emekleri geçen ve davetli yazar olarak bizleri onurlandıran tüm yetkililerimize, editörlerimize de şükranlarımızı sunuyoruz.

Cumhuriyet Döneminde Türk Halk Müziği (Kitaplar–Makaleler–Nota Yayınları) adıyla 2004 tarihli kitabımın yayımlandığı dönemden itibaren, bu alandaki birikimlerimizi arttırmaya, aktarmaya ve alana katkı sunmaya çalışan bir akademisyen olarak, Cumhuriyet Dönemi'nin Türk Müziği bakımından ne denli önemli olduğunu her geçen gün daha da derinden duyumsadığımı belirtmeliyim. Mustafa Kemal Atatürk'ün, Türkiye Cumhuriyeti Devleti'ni kurarken daha ilk adımda ifade ettiği "Türkiye Cumhuriyeti'nin temeli kültürdür" ilkesinden hareketle ülke çapında gerçekleştirilen cumhuriyet devrimlerinin en somut etkilerinin müzik sanatında olduğunu bugünden o günlere baktığımızda da açıkça görebilmekteyiz. Cumhuriyet döneminde kültür alanındaki devrimlerden olan Musiki İnkılâbı, Atatürk'ün ve o dönemin müzik entelektüellerinin büyük önem atfettikleri bir süreci ifade etmiştir. Atatürk, kültür devrimlerinin gerçekleştirildiği yıllarda gerek Meclis konuşmalarında, toplantılarında gerekse halka hitap ettiği alanlarda daima sanata, kültüre verdiği önemi vurgulamış, millet olmanın temel unsuru olarak görmüş ve güzel sanatların uluslararası niteliğe yükseltilmesi gerektiğini şu sözlerle ifade etmiştir:

> "Şunu da ehemmiyetle tebarüz ettireyim ki; yüksek bir insan cemiyeti olan, Türk milletinin tarihî bir vasfı da güzel sanatları sevmektir. Bunun içindir ki, milletimizin yüksek karakterini, yorulmaz çalışkanlığını, fıtrî zekâsını, ilme bağlılığını, güzel sanatlara sevgisini ve millî birlik duygusunu, her türlü vasıta ve tedbirlerle besleyerek inkişaf ettirmek millî ülkümüzdür."[2]

Atatürk, bu ülküyü Kasım 1934'te bir meclis konuşmasında[3] dile getirmiş olup bu konuşmanın akabinde ülke çapında Musiki İnkılâbı alanındaki adımlar hızla atılmaya başlanmıştır. Güzel sanatlarda en çok müzik sanatına vurgu yapan büyük önder müziği hayatın bizatihi kendisi olarak gördüğünü şöyle ifade etmiştir:

> "Hayatta mûsıkî lâzım değildir. Çünkü hayat mûsıkîdir. Mûsıkî ile alâkası olmayan mahlûkat insan değildir. Eğer mevzuu bahs olan hayat, insan hayatı ise, mûsıkî behemehâl vardır. Mûsıkîsiz

[2] Vahit Özgüven, "Ulusal Musiki", *Fikirler,* C. 5, S. 118, 15, Birinci Kânun 1934, ss. 1–2.

[3] TBMM Radyo Başvekâlet Basın ve Yayın Umum Müdürlüğü, C. 3, S. 26, 15.1.1944, s. 4. (Zabıt Cerîdesi, C. 25, IV. Devre, İçtimâ 4, birinci nutuk)

hayat zaten mevcut olamaz. Mûsıkî hayatın neş'esi, ruhu, sürüru ve herşeyidir. Yalnız mûsıkînin nev'i şayan-ı mütalâadır."[4]

Atatürk'ün sanat ve müzik alanındaki görüşleri irdelendiğinde aslında temel hareket noktasının toplumsal alanda topyekûn bir ilerleme, halkın iradesini öne çıkarma ve en önemlisi de bu ilerleyişte ulusal, yerel değerlerin merkeze alınması suretiyle çağdaşlaşmanın gerçekleşmesi olduğu görülmektedir. Cumhuriyet döneminde müzik entelektüellerinin gündemindeki "alaturka–alafranga ve/veya tekseslilik–çokseslilik" gibi tartışmalar zaman zaman Musiki İnkılâbı sürecindeki olumlu gelişmeleri gölgelemiş ve/veya müzikte kutuplaşmalara yol açmışsa da, bugünden o dönemlere bakıldığında, Atatürk'ün müzik görüşlerinin aslında bu tartışmalara adeta birer reçete sunmuş olduğunu değerlendirmemiz mümkündür. Çünkü O'nun Türkiye Cumhuriyeti'nin inşasında ve çağdaş toplumlar düzeyinde var olabilmesi idealinde halkın kültürel, estetik değerlerini temel alan sözleri, içinde yaşadığımız çağda da yol gösterici birer ipucu olarak canlılığını sürdürmektedir.

"Bir milletin mûsıkî zevki nazar-ı itibare alınmadıkça onun yükseltilmesine olanak yoktur."[5]
"Dünyanın her türlü ilminden, keşfiyyatından, terakkiyatından istifade edelim, lâkin unutmıyalım ki, asıl temeli kendi içimizden çıkarmak mecburiyyetindeyiz. Münevver sınıfla halkın zihniyet ve hedefi arasında tabiî bir intibak olmak lâzım gelir. Yâni, sınıf-ı Münevverin halka telkin edeceği mefkûreler halkın ruh ve vicdanından alınmış olmalı. Münevverlerimiz içinde çok iyi düşünenler vardır. Fakat umûmiyyet itibariyle şu hatamız da vardır ki, tedkîkat ve tetebbuatımıza zemin olarak alelekser kendi memleketimizi, kendi tarihimizi, kendi an'anelerimiz, kendi hususiyetlerimizi ve ihtiyaçlarımızı almalıyız. Münevverlerimiz belki bütün cihanı tanır, bütün diğer milletleri tanır. Lâkin kendimizi bilmeliyiz."[6]

Cumhuriyet döneminde müzik alanındaki gelişmeler ve yaklaşımların odağındaki başlıca müzik türü 'Türk Halk Müziği' olmuş ve uluslaşma, çağdaşlaşma idealinde özel bir önem atfedilen halk müziğinin kaynağı olarak halkta yaşayan ezgilerin, türkülerin derlenmesi, kaydedilmesi çalışmaları başlatılmıştır. İşte bu süreçte bu ideal doğrultusunda görev üstlenmiş olan iki öncü aktör olarak, Seyfettin Asaf ve Sezai Asaf Kardeşleri görmekteyiz. Asaf Kardeşlerin, 1925'te Batı Anadolu'da ilk resmi halk müziği derlemelerini gerçekleştirmiş ve bu derlemelerin sonuçlarını 1926 tarihli *Yurdumuzun Nağmeleri* adlı ilk notalı halk müziği kitabında yayımlamış olmaları sayesinde günümüzden tam doksan yedi yıl öncesinde Türk Halk Müziği türünü anlayabilmemiz mümkün olmuştur.

Bu makalede Cumhuriyetimizin daha ilk yıllarında, Avrupa merkezli çoksesli müzik alanında olduğu kadar Türk Halk Müziği alanındaki derleme ve yayın faaliyetleriyle de yeni medeniyetimizin inşasında öncü rol üstlenmiş olan Seyfettin Asaf ve Sezai Asaf Kardeşlerin yaşamı, müzik sanatındaki yolculukları ve özelikle halk müziğine katkıları konusundaki bilgilere yer verilecektir. "Cumhuriyet'in Yüzüncü Yılında Müziğimizin Yüzleri" adlı eser için Asaf Kardeşlerin seçilmesinin nedeni olarak, EÜ TDAE Türk Halkbilimi Anabilim Dalı'nda Prof. Dr. Fikret Türkmen Hocamızın yönetiminde 1999–2000 akademik yılında hazırlanan doktora tezimden itibaren, Seyfettin Asaf – Sezai Asaf Kardeşlerin ve *Yurdumuzun Nağmeleri* adlı kitabın izlerini takip etmiş olmamın yanında; bu konuda merhum müzikolog Muammer Uludemir'in arşivinden Doç. Dr. Hüseyin Yaltırık'ın ferasetiyle tarafıma intikal eden kitabın orijinal baskısını Osmanlıcadan günümüz Türkçesine aktararak, 2008 yılında çevriyazım–tıpkıbasım olarak, Muammer Uludemir'e ithafen yayımlamış olmamın da etkisi olduğunu belirtmeyi bir görev saymaktayım.

1. Seyfettin ve Sezai 'Asaf/Asal' Soyadları Üzerine

Asaf Kardeşlerin, ülkemizde Cumhuriyet döneminde gerçekleştirilen ilk kurumsal halk müziği derlemelerinde görev almaları, özgeçmişleri ve müzik öğrenimlerine ilişkin Mahmut Ragıp Gazimihâl'in Osmanlıca olarak

[4] Bu konuda bkz. Müjgân Cunbur, "Atatürk'ün Musiki Üzerine Düşünceleri", *Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Cumhuriyetin 50. Yılına Armağan,* 1973, s. 128; Filiz Kamacıoğlu, "Atatürk Devrimleri ve Müzik Eğitimi", *1. Ulusal Müzik Bilimleri Sempozyumu* Bildirileri, İzmir, 7–9 Mayıs 1984, s. 185.

[5] Kaan Ağartan, "Kemalizm ve Türk Musikisinin Batılılaşma Sorunsalı", *Mûsikîşinas,* İstanbul, Bahar 97, s. 70.

[6] Gülper Refiğ, *A. Adnan Saygun ve Geçmişten Geleceğe Türk Mûsikîsi,* Ankara, 1991, s. 82.

yayımlanmış olan 1928 basımlı *Anadolu Türküleri ve Musiki İstikbalimiz* adlı eseri önemli bir kaynaktır.[7] Kitabın altıncı faslı, 14–15. sayfalarında "İlk Musiki Folklorcularımız" ve "Konservatuarımız Folklor Heyeti Azaları" başlıklı bölümlerdeki satır başlarında ve/veya satır aralarında "Seyfeddin Bey/Seyfi Bey" adı ile "Sezai Asaf Bey" adları geçmekte; yazıların bitimindeki küçük fotoğrafların altında da "Kemani Seyfeddin Bey" ve "Çellist Sezai Bey" adlarının soyadı olmaksızın yazıldığı görülmektedir.



Resim.1- Kemani Seyfettin (Seyfeleddin) Bey (Asaf) – Çellist Sezai Bey (Asaf), 1925.

Yukarıdaki fotoğraflar

Mahmut Ragıp Gazimihâl'in Anadolu Türküleri ve Mûsıkî İstikbâlimiz (1928) adlı kitabından alınmıştır.

Bununla birlikte Gazimihal'in 1955 tarihli *Türk Askeri Muzıkaları Tarihi*[8] adlı eserinden aktarılarak, Muzıkay–i Hümayun'dan bahsedilen bir paragrafta Seyfettin Bey'in ilk keman hocası Madam Duachasten'den bahsedilen bölümde "Seyfettin Asal'ın ilk keman hocası" ibaresinin konulmuş olduğu ve burada soyadının "Asal" olarak geçtiği dikkat çeker.

> "Gazimihal, Muzıkayi Hümayun'da 1840'lı yıllarda yaylı çalgı topluluklarının oluşturulmaya başlandığını belirtmiştir. Bu dönemde Camulova, Mariani ve Arditi gibi kemancıların Türkiye'ye geldiği; gerek şef gerek çalıcı olarak bu kurumda yer aldıklarını bildirir. Valz ve Bugvani gibi yabancı kemancıların Muzıkayi Hümayun'da, Madam Duachasten'in de (Seyfettin Asal'ın ilk keman hocası) Beyoğlu'nda özel keman dersleri verdikleri bilinmektedir."[9]

Sezai Bey'in kendisi için bastırdığı bir kartvizit Taha Toros Arşivi'nde yer almış olup bu kartvizitte büyük harflerle "SEZAİ ASAF" yazılmış olduğu açıkça görülmektedir.[10]

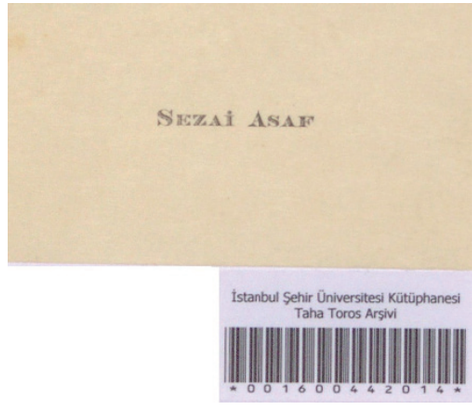
---

[7] Mahmut Ragıp Gazimihâl, *Anadolu Türküleri ve Musiki İstikbalimiz,* Maarif Matbaası, İstanbul, 1928.

[8] Mahmut Ragıp Gazimihal, *Türk Askeri Muzıkaları Tarihi,* Maarif Basımevi, İstanbul, 1955.

[9] Gazimihal, *a.g.e.,* s. 54.

[10] İstanbul Şehir Üniversitesi Kütüphanesi Taha Toros Arşivi, 001600442014.



Resim.2- İstanbul Şehir Üniversitesi Kütüphanesi Taha Toros Arşivi

Sezai Bey'in vefatı üzerine verilen ilânda ise merhumun soyadının "Sezai Asal" olarak yer aldığı görülürken, 2.12.1964 tarihli *Cumhuriyet Gazetesi* haberinde Sezai Bey'in babası merhum "Asaf Beyle merhume Rakspiyan hanımın mahdumu…" ifadesinden de "Asaf" adının baba adı olduğu anlaşılmaktadır.

> "Cumhuriyet–2.12.1964. Mülga Hariciye Nezareti mensuplarından merhum Asaf Beyle merhume Rakspiyan hanımın mahdumu, merhume Safiye Kut, merhum Seyfettin ve Sadettin Asal'ın ağabeysi, Asaf ve Yıldırım Asal'ın Amcası, Yapı ve Kredi Bankası Müdürlerinden Sami Asal'ın Ağabeysi, Aydın Kut ve Şükrüye Paşah'ay'ın dayısı, Koço Dimon'un eniştesi ve Margarit Asal'ın eşi Galatasaray Lisesi ile İstanbul Konservatuar emekli öğretmenlerinden Viyolonselist SEZAİ ASAL 2.12.1964 Çarşamba günü hakkın rahmetine kavuşmuştur. Cenazesi 3.12.1964 Perşembe günü öğle namazını müteakib Beşiktaş Sinan Paşa Camiinden kaldırılarak Yahya Efendi kabristanındaki aile mezarlığına defnedilecektir. Mevlâ rahmet eyleye. Ailesi"[11]

14.11.1936 tarihli "Konservatuvar Konseri" başlıklı bir diğer gazete köşe yazısında Konservatuvarın konser etkinliği hakkında bilgi verilerek, orkestrayı Seyfeddin Bey'in yöneteceği bildirilmekte ve yazının bir köşesinde küçük bir de fotoğrafı verilen sanatçının adı açık olarak "Seyfeddin Asaf" olarak belirtilmektedir.[12]

Bu makalede "Asaf" soyadının esas alınmış olmasıyla birlikte bu hususa ilişkin olarak, 2015 yılında hazırlanmış olan bir proje albüm konuya daha derinlikle bakılmasını gerektirmiştir. "Asal'a Vefa Albümü. Seyfettin Asal'ın eserleri ölümünden 63 yıl sonra ilk kez kaydedildi, Ağustos 24, 2018" başlığıyla kaleme alınan haberde Sevil Ulucan ve Gülru Ensari'nin Cumhuriyet döneminin önemli bestecilerinden Seyfettin Asal'ın o güne kadar bilinmeyen ve/veya gündeme gelmeyen altı eserini icra ederek, kayıt altına aldıklarını belirtmişlerdir.[13] Albüm projesinin detaylarının anlatıldığı bu haber yazısında, bizim açımızdan asıl dikkat çeken nokta ise Seyfettin Bey'in Viyana Konservatuvarı öğrenci defterinde "Mehmet Assaf oğlu Mehmet Seyfeddin Bey" şeklinde kaydedilmiş olduğudur. Makalenin başında sunulan satırlarda, Sezai Bey'in vefatı üzerine yayınlanan bir belgede de babalarının adının "Asaf Bey" olduğuna vurgu yapılmıştır. Cumhuriyet döneminde soyadı kanununun yürürlüğe girdiği 2 Ocak 1935 tarihi öncesinde aile, ebeveyn adlarının kişinin tanımlanması için kullanılması ve ilgili kanunun kabulünden itibaren de soyadı kullanımının hayata geçirilmesi; Sezai ve Seyfeddin Beylerin "Asaf ve/veya Asal" olarak anılmaları hususunda bir argüman olarak düşünülebilir. Nitekim 1926 tarihli halk müziği derlemelerinin yayımlandığı kitaplarında "Asaf" soyadının, 1936 yılından sonraki belgelerde ise "Asal" soyadının kullanılmış olması da bu argümanı desteklemektedir.

---

[11] İstanbul Şehir Üniversitesi Kütüphanesi Taha Toros Arşivi, 001529901006.

[12] İstanbul Şehir Üniversitesi Kütüphanesi Taha Toros Arşivi, 001529906006.

[13] https://www.hurriyet.com.tr/kitap-sanat/seyfettin-asalin-eserleri-olumunden-63-yil-sonra-ilk-kez-kaydedildi 40935661, (Erişim tarihi: 21.11.2022)



Konservatuvar konseri

Konservatuar tarafından mevsim konserlerine başlanıyor. İlk konser İkinci teşrinin on yedinci salı günü akşamı saat yirmi birde verilecektir. Bu konseri Seyfeddin Asaf idare edecektir. Konserde Bethovenin Egmond üvertürü, keman konseri ve beşinci senfonisi çalınacaktır. Konsevatuar konserlerinin geçen seneki gibi muvaffakıyet göreceği şüphesizdir.

Seyfeddin Asaf

İstanbul Şehir Üniversitesi Kütüphanesi
Taha Toros Arşivi

Resim.3- İstanbul Şehir Üniversitesi Kütüphanesi Taha Toros Arşivi

Konservatuvarın 21 Şubat 1939 Salı günü gerçekleştirilecek olan bir diğer konser etkinliği hakkındaki 19.2.1939 tarihli *Tan Gazetesi* haber yazısında ise Seyfettin Bey'in fotoğrafının altında "Orkestra şefi Seyfettin Asal" adı yer almıştır.[14]



Konservatuvarın Birinci Konseri Salı Akşamı Veriliyor

Orkestra şefi Seyfettin Asal

Konservatuvarın birinci orkestra konseri 21 şubat salı günü akşamı saat 21 de Fransız tiyatrosunda verilecektir.

Orkestrayı Seyfettin Asal idare edecek ve Ferdi Von Ştatzer piyano ile iştirak edecektir.

Programda Veberin İubel uvertürile Bethovenin Piano konseri ve Mendelssohnun İskoçya senfonisi vardır.

İstanbul Şehir Üniversitesi Kütüphanesi
Taha Toros Arşivi

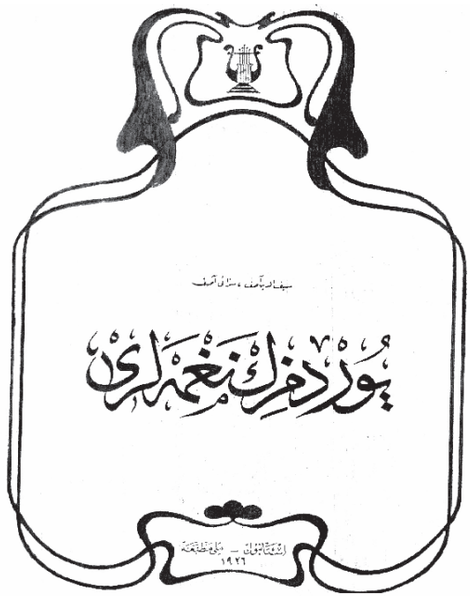
Resim.4- İstanbul Şehir Üniversitesi Kütüphanesi Taha Toros Arşivi

26 Mayıs 1955 tarihli *Takvim Gazetesi* haberinde "Prof. Seyfettin Asal ve kardeşi S. Asal (Bu haberde bir diğer kardeşleri olan Sadettin Bey'in ismi Seyfettin Bey'le beraber geçmektedir.) aynı günde vefat etti" başlıklı köşe yazısında ise her iki kardeşin soyadı "Asal" olarak belirtilmiştir.[15]

[14] İstanbul Şehir Üniversitesi Kütüphanesi Taha Toros Arşivi, 001529911006.

[15] İstanbul Şehir Üniversitesi Kütüphanesi Taha Toros Arşivi, 001529910006.

Yukarıda belirtilen kaynaklar ile dönemin çeşitli gazetelerinde bazen "Asal" bazen de "Asaf" soyadlarının aynı köşe yazısının içeriğinde bile mükerrer olarak kullanıldığı gözlenmektedir. Bununla birlikte Seyfettin ve Sezai Beylerin –makalenin ilerleyen bölümlerinde detaylı olarak yer verilecek olan– iki önemli yayınlarında, yani gerek 1925 yılında *Muallimler Birliği* adlı dergideki "Musikimiz Hakkında Bir Rapor" başlıklı yazılarında[16] gerekse 1926 yılında Osmanlıca olarak yayımladıkları *Yurdumuzun Nağmeleri*[17] adlı kitaplarının orijinal kapağında "Seyfettin–Sezai Asaf" ad/soyadlarıyla yer almış olmaları nedeniyle makalenin başlığında "Asaf" soyadları esas alınmıştır.



Resim.5- Seyfettin – Sezai Asaf, Yurdumuzun Nağmeleri, Memleket Matbaası, İstanbul, 1926. (Kitap kapağı)



Resim.6- Yurdumuzun Nağmeleri, Seyfettin ASAF – Sezai ASAF Yayına Hazırlayan: Yrd. Doç. Dr. F. Reyhan ALTINAY, İzmir, 2008.

16 Seyfettin – Sezai Asaf, "Musikimiz Hakkında Bir Rapor", *Muallimler Birliği Dergisi,* S. 5, Ankara, 1925 (1341).

17 Seyfettin – Sezai Asaf, *Yurdumuzun Nağmeleri,* Memleket Matbaası, İstanbul, 1926.

2. Seyfettin ve Sezai Asaf Kardeşlerin Yaşamı

Seyfettin ve Sezai Beylerin babaları Hariciye Nezareti mensuplarından Asaf Bey, anneleri Rakspiyan Hanımdır. *Cumhuriyet Gazetesi* 2.12.1964 tarihli belgeden edindiğimiz bilgilere göre Sezai, Safiye Kut, Seyfettin, Sadettin ve Sami olmak üzere beş kardeş oldukları; Asaf (torun) ve Yıldırım Asal, Aydın Kut ve Şükriye Paşay'ın bu ailenin üçüncü kuşak çocukları ve Seyfettin – Sezai Beylerin yeğenleri olduğu anlaşılmaktadır.[18]

Sezai Asaf ailenin büyük evladı olup 5 Eylül 1897 İstanbul doğumludur. 2017 tarihli bir yayında Sezai Bey'in doğum tarihi 1898 olarak belirtilirken, ölüm tarihi soru işareti konulmak suretiyle belirtilmemişse[19] de Sezai Bey'in vefatı üzerine 2.12.1964 tarihli yayımlanmış gazete haberinden dolayı ölüm tarihi kesin olarak bilinmektedir. Kendisinden dört yaş küçük olan kardeşi Seyfettin ile piyano ve keman eğitimine çocuk yaşlarında başladıkları anlaşılıyor. Ağabey Sezai'nin dokuz, kardeş Seyfettin'in beş yaşında müzik eğitimine yönelmeleri ve yurt dışına burslu olarak gönderilmelerinde ise yetiştikleri aile ve sosyal çevrelerinin etkisi büyük olmuştur. Muzıka–i Hümayun'da Zeki Üngör'den ders aldıkları dönemlerde bir akşam evlerine babalarının yakın dostu, Dışişleri Bakanı ve Türkiye'nin ABD'deki ilk Büyükelçisi Ahmet Muhtar Mollaoğlu'nun konuk olması, Asaf Kardeşler için adeta bir dönüm noktasıdır. Çellist ağabey Sezai ile kemani kardeşi Seyfettin'in konuk Mollaoğlu'na sundukları mini konser sonucunda Viyana'ya müzik öğrenimine gönderilmeleri konusunda destek almışlardır. Bu olayın akabinde Sezai Bey kardeşiyle birlikte 1914'ten itibaren Viyana'ya burslu gönderilerek, her ikisi de aynı müzik akademisinde aynı koşullarda eğitimlerine başlarlar. Sezai Asaf Viyana'daki müzik öğreniminde asıl çalgı olarak viyolonseli seçer ve viyolonsel hocası Profesör Pol Grana'nın öğrencisi olur. Yedi yıl boyunca burada başarılı bir viyolonsel öğrenimi süreci geçirir. Bu alanda ihtisasını tamamlarken, viyolonsel eğitimine ek olarak iki yıllık bir dönem de kompozisyon ve kontrpuan öğrenimine yönelir. Müzik öğrenimini 1921'de tamamladıktan sonra kardeşinden farklı olarak opera orkestrasında değil sadece senfoni orkestrasında görev alır. Sezai Bey 1924'te İstanbul'a dönüşünden itibaren İstanbul Konservatuarı ve İstanbul Erkek Lisesi'nde viyolonsel hocası sıfatıyla görev yapar. İstanbul Konservatuvarı yıllarında kardeşi Seyfettin Bey ve Cemal Reşit Rey ile birlikte "Türk Triosu" adını verdikleri bir üçlü topluluk kurarak, *Union Français* ve çeşitli konserlerde çellist olarak yer alır. İstanbul Lisesi Garp Musikisi viyolonsel öğretmeni olarak görev yaptığı dönemlerde öğrencisi olan Orhan Borar, hocası Sezai Asaf Bey ile nasıl tanıştığını ve nasıl talebesi olduğunu şu sözlerle anlatmıştır:

> "İstanbul Lisesi Garp Musikisi enstrüman öğretmeni olan Sezai Asal talebelere keman dersi de veriyordu. Merak saikile dersine girdim, hoşuma gitti ve bu suretle bana daha cazip görünen Garp musikisi ile meşgul olmaya başladım. Konservatuara da yazılarak Albert Bravn'un talebesi oldum. Sonra da geçenlerde vefat eden Ali Sezai beyden ders aldım. 938'de onun keman sınıfından mezun oldum."[20]

Sezai Asaf Bey'in vefatı *Cumhuriyet Gazetesi* 2.12.1964 tarihli köşe yazısıyla ilân edilmiş olup bu haber yazısında yukarıda belirtilen aile üyelerinin isimlerinin yanı sıra, isminin Margarit Asal olduğunu öğrendiğimiz eşinin adını da görmekteyiz, çiftin çocukları yoktur. Bu haberde "Galata Saray Lisesi ile İstanbul Konservatuvarı emekli öğretmenlerinden viyolonselist Sezai Asal 2.12.1964 Çarşamba günü hakkın rahmetine kavuşmuştur" ibaresi yer almıştır. Aynı yazıda 3.12.1964 Perşembe günü öğle namazını müteakip Beşiktaş Sinan Paşa Camii'nden cenazesinin kaldırılıp Yahya Efendi Kabristanı'ndaki aile mezarlığına defnedileceği de belirtilmiştir.[21]

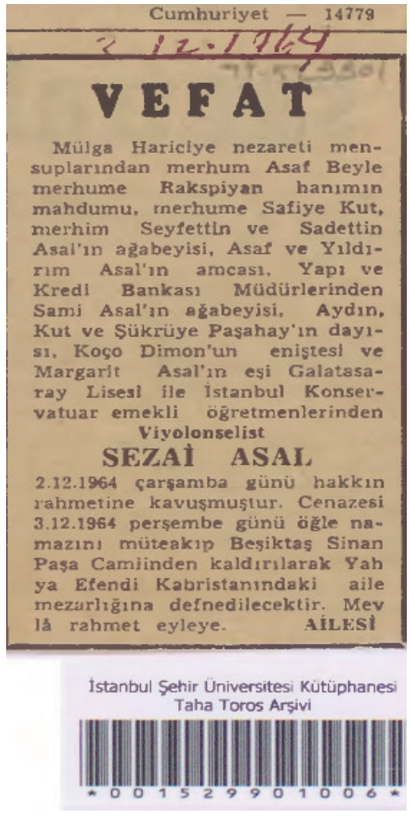
---

18 İstanbul Şehir Üniversitesi Kütüphanesi Taha Toros Arşivi, 001529901006.

19 Bu konuda bkz. Hüseyin Bülent Akdeniz, "Batı Müziğinin Osmanlı/Türk Temsilcileri", *Osmanlı Mirası Araştırmaları Dergisi (OMAD),* Cilt. 4, Sayı. 10, Kasım 2017, ss. 63–84.

20 *Akşam Gazetesi,* "Kimleri Dinliyoruz: Orhan Borar", Konuşan: Sadeddin Gökçepınar, İstanbul Şehir Üniversitesi Kütüphanesi Taha Toros Arşivi, 001529557006.

21 İstanbul Şehir Üniversitesi Kütüphanesi Taha Toros Arşivi, 001529901006.


Cumhuriyet — 14779

2 12.1964

VEFAT

Mülga Hariciye nezareti mensuplarından merhum Asaf Beyle merhume Rakspiyan hanımın mahdumu, merhume Safiye Kut, merhim Seyfettin ve Sadettin Asal'ın ağabeyisi, Asaf ve Yıldırım Asal'ın amcası, Yapı ve Kredi Bankası Müdürlerinden Sami Asal'ın ağabeyisi, Aydın, Kut ve Şükrüye Paşahay'ın dayısı, Koço Dimon'un eniştesi ve Margarit Asal'ın eşi Galatasaray Lisesi ile İstanbul Konservatuar emekli öğretmenlerinden

Viyolonselist

SEZAİ ASAL

2.12.1964 çarşamba günü hakkın rahmetine kavuşmuştur. Cenazesi 3.12.1964 perşembe günü öğle namazını müteakip Beşiktaş Sinan Paşa Camiinden kaldırılarak Yahya Efendi Kabristanındaki aile mezarlığına defnedilecektir. Mevlâ rahmet eyleye.

AİLESİ

İstanbul Şehir Üniversitesi Kütüphanesi
Taha Toros Arşivi
00152990100 6

Resim.7- İstanbul Şehir Üniversitesi Kütüphanesi Taha Toros Arşivi

Seyfettin Bey, 12 Mayıs 1901 İstanbul doğumludur. İlköğrenimine devam ederken, daha beş yaşında müzik yeteneği keşfedilmiş ve dönemin önde gelen müzik hocaları Hege'den piyano dersleri ve Madam Lagos (o günlerdeki adıyla Matmazel Duachasten'ten) ilk keman derslerini almaya başlamıştır.[22] Bu eğitimlerinin ardından Muzıka–i Hümayun'da öğrenci olup burada iki yıl boyunca hocası Zeki Bey'den keman dersleri alır ve 1914'te on üç yaşındayken ağabeyi Sezai ile Viyana'ya müzik öğrenimine gönderilir. Viyana'da öncelikle Alyum Opera Orkestrası sanatçılarından Profesör Morevetes ile çalışmaya başlar. Bir süre sonra müzik akademisine girmek ister ancak, bu aşamada ilk devrenin birinci sınıfına girmeye bile hak kazanamaz. Bu olayın ardından disiplinli bir çalışma süreci geçirerek, müzik akademisine hazırlık yapar ve sonucunda orta devrenin birinci sınıfında öğrenim görme hakkını kazanır. Bu dönemde Prof. Faisst'ın derlerini takip ederken, hocası Seyfettin Bey'in dört sınıf birden atlayarak hızla ilerlemesini sağlar ve bir diğer akademi hocası olan Prof. O. Sevçık'ın öğrencisi olması yönünde teşvik eder. Seyfettin Bey bu hocasından da dersler almaya başlarsa da bir süre sonra akademinin o günlerdeki rektörü Herr Bop'un tavsiyesiyle Profesör Arnold Rose'nın sınıfına nakledilir. Profesör Rose'nın rehberliğinde dört yıl öğrenimine devam ederek ilk önemli imtihanını başarıyla verir. Orkestra Şefi Ferdinand Löve'nin yönetiminde orkestra eşliğinde "Brahams Konçertosu"nu çalarak önemli bir başarı elde edince Seyfettin Bey'e akademiden ödül olarak bir İtalyan kemanı hediye edilmesine karar verilir. Ancak o günlerde para değeri olarak kronun düşük değerde olması nedeniyle akademinin İtalya'dan bir keman getirtilmesi için yeterli bütçesi bulunmayınca, Seyfettin Bey'e doğrudan kemanın parası nakit olarak verilir. Seyfettin Bey müzik öğreniminin son sınıfındaki derslerinde keman eğitiminin yanı sıra, bir yandan da rektör Josef Markus'tan armoni, kontrpuan ve füg dersleri alır hatta keman öğrenimi bittikten sonra kompozisyon öğrenimini de tamamlamak amacıyla üç yıl daha Viyana'da kalır. 1921'de her iki kardeş de başarıyla mezun olurlar ki, bunu Seyfettin Bey'in Viyana Konservatuarı'nda öğrenci olduğu günlerden itibaren öğrenci defterine yazdığı notlar da şöyle doğrulamaktadır: "Pekiyi dereceyle".

[22] Mahmut Ragıp Gazimihal'in *Türk Askeri Muzıkaları Tarihi* adlı eserinde yer alan bilgilere göre Madam Duachasten Seyfettin Asal'ın ilk keman hocası olup Beyoğlu'nda özel keman dersleri verdiği bilinmektedir.

> "Viyana Konservatuvarının öğrenci defterine Mehmet Assaf oğlu 'Mehmet Seyfeddin Bey' adıyla kaydedilmişti. 13 yaşındaydı. Deftere sonraki yedi yıl boyunca aldığı notlar, başarılarının yanı sıra öğretmenlerinin ismi de eklenmişti: Brahms'ın yakın dostu, Mahler'in kayınbiraderi, Wagner'in festival orkestrası başkemancısı Arnold Rose... Efsanevi Joseph Joachim'in öğrencisi, Mahler'in yakın dostu, Viyana Opera Orkestrası başkemancısı Julius Stwertka... 1921'deki mezuniyetinin yanına el yazısıyla not düşülmüştü: "Pekiyi dereceyle."[23]

Bu süreçlerde Sezai ağabeyiyle henüz ülkeye dönemedikleri anlaşılıyor. Yaşamını sürdürebilmek için Viyana Konzerthaus Senfoni Orkestrasında birinci keman olarak görev aldı, burada daimi çalışma teklifine rağmen, opera orkestrasına geçmek isteğiyle bu teklifi kabul etmedi. Bu dönemde operada bir kadro tahsis edilmiş ve bu kadro için önemli bir yarışma açılmıştı; yarışmaya Reinhardt Şıtraus, Şalk, Rosa, Peril, Svertaka gibi ünlü isimlerin arasında olduğu üç yüz kişinin katıldığı bu yarışma oldukça çetin geçti. Seyfettin Bey için oldukça önemli bir aşama olan bu yarışmada günde iki, üç kişinin imtihan edildiği ve yarışmanın birkaç gün sürdüğü bir süreç başladı. Yarışmaların sonunda orkestranın birinci kemanı Balts ile Seyfettin Bey iki rakip olarak kaldılar ve yarışmayı Seyfettin Bey kazanarak, büyük bir başarı elde etmiş oldu. Bu başarısıyla Viyana büyük opera orkestrasının birinci kemanı olarak üç yıl daha burada görev yaptı.

Seyfettin Bey ve ağabeyi Sezai Bey, 1924'ten itibaren İstanbul'a gelmişler ve bir daha dönmemeye karar vermişlerdir. Bazı kaynaklara göre ise Seyfettin Bey, askerlik görevini yapmak için birinci keman olarak görev yaptığı Viyana Opera Orkestrası'ndan izin alarak ağabeyi ile İstanbul'a gelmiş ve Viyana'ya bir daha geri dönmemişlerdir.[24] Ülkeye dönüşlerinden itibaren İstanbul Konservatuarı'nda ve Galatasaray Lisesi'nde keman hocalığı ve öğrenci orkestrasının şefliğini yürütmeye başlar. Seyfettin Bey bu süreçte aynı zamanda Sanayi–i Nefise Birliği ve Senfoninin Halk Orkestrasının oluşturulması için de görevlendirilmiştir.[25] Seyfettin ve Sezai Asaf Kardeşler, ilerleyen dönemlerde Cemal Reşit Rey ile "Türk Triosu" adını verdikleri bir trio topluluk kuracaklar, *Union Française* başta olmak üzere çok sayıda başarılı konsere sanatçı ve şef olarak imza atacaklar ve Türk keman okulunun önde gelen isimlerinden biri olarak Seyfettin Asaf müzik tarihinde yerini alacaktır. Zira Seyfettin Bey'in keman ve piyano için çeşitli eserlerinin bulunduğu da bilinmektedir. Seyfettin Bey'in İstanbul Fenerbahçe'deki evinde son günlerine kadar çok sayıda öğrenci yetiştirdiği bilinmekte olup Ali Doğan Sinangil, Erdoğan Saydam, Ermukan Saydam, Necdet Levent, Nuri Sami Koral, İlhan Usmanbaş, Yalçın Tura, Panayot Abacı, Reşit Erzin bu öğrencileri arasındadır.[26] İki kez evlendiği bilinen sanatçının, çocuğu bulunmayıp 1955 yılında, 54 yaşında vefat ederek, Yahya Efendi Dergâhı haziresinde toprağa verilmiştir.

Seyfettin Asaf hakkında Taha Toros Arşivi'nde yer alan belgeler de oldukça önemlidir. Çünkü Türkiye'de ilk Türk halk müziği derlemelerinin ve keman okulunun öncü bir şahsiyeti olarak Seyfettin Bey'in ani ölümü o günlerde müzik camiasında adeta bir şok etkisi yaratmıştır. Seyfettin Bey'in ölümünün 40. Günü için düzenlenen Mevlid-i Şerif ilânı eşi Cemile (Asal) Hanım tarafından şöyle verilmiştir:

> "Zevcim Konservatuvar müzik öğretmenlerinden Prof. Seyfettin Asal ruhuna vefatının kırkıncı gününe müsadif 3 Temmuz 1955 Pazar günü öğle namazını müteakip Şişli Camii şerifinde okunacak mevlide kendisini sevenlerin teşriflerini rica ederim. Eşi Cemile Asal"[27]

---

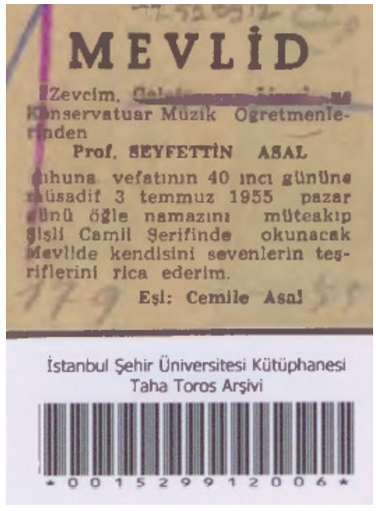
[23] Sevil Ulucan – Gülru Ensari https://www.hurriyet.com.tr/kitap-sanat/seyfettin-asalin-eserleri-olumunden-63-yil-sonra-ilk-kez-kaydedildi-40935661, (Erişim tarihi. 04.11.2022)

[24] https://tr.wikipedia.org/wiki/ Seyfettin Asal, (Erişim tarihi: 21.11.2022)

[25] Gazimihâl, *a.g.e.,* 1928, ss. 14–15.

[26] https://www.turkcebilgi.com/seyfettin_asal, (Erişim tarihi: 21.11.2022)
http://www.muziklopedi.org/?/Makale/116, (Erişim tarihi: 21.11.2022)
http://www.turkiyat.selcuk.edu.tr/pdfdergi/s26/409-429.pdf, (Erişim tarihi: 21.11.2022)
https://kemancilar.net/seyfettin-asal/, (Erişim tarihi: 21.11.2022)

[27] İstanbul Şehir Üniversitesi Kütüphanesi Taha Toros Arşivi, 001529912006


MEVLİD

Zevcim, Konservatuar Müzik Öğretmenlerinden
Prof. SEYFETTİN ASAL
ihuna vefatının 40 ıncı gününe müsadif 3 temmuz 1955 pazar günü öğle namazını müteakip Şişli Camii Şerifinde okunacak Mevlide kendisini sevenlerin teşriflerini rica ederim.
Eşi: Cemile Asal

İstanbul Şehir Üniversitesi Kütüphanesi
Taha Toros Arşivi
001529912006

Resim.8- İstanbul Şehir Üniversitesi Kütüphanesi Taha Toros Arşivi

26 Mayıs 1955 Perşembe tarihli *Takvim Gazetesi* haberinde çarpıcı bir ifadeyle sadece Seyfettin Bey'in değil aynı günde kardeşini hastanede ziyaret etmiş olan Sadettin Bey'in de üzüntüden vefat ettiği bildiriliyordu. Seyfettin Bey'in aniden kalp krizi geçirerek hastaneye kaldırıldığını öğrenen Uşak Şeker Şirketi şeflerinden Sadettin Bey, kardeşini ziyaret ettiği sırada onun durumu karşısında fenalık geçirmiş ve kendisi de kalp krizi geçirerek, Seyfettin Bey ile aynı gün vefat etmişti. Üstelik bu iki kardeşin vefatlarının 1955 yılının Şeker Bayramı'na rastlamış olması bayramı, hem aile hem de müzik çevreleri bakımından büyük bir matem gününe dönüşmüştür. Seyfettin ve Sadettin Asal kardeşler, 1955 yılının Şeker bayramının ikinci gününde Şişli Camiinde kılınan ikindi namazını müteakip Beşiktaş'taki Yahya Efendi aile mezarlığında defnedilmişlerdir.[28]

Seyfettin Bey'in ölümünün ardından detaylı bir köşe yazısını kaleme alıp yayımlayan Rıfat Necdet Evrimer sayesinde ise Seyfettin Bey'in eğitimci kişiliğine ilişkin önemli ipuçlarına da ulaşmış durumdayız. O günlerden günümüze Seyfettin Bey'in kişiliği ve hocalığı konusunda muhtemeldir ki, en detaylı, en içten anlatımları R.N. Evrimer'den almış oluyoruz. Seyfettin Bey'in ölümünden duyduğu üzüntüyü belirten Evrimer, yazısında büyük ölçüde Seyfettin Bey'in sanatçı ve eğitimci kişiliği üzerinde durmuştur. Seyfettin Bey'in haklı bir şöhrete sahip olmasına rağmen, sadece iyi öğrenci yetiştirmenin zevkiyle yaşamını şekillendirdiğini, şöhretine ters orantılı olarak son derece mütevazı kişiliğe sahip olduğunu vurgulamıştır. Bu yönüyle öğrencilerinin ve meslektaşlarının kendisine büyük bir sevgi duyduklarını, övgüler karşısındaki utangaç tavrını, sanata yürekten inanan ve bu nedenle çok çalışarak çok sayıda öğrenci yetiştiren çalışkan bir kişiliğe sahip olduğunu ama bundan asla şikâyetçi olmadığını, hatta bir öğrencisinin hastalandığını duyunca ilk koşan kişi olduğunu dolayısıyla iyi bir müzik pedagojisine sahip olduğunu belirtmiştir. Ayrıca, R.N. Evrimer'in bu makalesinde Seyfettin Bey'in sağlığı konusunda başka bilgiler de ediniyoruz; dış görünüşü itibariyle sağlıklı, dinç biri olmasına karşın, son yıllarda şeker hastalığı yaşadığını ve perhizle hastalığını kontrol edebildiğini anlıyoruz.[29] Seyfettin Bey'in yetiştirdiği öğrencilerinden biri olan Reşit Erzin ise bir ifadesinde "Nafiz bakışlı, boyu 1.90'a ulaşan, zayıf, tatlı yüzlü bir beyefendi" diye tanımladığı hocası Seyfettin Asal'ın erken ölümünü aşırı sigara içmesine bağlamıştır.[30]

3. Asaf Kardeşlerin Eğitim, Konser, Orkestra Çalışmaları

Seyfettin ve Sezai Asaf Kardeşler, Viyana'da müzik öğrenimlerini tamamlayıp müzik kariyerlerini başarıyla

[28] İstanbul Şehir Üniversitesi Kütüphanesi Taha Toros Arşivi, 001529910006

[29] İstanbul Şehir Üniversitesi Kütüphanesi Taha Toros Arşivi, 001529904006

[30] https://www.hurriyet.com.tr/kitap-sanat/seyfettin-asalin-eserleri-olumunden-63-yil-sonra-ilk-kez-kaydedildi-40935661 https://www.yenisafak.com/hayat/asala-vefa-albumu-3394670, (Erişim tarihi: 04.11.2022)

inşa etmelerinin ardından Cumhuriyetin daha ilk yıllarında İstanbul'a kesin olarak dönmüşler ve ülkenin önde gelen müzik okullarında görev almaya başlamışlardır. Bu görevlerinin en başında Darü'l Elhân daha sonraki adıyla İstanbul Belediye Konservatuvarı viyolonsel ve keman öğretmenlikleri gelir ki, daha ilk aşamada Konservatuarın öğrenci orkestrasını kurma ve yönetme görevi Seyfettin Bey'e verilmiştir. Seyfettin Bey burada görev alır almaz konservatuar öğrencilerinden bir topluluk oluşturarak, bir orkestra kurmuş; bu orkestrada bazı öğretmenler de yer almış ve ihtiyaç olunan diğer elemanlar Şehir Bandosu müzisyenlerinden temin edilerek, başarılı konserler verilmiştir.

Asaf Kardeşlerin büyüğü Sezai Bey'in İstanbul Konservatuarı ile İstanbul Erkek Lisesi'nde viyolonsel hocası sıfatıyla pek çok viyolonsel öğrencisi yetiştirdiği bilinmekle beraber onun daha çok konserlerde kardeşi Seyfettin Bey ile dayanışma içinde olduğuna işaret edilir. Seyfettin Bey'in ise keman hocalığındaki ustalığı hususunda, dönemin müzik çevrelerinde büyük bir mutabakat olduğu ve takdirle karşılandığı anlaşılmaktadır. Kendisine özgü müzik eğitimi ilkeleri olduğu ve/veya uyguladığı bilinen Seyfettin Bey'in keman öğrencilerini yetiştirirken tekniği sıkı bir disiplinle ön planda tuttuğu belirtilir. Çünkü "başarılı bir yorumun ancak mükemmel bir teknikle mümkün olacağı" söylemini daima dillendirdiği yakın çevresince bilinmektedir. Bu ilkeyi hayata geçirmek bakımından da kendisinden önce başka keman hocalarından ders alıp ilerlemek üzere kendisine başvuran öğrencileri kabul etmediği söylenir. Seyfettin Bey'in eğitimciliğiyle olduğu kadar orkestra şefliği sıfatıyla da sanatına büyük bir değer kazandırdığı anlaşılmaktadır; bir konser vermeden önce eserlerin çeşitli yorumlarını gramofonundan dinlemek suretiyle hazırlık yaptığı ve nihayetinde kendi yorumunu oluşturduğu belirtilir.

Cumhuriyet döneminden önce kurulmuş ilk resmi müzik okulu olan Darü'l Elhân (Nağmeler Evi) Cumhuriyet döneminden itibaren İstanbul Belediye Konservatuvarı olarak ülkenin önde gelen müzisyenlerinin yetiştirildiği bir kurum niteliğine gelmiştir.[31] Bu yönüyle değerlendirildiğinde Asaf Kardeşlerin İstanbul'a dönüşlerinin akabinde bu kurumda eğitimci kadrosuna dâhil edilmeleri, Cumhuriyet döneminde genç kuşak müzisyenlerin yetiştirilmesi bakımından önemlidir. Bu görevlerinin yanı sıra, Asaf Kardeşler yine İstanbul'da Galatasaray Lisesi ve Kabataş Erkek Lisesi keman ve viyolonsel öğretmenliği görevlerini de üstlenmişlerdir. Bu dönemlerde özellikle Galatasaray Lisesi, Sezai Asaf ve Seyfettin Asaf Kardeşlerin viyolonsel, keman hocalıkları ve kurdukları öğrenci orkestraları sayesinde yurt dışından ve/veya yurt içinden solistlerin de katılımıyla önemli bir kültür sanat merkezi konumuna gelmiştir. Öyle ki, bu konserler halkın da ilgisini çekerek lisenin gözde bir etkinlik merkezi ve İstanbul'da müzikseverler için daimi bir sanat kurumu olmasını sağlamıştır.[32] Bu dönemlere ilişkin olarak, aşağıda sunulan fotoğrafta o günlerin öncü müzisyenleri bir aradadırlar ve fotoğrafın arka yüzünde şunlar yazılmıştır:

> "1930 yılında Asaf Kardeşlerin İstanbul Konservatuvarı öğretmenleri ve öğrencileriyle çekilmiş bir fotoğraf. (Arka kapak) 61 yıl önce Konservatuvar hocalarıyla öğrencileri: Sezai Asal (viyolonsel hocası), Tolerico (İtalyan Şan Hocası), Seyfettin Asal (keman hocası), Ziya Bey (Konservatuvar müdürü), Madam Hegye (piyano hocası), Ali Seymen (keman hocası), M. Bravn(keman hocası), Cemal Reşit Rey, Laşenski (şan hocası), Hulusi Ökten (solfej hocası ve armoni, bando şefi), Selahattin (okul kâtibi). Not: Konservatuvar hocalarından Sezai Asal (1898–1968) ile Seyfettin Asal (1901–1955) kardeştiler. Bu müzisyen kardeşler, uzun süre Galatasaray Lisesinde de hocalık yaptılar."[33]

[31] Bu konuda bkz. F. Reyhan Altınay, *Cumhuriyet Döneminde Türk Halk Müziği (Kitaplar–Makaleler Nota Yayınları),* İzmir, 2004, s. 78.

[32] Seza Sinanlar Uslu, "1916–56 Yılları Arasında İstanbul'un Gözde Kültür Mekânı: Galatasaray Lisesi", *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi,* Cilt. 7, Sayı. 3, Eylül 2018, ss. 1759–1778.

[33] İstanbul Şehir Üniversitesi Kütüphanesi Taha Toros Arşivi, 001526057006



Resim.9- İstanbul Şehir Üniversitesi Kütüphanesi Taha Toros Arşivi

Sezai ve Seyfettin Asaf kardeşler, Cumhuriyet döneminin ilk kuşak bestecilerinden, Türk Beşlerinden biri de olan Cemal Reşit Rey ile "Türk Triosu" adını verdikleri bir trio da kurmuşlar ve *Union Française*'de konserler vermişlerdir.[34] Türk Triosu ile İstanbul, Ankara sanat yıllarını Cemal Reşit Rey'in anlatımlarıyla şöyle öğreniyoruz:

> "Trio'muza gelince: Union Français konserleri sırasında, Seyfettin Asal ve Sezai Asal ile birlikte kurduğumuz trio'ya Türk Trio'su adını koyduk. Bu trio ile çok sayıda konserler verdik. Emprezaryoluğumuzu Arditi yapardı. Arditi, çok önemli bir şahıstı. İstanbul'a çok meşhur artistler getirirdi. Trio konserlerimizi o organize ederdi… Ankara'da bulunduğum senelerde, yine Arditi'nin daveti üzerine İstanbul'a Francescatti gelmiş ve Seyfettin Asal idaresindeki Konservatuvar Orkestrası refaketinde Beethoven'in keman konçertosunu çalmıştı."[35]



Resim.10- Seyfettin Asaf, Cemal Reşit Rey, Sezai Asaf, Türk Triosu

[34] Akdeniz, a.g.m., ss. 63–84.

[35] Cemal Reşit Rey, "Musikinin Kudreti Konservatuvar Hatıralarım", *Orkestra,* Mayıs, 1976. https://web.archive.org/web/20130602074443/http://www.tuluyhanugurlu.com/CRR/son%20soz.html, (Erişim tarihi: 04.11.2023)



19-3-939 Tan

Zino Francescatti

Meşhur Sanatkâr, Konserini Salı Akşamı Veriyor

Büyük Fransız sanatkârı Francescatti Konservatuar orkestrasile 21 mart salı günü akşamı saat 21 de Fransız Tiyatrosunda bir konser verecektir.

Programda Beethoven'in konsertosu ve piyano refakatile Paganini ve Kreutzerin sonatını çalacaktır.

Z. Francescatti

Orkestrayı Konservatuar Profesörlerinden Seyfettin Asal idare edecektir.

Zino Francescatti meşhur bir musikişinasın oğludur ve ilk konserini daha beş yaşında iken vermiştir ve on yaşına girdiği zaman Beethovenin konsertosunu büyük bir muvaffakiyetle çalmıştır. Babasının vefatından sonra Parisin büyük sanat cemiyetlerile beraber çalışmış, Fransadan başka bütün Avrupa merkezlerinde konserler vermiştir.

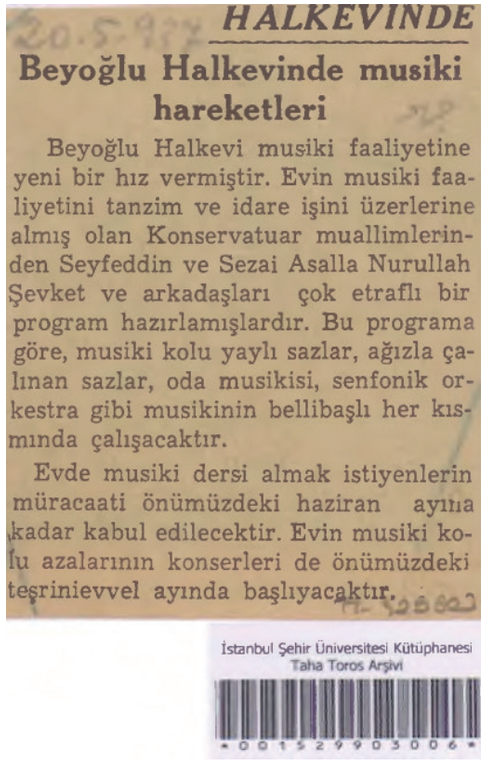
TT. 529909

İstanbul Şehir Üniversitesi Kütüphanesi
Taha Toros Arşivi

Resim.11- İstanbul Şehir Üniversitesi Kütüphanesi Taha Toros Arşivi[36]

Cumhuriyet döneminde halkın yaygın eğitiminde iş gören halkevlerinden biri olarak Beyoğlu Halkevi müzik etkinliklerinde Asaf Kardeşlerin düzenlediği detaylı eğitim programlarının da olduğu anlaşılır. 20.05.1937 tarihli bir belgede Beyoğlu Halkevi'nin müzik etkinliklerinin Seyfeddin–Sezai Beyler ile Nurullah Şevket Bey'in yönetiminde çalgı eğitimleri ile müzik topluluklarının katkısı ile yürütüldüğü bilgisi paylaşılmış olup bu kurumların Cumhuriyet döneminde çoksesli müziğin genç kuşak müzisyenler arasında sadece örgün eğitimde değil, yaygın eğitimde de yaygınlaştırılmasına hizmet ettikleri görülmektedir.

[36] İstanbul Şehir Üniversitesi Kütüphanesi Taha Toros Arşivi, 001529909006



HALKEVİNDE

Beyoğlu Halkevinde musiki hareketleri

Beyoğlu Halkevi musiki faaliyetine yeni bir hız vermiştir. Evin musiki faaliyetini tanzim ve idare işini üzerlerine almış olan Konservatuar muallimlerinden Seyfeddin ve Sezai Asalla Nurullah Şevket ve arkadaşları çok etraflı bir program hazırlamışlardır. Bu programa göre, musiki kolu yaylı sazlar, ağızla çalınan sazlar, oda musikisi, senfonik orkestra gibi musikinin bellibaşlı her kısmında çalışacaktır.

Evde musiki dersi almak istiyenlerin müracaati önümüzdeki haziran ayına kadar kabul edilecektir. Evin musiki kolu azalarının konserleri de önümüzdeki teşrinievvel ayında başlıyacaktır.

İstanbul Şehir Üniversitesi Kütüphanesi
Taha Toros Arşivi

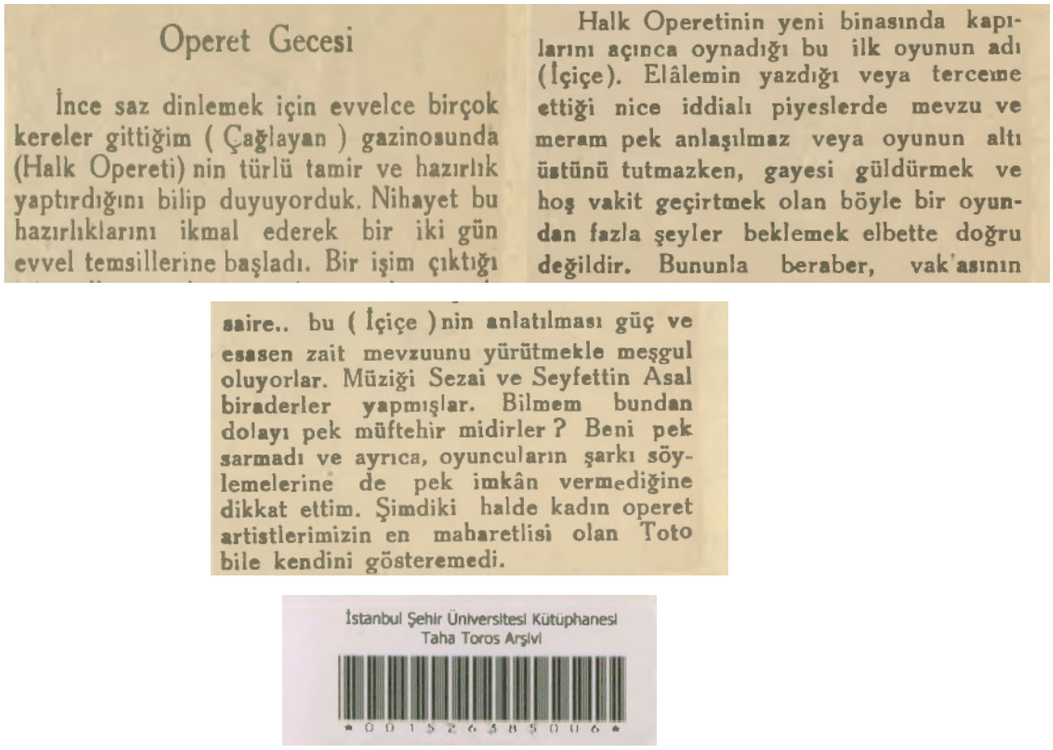
Resim.12- İstanbul Şehir Üniversitesi Kütüphanesi Taha Toros Arşivi[37]

Asaf Kardeşlerin, 1944 yılında Hüseyin Saadettin Arel ve Cemal Reşit Rey ile "İstanbul Musiki Sanatkârlar Cemiyeti Orkestrası" (İstanbul Şehir Orkestrası) adıyla bir başka orkestra da kurdukları bilinmektedir. Bütün bu orkestralarda Seyfettin Asal ile Cemal Reşit Rey yönetiminde konserler verildiği ve bu orkestralar sayesinde günümüzdeki İstanbul Devlet Senfoni Orkestrası'nın temellerinin atılmış olduğu anlaşılmaktadır.[38] Bunların yanı sıra, Seyfettin Bey'in operet türüne olan ilgisi nedeniyle çeşitli operetler bestelediği görülmektedir; bu alanda librettolarını Mahmut Yesarî'nin yazdığı operet türündeki eserleri İstanbul'da 1935–1945 yılları arasında Halk Opereti Topluluğu tarafından sahnelenmiştir. Seyfettin Bey'in bestelediği veya ağabeyi Sezai Bey ile birlikte besteledikleri bu operetlerin sahnelendiği dönemlerde büyük ilgi gördüğü, bazen de müzik eleştirmenlerince eleştiri yazılarına konu olduğu biliniyor. Sözgelimi, "İç İçe" adlı operetin sahnelenmesinin ardından yayımlanan bir eleştiri yazısında Asaf Kardeşlerin bu operetin müziklerini bestelemiş olmalarından dolayı kısmen yadırgandıklarına ilişkin görüşler de kaleme alınmıştır. Asaf Kardeşlerin operet türündeki diğer eserleri "Bay Bayandır, Florya, İç İçe, Kına Gecesi" olarak bilinmekte olup bu operetlerden Seyfettin Bey'in "Vur Patlasın" adlı eseri en son sahnelenen operet olmuştur.[39]

[37] İstanbul Şehir Üniversitesi Kütüphanesi Taha Toros Arşivi, 001529903006

[38] Akdeniz, a.g.m., ss. 63–84.

[39] https://tr.wikipedia.org/wiki/ Seyfettin Asal, (Erişim tarihi: 04.11.2023)



Operet Gecesi

İnce saz dinlemek için evvelce birçok kereler gittiğim (Çağlayan) gazinosunda (Halk Opereti) nin türlü tamir ve hazırlık yaptırdığını bilip duyuyorduk. Nihayet bu hazırlıklarını ikmal ederek bir iki gün evvel temsillerine başladı. Bir işim çıktığı

Halk Operetinin yeni binasında kapılarını açınca oynadığı bu ilk oyunun adı (İçiçe). Elâlemin yazdığı veya terceme ettiği nice iddialı piyeslerde mevzu ve meram pek anlaşılmaz veya oyunun altı üstünü tutmazken, gayesi güldürmek ve hoş vakit geçirtmek olan böyle bir oyundan fazla şeyler beklemek elbette doğru değildir. Bununla beraber, vak'asının

saire.. bu (İçiçe)nin anlatılması güç ve esasen zait mevzuunu yürütmekle meşgul oluyorlar. Müziği Sezai ve Seyfettin Asal biraderler yapmışlar. Bilmem bundan dolayı pek müftehir midirler? Beni pek sarmadı ve ayrıca, oyuncuların şarkı söylemelerine de pek imkân vermediğine dikkat ettim. Şimdiki halde kadın operet artistlerimizin en maharetlisi olan Toto bile kendini gösteremedi.

İstanbul Şehir Üniversitesi Kütüphanesi
Taha Toros Arşivi
001526585006

Resim.13- İstanbul Şehir Üniversitesi Kütüphanesi Taha Toros Arşivi[40]

4. Asaf Kardeşlerin Kaleminden: "Musikimiz Hakkında Bir Rapor"

Seyfettin ve Sezai Asaf Kardeşler, 1924'te ülkeye dönüşlerinin ardından Galatasaray Lisesi ve İstanbul Lisesinde müzik öğretmenliği görevlerini sürdürürlerken, 1925 yılında, o dönemin Maarif Vekâleti Hars Müdüriyeti[41] tarafından Batı Anadolu'da ilk resmi/kurumsal halk müziği derlemeleri için görevlendirilirler. Bu derleme seyahatlerini İstanbul'dan İzmir'e giderek başlatmışlar; İzmir merkezli olarak Ödemiş, Tire ilçeleriyle Aydın, Denizli gibi Batı Anadolu illerindeki tespitlerini, belgeleme çalışmalarını gerçekleştirmişlerdir. 1925 yılında derleme gezilerindeki gözlemlerini, seyahat sonuçlarını ve müzik alanındaki fikirlerini ise seyahatlerinin ikinci ayında Hars Müdürlüğüne bir raporla bildirmişlerdir. Asaf Kardeşlerin, 12 Kasım 1925 tarihli *Cumhuriyet* gazetesinde de yayımlanan[42] "Musikimiz Hakkında Bir Rapor" başlıklı derleme gezilerini anlatan raporlarını Ankara'ya dönüşlerinin ardından 1.5.1925 (I/5/1341) tarihinde Maarif Vekâletine teslim ettikleri ve *Muallimler Birliği Dergisi*'nde detaylı bir makale olarak yayımladıkları görülmektedir. Asaf Kardeşlerin, ilk raporlarını bu dergide yayımlamalarının önemli bir nedeni vardır. Türkiye Muallimler Birliği Cemiyetince Temmuz 1925–Nisan 1927 tarihleri arasında aylık periyotla yayın hayatını sürdürmüş olan *Muallimler Birliği Mecmuası*, ülke çapında öğretmenlerin dayanışma, iletişim, kültür, sanat ve müzik alanlarındaki çalışmalarına yer veren Cumhuriyet döneminin merkezi önemdeki bir yayını olup kadrosunu öğretmenler oluşturmaktadır. Mecmuanın ilk yedi sayısında sorumlu müdür olarak görülen Münif Kemal Bey'in 1925 yılındaki kadrosunda, dönemin önde gelen eğitimcileri ve sanatçıları arasında "Muallim Seyfettin"

---

[40] İstanbul Şehir Üniversitesi Kütüphanesi Taha Toros Arşivi, 001526585006

[41] "Maarif Vekâleti Hars Müdüriyeti" 1920 yılında Maarif Vekâleti'nin (bugünkü Milli Eğitimi Gençlik ve Spor Bakanlığı benzeri kuruluş) bir alt birimi olarak önce "Asar–ı Atikası Müdürlüğü" adıyla kurulmuş "Kültür İşleri" dairesinin adı 1922'de "Hars Müdürlüğü" (hars=kültür) olarak değiştirilmiş olup 1926'da bu müdürlüğe bağlı "Müzeler, Kütüphaneler ve Yayımlar Daireleri" hayata geçirilmiştir. Seyfettin ve Sezai Asaf Kardeşlerin de 1925'te bu Hars Müdürlüğünce görevlendirildikleri anlaşılmaktadır.

[42] Seyfeddin ve Sezai Asaf, "Milli Mûsikîmizin Islahı İçin Ne Yapmalı? Garbi Anadolu'daki Mûsikî Tedkikatı", *Cumhuriyet,* 12 Teşrinisani 1341/1925. (Ayrıca bkz. Recep Uslu, *Müzik Bibliyografyası–I,* I. Kısım Müzik Eserleri, 1. Baskı, Cilt. 1, Çengi Yayınevi, İstanbul, 2016, ss. 78 ve 130.)

adını da görmekteyiz.[43] Asaf Kardeşlerin 1925 tarihinde yayımladıkları bu ilk derleme raporlarını, 1926'da notaları ve sözleriyle halk müziği tespitlerinin toplandığı kitaplarının giriş bölümünde de tam metin olarak yayımladıkları görülür.[44]

Seyfettin ve Sezai Asaf Kardeşlerin, Mayıs 1925'te yayımladıkları bu ilk raporlarında öncelikle Batı Anadolu'daki derleme gezisi güzergâhlarını ana hatlarıyla görmekteyiz:

- İstanbul → İzmir → Ödemiş → Birgi → Tire → Aydın → Nazilli → Ay Köyü → Sultanhisar → Denizli → İzmir'e dönüş
- İzmir → Kasaba (Turgutlu) → Manisa → Kırkağaç → Soma → Kınık → Bergama → Dikili → Ayvalık → Gömecek → Burhaniye → Edremit → Havran → Balıkesir → Yağkup Köy → Memdehora (Balıklı) → Bandırma → Karacabey → Balıkesir'e dönüş
- Balıkesir → Bandırma → Bursa → Gemlik → Mudanya → İstanbul'a dönüş

Seyahatin başlangıcında İstanbul yoluyla İzmir'e gittikleri ve Maarif Müdürü Nail Bey'in öncülüğünde Milli Kütüphane'de İzmirli kentli ve mahalli müzisyenlerden bir komisyon oluşturularak, bu komisyonun mahalli havaları toplama konusunda bir ön çalışma başlattığı belirtilmiştir. Bu başlangıcın ardından Ödemiş ilçesine oradan da Birgi Nahiyesi'ne gidilerek halk sanatçıları ve saz şairleriyle görüştükleri, Ödemiş'te Avrupa çoksesli müziğinden eserlerin seslendirildiği halka açık iki konser verdiklerinden de söz edilmiştir. Ödemiş'ten sonraki güzergâh Tire'dir, Tire'de Türk Ocağı rehberliğinde yerel müzisyenlerden dinledikleri türküleri, ezgileri notaya alıp kaydettikleri ve buradan Aydın'a gittikleri, bu kentte de halka konser verdikleri, burada az sayıda müzisyenle temas edebildikleri için Nazilli'ye geçtikleri belirtilmiştir. Aydın gibi Nazilli'de de halk sanatçılarıyla fazla temas edemedikleri için Sultanhisar Ay Köyü'ne geçerek, oradaki mahalli müzisyenlerden davul–zurna havalarını notayla kaydettikleri görülür. Sultanhisar'dan Denizli'ye geçilerek buradaki Türk Ocağının öncülüğünde yerel müzisyenlerden ve yörenin hapishanesindeki zeybeklerden, Yörüklerden halk çalgılarını dinleyip notaya aldıkları anlaşılmaktadır. Denizli'de de bir konser verip buradan İzmir'e dönmüşler, İzmir'de oluşturdukları komisyondan yöre ezgilerini notaya almışlar, kentin hapishanesinde saz çalanlarla görüşerek, İzmir'de Maarif Müdürünün rehberliğinde çeşitli okullardaki müzik derslerine katılıp incelemeler yapmışlardır.

Asaf Kardeşlerin ikinci aşamada İzmir'den Kasaba (Turgutlu)'ya gittikleri, buradaki yerel müzisyenlerle çalışmalar yaptıkları daha sonra Manisa'ya geçerek, burada müzisyenlerle görüştükleri, Manisa hapishanesinde Çepni aşiretine mensup kişilerden tespitler yaptıkları belirtilmiştir. Manisa'dan Kırkağaç, Soma, Kınık, Bergama, Dikili'ye giderek bu yörelerde ezgileri notaya aldıkları, oradan Ayvalık'a geçtikleri ancak göçmen/muhacir topluluklardan fazlaca yararlanamadıkları ama burada da halka bir konser verdikleri belirtilmiştir. Ayvalık'tan Gömecek, Burhaniye, Edremit, Havran, Balıkesir, Yağkup Köy, Memdehora (Balıklı), Bandırma, Karacabey kazalarına geçtikleri, Balıkesir'de bir konser verdikleri, Bandırma'dan Bursa, Gemlik, Mudanya'ya geçerek, İstanbul'a döndükleri anlaşılmaktadır.

Seyfettin ve Sezai Asaf Kardeşlerin yayımladıkları bu ilk derleme raporlarında, İzmir merkezli olarak gerçekleştirdikleri seyahatlerinde kentin müziksel görünümünü dört maddeyle anlatırken, bir bakıma Cumhuriyetin ilk dönemlerindeki "kent–köy" ilişkisine de vurgu yapmış oldukları görülür. İzmir'in çokkültürlü demografisinin yerel müzik unsurlarına ne şekilde yansımış olduğuna işaret edilen raporda İzmir'de dört farklı müziksel bağlamdan bahsedilir. Bunlardan birincisi, halkta yaşayan zeybek oyun havaları ve zeybek türküleridir ki, daha sonra yayımladıkları derleme kitapları bu türün örnekleriyle oluşmuştur. İkinci sırada, İzmir'de yaşayan Rumların, Türk halk müziği eserlerinden özellikle de zeybek havalarından yararlanarak oluşturdukları ve/veya bunları birbirine bağlı olarak seslendirdikleri oyun havalarıdır ki, bu türden eserlerin halk tarafından benimsenmediğini de not etmişledir. Üçüncü sırada, "saltanat musikisi" olarak adlandırdıkları klasik Türk musikisine yer vermişler; bu türdeki eserleri de halk müziği eserlerine göre insanlar üzerinde ağır bir etki bırakan bir müzik olduğu yönündeki kanaatlerini belirtmişlerdir.

[43] Bu konuda bkz. Mustafa Arıkan, "Muallimler Birliği Mecmuası", https://ataturkansiklopedisi.gov.tr/bilgi/muallimler-birligi-mecmuasi/, (Erişim tarihi: 25.04.2023)

[44] Seyfettin – Sezai Asaf, a.g.m., 1925 (1341).

Dördüncü ve son sırada "cazbant" olarak belirttikleri Avrupa merkezli eğlence müziğini ise "milli musiki" açısından olumsuz gördüklerini ifade etmişlerdir. Asaf Kardeşlerin, İzmir kent merkezine ilişkin olarak ortaya koydukları bu değerlendirmelerinin temelinde Cumhuriyet dönemindeki "alaturka–alafranga müzik" tartışmalarının ve halk müziği türüne atfedilen değerin yatmakta olduğu anlaşılmaktadır. Çünkü yayımladıkları raporun devamında "Garbî Anadolu Köyleri Musikisi" başlığıyla bu kez köylerdeki müziksel görünümü üç maddeyle analiz ettikleri görülür. Birinci sırada "uzun havalar" vardır; Avrupa müziğindeki *resitatif* eserlerle karşılaştırdıkları bu serbest ezgilerin halk sanatçılarınca, halk sazlarıyla icra edildiğini belirtirler. İkinci sırada "kadın oyun havaları" yer almış olup 4/4, 9/8'lik usullerle icra edilen bu eserlerin yaygın ve benzer karakteristiklerde olduğu belirtilmiştir. Üçüncü ve son sırada ise "erkek oyun havaları/zeybek havaları" olup bu eserlerin ağır ve yürük olmak üzere 9/4, 9/8'lik usullerde olduğu not edilmiştir.

Asaf Kardeşlerin raporlarında, Batı Anadolu'daki halk çalgılarına da yer verdikleri görülmektedir: Altı başlıkta bağlama, cura, saz; "ağız sazları" olarak adlandırdıkları "küçük zurna, kaval" ve ayrıca "bize ait olmayan musiki âletlerinden" dedikleri "klarnet, trompet, pöklü, trombon"; "vurularak çalınan âletler" dedikleri "davul, zilli maşa, parmak zilleri, def, madeni tepsi, çifte nağara" ve "yay ile çalınan sazlar" dedikleri "kabak kemane". Raporun bu bölümü, köylü halkın çalgı yapmayı bilmemesi ve müziğin kurallarına vakıf olmamasına karşın, halk müziği eserlerini üretmedeki yeteneğine vurgu yapılarak tamamlanmıştır.

Asaf Kardeşler raporlarının son bölümünü "Millî Musikimizin Islahı Çareleri" başlığına ayırarak, bu alanda ilk olarak 'esaslı' bir müzik okulunun açılması gerektiğini ve bu okuldan beklentilerini dört maddede dile getirmişlerdir. Öncelikle ayrıntılı, kapsayıcı bir müzik nazariyatı/teorisi programının hayata geçirilmesidir. İkinci olarak yaylı, üfleme ve vurma çalgıların temin edilmesi beklenmektedir ki, bu meyanda çoksesli müzik çalgılarının yanı sıra, ağız sazları, davul, def, zilli maşa, madeni tepsi vb. gibi halk çalgılarına da yer verildiği görülmektedir. Üçüncü olarak, müziksel seslendirme ve dans eğitimine yer verilmiştir. Dördüncü olarak da, opera sanatına eğitimde yer verilmesine ilişkin olarak, Türk müziği tarihi, Türk dili ve edebiyatı, yerel ağız, şive konularına önem verilmesi istenmiş olup "milli müzik" eğitiminin nihai amacının milli operaların bestelenmesi, milli şarkılar ve milli dansların ortaya çıkarılması olduğu belirtilip bu şekilde 'çağdaş' eserlerin ortaya konulmasının sağlanabileceğine dair beklentiler dile getirilmiştir.[45] Asaf Kardeşlerin, "Musikimiz Hakkında Bir Rapor" başlığıyla kaleme alıp sundukları Maarif Vekâleti Hars Müdürlüğü makamında o tarihlerde Hars Dairesi Müdürü Galip Eldem'in (19 Haziran 1921–1 Haziran 1925) görevde olduğu; daha sonra kitaplarını yayımladıkları dönemlerde ise Hamit Zübeyr Koşay (1 Haziran 1925–18 Mayıs 1926/Hars Dairesi Müdürü), Hasan Fehmi Turgal (1926–1939/Kütüphaneler Şubesi Müdürü)'ın görevli oldukları anlaşılmaktadır.[46]

[45] Seyfettin – Sezai Asaf, a.g.m., 1925 (1341).

[46] https://kygm.ktb.gov.tr/TR-134541/genel-mudurlerimiz.html, (Erişim tarihi: 25.04.2023)



موسيقيمز حقنده بر رابور

مقام وكالتيله اخذ ايدرك أمر موجبنجه غربي آناطوليده اجرا ايتديكمز سياحتده خلق موسيقيمزه عائد تدقيق وتتبعلرمزي وبو خصوصده كي آراما وجالشمه طرزمزي ونهايت تدقيقاتمزك نتيجه سنه كوره ملي موسيقيمزك اصلاحنه متعلق فكرمزي عرض ايديورز :

اولا آنقره دن استانبول يوليله ازميره كيتدك . ازمير معارف مديري نائل بك دلالتيله ازميرك كزيده موسيقي شناسلرندن وحلي موسيقيدن واقف ذاتلردن مركب بر قوميسيون تشكيل وملي كتبخانه ده اجتماع ايله اونلرك فكرلرني ديكله دك و ورديكمز قرار وجهله بو قوميسيونك طوپلاياجغي توركك روحندن دوغان پارچه لري تكرار ازميره عودتمزده مشتركاً تدقيق ومطالعه ايتمك اوزره ازميردن اوده مبشه حركت ايتدك.

اوده مشده كوبلي وشهرلي ساز شاعرلريله تماس ايتدك . اوده مشه ملحق بيركي ناحيه سنه كيدوب ناحيه مديرينك دلالتيله بايلاردن وجوار كوبلردن جلب ايتديكمز سنان پاپا وعلي أفه كبي بريسي سكسان وبريسي يتمش ياشنده ايكي اختيار كبي موسيقي حافظه سي برنده برقاچ سازشاعري ايله كوروشوب تدقيقاته بولوندق .

اوده مشده خلعزه آوروپا موسيقيسنك نه قادار ايلري كيتديكني كوسترمك دها دوغروسي قولاقلرينه غرب موسيقيسيله برمعارفه تأمين ايتمك اوزره بويوك بسته كارلردن كزيده آثارلردن مركب پروغرامله ايكي دفعه قونسر وردك . اوده مبشدن تيرمه كيتدك . تيرمدن تورك اوجاغي هيئتي ومعلملر دلالتيله اسكي تورك خوانندە وسازندەلريله تماس ايدرك اونلرك موسيقي محفوظاتي ديكله دك وبونلري نوطه يه آلدق .

تيرمدن آيدينه حركت ايتدك . آيدين شهرينك باغامي دولايسيله اسكي سكنه سي اطرافه داغيلديغندن آنجق بر ايكي موسيقي يه واقف ذات بولەرق اونلرله تماس ايده بيلدك . خلقمزده غرب موسيقيسنه هوس اويانديرمق ايچون آيدينده تورك اوجاغنده بر قونسر ويردك . اوراد دن نازللي يه كيتدك . فقط نازللي ده بانفين سببيله خراب اولمش وسكنه سي ـ حتى آيدينلدن فضله ـ داغيلمش بر شهر اولديغندن اورادە كيمسه دن استفاده ايده مه يه جكمزي آكلايارق تورك اوجاغي رئيسي وزائدارمه قوماندانيله برلكده ساطان حصاره كيتدك. ساطان حصارده غريب حسين اسمنده اسكي ساز شاعريله وقاباق چالانلرله تماس ايتدك. ساطان حصاردن آي كوينه كيدرك تورك اوجاغي وساطتيله كويلردن برقاچ زورناجي وداوولمي جلب واستماع ايتدك . چالدقلري مختلف پارچالري نوطه يه آلدق .

آي كوينلدن دكزليه كيتدك . يينه تورك اوجاغي دلالتيله محلي مختلف خواننده وسازندەلري ديكله دك برقاچ دفعه حبسخانه يه كيدرك اسكي زيبكلر ويورو كلرله تماس وقاباق ، جورا ، باغلاما وقوال چالانلردن چوق استفاده ايتدك .

دكزليده بر قونسر ويردك .

اورادن ازميره عودت ايتدك . تشكيل ايتديكمز قوميسيون اعضالرني طوپلايوب حاضرلادقلري پارچالري آلدق . عمومي حبسخانه يه كيدرك اورادەكي ساز چالان كويلولرله تماس ايتدك . ازميرده مكتبلرده كي موسيقي تدريساتي ياقيندن كوروب آكلامق اوزره معارف مديري نائلي بكله برلكده درت بش مكتبك موسيقي درسلرنده بولوندق .

ازميردن قصبه يه كيتدك . بلديه رئيسي وزائدارمه قوماندانی وساطتيله جوار كويلردن كتيرتديكمز برليلردن طقوز سازنده و خوانندەيي ديكله ديك .

قصبه دن صوكرا زيارت ايتديكمز مغنيسا ده برچوق سازندەلري ديكله يه رك مختلف هوالري نوطه يه آلدق . بالخاصه حبسخانه ده بولديغمز « چه پني » عشيرتنه منسوب كيسه لردن استفاده ايتدك . مغنيسا ليسي مساعره صالونده بر قونسر ويردك .

مغنيسادن صوكرا ده قره آغاج ، صوما ، قيريق ، برغمه وديكيلي يه كيدرك اورالرده ملي موسيقيمزله مشغول اولمش ذاتلرله تماس ايدوب محفوظاتلرندن اولان مختلف ملي هوالري نوطه يه آلدق .

متعاقباً كيتديكمز آيوالقده همان بوتون سكنه سي مهاجرلردن عبارت اولديغندن موسيقي قاريشيقدر. بناءً عليه اورادەكي تدقيقمزدن استفاده ايده مه دك . آيوالقده تورك اوجاغنده بر قونسر ويردك . آيوالقدن صوكرا كومجك ، برهانيه ، ادرميد ، هاوران ، بالیكسر ، يعقوب كوي ،

Resim.14- Yurdumuzun Nağmeleri, "Musikimiz Hakkında Bir Rapor", Sayfa.2

5. Seyfettin – Sezai Asaf Kardeşler ve *Yurdumuzun Nağmeleri*

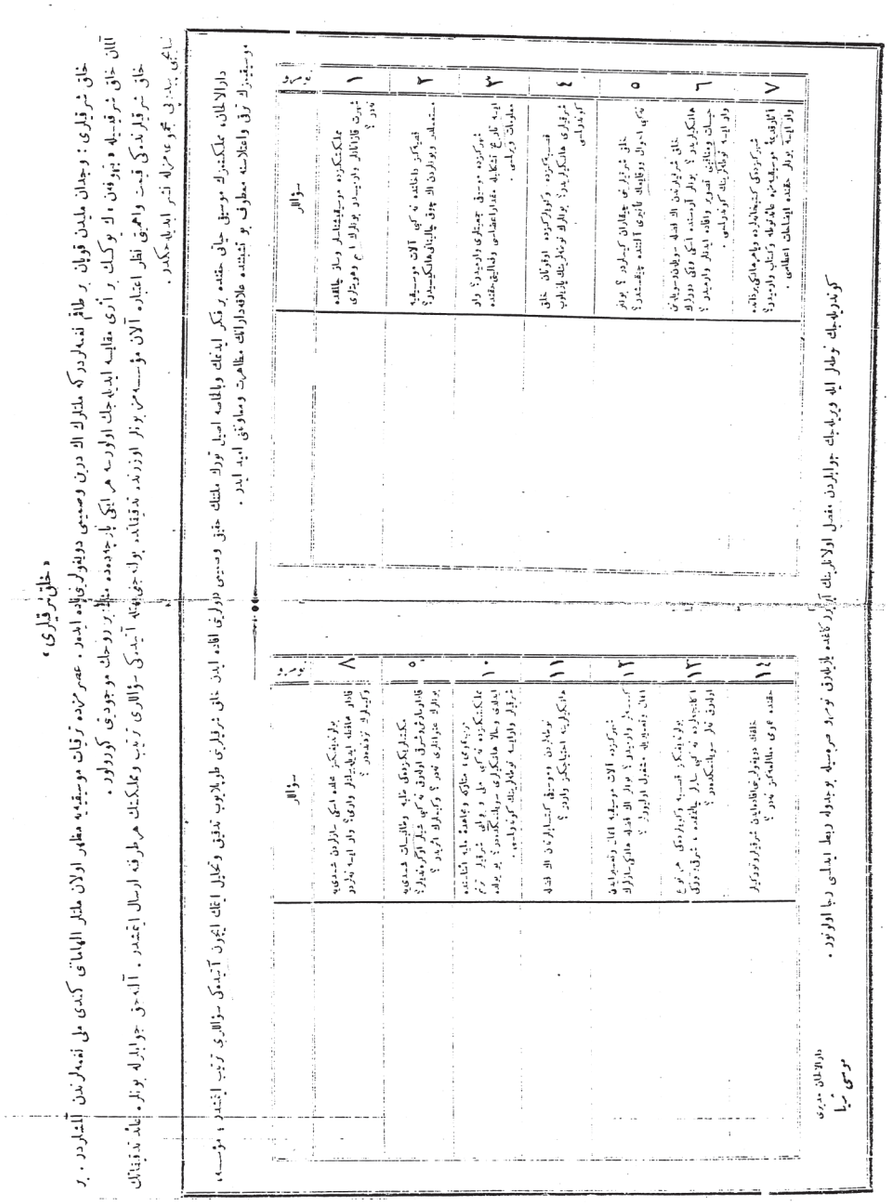
Cumhuriyet döneminde resmi/kurumsal halk müziği derlemelerinin notalı bir kitapta toplanmış ilk yayın Seyfettin ve Sezai Asaf Kardeşlerin *Yurdumuzun Nağmeleri*[47] adlı eserleridir. 1925 yılında Batı Anadolu illerinde, yörelerinde gerçekleştirdikleri saha araştırmaları ve notayla belgeleme çalışmalarının sonuçlarını –henüz ülkemizde harf devrimi yapılmamış olduğundan– 1926'da Osmanlıca olarak kaleme alıp yayımlarlar. Asaf Kardeşler, Maarif Vekâleti Hars Müdürlüğü tarafından bu görevi aldıkları o dönemde ses kayıtlarının yapılacağı fonograf cihazı olmadığı bilinmektedir; çünkü bu ilk derlemelerin ardından Dârü'l Elhân[48] kurumunca gerçekleştirilecek derlemeler için 1926'dan itibaren ilk kez fonograf cihazı temin edilebilmiştir.

Asaf Kardeşlerin bu ilk notalı halk müziği derlemelerini içeren yayınlarından önce Avrupa'daki folklor

47 Seyfettin – Sezai Asaf, a.g.e., 1926.

48 Bu konuda bkz. Meydan Larousse Ansiklopedisi, "Dârülelhan", C. 3, İstanbul, 1988, s. 406; İstanbul Ansiklopedisi, "Darü'l Elhân", C. 2, s. 556; Gönül Paçacı, "Kuruluşunun 77. Yılında Dâr–ül–elhân ve Türk Musıkisi'nin Gelişimi I", Tarih ve Toplum, S. 121, Ocak 1994, ss. 48–54; "Kuruluşunun 77. Yılında Dâr–ül– elhân ve Türk Musıkisi'nin Gelişimi II", Tarih ve Toplum, S. 122, Şubat 1994, ss. 17–20.

çalışmalarının etkileri ülkemizde de görülmüş; ulus–devletin inşa sürecinde halk kültürü, halk müziği araştırmalarına özel bir önem atfedilerek, Ahmet Cevdet Paşa, Fuad Köprülü, Mahmut Ragıp Gazimihâl, Halil Bedii Yönetken, Rauf Yektâ Bey, Musa Süreyya Bey gibi aydınlar tarafından bu konular sıklıkla dile getirilmeye ve bu alanda makaleler yayımlanmaya başlamıştır. Halk kültürüne yönelme fikirleri öylesine güçlü bir etki yaratır ki, 1922 yılında Dârü'l Elhân adına iki bin anket fişi hazırlatılarak, memleketin çeşitli yörelerinde yaşamakta olan halk türküleri/halk şarkıları, ezgileri, halk sanatçıları, halk çalgıları gibi konularda bilgi edinilmesi için Maarif Vekâletince yurdun her yöresine anketler gönderilir. Dârü'l Elhân Müdürü Musa Süreyya Bey'in döneminde, kendisinin kaleme aldığı "Halk şarkıları" başlıklı yazı[49] ve hazırlanan on dört soruluk bu anketlerin sonuçları üç yıllık sürecin sonucunda, mahalli müzisyenlerden tespit edilen yüz kadar türkü ve ezginin seksen beşi 1926'da notalarıyla iki defter/fasikül olarak yayımlanmıştır.



Resim.15- 1922'de Dârü'l Elhân'da hazırlanan ilk anket soruları

[49] Mûsa Süreyya, "Halk Şarkıları", Dârü'l Elhân Yayınları, ss. 40–46.

Bununla birlikte anketlerden gelen sonuçların yetersizliği göz önüne alınarak, Dârü'l Elhân kurumunca derleme ekipleri tarafından alanda kayıtların yapılması ihtiyacı öne çıkar ve ilk kez fonografla türkülerin, ezgilerin kaydedilmesine karar verilerek, 31 Temmuz 1926'da ilk resmi derleme gezisi başlatılır. Cumhuriyet döneminden itibaren İstanbul Belediye Konservatuvarı olarak adlandırılan Dârü'l Elhân'da Yusuf Ziya Demirci (Demircioğlu)'nin Müdürlüğünde derleme heyetleri kurularak, 1926–1929 yılları arasında yurdun çeşitli yörelerine dört derleme gezisi düzenlenmiş; Yusuf Ziya Demirci, Rauf Yektâ, Besim Tektaş, Dürri Turan, Adnan Saygun gibi dönemin müzik entelektüellerinden oluşan derleme heyetlerinin sahada kaydettiği türküler, ezgiler notaya alınarak, İstanbul Belediye Konservatuarınca on beş defter/fasikül olarak yayımlanmıştır.[50]

Asaf Kardeşlerin Batı Anadolu'daki derleme çalışmaları ise 1925 yılında hayata geçirildiğinden, bu ilk derlemelerde alanda sesli kayıtlar yapılamamış; halk sanatçılarının seslendirmeleri ya da halk çalgılarının icraları kadın ve erkek zeybek havaları doğrudan notaya alınarak, türkülerin sözleri belgelenmiştir. *Yurdumuzun Nağmeleri* kapak sayfasından sonra Hars Müdürünün bir sayfalık başlangıç yazısı ile 2.–4. Sayfalar arasında Seyfettin ve Sezai Asaf Kardeşlerin "Musikimiz Hakkında Bir Rapor" başlıklı yazıları yer almıştır. 6. Sayfada "Erkek Oyun Havaları" başlıklı bölüm 7.–50. Sayfalar arasında (51. Sayfa boş), 52. Sayfada "Kadın Oyun Havaları" başlıklı bölüm 53.–56. Sayfalar arasında (57. Sayfa boş), 58. Sayfada "Uzun Havalar" başlıklı bölüm 59.–64. Sayfalar arasında yer almış olup eserin tamamı 65 sayfalık bir notalı yayındır.

Kitabın başlangıç bölümünde Maarif Vekâleti Türk Harsı Müdürü Namık İsmail Bey'in[51], Macar müzikolog Bela Bartok'un görüşlerinden hareketle Türkiye'de müzik sanatının gelişmesi için neler yapılması gerektiği hususunda bizzat kendisinden edindiği fikirleri içeren bir giriş yazısını kaleme aldığı görülmektedir. Bartok'un bu konuda, öncelikle Türk müzisyenlerinin "1. Garp musikisinden tamamıyla ayrı kalmak yahut 2. Garp musikisi vesaitine müracaatla millî musikinin inkişafına çalışmak mı istiyorlar?" sorusuna yanıt aranması gerektiğini söylediği, yabancı menşeli müziklerin tercih edilmesinin müzik sanatının gelişmesine engel olabildiği, buna karşın Türk köylülerinin ağızlarından halk ezgileri, türkülerinin toplanmasının daha önemli olduğuna işaret ettiği ve asıl Türk müziğinin karakteristik özelliklerinin bu ezgilerde bulunacağını vurguladığı görülür. Genç kuşak müzisyenlerin Avrupa'ya gönderilmesi yerine kendi vatanlarında Türk müziği eğitimi alıp yerel ezgileri derleyip inceleyerek, yeni bir milli tarz yaratmalarının sadece ulusal düzeyde değil, uluslararası düzeyde de önemli olduğunu not etmiştir. Bu bağlamda, müziğe hâkim ve fonograf cihazına sahip uzmanlarca olabildiğince yurdun en uzak köşelerinden halk ezgilerinin, türkülerinin ivedilikle toplanması gerektiğini belirtmiştir. Bu görüşlerin doğrultusunda Hars Müdürü başlangıç yazısını şu sözlerle tamamlamıştır:

> "Halkın seviye-i medeniyesini yükseltmek çarelerini ararken bizler de tabiatıyla musikiye azami ehemmiyet vereceğiz. Bir kere bu günkü vaziyeti ilmî surette tetkik icap eylediğinden Seyfettin ve Sezai beylerin hazırladıkları eserin büyük alaka uyandıracağına eminiz. Kendilerini başlayıcı olmak itibarıyla şayan-ı tebrik görürüz."[52]

Yurdumuzun Nağmeleri kitabının "Erkek Oyun Havaları" bölümünde altmış dokuz zeybek havası, "Kadın Oyun Havaları" bölümünde altı oyun havası ve "Uzun Havalar" bölümünde de beş ezginin notası ve sözlerine yer verilerek eserler şöyle sıralanmıştır:

Erkek Oyun Havaları

1. Zeybek Oyun Havası 2. İzmir Zeybeği 3. Soğuk Kuyu (Tire) 4. Denizli 5. Kırkağaç 6. Aydın 7. İzmir Zeybeği 8. İzmir 9. Ödemiş Zeybeği 10. İki Parmak (Ödemiş) 11. Ayvaz Oğlu (Ödemiş) 12. İnce Memed (Ödemiş) 13. Kamalı (Tire) 14. Tire 15. Aydın 16. Adı yok 17. Adı yok 18. Adı yok 19. Adı yok 20. Bakırlı 21. Tire 22. Yörük 23. Abdal Zeybeği (Aydın) 24. Sarayköy 25. Sultanhisar 26. Küllâhlı Zeybek 27. Bergama 28. Arpazlı 29. Neyzen Tevfik'ten alınmıştır 30. Şerid 31. Balıkesir 32. Bergama 33. Çandarlı 34. Karaağaç 35. Tavas Oyun 36. Antalya 37. Burdur Havası 38. Kırkağaç 39.

[50] Yusuf Ziya Demircioğlu, "Memleketimizde Musiki Folklor Hareketleri", *Musiki Mecmuası*, C. 9, İstanbul, 1948, ss. 12–13.

[51] Gönül Paçacı, "Cumhuriyet'in Sesli Serüveni", *Cumhuriyet'in Sesleri*, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, Ekim 1999, s. 18.

[52] *Yurdumuzun Nağmeleri*, "Başlangıç", s. 1.

Akhisar 40. Ayvalık 41. Edremit 42. Muğla 43. Adı yok 44. Kırkağaç 45. Kordon 46. Bergama 47. Harmandalı 48. Ödemiş 49. Tavas 50. Sultanhisar 51. Durasallı 52. Bayındır Zeybeği 53. Bakırlı 54. Çiti (Çine) Oyun Havaları 55. … 56. … 57. Köroğlu 58. Köroğlu (Ahmed Bey'den alınmıştır) 59. Yörük Yaylası 60. Yörük Ali Türküsü 61. Abdülkadir Türküsü 62. Manisa'nın Değirmeni 63. Hacı Arif Türküsü 64. Sıdıkam 65. Bakırlı 66. Necmiyem 67. Yemen Ellerinde 68. İzmir'in Kavakları 69. İnegölü (Eyne Gölü)

Kadın Oyun Havaları

70. Adı 71. Adı yok 72. Adı yok 73. Narinay 74. Ben Yârimi Gördüm 75. Adı Yok

Uzun Havalar

76. Nazoğlu 77. Kesik Kerem 78. Adı Yok 79. Âşık Ömer 80. Gündüz Bey

Cumhuriyet döneminin ilk yıllarında Seyfettin ve Sezai Asaf tarafından yayımlanmış olan bu halk müziği derlemeleri Türk halk müziği alanında ilk notalı yayın olmaları bakımından önemli bir başlangıç niteliğindedir. Klasik Türk müziği türüne ilişkin önemli bir dağara sahip olunduğu bu dönemlerde halk müziği türünün yapısal özellikleri üzerine henüz birikim oluşmadığından, Asaf Kardeşlerin bu yayında zeybek havalarının tartımı ve dizisini uluslararası sanat müziği ve Türk müziği notasyonunu birlikte kullanmak suretiyle tespit ettikleri görülmektedir. Dokuz zamanlı aksak tartımlı zeybek havaları [3/4//3/2] veya [3/4//3/8] şeklinde notalanırken, bazı ezgilerde metronom bazılarında ise tempoyu ifade eden "yürük, ağır, çokça yürük" yazıldığı, değiştiricilerin ölçülerde bir arada kullanıldığı ve her ezginin başında ezginin derlendiği yerin belirtildiği görülür.


ارکاك اویون هوالری

Resim.16- Yurdumuzun Nağmeleri, Erkek Oyun Havaları, 6. Sayfa



Resim.17- Yurdumuzun Nağmeleri, 7. Sayfa



Resim.18- Yurdumuzun Nağmeleri, Kadın Oyun Havaları, 52. Sayfa



Resim.19- Yurdumuzun Nağmeleri, Uzun Havalar, 58. Sayfa

Sonuç

"Cumhuriyet'in Yüzüncü Yılında Müziğimizin Yüzleri" adlı bu eserde "Türk Halk Müziği Derlemelerinde Öncü Kardeşler: Seyfettin Asaf–Sezai Asaf ve Yurdumuzun Nağmeleri" başlığıyla kaleme alınan bu bölümde Cumhuriyet Dönemi'ne Türk Halk Müziği penceresinden bakılarak, dönemin sınırlı olanaklarına rağmen, ilk resmi halk müziği derlemelerine öncülük etmiş iki Türk müzisyeni tanıtılmaya çalışılmıştır. Makalenin giriş bölümünde satır aralarında değinilmiş olan Musiki İnkılâbı sürecindeki tartışmaların gündemde olduğu yıllarda, Asaf Kardeşlerin bütün bu tartışmaların ve kutuplaşmaların ötesine geçerek, gerçek birer 'Türk müzisyeni' profilini ortaya koymuş oldukları anlaşılmaktadır. Asaf Kardeşlerin Avrupa'daki öğrenimlerinden ülkeye döner dönmez genç kuşak Türk müzisyenlerinin yetiştirilmesinde eğitimci, Türk müziğinin uluslararası sanat müziğiyle bir arada yorumlanmasında besteci, orkestra şefi, keman, viyolonsel sanatçısı olarak öncü rollerini başarıyla yerine getirdikleri görülmektedir. Asaf Kardeşlerin, bu başarılarını taçlandıran asıl öncülükleri ise çoksesli müzik alanına mensup sanatçılar olmalarına karşın, daha Cumhuriyet'in başlangıcında ilk Türk halk müziği derlemelerini gerçekleştirmiş ve bu alana temel bir eser kazandırmış olmalarıdır. Bütün bu yönleriyle bir değerlendirme yapıldığında ise Seyfettin ve Sezai Asaf Kardeşlerin, Mustafa Kemal Atatürk'ün, Türk müziğinin uluslararası niteliğe kavuşması hedefinde gerçek manada birer nefer olarak hizmet ettiklerini görmek ve bu niteliklerine vurgu yapmak gerekmektedir.

Cumhuriyetimizin yüzüncü yılını idrak ettiğimiz bu süreçte ülkemizde başta üniversitelere bağlı Devlet Konservatuvarları, Türk Musikisi Konservatuvarları, Müzik Bilimleri ve Müzik Eğitimi Bölümleri olmak üzere Türkiye'de müzik eğitimi alanındaki kurumsallaşmanın olumlu sonuçlarını görmekteyiz elbette. Bunun yanı sıra, Türkiye'de halk kültürü, halk bilimi alanındaki akademik faaliyetlerin ve programların etkisiyle Türk halk müziği alanındaki bilimsel birikimin de her geçen gün artmakta olduğuna tanık olmaktayız. Dileğimiz o dur ki, Seyfettin ve Sezai Asaf Kardeşlerin temsilinde Cumhuriyetin müzik devriminin gerçekleştirildiği o ilk yıllardaki öncü sanatçıların, bestecilerin, folklorcuların büyük çabalarla ortaya koydukları eserlerin, Cumhuriyetimizin yüzüncü yılında da benzer bir ruhla, bilinçle ve coşkuyla devam ettirilmesi ve müziğimizin uluslararası alanda hak ettiği değere ulaşmasıdır.

Kaynakça

Ağartan, Kaan, (1997). "Kemalizm ve Türk Musikisinin Batılılaşma Sorunsalı", *Mûsikîşinas*, Bahar 97, s. 70.

Akdeniz, Hüseyin Bülent, (2017). "Batı Müziğinin Osmanlı/Türk Temsilcileri", *Osmanlı Mirası Araştırmaları Dergisi (OMAD)*, Cilt. 4, Sayı. 10, ss. 63–84.

Altınay, F. Reyhan, (2004). *Cumhuriyet Döneminde Türk Halk Müziği (Kitaplar–Makaleler Nota Yayınları)*, İzmir: Balçova Kaymakamlığı Yayınları.

Altınay, F. Reyhan, (2008). (Yay. Haz.) *Yurdumuzun Nağmeleri Seyfettin Asaf – Sezai Asaf*, İzmir: Meta Basım.

Asaf, Seyfettin–Sezai, (1925/1341). "Musikimiz Hakkında Bir Rapor", *Muallimler Birliği Dergisi*, S. 5.

Asaf, Seyfettin–Sezai, (1925/1341). "Milli Mûsikîmizin Islahı İçin Ne Yapmalı? Garbi Anadolu'daki Mûsikî Tedkikatı", *Cumhuriyet*, 12 Teşrinisani 1341/1925.

Asaf, Seyfettin–Sezai, (1926). *Yurdumuzun Nağmeleri*, İstanbul: Memleket Matbaası.

Cunbur, Müjgân, (1873). "Atatürk'ün Musiki Üzerine Düşünceleri", *Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Cumhuriyetin 50. Yılına Armağan*, s. 128.

Demircioğlu, Yusuf Ziya, (1948). "Memleketimizde Musiki Folklor Hareketleri", *Musiki Mecmuası*, C. 9.

Evliyaoğlu, Sait–Şerif Baykurt, (1988). *Türk Halkbilimi*, Ankara.

Gazimihâl, Mahmut Ragıp, (1928). *Anadolu Türküleri ve Musiki İstikbalimiz*, İstanbul: Maarif Matbaası.

Gazimihâl, Mahmut Ragıp, (1955). *Türk Askeri Muzıkaları Tarihi*, İstanbul: Maarif Basımevi.

İstanbul Şehir Üniversitesi Kütüphanesi Taha Toros Arşivi, 001600442014

İstanbul Şehir Üniversitesi Kütüphanesi Taha Toros Arşivi, 001529901006

İstanbul Şehir Üniversitesi Kütüphanesi Taha Toros Arşivi, 001529906006

İstanbul Şehir Üniversitesi Kütüphanesi Taha Toros Arşivi, 001529911006

İstanbul Şehir Üniversitesi Kütüphanesi Taha Toros Arşivi, 001529910006

İstanbul Şehir Üniversitesi Kütüphanesi Taha Toros Arşivi, 001529901006

İstanbul Şehir Üniversitesi Kütüphanesi Taha Toros Arşivi, 001529557006

İstanbul Şehir Üniversitesi Kütüphanesi Taha Toros Arşivi, 001529912006

İstanbul Şehir Üniversitesi Kütüphanesi Taha Toros Arşivi, 001529904006

İstanbul Şehir Üniversitesi Kütüphanesi Taha Toros Arşivi, 001526057006

İstanbul Şehir Üniversitesi Kütüphanesi Taha Toros Arşivi, 001529909006

İstanbul Şehir Üniversitesi Kütüphanesi Taha Toros Arşivi, 001526585006

İstanbul Şehir Üniversitesi Kütüphanesi Taha Toros Arşivi, 001529903006

İstanbul Ansiklopedisi, "Darü'l Elhân", C. 2, İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.

Kamacıoğlu, Filiz, (1984). "Atatürk Devrimleri ve Müzik Eğitimi", *1. Ulusal Müzik Bilimleri Sempozyumu Bildirileri*, s. 185.

Meydan Larousse Ansiklopedisi (1988), "Dârülelhan", C. 3, İstanbul: Meydan Gazetecilik ve Neşriyat.

Mûsa Süreyya, (1922). "Halk Şarkıları", *Dârü'l Elhân Yayınları*.

Özgüven, Vahit, (1934). "Ulusal Musiki", *Fikirler*, C. 5, S. 118, 15, ss. 1–2.

Paçacı, Gönül, (1994). "Kuruluşunun 77. Yılında Dâr–ül–elhân ve Türk Musıkisi'nin Gelişimi I", *Tarih ve Toplum*, S. 121, ss. 48–54.

Paçacı, Gönül, (1994). "Kuruluşunun 77. Yılında Dâr–ül– elhân ve Türk Musıkisi'nin Gelişimi II", *Tarih ve Toplum*, S. 122, ss. 17–20.

Paçacı, Gönül, (1999). "Cumhuriyet'in Sesli Serüveni", *Cumhuriyet'in Sesleri*, İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.

Refiğ, Gülper, (1991). *A.Adnan Saygun ve Geçmişten Geleceğe Türk Mûsikîsi*, Ankara.

Rey, Cemal Reşit, (1976). "Musikinin Kudreti Konservatuvar Hatıralarım", *Orkestra*.

TBMM Radyo Başvekâlet Basın ve Yayın Umum Müdürlüğü, C. 3, S. 26, 15.1.1944 (Zabıt Cerîdesi, C. 25, IV. Devre, İçtimâ 4, birinci nutuk)

Uslu, Recep, (2016). *Müzik Bibliyografyası–1*, I. Kısım Müzik Eserleri, 1. Baskı, Cilt. 1, İstanbul: Çengi Yayınevi.

Uslu, Seza Sinanlar, (2018). "1916–56 Yılları Arasında İstanbul'un Gözde Kültür Mekânı: Galatasaray Lisesi", İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi, Cilt. 7, Sayı. 3, ss. 1759–1778.

İnternet kaynakçası

https://www.hurriyet.com.tr/kitap-sanat/seyfettin-asalin-eserleri-olumunden-63-yil-sonra-ilk-kez-kaydedildi 40935661, (Erişim tarihi: 21.11.2022)

https://tr.wikipedia.org/wiki/ Seyfettin Asal, (Erişim tarihi: 21.11.2022)

https://www.turkcebilgi.com/seyfettin_asal, (Erişim tarihi: 21.11.2022)

http://www.muziklopedi.org/?/Makale/116, (Erişim tarihi: 21.11.2022)

http://www.turkiyat.selcuk.edu.tr/pdfdergi/s26/409-429.pdf, (Erişim tarihi: 21.11.2022)

https://kemancilar.net/seyfettin-asal/, (Erişim tarihi: 21.11.2022)

https://ataturkansiklopedisi.gov.tr/bilgi/muallimler-birligi-mecmuasi/, (Erişim tarihi: 25.04.2023)

https://kygm.ktb.gov.tr/TR-134541/genel-mudurlerimiz.html, (Erişim tarihi: 25.04.2023)

Bir Hekim, Müzikolog ve Bestekâr Mehmet Suphi Ezgi (1869-1962)

Ali İhsan ALEMLİ[1]

Özet

Makam müziği ses sistemi üzerinde yaptığı çalışmalarıyla müzikoloji dünyasında önemli bir yere sahip olan Suphi Ezgi, aynı zamanda sinir hastalıkları uzmanı bir askerî hekim ve bestekârdı. Babasının müziğe olan ilgisinden dolayı yetiştiği ortam çok küçük yaşlardan itibaren müzikle dolu olmuştur. Suphi Ezgi'nin Kanûnî Hacı Ârif Bey, Medenî Aziz Efendi, Hüseyin Fahreddin Dede, Zekâi Dede, III. Selim'e tanbur öğreten Tanburî İsak ekolünden gelen Abdülhalim Efendi, Rauf Yekta Bey hocaları olmuştur. Yetiştirdiği öğrenciler arasında da Kemal Batanay, Fahri Kopuz, Laika Karabey, Mesut Cemil, Yılmaz Öztuna, Ahmet Çağan, Arif Sami Toker ve Ercüment Berker isimleri sayılabilir. Suphi Ezgi Abdülhalim Efendi'den öğrendiği uslûpla Tanburî Cemil Bey'den sonra yok olmaya başlayan geleneksel tanbur icrasını yeniden canlandırarak tanbur çalgısında klasik uslûbu yetiştirdiği öğrencilerine aktarmıştır. "Hamparsum" ve "Ebced" notalarını öğrenen Suphi Ezgi, 1932-1947 yılları arasında görev yaptığı İstanbul Belediye Konservatuvarı Tarihî Türk Musiki Eserlerini Tetkik ve Tasnif Heyetindeyken yaptığı çalışmalarında bozulmuş ya da değişime uğramış klasik eserleri uzun süren çalışmalar sonucunda "edisyon kritik"[2] ve "metin tamiri"[3] yöntemleriyle tekrar orijinal şekillerine kavuşturmuştur. Bunlardan Nâyî Osman Dede'nin "Mirâciyye" ve Buhûrizâde Mustafa Itrî'nin "Nât-ı Mevlâna" adlı eserleri büyük değer taşımaktadır. Suphi Ezgi'nin 1933-1953 yılları arasında meydana getirdiği 5 ciltlik "Nazarî ve Amelî Türk Musikisi" adlı eseri, makam müziği alanında önemli bir başvuru kaynağı olmuştur. Suphi Ezgi, bu eserin ilk cildinde makamlar konusunu ele alırken, ikinci cildinde usuller, üçüncü cildinde Türk musikisinde bestekârlık ve müzik türleri, dördüncü ve beşinci ciltlerinde de Türk bestekârları ve musiki nazariyatı tarihi ile bozuk eserleri onarma kuralları gibi önemli konuları işlemiştir. Bestekârlık alanında da çok sayıda eser meydana getirmesine rağmen aşırı titizliği sebebiyle bunların birçoğunu eleyerek durak, peşrev, saz semaisi, oyun havası, taksim, beste, ağır semai, yürük semai, marş ve şarkı formlarında toplam 165 adet çalışmasını yayımlamıştır. Ayrıca Musahibzâde Celâl'in yazmış olduğu "Lâle Devri" ve "İstanbul Efendisi" oyunlarının bestelerini de yapan Suphi Ezgi, "Aşkefzâ", ve "Ruhnüvâz" makamlarını isimlendirirken "Şeref-i Hamîdî" makamının adını "Şerefnümâ" olarak değiştirmiştir. 1869 yılında İstanbul Üsküdar'da dünyaya gelen Suphi Ezgi dolu dolu yaşadığı 93 yıllık hayatında çok önemli eserler bırakarak 12 Nisan 1962 tarihinde İstanbul Beykoz'da vefat etmiştir.

Anahtar Sözcükler: Suphi Ezgi, Arel-Ezgi-Uzdilek Ses Sistemi, Nazarî ve Amelî Türk Musikisi.

A Physician, Musicologist and Composer Mehmet Suphi Ezgi (1869-1962)

Abstract

Suphi Ezgi, who has an important place in the world of musicology with his works on the sound system of Makam Music, was also a military physician and composer who specialized in nervous diseases. Due to his father's interest in music, the environment he grew up in was full of music from a very young age. Kanuni Hacı Ârif Bey, Medenî Aziz Efendi, Hüseyin Fahreddin Dede, Zekâi Dede, Abdülhalim Efendi, who came from the Tanburî Isak school who taught the tanbur to III. Selim, and Rauf Yekta Bey, became Suphi Ezgi's teachers. Among

[1] Dr. Öğr. Üyesi, İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuarı Müzik Teorisi Bölümü, aalemli@gmail.com.

[2] Bir eserin nüshaları değerlendirilerek orijinal metne ulaşmaya çalışmak.

[3] Bir metindeki yanlış ya da eksik olan yerlerin belirli kurallar çerçevesinde düzeltilmesi.

the students he trained are Kemal Batanay, Fahri Kopuz, Laika Karabey, Mesut Cemil, Yılmaz Öztuna, Ahmet Çağan, Arif Sami Toker and Ercüment Berker. With the style he learned from Suphi Ezgi Abdülhalim Efendi, he revived the traditional tanbur performance, which started to disappear after Tanburî Cemil Bey, and transferred the classical style to his students. Suphi Ezgi restored classical works that had been corrupted or changed because he had previously learned the notes of "Hamparsum" and "Ebced" to their original forms with the methods of "edition critical" and "text repair" as a result of long-term studies in his studies while he was on the Historical Turkish Musical Works Examination and Classification Committee of the Istanbul Municipal Conservatory, where he served between 1932 and 1947. Among these, Nâyî Osman Dede's "Miraciyye" and Buhûrizade Mustafa Itrî's "Nât-ı Mevlâna" are of great value. The 5-volume work "Nazarî ve Ameli Turkish Music" composed by Suphi Ezgi between 1933-1953 has been an important reference source in the field of makam music. While Suphi Ezgi deals with the subject of makams in the first volume of this work, he deals with important subjects such as the usuls in the second volume, the composition and musical genres in Turkish Music in the third volume, Turkish composers and the history of music theory in the fourth and fifth volumes, and the rules of repairing corrupted works. Although he produced many works in the field of composing, he eliminated most of them due to his extreme meticulousness and published a total of 165 works in the forms of durak, peşrev, saz semai, oyun havası, taksim, beste, ağır semai, yürük semai, marş and şarkı. In addition, Suphi Ezgi, who composed the compositions of the plays "Lâle Devri (Tulip Period)" and "Istanbul Efendisi" written by Musahibzâde Celâl, changed the name of "Şeref-i Hamîdî" to "Şerefnümâ" while naming the makams "Aşkefzâ" and "Ruhnüvâz". Suphi Ezgi, who was born in Istanbul Üsküdar in 1869, died in Beykoz, Istanbul on April 12, 1962, leaving very important works in his 93 years of life.

Keywords: Suphi Ezgi, Arel-Ezgi-Uzdilek Sound System, Theoretical and Practice Turkish Music.

Müzikoloji dünyamızın en önemli isimlerinden biri olan Suphi Ezgi 1869 yılında İstanbul Üsküdar'da dünyaya gelmiştir. Babası İsmail Zühdü Bey, annesi Emine Hanım, kardeşleri Adil ve Ali Bey'dir. Baba İsmail Zühdü Bey, kanun ve keman icracısı iken aynı zamanda hanendelik de yapmaktaydı. Suphi Bey müzik dolu bir ortamda yetişirken Vefalı Tahsin Efendi'den keman eğitimi almaya başladığında 11 yaşındaydı. Yine bu sıralarda bestekâr ve kanun virtüözü Kanûnî Hacı Ârif Bey'den de "Batı notası" öğrendi. Devamında bestekâr ve icracı Medenî Aziz Efendi'yle birlikte fasıl meşklerinde bulundu (Sözer, 1986: 232). Mevlevî Şeyhi Hüseyin Fahreddin Dede'den ney, nazariyat ve repertuvar dersleri aldıktan sonra büyük bestekârlardan Zekâi Dede'nin öğrencisi olarak onunla da birlikte fasıl meşklerine katıldı. Suphi Ezgi, Zekâi Dede'nin öğrencisi oluşunu ve musiki toplantılarında birlikte eser icra ettiği arkadaşlarını şöyle anlatır:

> On yedi yaşıma gelinceyedek birçok şarkı ve peşrevleri nota ile öğrenmek ve okumakta devam ettim. Bu esnada, musiki refikim merhum Otlakçılarlı Ahet efendi, beni üstat ve bestekâr hafız Zekâi efendiye takdim ederek halkai tedrisiyesine kabul edilmiştim. Zekâi efendi haftada bir defa pazar günleri, Eyupta Şah Sultan Tekkesinin mahfelinde, şeyhin oğlu Bürhaneddin efendi, damadı Avni bey, Otlakçılarlı Ahmet efendi, kemençevî doktor Arif Atâ bey, Hafız Aziz efendi ile içtimâ ederek âsarı musikiye talim etmekte olduğundan âciz de bu hey'ete dahil olmuştum. Elyevm Posta ve Telgraf hukuk müşaviri muhibbim Ahmet Avni, kanunî Hacı Arif, Üsküdarlı hanende Hüsameddin, Rauf Yekta bey de muahharen bize refik oldular. Saz ve söz kısmında pek muktedir talebeye malik olan üstâdımız Zekâi efendi âciz için her an şükür ve mahmidetle tahattur etmekte bulunsuğum bir sa'y ve zevk ile ruhlarımıza musiki akıtmakta idi. (Ezgi, 1933: 3)

Suphi Ezgi'nin müzikoloji çalışmaları, Zekâi Dede'nin Muzıka-yi Hümâyun Nazırı Necip Paşa'nın arşivindeki "Hamparsum" ve "Ebced" notalarıyla yazılmış altı adet nota kitabını incelemek üzere Ezgi'ye vermesi ile birlikte başlamıştır. Her bir cildinde çok sayıda saz eseri bulunan bu külliyattaki bazı eserlerin bozulmuş olmasıyla, Suphi Ezgi'nin bu eserleri asıllarına ulaşarak düzeltme çabaları uzun yıllar sürmüştür (Kızıltuğ, 1974: 623). Suphi Ezgi "Nazarî ve Amelî Türk Musikisi" adlı eserinin ilk cildinin girişinde bu konuda şunları ifade eder:

> … muhterem üstadım Zekâi efendi, Muzıkai hümayun nazırı Necip Paşa merhumun kütüphanesinden Türk musikisine ait altı adet kitap getirerek tetkik için âcize vermiş idi. Bu

> kitapların üç adedi işaretsiz Hamparsum notasile güzel âbâdi kâğıda yazılmış ve Türk üslûbunda teclit ve tezhip edilmiş ve her birisi dört yüzü mütecâviz peşrev ve saz semailerini havi bulunmuştu. Diğer üç kitap ise âbâdi kâğıdı üzerine Eflak beyi Prens Kantemir tarafından icat edildiği kaviyyen maznun Türk notasile muharrer ve her birisi üçer yüzü mütecâviz peşrev ve saz semailerini muhtevi olduğu sebeple bu notaların kısmı âzamı tarafımdan kopye edilip Zekâi efendiye iade edilmişti. İşaretli Haparsum notasına vukufum var idise de işaretsiz notaları hâmil mezkûr üç kitabın muhteviyatını okumak cidden pek güç idi. (Ezgi, 1933: 4)

Zekâi Dede'nin Suphi Ezgi'yi Abdülhalim Efendi'ye yönlendirmesiyle sînekemanı ve tanbur derslerine iştirak etti. Abdülhalim Efendi'nin hocası Oskiyam, onun hocası ise III. Selim'e tanbur öğreten Tanbûri İsak'tır. Böylelikle Suphi Ezgi, Tanbûri Cemil Bey'den sonra yok olan geleneksel tanbur icrasını esas kaynağından öğrenerek bu geleneği sürdürmüştür. Daha sonra da bu icra tarzını Mesut Cemil Bey'e öğretmiştir. Suphi Ezgi, yakın arkadaşı olan Rauf Yekta Bey'den "Hamparsum" notası öğrenmiş ve bu notasyonun "Gizli Hamparsum" olarak bilinen şifreli türünü kendi çabasıyla çözmüştür (Öztuna, 1990: 274). Suphi Ezgi "Nazarî ve Amelî Türk Musikisi" adlı eserinin ilk cildinin girişinde bu konuda şunları söylemektedir:

> İsak ve Oskiyam'dan menkulen Halim efendiden geçtiğim peşrev ve semâileri Necip Paşanın defterlerinden yazdıklarımla mukabele ve tetkik sayesinde gizli işaretli Hamparsum notasının anahtarını bulmağa muvaffak oldum. Bu mutalea ile Selim-i Salis'ten sonra gelmiş olan bestekârların telif ettikleri peşrev ve semailerin ekserisinin asıllarını buldum. (Ezgi, 1933: 5)

Suphi Ezgi, 23 yaşındayken 1892 yılında doktor yüzbaşı rütbesiyle Mekteb-i Tıbbiye-i Şahane'den mezun oldu. Bingazi'de 21 yıl asker hekim olarak görev yapıp, Trablusgarp Savaşı'ndan sonra 1913 yılında İstanbul'a döndü. Miralay (albay) rütbesiyle Beykoz Serviburnu Hastanesi başhekimi iken askerlik mesleğinden istifa etti.



Şekil 1: Suphi Ezgi, Şehbal sayı: 5, s. 89.

Mevlevî önderleri Atâullah, Celâleddin ve Fahreddin dedelerin teşvikiyle Suphi Ezgi, 1913-1920 yılları arasında Rauf Yekta öncülüğünde Hüseyin Sadeddin Arel ve Fizikçi Salih Murat Uzdilek ile birlikte Türk Musikisi ses sistemi üzerinde önemli çalışmalar gerçekleştirerek "Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi[4]"nin kurucularından oldu (Öztuna, 1990:

[4] Türk musikisinde geleneksel sistem olarak adlandırılan 10. yüzyılda Farâbi ile başlayan ve Safiyüddin Urmevî'nin geliştirdiği 17 perdeli ses sistemi, müzisyenlerin eser icrasında yüzyıllarca kullanılmıştır. 20. yüzyılın başlarında Rauf Yekta'nın öncülük ettiği müzikte sistemleşme çalışmaları çerçevesinde

275). 1923 yılında İzmir'de kısa bir süre Hilal-i Ahmer[5] hekimliği yaptıktan sonra emekliye ayrılan Suphi Ezgi bundan sonraki çalışmalarında müzik alanına odaklanmıştır.

1932 yılında dönemin İstanbul valisi ve belediye başkanı Muhittin Üstündağ, Hüseyin Sadeddin Arel'e İstanbul Belediye Konservatuvarı tasnif kurulunun verimli çalışmamasından dolayı kapatılması gerektiğini söylemesi üzerine; Arel'in Suphi Ezgi'ye bu kurulda görev verildiği takdirde sorunların aşılacağını ifade etmesiyle Suphi Ezgi, 1932-1947 yıllarında İstanbul Belediye Konservatuvarı Türk Musikisi Tetkik ve Tasnif Heyetinde görev aldı. Bu görevi süresince birçok klasik Türk müziği eserini inceleyerek orijinallerine uygun bir şekilde notaya alıp yayımladı (Öztuna, 1990: 275), (Sözer, 1986: 232). Suphi Ezgi bu süre zarfında Rauf Yektâ Bey, Ali Rıfat Çağatay, Ahmet Irsoy [Zekâi Dede'nin oğlu] ve Mesut Cemil Bey'le tasnif kurulundaki çalışmalarını sürdürürken derleme ve nota yayınlama çalışmalarına da katıldı (Kızıltuğ, 1974: 623).

Suphi Ezgi müzikoloji çevresinde büyük önem taşıyan 5 ciltlik "Nazarî ve Amelî Türk Musikisi" adlı eserinin "makamlar" konusunu ele aldığı ilk cildini 1933 yılında yayınladı. Daha sonra "usuller" konusunu işlediği ikinci cildi 1935'te; "bestekârlık ve müzik türleri" konusunu ele aldığı üçüncü cildi 1938'de; "Türk bestekârları ve musiki nazariyatı tarihi" konusunun işlendiği dördüncü cildi 1940'ta; dördüncü cildin devamı niteliğindeki beşinci ve son cildi ise 1953'te yayınladı. Ayrıca bütün ciltlerde birçok makam müziği eserinin gözden geçirilmiş ve yeniden yazılmış notalarını bulmak mümkündür.

Suphi Ezgi "Nazarî ve Amelî Türk Musikisi" adlı eserini Arapça, Farsça, Türkçe ve Fransızca müzik kitaplarıyla karşılaştırmalı olarak vücuda getirirken; ele aldığı müzik eserlerini "Edisyon Kritik" uygulayarak incelemiş, "Metin Tamiri" metoduyla da eldeki eser notalarının asıllarına en uygun şeklini belirlemeye çalışmıştır. Böylelikle onun sayesinde çok sayıda eser yok olmaktan kurtulmuştur. Bunların içinde Türk musikisinin günümüze ulaşan en hacimli eseri olarak kabul edilen dinî musiki alanındaki Nâyî Osman Dede'nin "Mirâciyye" ve Buhûrizâde Mustafa Itrî'nin "Nât-ı Mevlâna" adlı eserleri bulunmaktadır (Öztuna, 1990: 275). Ezgi, "Nazarî ve Amelî Türk Musikisi" adlı eserinin birinci cildinin "Musikimize Ait Muhtasar Tercemei Hâlim" bölümünde bu konu hakkında şunları ifade eder:

> … Meşhur Buhûrizâde Mustafa Efendi tarafından Türk-i zarp usulile telif edilip mevlevihânelerde ayinlerden evvel okunmuş olan na'ti şerifi peygamberi müruri zamanla ölçüsüz ve âdeta taksim gibi terennüm edilmekte idi. Hâlbuki kadim bestekârlar tarafından bu ölçü ile yüzlerce naitler, besteler, kârlar yapılmış ise de notanın kullanılmamasından ve hanendelerin himmetsizliğinden unutulmuş ve elyevm elimizde bir tanesi kalmamıştır. Yenikapı mevlevihanesi âyinhanlarından merhum Hüsamettin dedenin okuduğu nait en güzeli ve aslına karip olduğundan, diğer zevatın okuduklarile ve elimizde yegâne mevcut kâr parçasile mukayese edilerek, bozuk ve zait nağmelerin tayyı ve eserin ölçüye ithali için on sene çalıştım. … İşte yüzlerce ölçülü nağmeler arasından muvafıkını bulup bozuk nağmelerin yerlerine onları komak suretile eseri aslına takrip işinin ne kadar müşkül ve nazik olduğunu bestekârların takdirine bırakırım. (Ezgi, 1933:5)

Suphi Ezgi bestekârlık alanında çok sayıda (600'den fazla) eser vermesine rağmen bunların birçoğunu eleyerek 2 durak, 13 peşrev, 43 saz semaisi, 10 oyun havası, 1 taksim, 13 beste, 4 ağır semai, 9 yürük semai, 3 marş ve 67 şarkı olmak üzere toplam 165 adet çalışmasını yayımlamıştır. Musahibzâde Celâl'in yazmış olduğu "Lâle Devri"[6] ve "İstanbul Efendisi" operetlerinin bestelerini de yapan Suphi Ezgi; Kürdî makamının hüseynîaşîran (mi) perdesindeki şeddini "Aşkefzâ", Bûselik makamının hüseynîaşîran (mi) perdesindeki şeddini ise "Ruhnüvâz" olarak isimlendirirken "Şeref-i Hamîdî" makamının adını "Şerefnümâ" olarak değiştirmiştir.

Suphi Ezgi hocaları Abdülhalim Efendi ve Zekâi Dede'ye Batı notası öğretmiştir. Ayrıca yetiştirdiği öğrencileri arasında Kemal Batanay, Fahri Kopuz, Laika Karabey, Mesut Cemil, Yılmaz Öztuna, Ahmet Çağan, Arif Sami Toker ve Ercüment Berker sayılabilir. Suphi Ezgi İstanbul Beykoz'da 93 yaşındayken 12 Nisan 1962 tarihinde vefat etti.

Hüseyin Sadettin Arel ve Suphi Ezgi bir dizi içerisinde birbirine eşit olmayan 24 sesin temel alındığı yeni bir kuram ortaya koymuşlardır. Ortaya konan bu sistemde, geleneksel icra ile çatışmasa da teorik anlamda bazı farklılıkların oluşu çeşitli görüş ayrılıklarına sebebiyet vermiştir.

[5] Kızılay.

[6] Lâle Devri Opereti'nden bölümler (Url-1).

Suphi Ezgi'nin beste çalışmalarından bazı önemli eserler şunlardır:

• Durak formunda Durak Evferi usulünde Şedd-i Arabân (Be hey bülbül nedir feryâd, var eyle hakdan istimdâd).

• Başlıca peşrevler: Devr-i Kebîr usulünde Bayatî Peşrevi, Devr-i Kebîr usulünde Bayatî Bûselik Peşrevi, Berefşân usulünde Gerdâniye Peşrevi, Devr-Kebîr usulünde Râhatfezâ Peşrevi, Sofyân usulünde Sûz-i Dil Peşrevi, Devr-i Kebîr usulünde Sûznâk Peşrevi, Devr-i Kebîr usulünde Şerefnümâ Peşrevi.

• Başlıca saz semâileri: Bayatî Saz Semâisi, Sûznâk Saz Semâisi (bkz. Şekil 2), Gerdâniye Saz Semâisi, Hicaz Aşirân Saz Semâisi, Hicazkâr Saz Semâisi, Mâhûr Saz Semâisi, Nîşâbürek Saz Semâisi, Rühnüvâz Saz Semâisi, Sûz-i Dil Saz Semâisi, Şerefnümâ Saz Semâisi, Uşşak Saz Semâisi.

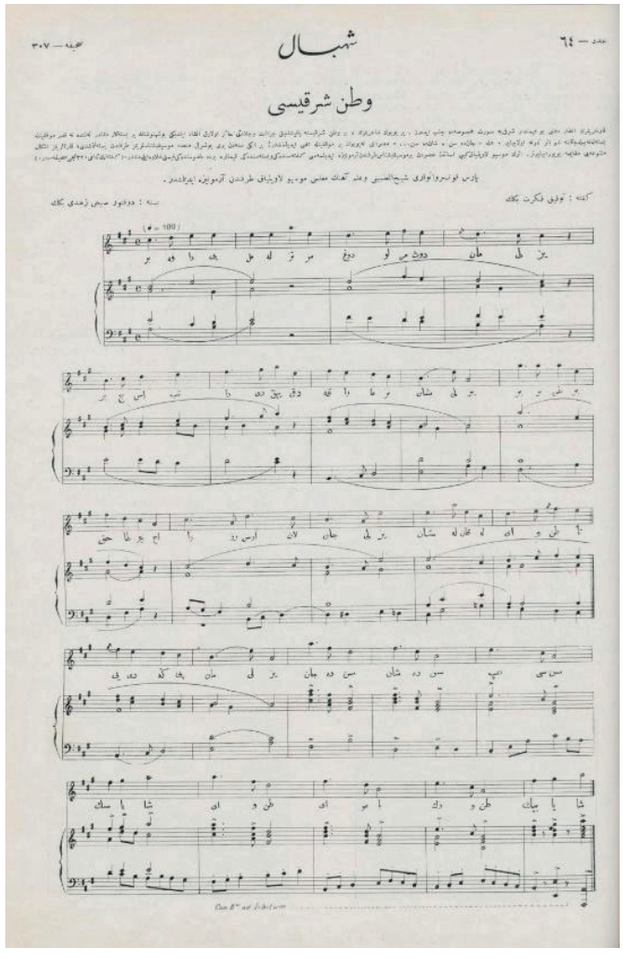

شهبال

Şekil 2: Sûznak Saz Semâisi, Şehbal sayı: 5, s. 89.

• Başlıca oyun havaları: Aksak usulünde Bayatî Oyun Havası "Bahâriye", Aksak usulünde Bayatî Oyun Havası "Sâfinâz Hanımefendi'ye Takdîme", Raks Aksağı usulünde Hicaz Oyun Havası, Curcuna usulünde Hicaz Oyun Havası, Aksak usulünde Muhayyer Oyun Havası, Aksak usulünde Nikriz Oyun Havası, Frenkçin usulünde Sûznâk Oyun Havası "Bahâriye".

• Başlıca beste formundaki eserler: Hafif usulünde Şerefnümâ Beste, Hüseynî Beste (Aldanma aşkın ey dil-i zâr ibtidâsına), Lenk Fâhte usulünde Hüseynî Nakış Beste (Cânâ beni aşkınla ferzâne eden sensin), Berefşân usulünde Bayatî (Bin cefâ görsem_ey sanem senden), Muhayyer Bûselik (Cânâ beni aşkınla ferzâne eden sensin), Hafif usulünde Sûz-i Dil (Turra- î şeb-reng-i dilber hâb-gâhımdır benim), Lenk Fâhte usulünde Hicaz Nakış (Baktıkça hüsn-ü ânına hayrân olur âşıkların), Şerefnüma Ağır Semâi (Her ne dem bir bûse etsem iltimas). Şerefnüma Yürük Semâi (Âh etmez idik sabra dili râm idebilsek).

• Marş formunda güftesi Tevfik Fikret'e ait olan Vatan Şarkısı (Albert Lavignac tarafından armonize edilen bu eser Şehbâl dergisinin 1 Teşrîn-i sâni 1328 -14 Kasım 1912- tarihli 64. sayısında sayfa 307'de yayınlanmıştır). Bkz. Şekil 3.



Şekil 3 : Vatan Şarkısı, Şehbal sayı: 64, s. 307.

• Başlıca şarkı formundaki eserler: Aksak usulünde Bayatî Arabân (Muhtefi zann ile her levha-i dilberde seni), Yürük Semâî usulünde Bayatî Arabân (Gül bir daha yine ruhum güllerle bezensin), Yürük Semâî usulünde Kürdili Hicazkâr (Birlikte bir akşam gene mey nûş edelim gel), Devr-i Hindî usulünde Acem (Bir görüşte çeşm-i mestinle esir ettin beni), Curcuna usulünde Arabân Kürdî (Senin hüsnün zalâm-ı leyl içinde mâh-ı enverdir), Düyek usulünde Bayatî (Enisim yok bîmecâlim), Curcuna usulünde Muhayyer Kürdi (Dinliyorduk baş başa dalgaların sesini), Curcuna usulünde Nühüft (Düşündüğün nedir öyle), Sofyân usulünde Şerefnümâ (Gördüm seni sevdim güzelim gonce-i tersin), Aksak usulünde Tâhir (Hani aşkın deme mâziyi bırak dinletme), Aksak usulünde Uşşak (Çok takılmam utanma gel).

Suphi Ezgi'nin basılmış eserleri şunlardır:

• Nazarî ve Amelî Türk Musikisi. I. cilt "Makamlar ve eser notaları" 1933; II. cilt "Usuller ve eser notaları" 1935; III. Cilt "Bestekârlık ve Müzik Türleri, eser notaları" 1938; IV. cilt "Türk bestekârları ve musiki nazariyatı tarihi, bozuk eserleri onarma kuralları ve eser notaları" 1940; V. cilt "Türk bestekârları ve musiki nazariyatı tarihi, bozuk eserleri onarma kuralları ve eser notaları" 1953.

• İlâhiler, 1933.

• Bektâşi Nefesleri, 1933.

• Mevlevî Âyinleri 13 cilt, 1934-1939.

• Hâfız Mehmed Zekâi Dede Efendi Külliyâtı 3 cilt, 1940-1943.

• Evc Bûselik, Mahur Bûselik, Muhayyer Bûselik, Nevâ Bûselik, Bûselik, Hisar Bûselik Fasılları, 1943.

• Türk Musikisi Klasikleri'nden Temcid, Nât, Salât, Durak, 1945.

• Tanbûrî Mustafa Çavuş'un 36 Şarkısı, 1948.

• İstanbul Enstitüsü Dergisi'nde 1956 yılında Türk müziği usul ve geçkilerini konu alan bir makalesi yayımlanmıştır.

• Tanbur Metodu (İlk bölümü Musiki Mecmuası'nda yayınlanmıştır).

• Solfej Metodu (Tamamlanmamıştır).

• Tanbûri Ali Efendi, Hacı Arif Bey ve Şevki Bey Külliyatları (Tamamlanmamıştır)

(Öztuna, 1990: 277).

Kaynakça

Ezgi, Suphi (1933). *Nazarî ve Amelî Türk Musikisi. 1*, 5. Millî Mecmua Matbaası.

Kızıltuğ, Fırat (1974). *Türkiye 1923-1973 Ansiklopedisi*. *2*, 623. Kaynak Kitaplar.

Öztuna, Yılmaz (1990). *Büyük Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi*. *1*, 274-277. Kültür Bakanlığı, Kültür Eserleri Dizisi/149.

Sözer, Vural (1986). *Müzik ve Müzisyenler Ansiklopedisi*. *1*, 232-233. Remzi Kitabevi A.Ş. Yayınları.

Sürelsan, İsmail Baha (1995). *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. *12*, 51-52.

Şehbal (15 Mayıs 1325 [28 Mayıs 1909]). Sayı 5, sayfa 89.

Şehbal (1 Teşrîn-i sâni 1328 [14 Kasım 1912]). Sayı 64, sayfa 307.

Url-1 https://www.youtube.com/watch?v=o3NvjXvzGaY (30.04.2023).

‘Erguner Ney Tavrı’nın Önderi -Hafız ve Bestekâr- Neyzen Süleyman Erguner ‘Kutbi Nây-i’ (1902-1953)

Süleyman ERGUNER[1]

Özet

Süleyman Erguner; 2 Ağustos 1902’de İstanbul-Fatih, Sultanselim’de doğmuştur. Babası, Hacı Hafız Hasan Efendi, Sultanselim Camii müezzinidir. Annesi, Dürriye Hanım’dır. Sesinin güzelliği ile küçük yaşta dikkat çeken Süleyman, babasından ilk musiki derslerini alır ve müezzinlik yolunda ilerlemeye başlar. Babasının vefatı (1913) üzerine, Sultanselim Camii’nin müezzinliğine getirilir. *Kur’ân-ı kerîm*’i hıfzederek hafız olur. Çalışıp geçimini sağlayarak Rüşdiye öğrenimine devam eder. Ney’e olan sevgisiyle ney üflemeye başlar. Ney meşki, 1913-1926 yıllarında olup neyzenbaşı Hakkı Dede (ö. 1918), neyzenbaşı Hilmi Dede, Halid Dede ve Galata Mevlevîhanesi neyzenbaşısı Emin Efendi’den feyz almıştır. Sadeddin Kaynak, Hafız Cemal Efendi, Bestenigâr Ziya Bey, Hafız Sami, Hafız Hüseyin ve Hafız Rıza, Hafız Veysî, Hafız Kemal Bey, Kâzım Uz’dan istifade etmiştir.

Tekel İdaresi’ndeki görevi dolayısıyla 1928’de Anadolu’ya tayin olur; Keskin, Kütahya, Karaman, Çarşamba (1937), Burdur’da (1941) bulunur. Buralarda kültür-sanat hayatını etkilemiş, musiki cemiyetleri kurmuş, neyzenler yetiştirmiştir. 1943’te İstanbul’a dönerek Sultanselim’deki evinde meşklerini başlatır. Çeşitli meclislerde, Özbekler Tekkesi’nde Şerif Muhiddin Targan, Safiye Ayla, CahiD Gözkan gibi üstadlarla musiki toplantılarına katılır. Neyzenliğinin yanında hoş sohbeti, nüktedanlığı ile musiki meclislerinin aranılan şahsiyetidir. 1949’da Harbiye’de yayına başlayan İstanbul Radyosu’nun ilk neyzenidir. Ney taksimleri ve kurup yönettiği ‘Erguner Topluluğu ve Neylerle Sazeserleri Topluluğu’nun radyo yayınları halk tarafından ilgiyle dinlenir. Mesut Cemil, onun şahsiyetine ve neyzenliğine çok saygı duymuş, klasik korosundaki taksimleri yapmasını arzu etmiştir. Nikriz taksimi vefatından iki gün öncedir. Sözleri Yahya Kemal Beyatlı’nın *Ömrün şu biten neşvesi tam olsun Erenler* adlı Uşşak bestesi halk tarafından sevilen eserlerindendir. Saz ve söz eseri olarak ‘19’ eseri vardır. Arşivlerdeki taksimleri çoğunlukla şah ney iledir. 1 Aralık 1953’te vefat etmiştir. Oğlu Ulvi Erguner’i ‘Erguner Ney Tavrı’nda yetiştirmiştir; *ney*de Niyazi Sayın, Selami Bertuğ, Ahmet Yakuboğlu, kudümzenlikte Hurşid Ungay ve musiki bilgisi ve repertuvarında Nevzad Atlığ, Alâeddin Yavaşca kendisinden istifade etmişlerdir. ‘Erguner Ney Tavrı’nın kaynağı, başlangıcıdır.

Anahtar Kelimeler: ney, hafız, uşşak, Ulvi Erguner, Mesut Cemil, Alâeddin Yavaşca, Niyazi Sayın, Nevzad Atlığ

Abstract

Süleyman Erguner was born in 2nd August 1902 in Sultanselim district of İstanbul-Fatih. His father Hacı Hafız Hasan Efendi was the muezzin of Sultanselim mosque. After the death of his father he becomes the new muezzin of this mosque, where he also memorized the Qur’an to become an hafiz. Between 1913-1926 he started to work on ney by the instruction of Hakkı Dede, Hilmi Dede, Halid Dede and Emin Efendi-who was the chief-ney player of the Galata Mevlevi Lodge. He had also inspired by Sadeddin Kaynak, Hafız Cemal Efendi, Bestenigâr Ziya Bey, Hafız Sami, Hafız Hüseyin ve Hafız Rıza, Hafız Veysî, Hafız Kemal Bey and Kâzım Uz. Because of

[1] Neyzen, Prof. Dr.,İstanbul Sabahattin Zaim Üniversitesi Öğretim Üyesi, TRT Müzik Dairesi (eski) Başkanı, TRT Türk Musikisi ve Klasik Tasavvuf Musikisi Koroları Sefi, İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Öğretim Üyesi (emekli, DSÜ), Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Öğretim Üyesi (DSÜ).

his duty as an civil service Tekel Factory, he had worked in Keskin, Kütahya, Karaman, Çarşamba and Burdur where he had positively effected the cultural environments. In 1943 he returned to İstanbul after which he had started the regular musical meetings in Özbekler Lodge and performed with many important musicians like Şerif Muhiddin Targan, Safiye Ayla, Cahit Gözkan. He is appointed as the first official ney player of the Istanbul Radio, which started to broadcast in 1949. He had constructed the "Erguner Ensemble" and "Ensemble for Performing Instrumental Compositions by Ney(s)" in Istanbul radio. These ensembles become very popular and admired by names as Mesud Cemil. He has 19 compositions including *Ömrün şu biten neşvesi tam olsun Erenler* on a poem by Yahya Kemal Beyatlı. Most of his recorded taksims were performed by Şah Ney. He passed away in 1st December 1953. He is the source of "Erguner Performance Style" in ney and had many students in performance and theory like his son Ulvi Erguner, Niyazi Sayın, Selami Bertuğ, Ahmet Yakuboğlu, Hurşid Ungay, Nevzad Atlığ and Alâeddin Yavaşca.

Keywords: ney, hafız, uşşak, Ulvi Erguner, Mesut Cemil, Alâeddin Yavaşca, Niyazi Sayın, Nevzad Atlığ

Giriş

> "…her pazartesi akşamı, İstanbul Radyosu'ndan tertiplediği mistik saz eserlerini binlerce insan bekler ve onun *ney*inde Allah'ı bulurlardı. Sustu o ney şimdi. Hatıra kalan bir-iki plağı ile biri neyzen biri tanburi olan iki güzide yavrusu ile arkasında öksüz bıraktığı, saz eserleri "Erguner Topluluğu" ekibini muhafaza edebilsek bâri…" (Ökte 1953: 4-5)

Bestekâr Münir Mazhar Kamsoy;

> "Ney, bana fazla mistik gelir. Yalnız, nedense, Ergunerler müstesnâ… Onların *ney*lerinde başka bir şey var k, daima öteki dünyayı hatırlatmıyor. Bu da herhalde berrak üfleyişlerinden ileri geliyor ve bize *ney*in sade uhrevî olmadığını, dünyayı da terennüm edebileceğini isbat etmiş oluyor"[2]

Mevlâna, Mevlevîlik ve ney âşığı, Ârif Nihat Asya (1904-1975)'dan dede Süleyman Erguner ve oğlu Ulvi Erguner'e bir rubâi;

"Ergunerler"

Neylerle atılmış bu soyun imzası…Ney olsa gerek Erguner'in mânâsı

Bin yıl ötesinden duyarsınız, altın eşiğin Şems ile Mevlânâ'sı

Makaleme, üstadların Süleyman Erguner ve neyzenliği için söyledikleri güzellemelerle başlamak istedim. Hafız Hasan oğlu "Mehmet Süleyman", 2 Ağustos 1902'de[3] İstanbul-Fatih, Sultanselim-Abdisubaşı Mahallesi, Debbağyunus (Dibağyunus-Tabakyunus) caddesinde (Fener'e inen sokak) 19 numaralı Haliç manzaralı, konağımsı evde doğmuştur. Babası, Hacı Hafız Hasan Efendi (ö. 1913), Sultanselim Camii müezzinidir. Annesi, Dürriye Hanım'dır (ö. 1906). Süleyman Erguner'in iki erkek ve dört kız olmak üzere altı kardeşi vardır. Dört yaşında iken annesini kaybetmiştir. Sesinin güzelliği ile küçük yaşta dikkat çeken Mehmet Süleyman, babasından ilk musiki derslerini alır ve müezzinlik yolunda ilerler. Babasının vefatı (1913) üzerine, o tarihlerde müezzinlik babadan oğula geçtiği için, '11' yaşında Sultanselim Camii'nin müezzinliğine getirilmesinin ardından *Kur'ân-ı kerîm*'i hıfzeder ve hafız olur. Önceleri 'hafız' lakabıyla tanınmış ve görevini sekiz yıl sürdürmüştür.[4] Birinci Dünya Savaşı'nın verdiği imkansızlıklara rağmen, çalışarak Rüşdiye (ortaöğrenim)'den mezun olmuştur.

Mehmet Süleyman, hafızlığı ve musikiyi babasından meşk ettikten sonra *ney*e gönül verir ve kendi kendine ney çalışmaya başlar. Ney meşki, 1913-1926 yıllarındadır. Bu tarihlerde Yenikapı ve Galata mevlevîhaneleri

[2] Orhon Soydaner, *Kemençenin Senyörü Cüneyd Orhon*, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2013, s. 252.

[3] *Musiki Mecmuası*'nın 1 Ocak 1954 tarih ve 71. sayısında (s. 320) doğum tarihi 12 Ağustos 1902; vefatı 1 Ocak 1953 olarak gösterilmişse de bu bilgiler tamamen yanlıştır

[4] "Süleyman Erguner'in Terceme-i Hali", *Musiki Mecmuası*, 1 Ocak 1954, sy. 71, s. 320.

faaliyette olduklarından mevlevî âyin-i şerîfi törenlerine katıldığını söyleyebiliriz. Yenikapı Dergâhı neyzenbaşısı Hakkı Dede (ö. 1918)'yi, neyzenbaşı Hilmi Dede'yi, Halid Dede'yi ve Galata Mevlevîhanesi neyzenbaşısı Emin Efendi (Yazıcı)'yi dinlemiş ve bu üstadlardan feyz almıştır.

Musiki Meşkleri ve Hocaları

Hafız Süleyman, Sultanselim Camii'nde müezzinlik yaparken, aynı caminin imamı Türk musikinin büyük bestekârı Hafız Sadeddin Kaynak (1895-1961)'tır. Sadeddin Kaynak gibi usta bir hafız ve bestekâr ile çalışması, onun için büyük bir imkândır. Sadeddin Hoca'nın onun icracılığında, bestekârlığında ve musiki kültüründe çok etkisi olmuştur. Gençliğinde feyz aldığı mekânlardan biri Küçük Mustafapaşa-Âşık Paşa'daki "Tahir Ağa Tekkesi"dir[5]. Perşembe günleri gittiği dergâhın şeyhi Behçet Efendi (ö. 15.08.1935)'den istifade etmiştir. Hafız Hulusi Gökmenli (1902-1975), yakın arkadaşı Süleyman'ın, Itrî Efendi'nin *naat-ı şerîf'ini çok güzel* okuduğunu söyler (Erguner 2005: 61). 'dede' Erguner, Galata, Yenikapı mevlevîhaneleri ile Kadirî, Sünbülî ve Rıfâî dergâhlarında dînî ve klasik musikiyi meşk ediyordu. Bestenigâr Ziya Bey (1877-1923) ve Sultanselimli Hafız Cemal Efendi (ö. 1925)'nin kendi evlerinde düzenledikleri toplantılara devam etmiştir. Usûl, teganni konusunda Hafız Hüseyin (ö.1932), Hafız Sami (ö. 1874-1943), Hafız Rıza (1855-1923), Hafız Veysi'den istifade etmiştir. İstanbul Gümrükler Başmüdürü Hüseyin Vassaf Bey (1893-1929), Hafız Sadeddin Kaynak (1895-3 Şubat 1961), Kasımpaşa Piyale Câmii imamı Rıfâî şeyhi Cemal Efendi (1871-1937), mevlidhan Hafız Kemal Bey (1882-1939), evlerinin çok yakınında olan Dârüşşafaka'nın musiki muallimi Kâzım Uz (1873-1943)'dan musiki ve tasavvuf sahasında feyz almıştır.[6] Musiki hocaları arasında ilk sırada, mevlid ve gazel okumada meşhur, Aksaray Valide Sultan Camii başmüezzini Sultanselimli Hafız Cemal Efendi (ö.1925) gelir. Hafız Mecit Gürses (1903-1962)'den, Kadiri şeyhi, musiki muallimi ve bestekâr Şeyh Edhem Efendi 'Müştakzâde' (1862?-1933?)'den 'Murat Molla Tekkesi'nde musiki meşketmiştir (Özcan, 1994: 418). Bu meşklerde, mahallesinden çok yakın arkadaşı ve Hafız Sami Bey'in yeğeni hafız Cevdet Soydanses (1902-1996)'de bulunmuştur.

Galata, Bahariye mevlevîhaneleri neyzenbaşısı Neyzenbaşı Hakkı Dede (ö. 1918)'den meşk etmiştir. 'Dede' Süleyman Erguner'de başlayan ve oluşan ney tavrı, oğlu Neyzen Ulvi Erguner ve torunları Neyzen Kudsi Erguner ve Neyzen Süleyman Erguner'e kadar süren, Hz. Mevlânâ'nın da *Mesnevî*'sinde 'insan-ı kâmil' olarak sembolleştirdiği 'nây-ı *şerîf*' sevdasıydı. Galata Mevlevîhanesi'nin son neyzenbaşısı, hattat, hafız ve bestekâr Neyzen Emin Efendi (1883-1945)'yi genç bir hafız ve neyzen olarak evinde ziyaret eder. Bu ilk ziyarette şah ney ile yaptığı taksimini dinleyen Emin Efendi, gözyaşlarını tutamaz ve Erguner'in *ney*ini ve tavrını çok beğendiğini ifade ederek kendisini ev meşklerine davet eder. Memuriyeti dolayısıyla gittiği Anadolu'dan İstanbul'a 1943'te döndükten sonra, başta Neyzen Emin Efendi ve diğer üstadların toplantılarına devam etmiştir. Aynı zamanda, Sultanselim'deki evinde salı akşamları musiki toplantılarını başlatmıştır. 1 Aralık 1953, Salı gününde vefatından bir hafta önceki 24 Kasım 1953 Salı günü, evindeki son meşk olmuştur.

Evlilik ve Anadolu'ya Tayin Oluşu

Hafız, neyzen Süleyman, 1923 yılında Muazzez Hanım (1903-1970) ile evlenir ve İsmail Ulvi (1924-1974), Âsaf Sırrı (1926-2007) ve Serap (1933-1996) adlarında üç çocuğu olur. Cumhuriyet'in ilanından sonra bazı mesleklerin babadan oğula geçmesi kaldırılınca zorunlu girdiği sınavı kazanarak, Cumhuriyetin ilk ve gözde fabrikaları arasında olan Cibali'deki İnhisarlar (Tekel) Fabrikası'na 'tütün' alanında memur olarak atanır. 1925-1926 yıllarında Balıkesir, II. Kolordu'da mahalle arkadaşı Hafız Cevdet ile askerliğini yapar. 1928'de Anadolu'ya tayin olur. Anadolu'da geçen 1928-1943 yıllarındaki '15' yıl, onun ney ile musikiyi herkese öğretmesiyle geçer. Bu dönem, İstanbul'dan uzak olduğu 'Gurbet Yılları Dönemi'dir. Makam ve usûl değişmeli, Nihavend ve usûl değişmeli 'Gurbet' Peşrevi'nde bu özlemini, İstanbul'a ve musikisine hasret duygularını ifade eder. 1928 yılı başında ilk tayin yeri Keskin'dir. Burada, ilk eseri *Ferahnâk Sazsemaisi*'ni besteler. Karaman ve Kütahya'ya tayin olur. Ardından, Samsun-Çarşamba (Haziran 1937) ve son olarak Burdur'da (Mart 1941) bulunmuştur. Anadolu sürecinde, Tekel-Tütün Fabrikası'nın

[5] İstanbul- Unkapanı, Küçük Mustafa Paşa'daki Tahir Ağa Camii'dir.

[6] 'torun' Neyzen Süleyman Erguner Arşivi

müdürü iken, üstad neyzen ve bestekâr olarak çalıştığı her şehirdeki kültür ve musiki çevresine hizmet etmiştir. Süleyman Erguner'in musiki ve radyo çalışmalarını tarih yönüyle dört dönemde ele alabiliriz. Birinci Dönem, çocukluğu, hafızlık ve musiki öğrendiği 1902-1913 yıllarıdır. İkinci Dönem, ney meşki ile geçen 1913-1928 yıllarıdır. Üçüncü Dönem, İnhisarlardaki (Tekel) memuriyet görevi nedeniyle, 1928-1943 yıllarında Anadolu'da geçen ve *ney* ile musikiyi öğrettiği üçüncü dönem 'Gurbet Dönemi'dir. İstanbul Radyosu ise 1927 yılından itibaren faaliyete geçecektir. Dördüncü Dönem ise İstanbul'da geçen 1943-1953 yıllarıdır. 1943'de İstanbul'da Cibali Tütün Fabrikası'na atanarak özlediği musiki çevresi ve hayatına kavuşmuş, İstanbul Radyosu'nun ilk neyzeni olarak musiki neşriyatlarına başlamıştır.

Soyadı Kanunu ile 'Erguner' Soyadını Alması ve Kütahya Mevlevîhanesi Postnişîni Celaleddin Ergun Çelebi'ye Manevî İntisabı (Bağlılığı)

Kütahya Mevlevîhanesi, 'Tekel müdürü' neyzen Süleyman Bey ve ailesi için çok anlamlı olmuştur. Kütahya'da günümüzde 'Dönenler Camii' olarak geçen; Konya, Afyonkarahisar mevlevîhanelerinden sonra gelen ve 'Ergûniye Dergâhı' olarak bilinen mevlevihanenin ilk postnişini Celâleddin Ergun Çelebi (ö. 1373)'dir. 'Dede' Erguner, Ergun Çelebi'ye manen bağlanmış; görevinin dışındaki zamanlarda dergâhta ney üflemiş, neyzenler yetiştirmiş, Kütahya Musiki Cemiyeti'ni kurmuştur. Kütahya'da şah ney üfleme geleneğini ortaya koyduğunu, onun ney öğrencisi ve Kütahya'nın sanatkâr şahsiyetlerinden olan üstad Ahmed Yakupoğlu (1920-2016) tarafından söylenmiştir.[7] 1934'te Soyadı Kanunu'nun çıkması ve 2 Ocak 1935'de uygulanması üzerine Kütahya Mevlevîhanesi'nin ilk postnişini Celâleddin Ergun Çelebi (ö. 1373)'ye olan bağlılığıyla, 'biz de Ergun'un 'er'i olalım diyerek soyadını 'Erguner' olarak yazdırmıştır. Üstad, arkadaşı Hulusi Gökmenli'ye şu sözleri söyler: "Memuriyet hayatımda Kütahya'da bulundum. Hazretin [Celaleddin Ergun Çelebi-Kütahya Mevlevîhanesi[8]] komşuluğundan gelen feyz onun ismine sığınmamı gerektirdi" (Erguner 2005: 14).

Süleyman Erguner, 1936 yılının ilk aylarında Kütahya'dan Çarşamba'ya tayin olur. Büyük oğlu İsmail Ulvi; Çarşamba, Yeşilırmak İlkokulu'nu 1 Ağustos 1936'da bitirir ve aynı yılın Ekim ayında Askeri Orta Mektebi'nde okumak üzere Konya'ya gider. Askeri Liseyi bitirinceye kadar oğluyla mektuplaşmaya başlayan Süleyman Bey, mektuplarında ders ve günlük konuların dışında 'Düşünceler' başlığında önemli nasihatlar yazar. Üstad, Konya Süel[9] Askeri Okulu'nda öğrenci olan oğluna yazdığı mektupların çoğunda 'Düşünceler' başlığı ile nasihatlara yer vermiştir. Samsun-Çarşamba'dan 9 Kasım 1936 Pazartesi günü yazdığı mektubunun arkasındaki sözleri birer atasözü gibidir;

> "Düşünceler -1-: Bir şeyi muhakeme etmeden öğrenenler, bilgilerinden istifade edemezler. En büyük varlık, okuduklarını iyi anlayıp, zamanında hayata tatbik etmektir; Düşünceler-2-: Başkalarının lütfûyla zahmetsiz, meşakkatsiz [yorulmadan] elde edilen nimetin zevki ve kıymet olmaz. Bu kabil nimetlere nail olan insanlar, çekmedikleri zahmet ve meşakkati, cemiyete [topluma] karşı hicaplarıyla [utançlarıyla] ödemeye mahkumdurlar. Müstesna yaratılışlar nazarı itibara alınmamak şartıyla insanlar, yaşadığı muhitin terbiyesine ve irfanına göre yetişir. İnsan, muhitinin malı ve eseridir. Bunun için hayatta arkadaş seçmeye dikkat etmek ve daima bilgi ve ahlâk itibarıyla yüksek olan arkadaşlarla konuşmak lazımdır"

Anadolu'dan İstanbul'a Dönüş ve Sultanselim'deki Ev Meşkleri

Neyzen Süleyman Erguner, Cibali'de, Haliç girişindeki Cibali Tütün Fabrikası'nın[10] (Tekel) Sicil Amiri ve Zat İşleri Şube Müdürü olarak 1943'te atanır. 1 Aralık 1953 tarihinde vefatına kadar devam eden, neyzenliği ve

---

7 Ahmet Yakupoğlu ve 'torun' Süleyman Erguner sohbeti, yıl: 1987, Kütahya.

8 Kütahya Mevlevîhanesi, Sultan Veled Dönemi'nde yapılmış olup, dergâhın banisi (kurucusu) Kütahya fatihi olarak bilinen Emir İmâmüddin Dinârî'dir. Celâleddin Ergun Çelebi (ö. 1373), dergâhın ilk şeyhidir. Konya Mevlevîhanesi'nde yetişmiş ve Kütahya'ya postnişin olarak tayin olmuştur. Dergâha, daha sonra, semahane, matbah (mutfak) ve hücreler ilave edilmiştir (Küçük 2003: 212-217).

9 1936'larda askeri okullara 'eli güçlü kimse-asker eli' anlamında olan ' Süel ' denilmiştir

10 Taksim'den Unkapanı'na doğru giderken, Haliç'in üstünü aştığımız Unkapanı Köprüsü'nü geçip, sağa doğru Eyüp istikametine sol tarafındaki arazide kurulan fabrikadır; burası günümüzdeki Kadir Has Üniversitesi'dir.

bestekârlığının zirvesinde olduğu bu döneminde, İstanbul'un âlim ve sanatkâr şahsiyetlerinin meclislerine, musiki toplantılarına ve 1949 yılında açılan İstanbul Radyosu'na devam eder. İstanbul, Ankara ve çeşitli şehirlerdeki konserlerde yer alır. Neyzenliği, bestekârlığı, hoş sohbeti ile kısa zamanda, İstanbul'un kültür-sanat hayatında yerini alır. Sultanselim'deki evinde salı günleri yemekli musiki toplantılarını başlatır. Diğer günlerde dönemin üstadlarına ve Neyzen Emin Efendi'nin evindeki meşklere de katılıyordu.



Neyzen Süleyman Erguner, Şah Ney üflüyor
('torun' Neyzen Süleyman Erguner Arşivi)

Süleyman Erguner'in Yetiştirdiği Neyzenler

Süleyman Erguner'in sağlığında ve vefatından sonra musikişinaslarca ney icrasında 'Erguner Tavrı-Üslûbu'ndan söz edilmiş olup bu kavram '80 yıldır' günümüzde devam etmektedir**.** Onun ortaya koyduğu 'Ney'de Erguner Tavrı'; kendine has üslûbu ile *ney* icrasında bir çığır açmış ve bu tavır öncelikle oğlu Neyzen Ulvi Erguner'e geçmiştir. Ayrıca, oğlu Ulvi'nin subay olmasından dolayı, oğlundan daha çok yakınında olan Neyzen Niyazi Sayın ve Neyzen Selâmi Bertuğ'un yetişmesinde Neyzen Halil Dikmen, Neyzen Halil Can gibi üstadların yanı sıra katkısı olmuştur. Hakkı Süha Gezgin, Burhaneddin Ökte, Alâeddin Yavaşca, Nevzat Atlığ sözlerinde, makalelerinde, gazete yazılarında ve kitaplarında bu konuyu belirtmişlerdir. Neyzen Burhaneddin Ökte; gazeteye bu satırları yazmıştır (Ökte 1953: 4-5);

> "Rahmetli Süleyman'ın oğlu Ulvi Erguner ve çok beğenerek dinlediğim ve istikbalde kendisinden çok şeyler beklediğim genç neyzen Niyazi Sayın (Süleyman'ın en güzide talebelerindendir) bu iki genci de 'Erguner Saz Eserleri' grubuna katınca bir vecd içinde dinlenen saz eserleri seansı ihya ve devam ettirilmiş olacaktır."

Aşağıda yer alan *Radyo Haftası Dergisi'nin* haberinde (1954: 14-15), Süleyman Erguner'in vefatından duyulan üzüntünün, yetiştirdiği oğlu Neyzen Ulvi Erguner ve Neyzen Niyazi Sayın ile kısmen telafi edilebileceği, onun yolunun devamını sağlanabileceği belirtilmiştir.





İKİ NEYZEN... Ulvi Erguner, merhum babası Süleyman Ergunerin sayesinde, bugün, Türkiyenin en çok sevilen neyzenleri arasına karışmıştır. Erguner ailesi öteden beri müzik âşığıdır. Ulvi Erguner de bu ailenin bir ferdi...

Bir Büyük San'atkârın Güzel Talihi

Süleyman Erguneri yaşatan evlâtlar.

Ağla. ney, ey inleyen çubuk, ağla!



İstanbul radyosunun en sevilen saz topluluklarından biri de, -babasından sonra- Ulvi Ergünerin teşkil ettiği topluluktur.

Alâaddin Yavaşça onun için konuşurken:

— Memleketimizin iftihar edeceği bir saz sanatkârıdır. Demiş, sonra da sözlerine şöyle devam etmişti

«— Merhum Süleyman bey muhakkak ki memleketimizin en büyük ney üstatlarından biriydi. Oğulları da feyzlerini ondan almışlardır. Ulvi, babasını hatırlatır. Ney çalarken âdeta kendinden geçer. Hiç unutmam, bir gün Üsküdarda müzik sever bir dostun evinde toplanmıştık. Hemen misafirlerin hepsi amatör müzisyendi. Müzik sohbetinden sonra, icraya başladık... Bu arada Ulvi, bir taksim yaptı. Diyebilirim ki ömrümde böyle taksim dinlemedim. Ulvi âdeta kendinden geçmiş, göz kapakları kendiliğinden kapanmıştı. O sırada kapının zili acı acı çaldı. Hepimiz âdeta yerimizden zıpladık. Fakat hayret; Ulvi sanki dünyanın sesini duymamıştı... Neden sonra farkına vardı ve:

— Ne oldu, dedi, neden kalktınız?

Sonradan kendisine sordum. Hakikaten zil sesini duymamıştı.»

Ulvi Erguneri Alâaddin Yavaşça vasıtasiyle ancak radyoda yakalayabildik. Ancak diyorun., zıra ne zaman kendisiyle bir röportaj yapmak istedimse, bir bahane bulup beni atlatmıştı. Son konuşmamızda kendisine bunu hatırlatınca:

— Ne yapacaksın benim resimlerimi? dedi. Olsa da olur, olmasa da...

Hemen itiraf edeyim ki, Alâaddin olmasaydı, belki bu sefer de röportaj yapamıyacaktık.

Ulvi Erguner kadar, kardeşi de çekingendi. O da öyle şatafatlı şeylerden hoşlanmıyordu.

Resimlerin çekilişi bittikten sonra yine Alâaddin'in yardımıyla konuşmaya başladık. Ulvi Erguner'e:

— Bizdeki müzik faaliyetlerini nasıl buluyorsunuz?

Diye sorunca:

— Anlaşıldı, dedi. Senin elinden kurtuluş yok. Sor da cevap vereyim.

— Sordumdu?

— Hıı! Pardon.. Maalesef müzik faaliyetlerimiz kifayetsiz. Koca İstanbul şehrinde, senede ancak iki üç cidd konser dinliyebiliyoruz. Bu da tahmi nederim ki müzik faaliyeti sayılmaz...

— Peki. Gençlerin müziğe karşı göstermiş olduğu alâkayı nasıl buluyorsunuz?

— Bakın, bu gayet memnuniyet ve-

Radyo Haftası Dergisi, 4 Aralık 1954, s. 14.



□ PROVA ESNASINDA... Alâeddin Yavaşça, Ulvi Erguneri... Ulvi de Alâeddinin hayranıdır. Onların her provasına gider.

rici bir haldir. Fakat yine maalesef, gençlerin Türk müziğine olan teveccühlerini karşılıyacak imkânlar azdır Düşünün bir kere, Türk müziğine karşı büyük bir sevgisi olan kimse, bu sevgisini ne ile giderebilir? Tek konservatuvar, artık ihtiyaca kâfi gelmemeğe başlamıştır Bilmem, hiç konservatuar imtihanlarında bulundunuz mu? Buraya en azından üç yüz, dört yüz genç müracaat eder. Bunlardan ancak ellisi, altmışı mektebe kabul edilir. Geri kalanlar kaabiliyetlerinin noksanlığından değil de yersizlik yüzünden mektebe giremez Eğer mâli vaziyetleri iyiyse, hususi ders alarak bu hasletlerini gidermeye çalışırlar. Ya mali vaziyetleri bozuk olanlar? İşte bütün mesele bunları çalıştırabilmektir.

— Siz nasıl yetiştiniz?

— Bu günkü durumumu tamamen babama borçluyum. Ne öğrendimse hepsini ondan öğrenmişimdir. Allah rahmet eylesin, gayet iyi hocaydı. Bu gün yüze yakın talebesi vardır.

Rahmetli babam bambaşka bir insandı. Ben ona babam olduğu için, söylemiyorum, dahi diye bakardım. En büyük arzusu beni ve kardeşlerimi yetiştirmek, iyi bir istikbâl temin etmek ve ayrıca bir dershane açarak ney dersleri vermekti. Maalesef ecel buna mani oldu.

— Radyoda kaç kişi çalışıyorsunuz?

— Altı.

— Kimler?

— Ben, Asaf, Selâmi Bertuğ, Niyazi Sayın, Cahit Gökan.

— Radyodan maddi geliriniz var mı?

— Hayır, radyodan hiç bir maddi gelirim yok.

— Ya öyle mi?

— Evet...

— Bunu kendiniz mi istemiyorsunuz? Yoksa...

— Hayır, hayır ben amatör olarak çalışmayı tercih ediyorum.

—Sizi radyo tatmin ediyor mu?

— Maddi bir menfaat beklemediğime göre, tatmin ediyor sayılır.

— Daima amatör olarak mı kalacaksınız?

— Evet.

— Neden?

— Bazı sebepler yüzünden amatör kalmak mecburiyetindeyim.

Sebeplerini soracaktım ama, Alâaddin Yavaşça kolumu dürterek:

— Yoo! dedi. İşi o kadar karıştırma...

— Daima amatör kalmağı tercih ettiğinize göre mali durumunuz iyidir?

— Hamdolsun asıl mesleğimden kazandığım beni çok iyi geçindiriyor.

Konuşmamız bittiği zaman Alâeddin Yavaşça yerinden kalkarak:

— Haydi çocuklar, dedi, geçikiyoruz.

□ BİRAZ DA SOHBET... Provadan sonra, Alâeddin Yavaşça ile Ulvi Urguner, birbirlerini böyle dostça tebrik ettiler. Birisinin sesi, diğerinin neyi ile karışınca zevkine doyum olmayan bir âhenk husule gelir. ALTTA: Provayı Mustafa [illegible] da takip ettiğini görüyorsunuz...

Sordum.

— Nereye?..

— Hiç canım, bir dost evine gidiyoruz

Birdenbire bir sessizlik oldu. Bu sessizliği yine Alâeddin Yavaşça bozdu:

— Haydi dedi, işin yoksa, sen de gel.. Bu konuşmanın üzerine bir musiki ziyafeti hoş olur tahmin ederim.

— 15 —

Radyo Haftası Dergisi, 4 Aralık 1954, s. 15.

Musiki nazariyatına ve usûl konularına da çok ilgi duyan Erguner, usûl sahasında kudümzen Hurşit Ungay'ı yetiştirmiştir. Hurşid Ungay, kitabında (1981: 278); 1951'de girdiği İstanbul Radyosu'nda, hocasının 'Erguner Topluluğu' programlarında üç yıl kudümzen olarak yer aldığını, usûlleri ve özellikle kudüm velvelerini kendisinden öğrendiğini; hocasının sayesinde devrinin bütün değerli musikişinaslarıyla tanışma fırsatını bulduğunu anlatmaktadır.

Sultanselim'deki evinde salı akşamları yapılan meşklere gelenler musiki ve yemek ziyafetiyle ağırlanırlardı. Bu meşk ve toplantılarda bulunanlar arasında subay olarak görevinden izinli gelebildiğince oğlu Neyzen Ulvi Erguner (1924-17 Kasım 1974), öğrencileri Dr. Nevzad Atlığ, Dr. Alâeddin Yavaşca (1926-2021) ve Av. Ercüment Berker (1920-2009)'in yanı sıra Şerif Muhiddin Targan (1892-1967), Safiye Ayla (1917-1998), hafız Hulusi Gökmenli, udi Cahid Gözkan (1909-1999)'ı zikredebiliriz. Alâeddin Yavaşca, hocasının evinde, dînî musikinin yasak olduğu dönemlerde, mevlevî âyini meşk ettiklerini söylemiştir. Benim için çok değerli olan aşağıdaki fotoğraf, "Erguner

Ailesi'nde musiki' sevgisini ve çalışmalarını göstermektedir:



1949-1953 yılları; Sultanselim'deki evde ailece meşk: Süleyman Erguner, oğlu Ulvi (şah ney üflüyorlar); küçük oğlu tanburi Âsaf, kızı kanuni Serap (Hafta Dergisi, 17 Nisan 1953, sy. 156, s. 8).

Süleyman Bey'in ev meşklerinin yanında, İbnülemin Mahmud Kemal Bey (1871-1957)'in konağı, (Pazartesi akşamları) Neyzen Hakkı Süha Gezgin (1895-1960)'in konağı, Hüseyin Sadeddin Arel (1880-1955)'in evi, Dr. Sami Mortan'ın evi (lakabı Çerçöp Sami, ayın ikinci cumartesi akşamları) ve arkadaşı Ekrem Karadeniz (1904-1981)'in Fatih'teki evinde yapılan bu toplantılara da musikişinaslarca çok önem verilmiştir. Keza, yakın arkadaşı Şeyh Necmeddin Özbekkangay Efendi (ö. 1971)'nin Özbekler Tekkesi de musiki tarihimiz ve icrası açısından çok önemlidir (Erguner, 2023: 197-235). Süleyman Bey, tekkenin meşklerinde bulunmuş, şah ney ile yaptığı taksimleriyle gönülleri fethetmiştir.



Hafız Cevdet Soydanses ve 'torun' Süleyman Erguner
fotoğraf: 1995 yılı, Cevdet Hoca'nın Ataköy'deki evinde

'Dede' Neyzen Süleyman Erguner'in Mevlevî İhtifallerine (Şeb-i Arûs Törenleri) Katkısı

Süleyman Erguner, hafızlığının yanı sıra 'Mevlâna ve Mevlevîlik'e bağlıdır. Soyadını Kütahya Mevlevîhanesi

postnişini Celaleddin Ergun Çelebi'den 'Erguner' olarak almış ve hemen hemen tüm icralarında mevlevî musikisine yani mevlevî âyin-i şerîflerinin eşsiz nağmelerine yer vermiştir. Buhurîzâde Mustafa Itrî Efendi'nin *Naât-ı Şerîfi*'ni taş plağa okuduğu söylenirse de bu kayıt elimizde bulunmamaktadır. Mevlâna anma programları 1948'de sadece musiki icrasıyla başlamıştı, sema töreni yoktu. Bu çalışmalar, özellikle İstanbul ve Ankara'daki üstadlarca kendi evlerinde veya musiki meclislerinde yapılıyordu. *Naât-ı* Şerîf okumasıyla ünlü hafız Hulusi Gökmenli, neyzen Süleyman Erguner ve Galata Mevlevîhanesi'nin son kudümzeni Sadeddin Heper gibi üstadlar İstanbul'da bu gayret ve hizmetin içindeydiler. Sadi Hoşses bu çalışmaları Ankara'da yapıyordu.

İstanbul Radyosu'nun 1949'da Açılması ve 1949-1953 Radyo Neşriyatları

1949'da İstanbul Radyosu'nun canlı yayınlarıyla İstanbul ve diğer şehirlerden ilgiyle takip edilen 'Erguner Topluluğu'nu kurmuştur. Mesut Cemil'in kurup, yönettiği, Klasik Türk Müziği Korosu'nun program yayınlarında neyzen olarak görev alır. Mesut Cemil, Süleyman Bey'in şahsiyetine ve neyzenliğine büyük saygı duyuyor, genellikle korodaki baş taksim veya geçiş taksimlerinin Süleyman Bey tarafından yapılmasını arzu ediyordu. Böylece, mevlevîhanelerde, tekkelerde ve evlerde icra edilen ney, Süleyman Erguner ile İstanbul Radyosu'na girmiştir. Süleyman Bey'in koro ve solo programlardaki eşlikleri, taksimleri radyo mikrofonlarından halka ulaşır. Dönemin önemli şahsiyetlerinden Yusuf Fahir Baba 'Ataer' (1891-1967), Süleyman Erguner'in 1 Aralık 1953'de vefatı üzerine ardından düşürdüğü tarih şiirinde bu konuyu ifade ediyor;

Biz otuz yıldan beri nây dinlemez olmuş iken
Bize dinletti Süleyman, geldi nâyın neşesi
Yeniden doğdu muhit-i mûsikîde yepyeni
Yepyeni bir mevkî-i kıymetle Ergun bestesi

Mesut Cemil'in klasik korosunun kaydında Abdülkadir Merâgî'ye atfedilen "Amed nesîm-i subh-u dem"adlı eserin başındaki 'Rast Taksim', Süleyman Erguner'indir. Üstadın son taksimi, yine Mesut Cemil'in yönettiği Klasik Türk Musikisi Korosu neşriyatında, 28 Kasım 1953, Cumartesi günü Nikriz makamında yaptığı taksimidir.[11]



İstanbul Radyosu'nda bir program öncesi (1950-1953?): sağ baştan: 'dede' Süleyman Erguner, Arif Sami Toker (?), Yorgo Bacanos, Mesut Cemil, başspiker Baki Süha Ediboğlu, Cevdet Çağla ve Dr. Alâeddin Yavaşca (fotoğraf: 'torun' Neyzen Süleyman Erguner Arşivi)

11 Salih Dizer, "Neyzen Süleyman Erguner'i Kaybettik", *Son Posta Gazetesi*, 4 Aralık 1953.

İstanbul Radyosu 'Erguner Topluluğu' (1950-1953) Programları

Süleyman Erguner, İstanbul Radyosu'nda 'Erguner Topluluğu'nu kurdu ve canlı programlar yaptı. Hazırlayıp yönettiği ve halkımızın heyecanla her pazartesi akşamı canlı olarak yapılan programın yayın saatini beklediği bu topluluğun repertuvarında peşrev ve semailerin yanında, dînî musiki eserleri de vardı. Topluluk, mevlevî âyinlerini, ilâhileri, mehter havalarını enstrümantal olarak icra etmiştir. Çok sevdiği eserler arasında olan Köçek Derviş Mustafa Dede'nin *Beyati Âyin-i Şerîfi*, Buhûrîzâde Mustafa Itrî Efendi'nin *Segâh Mevlevî Âyini,* İsmail Dede Efendi'nin *Sabâbuselik Âyin-i Şerîfi*'nden bölümler bu programlarda icra edilmiştir. Mevlevî âyin-i şerîflerinin özellikle İkinci ve Dördüncü Selamları, saz terennümleri uygun şekilde seçilip sözsüz olarak çalınmıştır. "Neylerle Saz Eserleri" adını da alan 'Erguner Topluluğu', şu sanatçılardan oluşuyordu; neyzenler: Süleyman Erguner, Ulvi Erguner, Niyazi Sayın (bazen Selami Bertuğ); tanbur: Âsaf Erguner (bazen Ercüment Batanay), ud: Cahit Gözkan, kudüm: Hurşit Ungay ve Süha Tanır, Gavsi Baykara (ney-kudüm). Program, Anadolu'dan da ilgi ile dinlenir, bir musiki dersi niteliğinde takip edilirdi.

İstanbul Teknik Üniversitesi (İtü) Radyosu'nda 'Dede' Neyzen Süleyman Erguner ile Mevlâna Yayını

Mevlâna'nın 679. Anma Programı-Şeb-i arûs- kapsamında üç saate yakın süren Süleyman Erguner'in yönettiği 'Erguner Topluluğu' programı, 1946'da yayına başlayan İstanbul Teknik Üniversitesi (İTÜ) Radyosu'nda 18 Aralık 1952, Perşembe günü yayımlanmıştır.[12] İstanbul-Vefa Lisesi edebiyat öğretmeni Meserret Diriöz'ün Mevlâna hakkındaki konuşmasını takiben, 'Süleyman Erguner ve Erguner Topluluğu', Buhûrîzâde Mustafa Itrî Efendi (ö. 1712) 'nin sözleri Hz. Mevlâna'ya ait 'Naât-ı Mevlâna'yı Hulusi Gökmenli okumuştur. Neyzen Süleyman Erguner, Beyati makamında 'baş taksim' yapmış, Köçek Derviş Mustafa Dede (ö. 1688)'nin Beyati makamındaki *Şâhâ zi kerem ber men-i dervîş niger* mısraı ile başlayan mevlevî âyin-i şerîf bestesi dahil olarak tüm program bant kaydından yayımlanmıştır.

Neyzenliği ve 'Erguner Ney Tavrı-Üslûbu'

Süleyman Erguner, döneminde ve günümüze kadar gelen ney tavrıyla yüzyılımızın büyük bir ney üstadı ve virtüözüdür. Yılmaz Öztuna, ansiklopedi maddesinde şöyle yazmıştır (Öztuna 1969: I, 196; 1990: I, 262); "Türk ney virtüözü. Hüseyin Fahreddin Dede'den sonra asrımızın en iyi neyzen olarak kabul edilmektedir". Bu kanaat, musikimizin son dönem üstadlarının; Şerif Muhiddin Targan, Safiye Ayla, Mesut Cemil, Burhaneddin Ökte, Münir Mazhar Kamsoy, Cevdet Soydanses, Cahid Gözkan, Yılmaz Öztuna, Mustafa Nafiz Irmak, Salih Dizer, Kemal Batanay, Sadeddin Heper, Münir Nureddin Selçuk, Ercümend Berker, Alâeddin Yavaşca, Nevzad Atlığ, Ulvi Erguner gibi üstadların şifahi ve yazılı anlatımlarında yer almaktadır. Saz eserlerinin üstad bestekârlarından Münir Mazhar Kamsoy, 'dede' Neyzen Süleyman Erguner ve oğlu Neyzen Ulvi Erguner'in ney icraları yani "Erguner Ney Tavrı-Üslûbu" hakkında çok değişik ve güzel bir yorum yapmıştır:

> "Ergunerlerin *ney*lerinde başka bir şey var ki, daima öteki dünyayı hatırlatmıyor. Bu da herhalde berrak üfleyişlerinden ileri geliyor ve bize *ney*in sade uhrevî olmadığını, dünyayı da terennüm edebileceğini isbat etmiş oluyor (Soydaner 2013: 252)"

Nevzad Atlığ, hocası Süleyman Erguner'in neyzenliğini anlatıyor (Erguner, 2005: 67);

> "Taksimlerinde daha ziyade mansur, şah gibi büyük *ney*leri kullanırdı. Uzunca süren taksimleri büyük bir musiki eseri gibiydi. Fevkalade etkileyici bir üslûbu vardı. *Ney*den çok olgun sesler çıkararak herkesi etkisi altına alırdı. O zamanın bütün Türk musikisi sevenleri tarafından, -Ah 'Süleyman Erguner'i nasıl olsa da bir meclisinde bulunup dinlesek, diye hayıflandığını bilirim."

Alâeddin Yavaşca, üstadın çok yakınında olarak ney tavrını, daha detaylı anlatıyor (Şen 2001: 114-116):

> "Ney sazını sevdiren bir insandır. *Ney*den çıkardığı sesle insana, "aman!" dedirten duygulu bir yapısı

[12] Eşref Adalı, İTÜ Radyosu, İTÜ Televizyonu, İTÜ Yayınevi, İstanbul, 2023, s. 10.

vardır. Taksimlerde kullandığı musiki cümlelerinde fazla geçkiye girmez, ancak öyle nağmeler bulur ki insanı gönülden yakalardı. Sazından çok volümlü ses çıkarır, sadece dem sesleri ile taksim yapabilirdi. Yanında oturanlar kat'iyyen fosurtu duymazlardı. Nefesli bir sazdan yaylı bir saz gibi ses çıkarırdı. O zamana kadar hiç alışmadığımız ney üfleyiş tarzı vardı. Bir yaylı enstrüman çalarcasına fevkalade temiz süslerle üflerdi. Bilhassa dem seslerle yaptığı taksimler çok önemliydi. Hiçbir zaman, ney üslûbunda acelecilik, aşırı tasannu (süsleme) sevmezdi. Fakat, fevkalade duygulu ve bir daha kolay tekrarlanamayacak melodilerle süslemiş olduğu taksimler, onun dünya durdukça biz de yaşadıkça unutamayacağımız hatıralarıdır."

Hakkı Süha Gezgin, Süleyman Erguner'in vefatı dolayısıyla kalem aldığı taziye yazısında, üstadının neyzenliğini şöyle ifade etmiştir[13];

"Süleyman, son günlerimizin en iyi neyzeni idi. Onun ayarında birini daha yetiştirmek pek güçtür. Şimdi Hayri Tümer, Halil Can, Ressam Halil (Halil Dikmen) ve birkaç nefes ustamız daha var. Ama, bunlarla müteselli olmak kabil değil. Süleyman henüz gençti. Talebe yetiştirmekte 'pir aşkı' düstûruna sadıktı. Hem bilgisinin, hem sanatının kevserini cömertçe sunar, dağıtırdı."

Süleyman Erguner'in 'ney ve neyzen' birlikteliği hakkındaki sözleri çok değerlidir; (Erguner, 2005: 54);

"Ney, iltica edilerek [kendisine sığınarak] üflenir. O kamış, Hazreti Mevlâna rûhunun gönül aynamızdan rûhun şiiriyetine bürünüp ses haline dönüşmesine neden olur."

-Ney çalınmaz, üflenir. Düşünülmez, hissedilir. Musikimizin ölçülü kuruluşunda, insanda 'aşk-ı Mevlânâ' tecellî ederse, o zaman, *ney*den çıkan "Nefha-i Mevlânâ" [Mevlânâ'nın nefesi]dır."

'Erguner Ney Tavrı' nedir?

'Dede' Süleyman Erguner'in başlattığı, oğlu Ulvi Erguner ve torunlarında devam eden 'Erguner Tavrı-Üslûbu' nedir?, sorusuna şöyle bir açıklama yapabiliriz. Öncelikle, *ney*den gayet gür, dolgun ve temiz ses çıkarmak, dem sesleri önemsemek ve bunun yanında *orta* ve tiz bölgedeki sesleri de aynı akort ve güzellikte üflemektir. *Ney*in sesleri arasında âhenk dengesini bozmamak yani falso üflememek, nefes aldığını dahi belli etmemek, nefes sesi gelmemek, *ney*i kuvvetli ve olabildiğince fosurtusuz üflemektir. Gelenekte geçen mum deneyi ney meşkinde önemli bir yöntemdir. *Ney*in başparesinin yanındaki mumun üflediğinde alevini sabit tutmaya çalışmak, bunun karşısında kuvvetli nefesle üflemenin göstergesi olarak *ney*in altında duran mumun alevini dalgalandırmak veya söndürebilmek, ney meşklerinde bir gelenek olarak bilinmektedir. Taksimlere, genelde dem sesler bölgesinden başlamak, makamın özelliğini iyi bilerek makam seslerini sağlıklı ve doğru perdelerle üflemek; icra ettiği makamın hakkını vererek (makamı özellikleriyle tam ve açık olarak icra etmek) yakın ve uzak geçkilerini ustalıkla, yerinde ve mübalağa yapmadan kullanmak, Erguner Ney Tavrı'nın belirgin özelliklerindendir. Diğer taraftan 'Erguner Tavrı', ney seslerini uzun uzun üfleyerek, kısa ve hareketli cümlelerden uzak durmak ve manevî tesirle, kendinden geçercesine üflemektir. Ney üflerken nefes aralıkları hiç belli olmamakla, uzun musiki cümlelerinden oluşan taksimler, insanı manevî bir âleme sürüklemektedir. Süleyman Erguner taksimlerinde kalıp nağmeler kullanmaz ve 'tekrar yapmadan oluşan' melodilerle ney üflemiştir. Büyükbabam Süleyman Erguner, bu özellikleriyle, '*ney*deki kutb-i nâyimdir, *ney*deki kutbumdur.' 'Dede' Süleyman Erguner, genellikle şah ve mansur ney üflemeyi tercih etmiş; musiki meclislerinde, radyo programlarında başka ney âhenklerde (kız ney, yıldız, müstahsen, sipürde, bolâhenk nısfiye gibi) icralar olduğunda transposizyon (şed) yapmak zorunda kalsa bile, ney değiştirmeden, şah ve mansur ney üzerinde bu âhenkleri icra etmiştir. Böylece, *ney*deki transpozisyon konusunu başarıyla uygulamış; bunu yaparken de icra ettiği makamın seslerini tam yerinde kullanarak 'transpoze' yaptığını hissettirmemiştir. Bu özelliğini, onun ney kayıtlarından ve birlikte musiki icra edenlerin hatıralarından da anlıyoruz.

[13] Hakkı Süha Gezgin, "Büyük Bir Kayıp", *Vakit Gazetesi*, 2 Aralık 1953-Damlalar-

'Dede' Süleyman Erguner'in Ney Taksimleri-İstanbul Radyosu Erguner Topluluğu İcraları

Süleyman Erguner'in ilk dönemlerinde 'fonograf, gramafon ve taş plak' üçlüsü hakimdi. 1927'de Anadolu'ya tayin olduğundan, özellikle İstanbul'da oluşan ve gelişen bu kayıt imkanlardan yararlanamamıştır. 1943'te İstanbul'a dönünce evindeki ve diğer üstadların evlerindeki toplantılar, Özbekler Tekkesi'nde ve 1949'da açılan 1953'te vefatına kadar dört yıl içinde İstanbul Radyosu'nda yaptığı ney taksimleri, radyoevinde kurup yönettiği 'Erguner Topluluğu' ile olan eser icraları bant kaydına alınmıştır. Bu taksimler ve icraların tamamına ulaşmaya ne yazık ki imkân olmuyor. Ancak, bugün özel arşivlerde, kendi arşivimde, youtube gibi dijital paylaşımlarda bazı taksimlerinin yanında Kalan Müzik Yapım Ltd. Şti'nin yayınladığı iki Audio CD'li 'Ney' albümünün 'I numaralı CD'sinde 'Rast, Segah ve Sultaniyegah' makamlarında olmak üzere üç taksimi bulunmaktadır. Kalan Müzik: Rast Taksim 1 (5:57), Segah Taksim (2:20), Sultaniyegah Taksim (4:17); 'torun' Süleyman Erguner Ses Arşivi (TSESA)'nde, 'dede' Süleyman Erguner, Uşşak makamındaki bestesi Erenler'i okuyor: "Bâkî kalan ihvâna selâm olsun erenler". Sultanselim'deki evinde, Neyzen Ulvi Erguner, Safiye Ayla ve Şerif Muhiddin Targan ile yaptığı meşklerde şah ney ile birçok taksiminin yanında musikimizin sözlü eserlerini icra etmişlerdir. İstanbul Radyosu'nda Mesut Cemil'in yönettiği Klasik Koro'da 27 Kasım 1953'de yaptığı son taksim Nikriz makamındadır. (Dinleyiniz: Rast Taksim, Şah Ney ile https://youtu.be/vxGJt6cdhGo; dinleyiniz: Segah Taksim, Şah ney ile https://youtu.be/6F1LFVuo4gU

Yayınlanmış Yazıları

1. "Sanat ve Gurur", *Türk Musikisi Dergisi*, 1 Aralık 1947, sy. 2, sayfa. 7-8.

2. "Halkın Musiki Zevkine Saygı Gösterelim", *Türk Musikisi Dergisi*, 1 Temmuz , 1948, sy. 9, s. 5.

3. "Osman Pehlivan'ın (Tamburacı Osman Pehlivan) Sabah Kahvaltısı", *Türk Musikisi Dergisi*, 1 Eylül 1948, sy. 11, s. 9.

Besteleri [14]

Şarkı, ilâhi ve nefes, peşrev, saz semaisi formlarında eserler vermiştir. Sazeserlerine, geleneğe uygun olarak isim vermiştir. Nihavend makamındaki saz eserinin adı "Gurbet", Sofyan usulündeki *Hicaz-Uzzal Sazeseri*'nin adı "Çınaraltı", Düyek usûlündeki *Beyati Peşrevi*'nin adı da "Niyaz Peşrevi"dir. Bestelerinde, klasik makam anlayışı ve makam dışına çıkmadan yaptığı değişik türde yakışan nağmeler, sürpriz aralıklar, zaman zaman ustalıklı geçkiler bulunmaktadır. 5 şarkı, 4 ilâhi, 1 nefes, 1 nazîre ("Hem Özbektir hem Kangay", Özbekler Tekkesi şeyhi Necmeddin Efendi'ye 'Şeyhname'); 4 peşrev, 4 saz semâi olmak üzere '19' bestesi vardır. Eserlerinin notalarını, nota defter ve kağıtlarını kendi yazmıştır. Duyduğu veya bestelediği bir eseri, hemen düzenli bir şekilde notaya alırmış. Yakın dostu üstad Ali Rıza Sağman, Hafız Sami Bey'in hayatını ve çalışmalarını yazdığı kitabında Sami Bey'in plağa okuduğu Muhayyer makamındaki *Ey kamer tal'ât! Sarây-ı* âsümân *durdukça dur* gazelini notaya Süleyman Erguner ile aldıklarını söylüyor ve 'dede' Süleyman Hoca'ya teşekkür ediyor (Sağman 1947/2014: 92-93; "burada gazelin notası bulunmaktadır"). Eserlerinin hepsinin notalarına burada yer vermek arzusunda olmamıza rağmen, makalenin daha da hacimli olacağı kanaatiyle, notaları tam olarak veremiyorum.

Sözlü Eserleri

1- **Uşşak Şarkı** "Erenler", Güfte: Yahya Kemal Beyatlı; usûl: Yürük Semâi

Beste tarihi ve yeri: 18 Mayıs 1952, İstanbul, Beykoz

Dr. Alâeddin Yavaşca, hocası koma halinde iken, kulağına 'Erenler'i hemen radyoya gidip okuyacağını söylemiştir:

"Koma halindeki üstâdımızın başında, oğulları Ulvi ve Âsaf; ben, Niyazi (Neyzen Niyazi Sayın),

[14] 'dede' Süleyman Erguner'in tüm bestelerinin notalarını yayınlamak isterdim, ancak makalenin uzun olmaması açısından burada notalarına nadir rastlanan ve yanlış yazılmış olan üç eserine öncelik verildi. Üstadın tüm eserlerinin notalarını ve hayatını daha geniş olarak ayrı bir kitapla sunmaya gayret edeceğiz. SE.

> Hurşid (Kudümzen Hurşid Ungay) hazır bulunmuştuk. Oradakilerden bir radyo istedim. Memurelerden Emine Hanım, hemen küçük bir radyo getirdi. Hocamın kulağına; -Hocam beni duyabiliyor musunuz, bilmiyorum, amma sizden müsaade almış gibi bu eseri okumaya gidiyorum, dedim ve radyoya gidip bu eseri ilk defa okudum."

Alâeddin Yavaşca, eseri İstanbul Radyosu'ndan okurken, hocası Süleyman Bey'in "Erenler"i dinleyişini de kudümzen Hurşid Ungay, bir sohbetimizde anlatmıştı;

> "Alâeddin Bey, radyoya gidip eseri okumaya başladı. Biz de hep beraber hocamıza, yayını dinlettik. Süleyman Bey, eseri dinlerken, koma halinde olmasına rağmen, eseri fark etti ve yüzünde anlamlı bir tebessüm belirdi. Üstad, o akşamın sabahı vefat etti. Bu eser de, bundan böyle, ilâhi olması özelliğinin yanı sıra radyolarda, şarkı olarak da okunmaya başladı."

Bugüne kadar dinlediğim 'Ömrün şu biten neşvesi tam olsun Erenler'in kayıtlarında, hem sözlerde hem de eserin beste yapısında yanlışlıklar gördüm. Bulunduğum ortamlarda, gerekli düzeltmeleri yaparak doğru icra edilmesini sağladım. Bu bakımdan, aşağıda Dede Süleyman Erguner'in el yazısı notasını esas alarak, hocam Ulvi Erguner'den geçtiğim şekilde aşağıda eserin notasını veriyorum.

Erenler

"Ömrün şu biten neşvesi tâm olsun erenler"

Makam: Uşşâk

Söz: Yahya Kemal Beyatlı (1884-1958)
Beste: Süleyman Erguner (1902-1953)
(beste: 18 Mayıs 1952, İstanbul-Beykoz)

♩=90 süre: 5' 30"

Yürük Semai

Başnağme

(I. Kıta dönüşünden sonra II. Kıta'ya)

Öm rün şu bi ten neş ve si tam
ol sun e ren ler (saz) ler (saz)

Son mec li si câm üs tü ne câm ol sun e ren
Son pen di miz ah lâ fa de vâm ol sun e ren

ler (saz) son mec li si câm üs tü ne câm
ler (saz) son pen di miz ah lâ fa de vâm

ol sun e ren ler (saz meyana)
ol sun e ren ler (başnağmeye)

-meyan- Şük ran la ve dâ et ti ği miz câ mı fe nâ

ya (saz) ya (saz)

Erenler

"Ömrün şu biten neşvesi tâm olsun erenler"



Ömrün şu biten neşvesi tâm olsun erenler
Son meclisi câm üstüne câm olsun erenler
Şükranla vedâ ettiğimiz câm-ı fenâya
Son pendimiz ahlâfa devâm olsun erenler

Câizse harâbât-ı ilâhîde de her şeb
Yârân yine rindân-ı kirâm olsun erenler
Tekrar mülâkî oluruz bezm-i ezelde
Evvel giden ahbâba selâm olsun erenler

Hüzzam Şarkı "Gördüm ki sarmış yârimin etrâfını ağyâr" ; Güfte: Süleyman Erguner; usûl: Semâi ; beste tarihi: 1929



HÜZZAM ŞARKI

"Gördüm ki sarmış yârimin etrafını ağyâr"



Gördüm ki sarmış yârimin etrafını ağyâr
Cânân kalmış hâr içinde gonca-i rânâ gibi
Yâr mağrur ağyâr mesrûr kalb-i mahzûnum kınk
Eyledim feryâd o demde bülbül-i şeydâ gibi

Nihavend Şarkı "Çam kokulu havanı"; Güfte: Arif Hikmet; usûl: Düyek; *Çam kokulu havanı bir kerecik koklasam;* Mahur Şarkı "Akdenizde parlayan bir incisin Alanya", güfte: Arif Rüşdü; usûl: Aksak; Acemaşiran Şarkı "*Hicran alevi gönlümün* âfâkını *sardı*", güfte: Süleyman Erguner; usûl: Semâi; Hicaz İlâhi "Aşkın aldı benden beni", güfte: Yunus Emre, usûl: Düyek, beste tarihi ve yeri: 25 Haziran 1946, İstanbul, Rumelihisarı; Beyâti Araban İlâhi "İsmi sübhan virdin mi var", güfte: Yunus Emre; usûl: Düyek, beste tarihi ve yeri: 6 Ağustos 1946, İstanbul, Sultanselim; Segâh-Müsteâr İlâhi "Derviş bağrı taş gerek", güfte: Yunus Emre; usûl: Düyek, beste Tarihi ve yeri: 5 Eylül 1946 –İstanbul, Sultanselim.



Derviş bağrı taş gerek	Doğruya varmayınca	Derviş Yunus gel imdi
Gözü dolu yaş gerek	Mürşîde ermeyince	Ummanlara dal imdi
Koyundan yavaş gerek	Hak nasîb etmeyince	Ummana dalmayınca
Sen derviş olamazsın	Sen derviş olamazsın	Sen derviş olamazsın
Sen Hakkı bulamazsın	Sen Hakkı bulamazsın	Sen Hakkı bulamazsın

Uşşak İlâhi "N'oldu bu gönlüm", Güfte: Hacı Bayram Veli; usûl: Düyek, beste tarihi ve yeri: 4 Ekim 1949, Ankara; Hacı Bayram Veli Hazretleri'nin aziz rûhuna ithaf ettiği bu eser, ilk defa, 7 Ekim 1949 Cuma günü, Ankara, Hacı Bayram Camii'nde okunmuştur. Bu eser, mevlid-i şerif törenlerinde sıklıkla okunur. Uşşak İlâhi "Sen bir âdem oğlu musun", güfte: Yunus Emre; usûl: Düyek, beste tarihi ve yeri: 29 Eylül 1952, İstanbul, Muallim Nâci'nin kerimeleri Nigâr Hanımefendi'nin saadetlerinde bulunduğu sırada, Özbekler Tekkesi'nin müdavimlerinden Üsküdarlı Hacı Nafiz Efendi'nin arzuları üzerine, bu ilâhiyi bestelemiştir. Dügâh Nefes "Âmennâ söyledik ikrâr eyledik", güfte: Mir'âtî; Usûl: Düyek; Şeyhnâme - Özbekiye, Şeyh Necmeddin Özbekkangay'a Nazire, güfte: Süleyman Erguner ve (birkaç kıta ilavesiyle) Nafiz 'Baba' Uncu; usûl: Sofyan.

FERAHNÂK SAZ SEMÂİ *



* Üstâdın 26 yaşında Keskin'de yaptığı ilk bestesidir.

Saz Eserleri: Saz eseri bestelerinde tasvir musikisine önem vermiş, bazı eserlerine isim vermiştir. Beyâti "Niyaz"Peşrev, usûlü: Düyek, üç hane (**dinleyiniz:** https://youtu.be/s9_0tBehFF0 (Neyzen Ulvi Erguner, Neyzen Niyazi Sayın, Neyzen Akagündüz Kutbay); https://youtu.be/3pZF9FzbC2Q (Kemençe Haluk Recai, tanbur Ercümend Batanay; Hüzzam Peşrev, usûlü: Düyek; üç hane; Nihavend "Gurbet" Peşrev, usûlü: Değişken (Düyek, Aksak Semâi, Aksak), beste tarihi ve yeri: 27 Mart 1952, İstanbul ; Uzzal "Çınaraltı" Peşrev, usûlü: Sofyan, dört hane, beste tarihi ve yeri: 4 Temmuz 1950, İstanbul; Ferahnâk Sazsemâi**,** beste tarihi ve yeri: 1928, Keskin (ilk bestelerindendir.) Sabâ Sazsemâi, beste tarihi ve yeri: 27 Eylül 1949, Ankara; Dilkeşîde Sazsemâi, beste tarihi ve yeri: 27 Eylül 1949, Ankara; Segâh Sazsemâi

Vefatı

Süleyman Erguner, Cibali Tütün Fabrikası'nda görevi başındayken öğle yemeği sonrasında merdivenlerden düşmüş ve beyin kanaması geçirmiştir. 29 Kasım 1953, Cumartesi günü fabrikada müdürler arasında bir konu hakkında tartışma yaşanır (Soydaner 2013: 243). Bu tartışma sonunda asabî bir hal ile tansiyon sorunu oluşmuş olmalı ki dengesini kaybedip merdivenlerden yuvarlanmış ve başını çarparak beyin kanaması geçirmiştir. Tüm müdahalelere rağmen 1 Aralık 1953, Salı günü, sabah saat 6:00'da '51' yaşında iken çalıştığı fabrikada (günümüzde Kadir Has Üniversitesi) Hakk'ın rahmetine kavuşmuştur. Süleyman Erguner'in öğrencisi, Deniz Müzesi müdürü, emekli Albay merhum Yavuz Senemoğlu, anlattığı hatıratında Bandırma dergâhı şeyhlerinden ve *Dîvan* sahibi, Haşim Baba'nın

torunu olan Yusuf Fahir Baba 'Ataer' ile katıldığı cenaze törenini şöyle dile getiriyor (Erguner, 2005: 85)

> "Cenazesi, kırk senelik hayatımda görmediğim bir azamette idi. *Tarih Dünyası* okuyucularının yakından tanıdığı Yusuf Fahir Bey ile beraber bu muazzam alayı takip ediyorduk. Yusuf Bey, bir ara durdu. Yüzünde, yolunun ve bu yoldan aldığı, ince ve kıvrak fikirlerinin olgun hatlarına üzüntüler eklendiği belli idi: "Belki, bu cemaâtin yüzde doksan beşi, Süleyman Erguner'in cenazesi gidiyor, diye peşindedirler…Bu tabutla, dost ve insan Süleyman kadar, yeri doldurulmaz bir varlık daha gidiyor ki, asıl felâket te odur. Çünkü, Süleyman evlatlarının hayrülhalef oldukları sürece vardır ve sağdır. Fakat, bu tabutta son asrın, eşini bir daha yetiştiremeyeceği bir sanat kudreti gidiyor… Bu tabutta, Ney gidiyor, Ney…"

Süleyman Erguner'in vefatına dair *Radyo Âlemi Dergisi*'nde bir yazı kaleme alan Alâeddin Yavaşca, yazısında üzüntüsünü ifade ederken üstadını tasvir ediyor (Yavaşca, 1953:42);

> "Hiç tebessüm eksik olmayan kendine has çehren, ruhundaki azameti gösteren bakışların, başka âlemlerden sesler veren maddiyatı unutturucu, uhrevî bir zevk menbaı *ney*inin nağmeleri ve nihayet, yalnız senden dinlendiği zaman kıymet kazanan hikayelerin, fıkraların; muhatabını kırmayan, incitmeyen ince şakaların…Artık hepsinden mahrum olduk, salı günü geceleri evinde toplanırdık. O hasretle andığım geceler ney üflemez âdeta *ney*leşirdin…Üflerken gözlerini yumar, başka âlemlere dalar; başka âlemlere götürürdün."

Üstadın cenazesi, 3 Aralık 1953 Perşembe günü mahşeri bir kalabalıkla, Hurşit Ungay'ın söylediğine göre muazzam bir katılımla Fatih Camii'nden kalkmış ve Albay Selâhaddin Bey'in başını çektiği cemaatin söylediği ilahilerle, *tekbir*ler, *salavat*larla, Edirnekapı Şehitlik'teki kabrine defnedilmiştir. Kabri başında, dönemin önde gelen hafızlarının okudukları âyet-i kerîmeler, duaların yanında oğlu Neyzen Ulvi Erguner ve diğer ney öğrencileri, sanatkârlar, onun çok sevdiği eserlerden olan Itrî'nin *Segâh Mevlevî Âyin-i Şerîfi*'ni, ilahileri ve tevşihleri icra etmişlerdir. Özbekler Tekkesi şeyhi Necmeddin Efendi ve birçok şeyh efendiler, postnişinler hazır bulunmuşlardır. Mustafa Nafiz Irmak'ın bu veciz tarihi mısraları, başındaki kitabenin sayfalarına yazılmıştır; *Söyleyip son sözünü Hak diye Ergun Nâya / Bağladı rûhunu o Hazreti Mevlânâya*

Vefatına Dair Şiirler

Yusuf Fahir 'Baba' Ataer

Her nefes nefh-i Hüdâdır, her sadâ Hakk'ın sesi /
Her sûver her sûret-i eşyâda var Hak cilvesi
Bu Süleyman Erguner'den tâlibânî hikmete
Nây ile nefh-i kemâl eylerdi Hakk'ın nağmesi
Biz otuz yıldan beri nây dinlemez olmuş iken
Bize dinletti Süleyman, geldi nâyın neşesi
Yeniden doğdu muhit-i mûsikîde yepyeni
Yepyeni bir mevkî-i kıymetle Ergun bestesi
Bir ilâhî nağmedir her dilde cevlân eyleyen
Feyz-i akdesdir anınçün nâyînin tîz ü pesi
Her sadâ-yı mûsikî bir lahn-ı hikmettir onun
Ol sebepten vecd ü aşkî gaşyeder her kesi
Ondaki hâlât-ı aşkın seyridir ki gösterir
Gâh Uşşâk u Ferahnâk gâh Hüseynî lehçesi
Sırr-ı Mevlâ rûh-u Mevlânâ'yı cevlân etdirir
Pest olan Mansûr ile Şâh'ın nevâsı incesi

Ah !..yazık kim hiç umulmaz bir zaman Erguner'i
Bir ölümle etti tehdit hastalık işkencesi
Çok sevilmiş bir muhiti varken Fahir onun
Cânına kasetti kıydı aldı mevtin pençesi
Yine Şevkefzâ bu hâl-i pürmelâin rağmına
Soy adıyla mecz olunca fevtinin tarihçesi
Şevkefzâ Erguner, 495 +1458= 1953

Mersiye, söz: Mustafa Nafiz Irmak

O benim neyzenimdi canımdı
Ekmeliyette hüsn-ü ânımdı
Neyi, bir zemzemeydi ruhumda
Sonu gelmez ne hoş figânımdı
Sûz-i dil'den geçip Sabâ'ya kadar
Kalb-i zâr içre gül-sitânımdı
O kamıştan revân olan sesler
Dildeki sûziş-i nihânımdı
Gitti bir nağme-i firâk oldu
O ki, pürhande âşiyânımdı
Dergeh-i Mevlevî'de feyz almış
Bülbül-i nâz ü hoş beyanımdı
Neyi susturdu , kırdı attı felek
O benim herşeyimdi, cânımdı

Mersiye, söz: Betül Gümüşayak (2 Aralık 1953 , Hürriyet Gazetesi)

Bu acele gidiş, neden ?
Her insanın ruhuna, başka âlemlerden ses veren nağmelerin nerede?
Nasıl katlanır gönül, bu sonsuz sükûta, yalan dünya yalan
Ardında bir masal bırakıyor sadece göçünce i
Senden öncekiler gibi, Hikayen kaldı dillerde, gönüllere matemin
Artık bir şey söyler mi bize, senden ayrılan neyin
Yattığın yer nûr olsun, kabrin
Sana muîn olsun Hazreti Mevlâna

Şiir, söz: Neyzen Cemil Bey

Eyledikçe nefha-i sürahların arz-ı hüner
Bir ilâhi nefhadır destinde, nâyin, Erguner
Rûh-ı Mevlânâ'yı ta'zîz eylemekte kaim ol
Ey Süleyman-ı zaman, ey rûhu yüksek coşkun Er

Süleyman Erguner Dede'me Mektubum

Nûr içinde yatınız büyükbabacığım. Siz, bu fani dünyaya veda ettikten dört yıl sonra, 'ikinci ve torun Süleyman Erguner' olarak dünyaya geldim. Çocukluğumdan bugüne kadar adınızı taşımak benim için büyük bir onur oldu. Siz, ortaya koyduğunuz 'Erguner Ney Tavrı'nı oğlunuz, hocam Neyzen Ulvi Erguner'e meşk ettiniz, kutb-ı nâyimin

de kutbu oldunuz. Kayıtlarda olan ney icralarınızı, taksimlerinizi dinleyerek bugünlere geldim ve halâ da dinliyor, dinlemeye de doyamıyorum. Vefatınızın 70. Yılı'na gelen, Cumhuriyetimizin 100. Yılı dolayısıyla tertiplediğim bu yazımda; elli bir yaşında sırlanmanızla kısa fakat ney ve musiki ile dolu dolu geçen hayatınızı, çalışmalarınızı kısaca anlatmaya çalıştım. Tekrar mülâki oluncaya kadar, "Evvel giden ahbâba selâm olsun Erenler, selâm olsun size"

'torununuz' Neyzen Süleyman Erguner

Kaynakça

Adalı, Eşref (2023). *İTÜ Radyo, İTÜ Televizyonu,* İTÜ Vakfı, İstanbul, 2023, s. 10

Ergun, Sadeddin Nüzhet (1943).*Türk Musikisi Antolojisi*, C. II, s. 634.

Erguner, Süleyman (2023). 'Özbekler Tekkesi Musiki Mirası", *Sultantepe Özbekler Tekkesi-Osmanlı'dan Cumhuriyete Bir Müessesenin Tarihi-*, İSAR Yayınları, İstanbul, s. 197-235.

Erguner, Süleyman (2005). *Neyzen Süleyman-Ulvi Erguner*, İstanbul, s. 14,

Erguner, Süleyman (1995). "Erguner, Süleyman (1902-1953), Neyzen-Bestekâr", *Türkiye Diyanet Vakfı, İslam Ansiklopedisi,* C. 11, s. 301.*'torun' Neyzen Süleyman Erguner Arşivi*

Dizer, Salih (1953). "Neyzen Süleyman Erguner'i Kaybettik", *Son Posta Gazetesi*, 4 Aralık.

Hafta Dergisi (1953)."Erguner Ailesi", 17 Nisan, sy. 156, s. 8

Gezgin, Hakkı Süha (1953). "Büyük Bir Kayıp", *Vakit Gazetesi*, 2 Aralık 1953-Damlalar- ; *Vakit Gazetesi*, 4 Aralık 1953."

Küçük, Sezai (2003).*Mevlevîliğin Son Yüzyılı*, Simurg Yayıncılık, İstanbul, s. 212-217.

Musiki Mecmuası (1954). "Süleyman Erguner'in Terceme-i Hali", Ocak, sy. 71, s. 320.

Ökte, Burhaneddin (1954). "Musiki Âleminin Büyük Kaybı: Süleyman Erguner", *Ekspres Gazetesi*, 4 Ocak 1954, s. 4-5.

Ökte, Burhaneddin (1953). "Süleyman Erguner'e Olan Borcumuz", *Ekspres Gazetesi*, 28 Aralık, s. 4-5.

Ökte, Burhaneddin (1961). "Tanıdığım Büyük Neyzenler: Süleyman Erguner", *Akşam Gazetesi,* 13 Kasım.

Özcan, Nuri (1994). *Diyanet İslam Ansiklopedisi*, "Şeyh Edhem Efendi-Müştakzâde"- İstanbul, 1994, s. 418.

Öztuna, Yılmaz (1969). *Türk Musikisi Ansiklopedisi*, C. I, s. 123, 196.

Öztuna, Yılmaz (1990). *Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi*, C. I, s. 262.

Radyo Haftası Dergisi (1954). Süleyman Erguner'i Yaşatan Evlatlar", 4 Aralık, s. 14-15.

Sağman, Ali Rıza (2014). *Hafız Sami*, Türkiye Diyanet Vakfı, (ilk baskı 1947), s. 92-93.

Soydaner, Nergis Orhon (2013). *Kemençenin Senyörü Cüneyd Orhon*, Pan Yayıncılık, İstanbul, s. 243, 252.

Şen, Hasan Oral (2001). *Alâeddin Yavaşca,* Türkiye Radyo Televizyon Kurumu, Ankara, s. 114-116.

Ungay, Hurşid (1981). *Türk Musikisinde Usûller ve Kudüm,* s. 278.

Yavaşca, Alâeddin (1953). "Büyük Neyzen Süleyman Erguner'i Kaybettik", *Radyo Âlemi*, 10 Aralık, sy. 42.

Şekip Şahadoğru

Tülay ÖRTEN YILDIZ

Özet

Bu yazı Anadolu Aşıklık geleneğinin önemli ismi Şekip Şahadoğru'nun sanat yaşamına dair satırbaşlarını içermektedir.

Abstract

This paper gives the milestones of Şekip Şahadoğru's artistic heritage as a name of Turkish Minstrel music.

Giriş

Şekip Şahadoğru 1932 yılında Çorum merkeze bağlı Evciortakışla Köyü'nde dünyaya geldi. Babası yaşadıkları yörenin önde giden âşıklarından Savurdanoğlu Âşık Hasan'dır. Şekip Şahadoğru'nun dedesi 'Savurdan' lakaplı Karamahmutoğlu Hüseyin Beydir. Soyadı kanununun kabulü ile 'Aykaç' soyadını almışlardır. Âşık Şekip Şahadoğru'nun ilk soyadı 'Aykaç' tır. Ancak bir süredir kullandığı sanatçı mahlası olan 'Şahadoğru' soyadını mahkeme kararıyla da alarak Âşık Şekip Şahadoğru olarak gelenekteki yerini almıştır.

Âşık Şekip Şahadoğru âşıklık geleneğindeki yolculuğuna babası Savurdanoğlu Âşık Hasan'ın telkinleriyle ve öğretileriyle başlamıştır. Ayrıca Şekip Şahadoğru'nun ağabeyi Şevket Aykaç da, 'Talihsiz' mahlasıyla şiirler yazmış, besteler yapmış önemli bir ozandır. Küçük kardeşi Orhan Aykaç da 'Kul İrfanî' mahlasıyla genellikle usta malı çalar söyler, bazen de kendi eserlerini seslendirirdi.

Âşık Şekip Şahadoğru'nun eserlerindeki ana tema 'Sevgi'dir. Bu bazen Hak sevgisi, bazen doğa sevgisi, bazen de insan sevgisidir. Eserlerini topladığı iki kitabından birine 'İnsan Sevgisi 1' ve diğerine 'İnsan Sevgisi 2'diye isim vermesi de bunun en güzel örneğidir.

Daha gençlik yıllarında 1951 yılında TRT Ankara Radyosu'nda, mahalli sanatçı kadrosuyla göreve başlamıştır. Ancak ailevi sebeplerden dolayı köyüne tekrar dönmek zorunda olsa da, aralıklarla TRT' de programlarda eserlerini icra etmeye devam etmiştir. Şahadoğru, bozlak formundaki uzun havaları ile yöresine "Çorum Bozlakları" kavramını kazandırmış bir ozandır. Bunun sebebi de babası Âşık Hasan'ın yine o yöre âşıklarından olan, bir bozlak ustası Deli Boran'dan etkilenmiş olmasıdır.

Âşık Şekip Şahadoğru 1953 yılında kendi köylüsü İsmihan Hanımla evlenmiş ve bu evlilikten 3 kız 2 oğlan çocuk sahibi olmuştur. Çocukları da babalarının eserlerini çalıp söyleyerek babalarının bu kültürdeki manevi yolculuğuna destek olmaktadırlar. Özellikle büyük kızı Türkan Örten Şahadoğru, hem sesi hem sazıyla bu kültüre önemli hizmetlerde bulunmuş, 80'li yıllarda babasının eserlerinden oluşan bir albüm çıkarmıştır. Türkan Hanımın kızı Tülay Örten Yıldız da, İstanbul Teknik Üniversitesi, Devlet Konservatuarı Temel Bilimler bölümünden mezun olduktan sonra hem müzik öğretmenliği yaparak hem de 'Şahadoğru' isminde bir albüm çıkararak dedesi Âşık Şekip Şahadoğru 'dan aldığı bayrağı bu yolculukta taşımaya devam etmektedir.

Âşık Şekip Şahadoğru'nun seslendirdiği eserlerinin çoğunun sözü ve müziği kendisine aittir. Zaman zaman büyük ozanlardan, Pir Sultan Abdal, Karacaoğlan, Erzurumlu Âşık Garip ve Çorumlu Âşık Urfâni gibi ustaların da eserlerini çalıp söylemiştir. Aşığın kayıtlara geçen 396 eseri vardır. Günümüzde birçok sanatçı Âşık Şekip Şahadoğru'nun eserlerini icra etmektedir. Örneğin Gülşen Kutlu aşığın 'Yozundan ayrılmış bir gözü yaşlım' adlı eserini, Canan Başkaya Şahadoğru'nun 'Şikâyet olmasın da bak ne haldeyim' adlı eserini, Nilüfer Sarıtaş ise

kendisinin ‘Yaz Gelir’ adlı eserini icra ederken; torunu Tülay Örten Yıldız ‘Şahadoğru’ albümü aracılığıyla dedesinin birçok eserini gündeme getirmiştir. Ayrıca TRT de yayınlanan ‘Sakarya Fırat’ ve ‘Gönül Dağı’ dizilerinde de yine Şahadoğru eserleri kullanılmıştır.

Âşık Şekip Şahadoğru 1 Aralık 1995 tarihinde vefat etmiştir ve eserleriyle hep yaşayacaktır.

Âşık Şemsi Yastıman (10.07.1923-10.07.1994)

Attila ÖZDEK[1]

Özet

Doğup büyüdüğü Kırşehir müzik kültüründen beslenerek, yaşadığı dönemde adından çokça söz ettirmiş önemli bir âşık, destancı ve hicivci olan Yastıman, özellikle Ankara, İzmir ve İstanbul'daki müzik yaşantısında hem edebî ve müzikal üretimleri hem de açtığı saz evi ile önemli hizmetler yürütmüştür. Saz çalışındaki üslup yanında; kullandığı arı, anlaşılır ve esprili dil onu benzerleri arasında farklı bir noktaya taşımıştır. Yastıman şiirlerinde, kişisel hayatı dışında özellikle Kırşehir özlemini, toplumsal olayları ve problemleri ağırlıklı olarak işlemiştir. Şiirlerinde nasihat verici didaktik bir yapı da zaman zaman dikkat çekmektedir. Şiirlerinde çoğunlukla sekizli ve on birli hece ölçüsünü kullanmış özellikle destanları ve taşlamaları ile tanınır olmuştur. Protest ve politik bir kimliğe bürünmemekle birlikte şiirlerinde toplumsal problemlere de çokça değinmiştir. Askerlik süresince geliştirdiği saz çalma becerisi aracılığıyla Ankara'daki çeşitli müzikli meclislerde ustalarla çalıp söyleyerek önemli noktalara ulaşmış, zamanla öğreticilik vasfını da geliştiren Yastıman çokça öğrenci de yetiştirmiştir. Kendi eserleri yanında dönemin popüler türkülerini de plaklara çalıp söylemiş, TRT'de birçok kez misafir sanatçı olarak programlara davet edilmiş, bazı filmlerde küçük rollerle de olsa oyuncu olarak yer almıştır. Şiirlerini yayımlamak dışında saz öğretimi ile ilgili yayınlar da yapmış, özellikle İstanbul'da yaşadığı dönemdeki popülerliği magazin dergilerinde yer alacak boyutlara kadar ulaşmıştır. İstanbul'da açtığı saz evi ile birçok yerli ve yabancıyı bağlama ile tanıştırmış, yaptığı sazları ülkemizin ve dünyanın çeşitli yerlerine ulaştırmıştır. Şakacı kimliği ve özellikle de Kırşehir şivesini hiç terk etmemesi onu toplum gözünde pozitif bir karakter olarak konumlandırmış, müzik camiası içerisinde aranan ve sevilen bir karakter olmuştur. Öyle ki müzik yaşantısına son verdiği sahneye veda gecesinde dönemin en ünlü isimleri sahne almışlardır. Yastıman yaşadığı dönemde Kırşehirli hemşerilerine elinden geldiğince faydalı olmaya çalışmış, Kırşehir kültürünün yaşatılması için sosyal sorumluluk almış ancak özellikle öldükten sonraki süreçte Kırşehir Abdal müziğinin zamanla popülerleşen karakterleri arasında zamanla ismi unutulmuştur. 1994 yılında Çanakkale Lapseki'de hayata gözlerini yummuş ve oraya defnedilmiş çok sevdiği memleketi Kırşehir topraklarına dönüşü ancak öldükten 27 yıl sonra 2021 yılında ailesinin rızası ve Kırşehir Belediyesi'nin katkılarıyla mezarının nakledilmesiyle mümkün olabilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Türk Halk Müziği, Âşıklık Geleneği, Kırşehir, Şemsi Yastıman, Yastıman Saz Evi.

Abstract

Yastıman, born and raised in Kırşehir, established himself as a significant figure in his time as a renowned minstrel, epic writer and satirist. Drawing inspiration from the vibrant music culture of his hometown, he gained recognition and acclaim. During his stays in Ankara, Izmir and Istanbul, Yastıman created a wide range of literary and musical works in which he demonstrated his talent and versatility. In addition, he played a crucial role in promoting the arts by founding an saz house that provided valuable services to the artistic community. Yastıman distinguished himself from his contemporaries not only in the style he used in his saz compositions, but also in his use of pure, understandable, and humorous language. In his poems, Yastıman focused primarily on expressing his profound yearning for Kırşehir and addressing relevant social issues that went beyond his personal experiences. In addition, his poems occasionally adopted a didactic structure and captivated audiences by imparting advice and wisdom. Yastıman predominantly employed octal and eleven-syllable meters in his poetry and gained recognition primarily for his epic works and satirical pieces. Although he did not commit himself to any particular protest or political identity, he dealt extensively with a range of social issues in his poems. During

[1] Prof. Dr., Necmettin Erbakan Üniversitesi, Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi, Müzik Öğretmenliği Programı, Konya. argor73@hotmail.com

his military service, Yastıman honed and developed his instrumental (saz) skills, and further advanced them by engaging in collaborative performances and singing with renowned masters at various musical gatherings in Ankara. Over time, Yastıman demonstrated an enhanced teaching ability and successfully imparted his knowledge to numerous students. In addition to his original compositions, Yastıman demonstrated his talent by playing and singing popular folk songs of the time, which he recorded on records. His skillful performances led to numerous invitations as a guest artist in TRT programs. Yastıman also ventured into acting, albeit in smaller roles, and appeared in several films. In addition to his poetry publications, he also wrote teaching materials for instrumental (saz) lessons. His popularity, especially during his time in Istanbul, reached such a level that the tabloid press took notice of him. By establishing a saz house in Istanbul, Yastıman made the baglama instrument known to a large number of local and foreign individuals. Moreover, the instruments he made found their way to different parts of our country and even abroad, leaving a lasting impression on the world of music. Yastıman's humorous persona and his unwavering commitment to the Kırşehir accent endeared him to society, positioning him as a positive figure. His distinctive identity made him a sought-after and beloved character within the music community. Upon concluding his musical career, Yastıman's farewell evening was attended by notable figures of the era. Throughout his life, Yastıman strove to serve his fellow Kırşehir citizens by taking responsibility for preserving and promoting Kırşehir's cultural heritage. However, as time passed, his name gradually faded into obscurity among the popular figures of Kırşehir's Abdal music, especially in the posthumous period. Yastıman passed away in Lapseki, Çanakkale, in 1994 and was laid to rest there. However, after 27 years, in 2021, his grave was transferred to his beloved hometown of Kırşehir with the consent of his family and through the collaborative efforts of the Kırşehir Municipality. This act enabled Yastıman to return to his beloved hometown and find his final resting place there.

Keywords: Turkish Folk Music, Minstrel Tradition, Kırşehir, Şemsi Yastıman, Yastıman Saz House.



Fotoğraf 1. Şemsi Yastıman

Kırşehir'li, âşıklık geleneğinin önemli bir temsilcisi, destancı, hicivci ve nüktedan.

Halk edebiyatımızın ve müziğimizin önemli karakterleri olan Yunus Emre, Karacaoğlan ve Âşık Veysel'e de hayran olduğunu her zaman dile getirmiş olan Yastıman; Âşık Paşa, Ahi Evran, Hacı Bektaş Veli, Ahmedi Gülşehri, Şeyh Edebali, Toklumenli Âşık Sait, Muharrem Ertaş gibi düşünce ve sanat insanlarını yetiştirmiş bir şehir olan Kırşehir'de doğup büyümüştür. Yaşamı boyunca âşıklık/ozanlık geleneğinin taşıdığı sosyal sorumluluğun gereği toplumsal problemlere dikkat çekmeye çalışmış, eğlendirirken düşündürmeyi çok iyi başarmıştır. Yazdıklarının, bestelediklerinin, çalıp söylediklerinin ötesinde hem İstanbul'da açtığı saz evinde yapılan ve yurdun çeşitli yerlerine gönderdiği sazlar ile hem de burada verilen saz dersleri ile döneminde çok büyük bir kültür hizmeti yürütmüştür.

1. Hayatı

Asıl adı Mehmet Galip Şemsettin olan Şemsi Yastıman, 10 Temmuz 1923 tarihinde Kırşehir'de doğmuştur. Soy ağacının, Horasan'dan gelip Mevleviliğe intisap eden ve Âşık Paşaya da hocalık yapan Şeyh Süleyman Türkmanî'ye dayandığı bilinmektedir. Yastıman, Şeyh Süleyman Türkmanî soyundan geldiğini çeşitli şiirlerinde ve sohbetlerinde de gururla dile getirmiştir. (Ülgen 1995: 24)

1923 yılında Kırşehir'de doğan Yastıman'ın babası Şekerci Ahmet Ağa, annesi İlhamiye Kadındır. İlkokulun son sınıfından itibaren saz sesinin peşinde ve saz çalınan mekânlarda kendisini ömür boyu bırakmayacak bir tutku ile koşturmuştur. Ortaokula başlayınca biriktirdiği paralar ile bir saz edinmiş, saza olan merak ve ilgisi sebebiyle de ortaokulu altı yılda bitirebilmiştir. Ortaokul mezunu olduğunda saz çalmada epeyce mesafe kat ettiği anlaşılmaktadır. (İ. Hınçer 1960: 2228)

Yastıman, çocukluğu ve saza olan ilgisi ile ilgili anılarını aktarırken; o zamanlarda Kırşehir'de ancak düğünlerde, bayramlarda saz çalındığını; saz çalmanın hoş karşılanmadığını ve günah sayıldığını; zengin ailelerin evlerinde gramafonla müzik dinlenildiğini; babasının da gramafon aldığı ilk zamanlar dinî plaklar dinlediğini ancak zamanla o dönemin diğer sanatçılarının plaklarının da evlerinde dinlenildiğini ve komşularının plak dinlemek için kendilerine misafir olduklarını anlatmaktadır. (Ülgen 1995: 25)

Yastıman'ın saza ve müziğe olan hevesi doğrultusunda ilk başta Remzi Yapaner adlı bir okul arkadaşından 40 kuruşa bir cura aldığı ve çalmaya çalıştığı ancak çok mesafe kat edemediği kendi anlatılardan anlaşılmaktadır. 18 yaşına geldiğinde ise hapishanede yapılmış bir saz alır. Annesi bu duruma çok kızsa da sazı başka birisinden ödünç aldığını söyleyerek saz çalmaya dönük uğraşısına devam etmiştir. (Ülgen 1995: 25,33)

Yastıman'ın sazla haşır neşir olmaya başladığı zamanlarda Kırşehir'de saz çalan sayısının oldukça az olduğu; çalanların da pek kimseye görünmeden bu eylemlerini gerçekleştirmeye çalıştıkları bilinmektedir. Yastıman bir şekilde onları bulup dinlemeye çalışmış ve hatta bazılarından birkaç türkü bile öğrenmiştir. 1942 yılının ekim ayında askerlik vazifesi sebebiyle Mardin Jandarma Okulu'na teslim olan Yastıman, 3 aylık temel eğitimin ardından Ankara Cumhurbaşkanlığı Jandarma Muhafız Bölüğü telefon santraline görevlendirilmiştir. Yaklaşık üç yıl süren askerliği boyunca bulduğu rahat ortam sebebiyle saz çalmayı iyice ilerlettiği anlaşılmaktadır. (Ülgen 1995: 26)

Askerlik vazifesi sırasında da farklı memleketlerden asker arkadaşları sayesinde yurdun halk müziği renklerine dair oldukça önemli bir birikim yapmıştır. Askerlik dönüşü 1945'te Kırşehir'de girdiği sınavı birincilikle kazanarak muhasebe bölümünde memuriyete başlayan Yastıman, sekiz ay kaldığı Kırşehir'de Ankara Radyosu halk müziği yayınlarını dinlemiş, bu yayınlardan oldukça etkilenmiş ve bunun yanında babasının her türlü karşı çıkışına rağmen saz çalmaya ve türkü söylemeye de devam etmiştir. Sekiz ay süren memuriyet yaşantısının sonunda saza ve halk müziğine olan aşkı sebebiyle verilen ayni yardımı da alıp, sazıyla Kırşehir'den ayrılmıştır. Sazını alıp yola çıktığı gurbet macerası Ankara'yla başlayıp, Zonguldak ve İzmir ile devam etmiş ancak en sonunda 1950 yılı başında İstanbul'da karar kılmıştır. (İ. Hınçer 1960: 2228) Kısa süren memuriyet hayatı sonrasında başlayan gurbet macerasında yedi yıl boyunca sılaya dönmeyen ve ailesiyle görüşemeyen Yastıman'ın annesi de bu durum sebebiyle oldukça üzülmüş ve evlat hasretiyle ilgili olduğu düşünülen bir kalp rahatsızlığı geçirmiştir. (Sözer 1957: 8)

Ankara'ya gelip bir bekâr odası kiralayan Yastıman, her gün arkadaşlarıyla sazlı-sözlü muhabbetler yapmaktadır. O dönemde arkadaşlarıyla birlikte Ankara Cebeci Çayırı'ndaki bir cambaz gösterisini izlemeye giden Yastıman, evi yakın olan bir arkadaşının evden getirdiği saz eline tutuşturulup arkadaşlarının ısrarıyla sahnede oyuncu kadınlara eşlik için saz çalmaya ikna edilmiştir. O gün orada bulunan oyuncu kadınlar ve izleyen topluluk tarafından çok beğenilince cambazhane sahibi Rıfat Telgezer tarafından iş teklif edilen Yastıman, ilk başta memleketinde kendisi hakkında "çalgıcı" diyecekleri endişesi ile çekince duysa da teklife tamam demiş ve böylece saz çalmaya profesyonel olarak ilk adımı atmıştır. Burada birkaç ay çalıştıktan sonra Ankara'daki çeşitli gazinolarda çalıp söylemeye başlamıştır. Hatta Ankara'ya ilk geldiği gece sabahladığı Esen Park'ta yerde bulduğu bir kâğıt parçasında yazan "Şeytan Bunun Neresinde" adlı koşma çok hoşuna gidince, bu koşmayı bestelemiş ve sabahladığı o parkta sonraki yıllarda açılan gazinoda bu koşmayı seslendirerek şöhretini arttırmıştır. (Sözer 1957: 8; Akın 1951: 12; Ülgen 1995: 28)

Askerlik sonrası hayallerinin peşine düşerek ailesinden habersiz Ankara'ya kaçan Yastıman'ın kısa sürede Ankara'daki önemli saz üstatlarıyla tanışma ve onlarla meclislerde bir arada olma fırsatı yakaladığı anlaşılmaktadır. Bu üstatlardan bazıları Atatürk'ün Ankara'ya gelişi esnasında Dikmen sırtlarında Atatürk'ü karşılayan seğmenlerden Yağcıoğlu Fehmi Efe ve Genç Osman Efe'dir. Yastıman, Ankara'da her geçen gün artan ünü ile çeşitli meclis ve toplantılara davet almaya da başlamıştır. (Ülgen 1995: 26)

Ömrünü birlikte geçirdiği sazıyla ilgili birçok şiir yazmıştır. Onlardan bir örnek aşağıdadır.

Sen bu sazı çalamazsın
Haktan vergi olmayınca
Muradını alamazsın
Kuldan görgü olmayınca
Çalma olur olmaz yerde
Sonra başın girer derde
Neyleyim düzensiz perde
Sıkı burgu olmayınca
Sazın has telle bezene
Pek sert olmaya tezene
Ehemmiyet ver düzene
Çalma gergi olmayınca…(Yastıman 1969:42)



Fotoğraf 2. Şemsi Yastıman hiç ayrılmadığı sazı ile.

Ankara'daki macerasının sonunda gazino ortamında tanıştığı Zeki Duygulu aracılığı ile Şen Kardeşler'le bir araya gelip Kırıkkale, Karabük ve Zonguldak civarında büyük bir turneye çıkmıştır. Turnenin son durağı olan Zonguldak'ta turne ekibinden ayrılarak geri dönmediği ve kaldığı anlaşılmaktadır. Zonguldak'ta kaldığı süre içerisinde Ereğli Kömür İşletmeleri işçilerine moral vermek amacıyla düzenlenen konser grubunda da görev almış ve 17 ayrı kömür ocağında işçilere öğlen ve akşam olmak üzere konserler vermiştir. Bu süreçte Zonguldak Halkevi'nde saz dersleri de

vermiş ve yetmişe yakın öğrencisi olmuştur. Derleme faaliyetleri için Zonguldak'a gelen Muzaffer Sarısözen ile de ilk kez burada tanışmıştır. Yastıman'ın saz dersi verdiği dershaneyi gezen Sarısözen'in çok etkilendiği ve övgü dolu sözler sarf ettiği bilinmektedir. (Ülgen 1995: 28)

Yastıman'ın Zonguldak'ta hem maden işçilerine verdiği konserler hem de halkevindeki saz kursu faaliyetleri, sanatçının toplumsal farkındalık ve sorumluluk sahibi olmasının yanında kendisinin eğitimci ve aydınlatıcı kimliğinin bir tezahürü olarak değerlendirilmelidir. Bu karakteristik yapı zaten Yastıman'ın yaşamı boyunca çeşitli şekillerde ortaya çıkan ve dikkat çeken bir unsur olmuştur.

Şemsi Yastıman İzmir İsmet Gazinosundan gelen teklifle bir gecede toplanıp Zonguldak'tan ayrılmıştır. İzmir'e gitmeden önce Ankara'da geçirdiği bir haftalık sürede Muzaffer Sarısözen'i ziyaret etmek için Radyo Evi'ne uğrayan Yastıman; Sarısözen tarafından o zamanlar canlı yayınlanan Yurttan Sesler Korosu konserine misafir sanatçı olarak dâhil edilmiş ve burada sazıyla iki türkü söylemiştir. Ankara'dan sonra gittiği İzmir'de İsmet Gazinosunda yaptığı programlar çok ilgi görünce gazino dışında ekstra işlere gitmeye başlamış ve her geçen gün daha da bilinen ünlü bir karaktere dönüşmüştür. (Ülgen 1995: 29)

İzmir'de çalıştığı yıllarda kırılan bağlamasını tamir ettirmek için gittiği Kestane Pazarı'ndaki Marangozlar Çarşısı'nda Yılmaz İpek'in babası Mustafa İpek ile tanışmıştır. Sazını tamir ettiği Yastıman'ın saz çalışına hayran olan Mustafa İpek, onu evine davet etmiş ve zamanla samimiyetleri ilerlemiştir. Bu yakınlık ve samimiyet Yastıman'ın Mustafa İpek'in kızı Münevver Hanıma talip olmasına ve onunla 1950 yılında evlenmesine de vesile olmuştur. Evlilik sonrası eşinin ve çevresinin yönlendirmesi ile tek başına İstanbul'a giden Yastıman kısa sürede kendini tanıtmış ve gazinolardan teklifler almaya başlamıştır. Bugünkü Taksim Meydanı'nın olduğu yerdeki Taksim Kristal Gazinosu ile anlaşınca eşini ve eşyalarını da alıp İstanbul'da Şişli'ye yerleşmiştir. Geceleri gazinoda çalışmaya devam ederken gündüzleri de Beşiktaş Çırağan Caddesi'nde kiraladığı dükkânda saz dersleri vermiştir. Daha sonradan bu dükkânda saz dersleriyle beraber saz imalatı ve satışı da yapılmaya başlamıştır. Yastıman Saz Evi, her geçen gün daha fazla rağbet görmeye başlayınca evini de Beşiktaş'a taşımıştır. (Ülgen 1995: 31)

İstanbul'daki renkli yaşantısında müzik piyasasında eserleri ve çalıp söyledikleri ile önemli bir yer edinmiş ve ayrıca eğlenceli üslubuyla her zaman magazin gazetecilerinin de ilgisini çekmeyi başarmıştır. Açtığı saz evi ise ülkemizden ve ülke dışından birçok ilgilinin uğrak yeri olmuştur. Saz evine dair bilgiler ilgili başlık altında ayrıca verilecektir.

Canan, Kenan, İnan ve Sinan olmak üzere dört çocuk sahibi Yastıman, yakalandığı ve uzun süre tedavi gördüğü hastalığı sebebiyle, doğum günüyle aynı ay ve güne tesadüf eden 10 Temmuz 1994 tarihinde; Çanakkale Lapseki İlçesi Çardak Emek Tatil Köyünde hakikatine yürümüş ve burada toprağa verilmiştir. (Ülgen 1995: 31)

Kırşehir âşığı bir karakter olarak, sağlığında yakınlarına ve çocuklarına "Kırşehir'e defnedilmek" gibi bir vasiyette bulunmadığı, hatta vefat ettikten sonra yatağının altında bir poşet içerisinde toprak ve vasiyet niteliğinde bir not bulunduğu, notta ise *"öldükten sonra mezarıma dökülecek Kırşehir toprağı"* yazdığı oğlu Sinan Yastıman'la yapılan görüşmede ifade edilmiştir. (Kişisel Görüşme 1). Belki de Yastıman öldüğünde yakınları tarafından Kırşehir'e defnedilmeyeceğini tahmin ederek sıla toprağına olan özlemini böyle gidermeyi planlamıştır.

Ülgen'e ait kitabın (1995: 18) sunuş kısmında, o yıllardaki Kırşehir Belediye Başkanı Metin Çobanoğlu, Yastıman'ın naaşının âşığı olduğu memleketi Kırşehir'e getirilmesi, adına yakışır bir mezar yaptırılması, Kırşehir'de bir caddeye adının verilmesi ve heykelinin dikilmesi gibi istekleri dile getirmiştir. 2021 yılının Temmuz ayında yani tam 27 yıl sonra bu dilek, ailesinin rızası ve Kırşehir Belediyesi'nin çabalarıyla gerçekleştirilmiş ve Yastıman'ın naaşı Kırşehir'e taşınmıştır. Ayrıca aynı gün Kırşehir'de yakınları ve sevenlerinin katıldığı bir anma günü de düzenlenmiştir.

Şemsi Yastıman'ın kısa hayat hikâyesinden sonra onun halk müziğimize ve kültürümüze katkılarını ifade edebilmek adına; "Şiirleri ve Edebî Kimliği", "Müzikal Kimliği ve Besteleri", "Nüktedan ve Hicivci Kişiliği", "Yastıman Saz Evi" ve "Yayınları" şeklinde bir başlıklandırma yapılmış ve bu başlıklar altında bilgiler verilmeye çalışılmıştır.

2. Şiirleri ve Edebî Kimliği

Saz çalan bir âşık olmakla birlikte Yastıman'ın ezgilendirmediği ya da başka bir ifade ile havalandırmadığı çokça şiiri bulunmaktadır. Gerek kendi yaptığı yazılı-basılı yayınlarda gerekse de çeşitli araştırmacıların yaptığı yayınlar aracılığı ile bizlere ulaşan bu şiirlerin sayısı, Yastıman'ın edebî yönüne dair önemli fikirler vermektedir. Üretkenliği, hazırcevaplığı, esprili dili ve şive özellikleriyle birleşen bu şiirlerin melodisiz hâlleri bile kolay hafızada kalmalarının yanında oldukça etkili ve etkileyicidir.

Yastıman'ın şiirleriyle ilgili özellikle Ülgen (1995), Dede (2018) ve Durmaz (2020)'ın çalışmaları ilgililerine oldukça önemli bir veri sunmaktadır. Ancak bu yayınlarda yer almayan, oğlu Sinan Yastıman'ın babasından kalan arşivde yaptığı yeni çalışmalarla bulduğu ve tarafımıza ilettiği 25 yeni şiir tespit edilmiştir. Bu şiirlerin diğer şiirlerinde olduğu gibi çeşitli kişilere, kamu kuruluşlarına ve Kırşehir başta olmak üzere çeşitli şehirlere ithafen yazıldığı görülmektedir. 2023 yılının Âşık Veysel Yılı olarak ilan edilmesi sebebiyle bu yeni şiirlerden bir dörtlüğü paylaşmanın yerinde olacağı düşünülmüştür:

Veysel'in dünyada çoktur ahbabı
Derdimin ortağı azdır erbabı
Ağzın açıp yoklamadım her kabı
Herkes dedi dostum diye söz bana (Kişisel Görüşme 2).

Yastıman'ı; ata yadigârı sazı, han köşelerinden, şaraphanelerden, tekkelerden mikrofona getiren adam olarak tanımlayan Sözer'in (1957: 8) aktardığına göre; Yastıman'ın ailesinde ve geçmişinde müzikle uğraşan yoktur ve kendisinin muhafazakâr bir aile yapısından geldiğinden bahsetmektedir. Yastıman, dedesi Şemseddin Efendi'nin Abdülaziz'in sarayında vezirlik yaptığını, halkı ayaklandırmaya dönük şiirleri sebebiyle Abdülaziz tarafından zehirletilerek öldürüldüğünü ve kendi edebî kimliğinin de bu dedesine dayandığını ifade etmiştir.

Yastıman, şiir yazma hevesinin 1938 yılında ortaokuldayken başladığını belirtmektedir. Sonrasında her geçen gün artan bu heves ve istekle birlikte, gezip gördüğü yerlerden, dinlediği âşık ve sanatçılardan da etkilenmiş ve şiirlerini yazıya dökmeye başlamıştır. Kendisini şair ya da yazar olarak tanımlamamakta, eski yazdıklarını gördüğünde kendisi bile kendi yazdıklarına inanmakta zorlandığını belirtmektedir. 1964 yılında "Şemsi Yastıman'dan" adıyla bastırdığı küçük şiir kitabında meşhur "Zenaat Destanı", "Çocuklarıma Öğüt", "Acep Evlensek mi Evlenmesek mi?", "Şoförler Okusun" ve Kırşehir'den bir hemşerisinin iş bulabilirsem İstanbul'a geleyim mi? konulu mektubuna cevaben yazdığı "İstanbul'u Özleyen Hemşerime" adlı şiir olmak üzere 5 şiir bulunmaktadır. Ayrıca bu küçük kitapta "Yastıman" soyadının sebebini de açıklamaktadır. Buna göre babasının dedesi Süleyman Efendi, Arnavutluk'ta askerliğini yaparken alay müftüsüymüş ve bu Süleyman Efendi yatsı namazı vaktinde doğmuş. Yatsı vaktinden "yatsı"yı, Süleyman'dan da "man"ı alıp birleştirip "Yatsıman" şeklinde bir lâkap oluşturulmuş. Sonrasında bu "yatsıman" dilden dile dolaşırken "Yastıman" olmuş ve ailenin soyadı olarak kabul edilmiş. (Yastıman 1964: 2-10)

Karekod 1. TRT Programı ve Zenaat Destanı.

Yastıman'ın Türk halk edebiyatı ve Türk halk şiiri hakkında kendini sürekli geliştirdiği; doğduğu, gezip dolaştığı Anadolu kültürü hakkında önemli bilgi sahibi olduğu; bunu sanatına yansıtmayı başardığı ve bu sebeple de kendi zamanında İstanbul'da halk müziğine duyulan ilgiyi ve gösterilen itibarı arttırmayı başardığı ifade edilmektedir. Bütün bunların bir nişanesi olarak 1949-1994 yılları arasında Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumundaki mahalli sanatçı ve saz sanatkârı unvanları gösterilebilir. (Ülgen 1995: 32)

Saz çalışındaki ustalığının yanında çeşitli yerel ezgilere olan hâkimiyeti ve destanlarıyla da tanınan Yastıman;

yurdumuzun çeşitli yerlerinde düzenlenen Âşıklar Bayramı, festivaller ve yarışmalarda da boy göstermiştir. Hatta 1966 yılında Konya Âşıklar Bayramında "Muradım" adlı şiiriyle birincilik ödülü de almıştır. İrticali yeteneği olmasına karşın daha çok bir kalem şairi olarak bilinen Yastıman'ın şiirlerinde toplumsal problemleri işlediği; destan, nasihat, taşlama ve övgü türünde şiirler yazdığı bilinmektedir. Şiirlerinde 8'li ve 11'li hece veznini ve dörtlük nazım birimini(birkaç istisna hariç) kullanan Yastıman, Türkçeyi işlemedeki ustalığının yanında memleketi Kırşehir ağzını da konuşma ve yazmalarında her zaman gururla kullanmıştır. (Ülgen 1995: 33)

Karekod 2. Memleket Hasreti.

Toplumsal problemlere dikkat çekmesine rağmen yaşadığı dönemde keskin bir ideolojik kimliğe bürünmemiş olan Yastıman'ın milliyetçi çizgiye yakın durduğu ve devletçi geleneği takip ettiği çeşitli dönemlerde yazdığı şiirlerden rahatlıkla anlaşılmaktadır. Özellikle 27 Mayıs darbesi sonrası yazdığı "Halk Dilinden 27 Mayıs Destanı" adlı şiir sıkıyönetim tarafından yüzbinlerce adet bastırılmış ve yurdun çeşitli yerlerine dağıtılmıştır.

12 Eylül 1980 Darbesi sonrasında da yönetimdeki Kenan Evren başta olmak üzere o dönemin kuvvet komutanlarından oluşan Millî Güvenlik Konseyi üyelerini öven şiirler yazmıştır. On bir dörtlükten oluşan bu şiirlerden birincisinde Şemsi Yastıman, Kenan Evren'i Kırşehir'e davet etmektedir:

"Arzumuz var Evren Paşa
Bir gel de Kırşehir coşa
Karşılarız koşa koşa
Kırşehir'e küs müsünüz?" (Ülgen 1995: 156)

Bu şiirin üzerinden fazla bir zaman geçmeden Cumhurbaşkanı Kenan Evren, başbakan Bülent Ulusu ve konsey üyeleri Kırşehir'e gelirler ve uzun zamandır âtıl bir vaziyette olan Petlas Lastik Fabrikası'nın tekrar faaliyete geçmesi için gerekli talimatları verirler. Şemsi Yastıman, bu ziyareti de on altı dörtlükle destanlaştırır:

"Teşekkürler Evren Paşa
Arzum gitmedi boşa
Kıymet verip vatandaşa
Kırşehir'e hoş geldiniz
…
Eskiler hiç gelmezlerdi
Kırşehir'i bilmezlerdi
Teşrifiniz güven verdi
Kırşehir'e hoş geldiniz" (Ülgen 1995:158-159; Bekki 2016:56)

"Hoş Geldiniz Sayın Başbakan" adlı bir başka şiirinde de Kırşehir'in gelişimi için gerekli uyarı ve öneriler taşıyan bir içerikle kibarca dönemin başbakanına seslenmektedir:

"Bugün Kırşehir'e şeref verdiniz.
Çekemeyen rakipleri yerdiniz.
Garip ilin imdadına erdiniz
Sadede gelelim Sayın Başbakan.

...

Şemsi Yastıman'ın hizmet gayesi
Kırşehir'de yoğrulmuştur mayası
Sözüm samimidir değil siyasi
Dertleri bölelim Sayın Başbakan." (Ülgen 1995:162)

Durmaz (2020: vıı); Kore Savaşı, Kıbrıs Barış Harekâtı, ekonomik krizler, zamlar, geçim sıkıntısı, kır hayatına duyulan özlem, askerî darbeler ve hatta uzaylılar gibi yaşadığı dönemdeki birçok önemli konuyu şiirlerinde işleyen Yastıman'ın, yapılan âşık edebiyatı araştırmalarında ve antolojilerinde çoğu zaman yer bulamamış olmasına dikkat çekmekte, bu durumu oldukça düşündürücü bulduğunu ve üzüldüğünü belirtmektedir.

Yatsıman'ın bazı şiirlerini farklı yıllarda çeşitli eklemeler yaparak tekrar ettiği görülmektedir. Tahta Kurusu Destanı (1951-1989), Memleket Hasreti (Muradım) (1962-1966), Tütünname (Harap Etti Tütün Beni) (1971-1988), Arıyom da Bulamıyom (1975-1981) bunlar arasındadır. (Durmaz 2020: 101)

"Şemsi Yastıman Türk sahnelerinde, radyo ve televizyonlarında söylemiş olduğun destan ve taşlamalarıyla tanınmıştır. Onun en tanınmış eserleri arasında: "Şeytan Bunun Neresinde" (1950), "Kore Destanı" (1950), "Tahta Kurusu" (1951), "Zenaat Destanı" (1955), "Kırşehir Destanı" (1959), "Halk Dilinden 27 Mayıs Destanı" (1960), "Memleket Hasreti" (1962), yazılması bir yıl süren "Acep Evlensek mi Evlenmesek mi?" (1962), Konya Âşıklar Bayramı'nda ödül aldığı "Muradım" (1966), "Harap Etti Tütün Beni" (1971), "Uzaylılarla Sohbet" (1974), "Vay Hâline Vay Hâline" (tarihsiz), "Arıyom da, Bulamıyom" (1975), "Şemsi Yastıman'ın Zamnâmesi" (1988) sayılabilir. (Dede 2018: 42)

Karekod 3. Uzaylılar Hoş Geldiniz.

Anadolu halk kültürünü, oyunlarını, yemeklerini, mesleklerini, sıla hasretini ve memleketi Kırşehir'i şiirlerinde bolca işlemiş; Kırşehirli Âşık Şemsi Yastıman, Şemsi, Şemsi Yastıman, Ozan Şemsi Yastıman gibi mahlaslar kullanmıştır. Hece vezniyle yazdığı şiirlerinde Kırşehirli olması sebebiyle Hacı Bektaş-ı Veli'den Ahi Evran'dan beslenen tasavvufi bir boyutu da gözlemlemek mümkündür.

Durmaz'a göre(2020: 114) Yastıman, halk kültürüne olan ilgi ve bilgisini hem sanatında hem de zanaatında göstermiş; onun âşıklık kimliğini oluşturan yaratım, icra ve öğretim pratikleri içinde popüler kültürden geleneksel yapılara, klasik bilgilerden modern yöntemlere kadar birçok unsuru bir arada barındırmıştır. Âşık edebiyatı araştırmalarında her zaman yer verilmese de âşıklık geleneğine önemli katkılar sunmuştur.

Kırşehirli Şemsi Yastıman'ın sanatı, yanık türküler ve içli bozlaklarla ifade edilebilmekten öte çeşitli konularda kendisine ve topluma ait fikirleri dile getirmek için sazını ve sözünü bir araç olarak kullanan ve mizahla karışık popüler eserler üreten bir şekilde tanımlanabilir. Genç yaşlarında İstanbul'da yakaladığı popülerlikle oluşan iş çevresi; hem Kırşehir müziği ve kültürünün tanıtılmasına hem de hemşerileri olan ve Abdal müziğinin temsilcisi Muharrem Ertaş, Hacı Taşan, Çekiç Ali gibi ustalara çeşitli konularda faydalı olmasına imkân vermiştir (Dede 2018: 23).

Yastıman'ın yazdığı şiirlerin çok büyük bir kısmında memleketi Kırşehir ve bu şehre ait yer, mahâl, kişi vb. kelimeler yer almaktadır. Ömrünün büyük kısmını Kırşehir dışında geçiren bir karakter olarak sıla hasretinin en somut tezahürü şiirlerinde bu yolla gözlemlenebilir. Diğer taraftan şiirlerinde çokça karşılaşılan bir diğer unsur da deyim ve atasözlerini ustalıkla kullanmasıdır. Bu sayede kentli kültürün bu deyim ve atasözlerini öğrenmesi yönünde önemli bir görev de üstlenmiştir. Bir diğer dikkat çekici durum da hayatının merkezine aldığı, hem yaptığı, hem

çaldığı ve bu sayede hayatını kazandığı "saz"ına da çoğunlukla şiirlerinde yer vermesidir.

Türk halk edebiyatı nazım türlerinden türkü, destan, koşma ve semaî türünde uygulanan 8'li ve 11'li hece veznini şiirlerinde kullanan Şemsi Yastıman, düz ve çapraz kafiyede de oldukça başarılıdır. Halk edebiyatında yaygın kullanılan nazım birimi olan dörtlük nazım birimini kullanan Şemsi Yastıman, "Âdemnâme" adlı şiirinde beşli, yine yazdığı "Yeni Yıl" ve "Bayram Kartları" ile "Âriften Öğren Dersini" adlı şiirlerinde beyit şeklini de denemiştir. (Dede 2018: 40)

Müzikal Kimliği ve Besteleri

Kırşehir halk müziği geleneği çeşitli araştırmacılar tarafından; Abdal Müziği boyu ve Türkmen Müziği boyu şeklinde iki ayrı boyutta ele alınmaktadır. Kırşehir Abdal müziği boyunun önde gelen temsilcileri olarak Muharrem Ertaş, Hacı Taşan, Çekiç Ali ve Neşet Ertaş'ın isimleri sıralanırken Türkmen müziği boyunun temsiliyeti Toklumenli Âşık Sait ve Şemsi Yastıman'da ortaya çıkmaktadır. (Karakaya 2002: 28)

Yastıman bu sınıflandırmada Türkmen Müziği boyuna dâhil edilmiş olsa da Kırşehir müziği içindeki tüm renkleri bünyesinde taşımaya çalışan özgün bir karakter olarak konumlandırılmalıdır. Öyle ki Kırşehir'in ötesinde gezip gördüğü ve dinlediği her tür müzikten etkilenmiştir. Bir önceki başlıkta belirtildiği üzere çokça şiiri olmakla birlikte şiirine nazaran daha az beste çalışması ve buna paralel sayıda plak/kaset çalışması bulunmaktadır. Bu plak ve kaset çalışmalarında da kısmen kendi bestelerine kısmen de dönemin popüler türkülerine yer vermiştir.

Yastıman'ın; Di Loy Loy/Emir Dağı, Gel de Bir Gör İstanbul'u/Vay Hâline Vay Hâline, Hafız Mektepten Gelir/Hüdayda, Harab Etti Tütün Beni/Şeker Oğlan, Hü Dost/Sen de Gördün Ben de Gördüm, Kayseri Develisi/Kırşehir'in Gülleri, Kerpiç Jerpiç Üstüne/Arıyom da Bulamıyom, Kıbrıs Destanı/Dadaloğlu Yiğitleme, Köylü Şehirli Sohbeti/Saffet Efendi, Memleket Hasreti/Konya Oturak Havası, Misket/Çiçek Dağı, Sanatlar Destanı/Kayseri Develisi, Uzaylılar Hoş Geldiniz/Şeker Oğlan, Yemek Listesi/Tosun Büyür Öküz Olur, Yiğit Olan Ata Biner/Zanaat Destanı, Yürü Güzel Yürü/Mor Koyun adlı 16 adet kırk beşlik plağı; Memleket Hasreti ve Şeytan Bunun Neresinde adında da iki kaseti bulunmaktadır. (Durmaz 2020: 115)

Karekod 4. Şeytan Bunun Neresinde

Yastıman'ın plak ve kasetlerinde kendi yazdığı ve bestelediği şiirlerin yanında Anadolu'nun farklı bölgelerine ait türküler de yer almaktadır. Plak ve kasetlerinde halk tarafından en çok sevilen ve benimsenen türkü ve şiirlerini tercih ettiği görülmektedir. 1949-1994 yılları arasında TRT'de birçok programa mahallî sanatçı ve saz sanatkârı olarak katılmış, altmışlı yıllarda ise İstanbul Radyosunda ayda iki kez mikrofon başına geçmiştir. Yastıman TRT'de türkü derleyicisi ve yakıcısı olarak bilinmekte ve yayınlarda onun derlediği türkülere yer verilmektedir. (Durmaz 2020: 109)

Yastıman'ın yaşadığı dönemde halk müziği camiasında oldukça itibar gördüğü, saygı duyulan ve sevilen bir karakter olduğu anlaşılmaktadır. Sadece toplum nezdinde değil halk müziğinin başat karakterleri arasında da Yastıman'a duyulan saygı ve sevgiyi çeşitli biçimlerde algılamak mümkündür. Öyle ki profesyonel müzik yaşantısını sonlandırmak amaçlı yaptığı jübilesine katılan ve destek veren isimler o dönemin halk müziğimiz adına en önde gelen ve tanınan isimleridirler.

Yastıman'ın 13 Ağustos 1960 tarihinde İstanbul Açık Hava Tiyatrosu'nda jübile yaptığı; Şarkışlalı Âşık Ali İzzet, Kastamonulu Âşık Yorgansız, Pazarcıklı Âşık Kul Ahmet, Tercanlı Âşık Beyhanî, Âşık Davut Sulari, Âşık Süleyman Elver, Âşık Nişani gibi dönemin öne gelen âşıklarının geceye katıldığı (Âşık Veysel'in çok gelmek istemesine rağmen

rahatsızlığı sebebiyle katılamadığı); ayrıca Yurttan Sesler topluluğunun Ahmet Yamacı, Şen Türküler Birliği'nin ise Necati Başara şefliğinde sahneye çıktığı; Muzaffer Akgün, Nurinisa Toksöz, Adnan Türközü, Selahaddin Erorhan, Yılmaz İpek gibi dönem sanatçılarının da gecede sahne aldığı bilinmektedir. (B. Hınçer 1960: 2224)

Bu veda gecesine dair yazdığı anlaşılan ve altına muhtemelen tamamladığı tarih olan 27 Ağustos 1966 tarihini düştüğü "Sahneye Veda Destanı" adlı şiirinden bazı dörtlükler aşağıda verilmiştir:

Hoş geldiniz dostlar veda geceme.
Cümlenize candan selam ederim.
Müsaade olursa sahneden size
Son olarak birkaç kelam ederim.
…
Bitirirken sahnelerde sözümü
Kanaatle çoğa saydım azımı.
Bırakmazsam çok görmeyin sazımı
Derdimi bununla meram ederim.
…
Gül, Şemsi Yastıman elveda derken.
Mevlâm ağlatmasın bizi gülerken.
Cümlenize iyi günler dilerken
Saygıyla sözümü tamam ederim. (Kişisel Görüşme 2).

Yastıman'ın Türk halk müziği repertuvarına katkısı babında değerlendirilebilecek bir durum olarak TRT THM Repertuvarlarına bakıldığında ise TRT Sözlü Kırık Havalar Repertuvarında kendisinden derlenen sadece 2 türkü olduğu görülmektedir. Bunlar "Yürü Dilber Yürü Saçın Sürünsün (168)" ve "Biter Biter de Kırşehir'in Gülleri Biter (630)" adlı türkülerdir. Uzun hava repertuvarında ise "Ankara'da Yedik Taze Meyvayı" adlı uzun havanın Hacı Taşan ile birlikte kayıtlı kaynak kişilerinden birisi olarak Şemsi Yastıman ismi görünmektedir.

TRT repertuvarı dışında, Turhan ve ark. (2000: 365) tarafından yapılan çalışmada da "Düşmanla da Bozuk Gitti Aramız" adlı bozlağın kaynak kişisi olarak yine Şemsi Yastıman ismi dikkat çekmektedir.

Yastıman'ın müzikal anlayışında dikkat çeken unsurlara bakıldığında ise sade melodilerin sazda ustalıkla, çeşitli süsleme ve tezene teknikleri kullanılarak çalınmasının; sözün vurgusunu arttırmak adına resitatife yakın bir söyleme şeklinin; usullü ve usulsüz kısımların iç içe olduğu karma yapıların; türkü sözleri dışında nidaların, sözler, espriler, sataşmalar ile sözlerdeki konuya dikkat çekmeye ve ilgiyi sıcak tutmaya dönük davranışların Yastıman'ın üslubunda ön plana çıktığı görülmektedir. Yastıman, sekilemelerle (sekvens) işlediği melodileri ile akılda kalıcılığı kolay ve kısa ezgileri türkülerinde kullanarak adeta onları sloganlaştırmıştır.

Nüktedan ve Hicivci Kişiliği

Yastıman'ın yaşadığı dönemde ünlenmesini sağlayan unsurlardan birisi de edebî gücü ve saz çalışındaki hünerin yanında esprili kişiliğidir. Bu şakacı kişilik her türlü koşulda ve makam karşısında dozunu bilen ve çeşitli toplumsal problemlere de dikkat çekmeyi başarabilen bir çerçeve çizmektedir. Konuları, olayları veya kişileri hicvederken aynı zamanda çeşitli şakaları kullanması bir ustalık göstergesi olarak değerlendirilmelidir. Yastıman, hazır cevap oluşu ve doğallığı ile yüksek sempati toplamayı başarmış bir halk müziği karakteri olmuştur.

Yastıman'ın nüktedanlığı, hazır cevap oluşu, atasözlerini kullanma hüneri, hicivdeki ustalığı sebebiyle çevresinde çok sevilen ve saygı duyulan bir karakter olduğu anlaşılmaktadır. Hicivlerindeki ustalıkta Neyzen Tevfik'le olan arkadaşlığının etkisi olduğu da dile getirilmektedir. (Ülgen 1995:34)

Yastıman'ın nüktedanlığı ve hicivciliği için güzel örneklerden birisi de İstanbul'da şehir merkezinden uzak evine telefon bağlanması için Telefon Baş Müdürlüğüne yaptığı başvuruların bir türlü karşılık bulmaması üzerine yazdığı yedi kıtalık "Telefon Destanı"dır. (Resimli Radyo Dünyası 1952: 30)

Sayın Baş Müdür Bey af buyurunuz.
Âcizane bir çift kelam sözüm var,
Olur mu fakire bir hayrınız?
Yüreğimde durmaz yanar közüm var.
…
Mümkünse efendim, işim görülsün,
Fakire de bir telefon verilsin,
Hayâl gerçek olsun, teller gerilsin,
Bitmez tükenmez bir büyük sızım var.
…
Şemsi Yastıman'ım himmet beklerim.
Nazım geçenlere zahmet yüklerim
Son sözüme "dest-i huş"u eklerim
Büyük sayan küçük seven özüm var. (Ülgen 1995: 59)

Yastıman'ın renkli kişiliği ve ünü İstanbul'da magazin gazetecilerinin de dikkatini çekmiş olmalı ki yaşadığı dönemde çeşitli magazin dergilerinde onunla ilgili haberler, röportajlar yapılmıştır. Doğal ve şiveli konuşması, bir Kırşehir âşığı olmasına karşın İstanbul kent yaşamına uyum sağlama çabaları ile ortaya çıkan sürekli bakımlı ve temiz hâli, giyim kuşamı ve tabii şakalarıyla her zaman magazin gazetelerinde de kendisine yer ayrılan müstesna bir kişilik olmuştur.

Yastıman; kolalı gömlekleri, son moda elbiseleri, ütülü pantolonları, Barselon şapkası, eşarbı, geniş omuzlu paltosu ile İstanbul'da doğup büyümüş gençlerden bir farkı yok görünse de Anadolu'nun örf ve adetlerine bağlı bir hayat profili çizmektedir. Kahveyi höpürdeterek içmekte, selam verirken elini göğsüne koymakta, büyüklerin elini öptükten sonra alnına götürmektedir. Yalanı ve ikiyüzlülüğü sevmeyen Yastıman, misafir olduğu evin büyüğüne *"Anne benim karnım aç. Tel dolapta ne var?"* diye sorabilmekte ve Kırşehir şivesini hiçbir zaman terk etmemektedir. Hatta bu konuda kendisinin taklit yaptığını ileri sürenlere de tepkilidir ve son derece doğal olduğunu ve memleketinin konuşma tarzının bu olduğunu söylemektedir. (Akın 1951: 13)

İstanbul'da Yıldız semtindeki yaşantısı içinde halinden memnun olduğunu dile getirirken röportaj yapan gazetecilerin sorularına hep muzip cevaplar vermiş ve en sonunda *"Bu devirde ölüyü gösteren türbe, diriyi gösteren urba. Gidip tıraş olayım ve elbiselerimi giyeyim, yoksa sizin elinizden kurtulamayacağım."* demiştir. Evinde ve atölyede çalışma sonrası radyo dinlerken özellikle dans müziğinin çok iyi olacağını söyleyip muzip bir cevap bekleyen gazeteciye *"Dans ile maç. Şemsi ordan kaç."* sözüyle cevap vermiştir. (İ.Hınçer 1955: 21)

Ülgen'e ait kitabın(1995: 16) sunuş kısmında o yıllarda Ahi Kültürünü Araştırma ve Eğitim Vakfı Genel Başkanı olan Galip Demir tarafından; Yastıman'ın katıldığı sohbetlerde ve müzikli toplantılarda çeşitli yörelerden örneklerle herkesin gönlünü yapmaya çalıştığı; her türlü görüş, düşünce, mezhep, meslek ve konumdakilere eşit mesafede davrandığı; doğru, dürüst ve çalışkan karakterlerin yanında yalancı, çıkarcı, dedikoducu ve cimri karakterlerin karşısında olduğu dile getirilmektedir. Memleket ve kültür âşığı Yastıman, 1984 yılında kurulan Ahilik Araştırma ve Kültür Vakfı'nın da 13 kurucu üyesinden birisidir.

Yastıman yurt içinde ve yurt dışındaki çeşitli müzikli etkinlikleri, festivaller ve konserlere çokça davet edilmiştir. Bu kapsamda davet edildiği Konya Âşıklar Bayramı'na dair gözlem ve duygularını dile getirdiği 6 Kasım 1966 tarihli şiirden bazı dörtlükler aşağıdaki gibidir:

Turizm Derneği vesile oldu
Davet eylediler bizi Konya'ya
Çarşısı pazarı âşıkla doldu
Mihman olduk dizi dizi Konya'ya.
Bir zaman musiki zevki zay olmuş
Sofularca günah sözü pay olmuş
Bir kamışken erbabında nay olmuş
Tanıtmış Mevlana sazı Konya'ya.
Şemsi Tebrizi'ye salavat verek
Mevlana Sultanın yoluna erek
İnşallah bu sırdan feyizler görek
Hış oldu gayet bu gezi Konya'ya.
Der Şemsi Yastıman bir de bu varmış
Yenecek aş, içilecek su varmış
Aşk varmış, derviş varmış, hu varmış
Kısmet olsa gelsek bazı Konya'ya (Kişisel Görüşme 2).

Anadolu'da çeşitli yörelerde barana, yâren, sohbet gibi isimlerle anılan toplantıların büyük şehirlere gerçekleşen göçlerle birlikte oralarda da gerçekleştirilmeye çalışıldığı bilinmektedir. Kırşehir'de "helebiş" adı verilen bu toplantılara 1950 yılına kadar devam edilmekteyken unutulmaya yüz tutan bu geleneği Ankara ve İstanbul'da tekrar canlandırmak için çabalayan Şemsi Yastıman olmuştur. Özellikle 1980-1990 yılları arasında Türkiye'nin farklı şehirlerindeki Kırşehirlilere davetiye göndererek onları bir araya toplamaya çalışmıştır. (Durmaz 2020: 104)

Bu Helebiş Davetiyeleri Yastıman'ın nüktedan kimliğinin en güzel tezahürlerinden birisidir. Kendisinin kaleme aldığı bu davetiyelerde hem şive özelliklerini yansıtan hem esprili bir dille çeşitli sataşmaları içeren hem de aslında bolca nasihat veren bir dinamik gözlemlemek mümkündür. Çünkü davetiye metninde özenle seçtiği kelimeler, karakterler, atasözleri ve deyimlerle Kırşehirli hemşerilerini o geceye katılmaya ikna edecek her şey yer almaktadır. Toplumsal farkındalık adına hem o gecenin düzeninin bozulmaması için verdiği nasihatler hem de gece için ödenen ücretlerin bir kısmı ile ihtiyacı olan hemşerilerine yapılacak yardım Yastıman'ın sosyal sorumluluk düzeyi hakkında fikir vermeye yeterlidir.

Yastıman Saz Evi

Yastıman yaşamının son dönemini geçirdiği İstanbul'da sadece bir kalem ya da saz üstadı renkli bir kişilik olarak yaşamak yerine topluma daha fazla fayda sağlayabilmek adına bir saz evi açmıştır. Bu saz evi saz kursu dışında zamanla saz yapılan ve yurt içi ve dışına gönderilen önemli bir merkez hâline dönüşmüştür. Bu sebeple saz evi girişimini salt ticari bir girişim olarak değerlendirmek yanlış olur. Yastıman Saz Evi'ni, Şemsi Yastıman'ın toplumsal sorumluluk ve sosyal farkındalık projelerinden birisi olarak değerlendirmek gerekir.

İstanbul'da kurduğu saz evi ve atölyesi dönemi içerisinde hem saz ve tel yapımevi hem dershane, hem de âşıkların toplanıp buluştuğu ve misafir edildiği önemli bir mekân olmuştur. Yastıman'ın bu hizmeti İstanbul'da halk müziği ve bağlamaya olan ilgiyi oldukça arttırmış ve döneminde yıllık 3000-4000 saz sadece bu atölyede yapılıp satılmıştır. Ayrıca daha önceleri halk müziği sanatçılarına klasik Türk müziği sazları eşlik ederken, bu dönem itibarıyla artık bu sanatçılara halk müziği çalgı toplulukları ve bağlama takımları aracılığıyla eşlik edilmeye başlanmıştır. (İ.Hınçer, 1960: 2229)

Yastıman Saz Evi, dönemin halk müziği ve saz öğrenmeye istekli öğrencilerine hem saz ve saz için gerekli diğer malzemeleri temin etmek için önemli bir merkez hem de bir dershanedir. Ancak bunların ötesinde o dönemdeki bütün bağlama yapım atölyelerinde olduğu gibi ustaların, âşıkların buluştuğu bir kültürlenme-kültürleşme mekânıdır.

Bu mekândan sadece İstanbul'da yaşayanlar ve Türkler değil birçok yabancı da faydalanmıştır. Amerika'dan Ann Kenrod Hundson adlı bir kadın, sanat tarihi profesörü Robert Aleksander, Fransız, Alman ve Norveçli birçok yabancı da Yastıman'dan saz dersleri alanlar arasındadır. Ünlü gitarist Hasan Cihat Örter'in de bir dönem burada ders aldığı bilinmektedir. (Ülgen 1995: 234; Durmaz 2020: 114)

Saz evindeki bütün sazları Yastıman kendisi yapmakta ve siparişlere yetişemediğini belirtmektedir. Öyle ki duvarda asılı sazların hepsinin bekleyen bir sahibi vardır ve her gün yeni siparişler gelmektedir. Yanına yardımcı alması tavsiye edildiğinde ise nüktedan hazır cevap yapısı ile *"Göle su gelinceye kadar kurbağanın gözü patlar… Biz de yardımcı buluncaya kadar…"* şeklinde cevap vermiştir. (Ülgen 1995: 224)

Gazimihal (1960: 2226), Yastıman'ı "kopuz ozanı" olarak tanımlamakta ve onu şehre gelerek halk ağzı türkü söyleme geleneğinin temsilciliğini yapan en önemli karakterlerinden birisi olarak işaret etmektedir. Yastıman'ın şehir müziğine benzemeyen çalış ve söyleyişinin oldukça önemli olduğunu vurgulamaktadır. Ayrıca oyma teknelerden yaptığı sazları yurdun farklı bölgelerine göndermesini de büyük bir hizmet olarak tanımlamaktadır. Diğer taraftan saz evinin adını "kopuz evi" olarak değiştirmesi gerektiğini dile getirmektedir.

Bu saz evinin Şemsi Yastıman'ın vefatından sonra oğlu Sinan Yastıman tarafından işletilmeye devam edildiği; bağlama yanında diğer müzik enstrümanlarının da satışına başlanıldığı; hatta bir dönem enstrüman teli imalatı için girişimde bulunulduğu; ancak iki binli yılların başında kapandığı bilinmektedir. (Durmaz 2020: 113)

Yayınları

Şemsi Yastıman gerek halk müziğine dair kuramsal bilgilerin gerek türkü sözlerinin gerek notaların yer aldığı saz/bağlama öğretimine dönük yayınların yanında kimi zaman da kendi şiirlerini içeren çeşitli kitaplar yayımlamıştır. Özellikle saz/bağlama öğretimine dönük yayınları yayım tarihleri açısından öncü konumdadırlar. Aşağıda kitapları kronolojik bir sırayla verilmiştir.

Mehmetçik Destanı, İstanbul, 1946, İncili Çavuş Matbaası

Türkten Türküler I-II-III-IV, İstanbul 1958, 1959, 1963, 1969 Dizerkonca Matbaası

Sazdan Bilgiler, İstanbul, 1959, Dizerkonca Matbaası

Halk Dilinden 27 Mayıs Destanı, İstanbul, 1960, Dizerkonca Matbaası

Sazdan Bilgiler, Sazlı Fıkralar, İstanbul 1961, Dizerkonca Matbaası

Şemsi Yastıman'dan, Ankara 1964, İş Matbaası ve Ticaret

Sözden Türküler, İstanbul 1970, Dizerkonca Matbaası

Sazdan Düzenler, İstanbul 1971, Dizerkonca Matbaası

"Mehmetçik Destanı" adlı kitabında 39, 40, 41 ve 42'li kuralara dâhil olan askerlere öğüt verici nitelikte şiirler yer almaktadır. "Halk Dilinden 27 Mayıs Destanı" adlı kitabı daha önce de ifade edildiği üzere ihtilal sürecine ve yönetimine ilişkin övgü dolu bir içerik taşımaktadır ve bu yüzden de ihtilal yönetimi tarafından binlerce bastırılıp yurt genelinde dağıtılması sağlanmıştır. "Şemsi Yastıman'dan" adlı yayını ise yine kendisine ait birkaç şiirin yer aldığı bir şiir kitabıdır. Şimdi türküler, saz/bağlama eğitimi, düzenler vb. konuları içeren diğer kitaplarıyla ilgili biraz daha ayrıntılı bilgiler verilecektir.

"Türkten Türküler" adlı kitap serisinde de yurdumuzun farklı yörelerine ait ağırlıklı olarak sözlü halk müziği ezgilerimiz yer almakta, türkü notalarının portede üst kısmına yazılmış sözlerinin yanında ayrıca metin olarak sözleri verilmekte ve türkülerdeki çeşitli kelimeler ve karakterler açıklanmakta, varsa hikâyeleri anlatılmaktadır. Yastıman bu kitap serisinde gayesinin ticari olmadığını ve bir kültür hizmeti yapmaya çalıştığını belirtmektedir.

Sazdan Bilgiler(1969) adlı kitabın kapağındaki "Notasız Saz Öğretir" ifadesi dikkat çekicidir. Hakikaten de

kitapta bildiğimiz porteli nota yerine, notaların Latin harfleriyle yazılmış isimlerine yer verilmiş ve bu yöntemin 1951 yılında kurulan Şemsi Yastıman Saz Evinde en çok tercih edilen yöntem olduğu (%90) belirtilmiştir. Kitabın basıldığı 1969 yılına kadar 18 yıl boyunca gerçek notayı öğrenemeyenlerin sayıca çokluğu düşünülerek meraklıların hevesini kırmamak adına bu yöntemin tercih edildiği dile getirilmiştir. Hatta günümüzde pandemi koşulları sebebiyle hayatımıza giren uzaktan eğitim kavramının o zamanlar Yastıman Saz Evi tarafından mektup ile gerçekleştirilmeye çalışıldığı da yine dikkat çekici bir başka husustur. Çeşitli çizim görselleriyle oturuş, tezene tutuşu ve parmak pozisyonu gibi konular hakkında bilgi verilmeye çalışılmıştır. Ayrıca solak saz çalanlara tavsiyeler, tezene, zil teli, bam teli, ses sağlığı ile sazın bakımı ve korunması hakkında bilgiler yer almaktadır. Sazı konu edinen halk şiiri örnekleri, sazla ilgili fıkralar da kitabın bölümleri arasındadır.

Yastıman'ın (1971: 16) "Sazdan Düzenler" adlı kitabında, günümüzde bile bağlama/saz eğitimi için yayınlanmış eğitim öğretim materyallerinde çok rastlanılmayan ve çalgının bakımı ve korunması hakkında bilgiler veren bir bölüm yer almaktadır. Çalgı ailesini divan, bağlama ve cura olarak tanımlayan Yastıman, damburayı (tambura) ayrı olarak tanımlamış, düzen olarak da sadece bozuk düzeni, bağlama düzeni ve misket düzeni hakkında bilgiler vermiştir.

Türk halk müziği ve saz eğitimi açısından oldukça önemli olan ve yukarıda kısaca tanıtılan bu kitaplarının hemen giriş kısımlarında M. R. Gazimihal, Cahit Öztelli, Ferruh Arsunar gibi dönemin önemli araştırmacı ve akademisyenlerinin kaleme aldığı bölümler yer almaktadır. Bu durum Yastıman'ın zamanının akademik çevreleri tarafından da desteklendiğini göstermesi bakımından önemlidir.

Ayrıca Yastıman kitaplarında Ahmet Yamacı, Adnan Türközü, Orhan Dağlı ve Özcan Korkut gibi isimlerin desteğini aldığını belirtmekte ve onlara teşekkür etmektedir. Adnan Türközü aynı zamanda Yastıman Saz Evinin saz/bağlama hocalığını da yapmıştır.

Yastıman bu kitaplarının dışında Folklor Araştırmaları Dergisinin 1957 yılındaki 93. ve 94. sayılarında Kırşehir ve civarındaki 205 atasözünü derleyip yazıya geçirilmesini sağlamıştır. Ayrıca Kırşehir Lakapları başlıklı bir derlemesi daha bulunmaktadır ve bu yazısında da 121 lakabı yazıya geçirerek doğduğu toprakların kültürüne hizmet konusunda çok önemli bir görevi yerine getirmiştir. Kırşehir Halkevi Dergisi olan Kılıçözü dergisinde de zaman zaman yazılar yazdığı ve bu derginin okunmasını teşvik ettiği bilinmektedir. Döneminin magazin dergilerinde çoğu zaman röportaj veya haber konusu olarak ismi geçmektedir. (Durmaz 2020: 107)

Yastıman'ın ünü ve popülerliği onun kendi dönemindeki çeşitli filmlerde yer almasına da vesile olmuştur. Sinema sektöründe müzisyen kimliği ile küçük ve yan roller almanın yanında kendisinin bu filmlerde oyuncu olarak da var olması kitleler üzerindeki etkisi açısından önemli bir fikir vermektedir.

Yastıman 1951-1960 yılları arasında 11 filmde oyuncu ve müzisyen kimliği ile yer almıştır. İstanbul Yıldızları (1952), Hayat Acıları (1951) ve Ne Sihirdir Ne Keramet (1951) adlı filmlerde oyuncu olarak yer alırken; Cumbadan Rumbaya (1960), Güzeller Resmi Geçidi (1960), Kocamdan Ayıramazsın (1959), Mahallenin Namusu (1953), Üç Baba Torik (1953), Yıldızlar Revüsü (1952), Şehir Yıldızları ve Öp Babanın Elini adlı filmlerde müzikleriyle katkı sağlamıştır. (Durmaz 2020: 109)

TRT kanallarında yayınlanan çeşitli programlarda kimi zaman kısıtlı sürelerle konuk olarak yer alan Yastıman'ın ayrıca videokaset yapımlarda da yer aldığı görülmektedir. Arif Sağ ve Belkıs Akkale tarafından 1982 yılında hazırlanan Türkü Türkü Türkiyem adlı yapımda yer alan sanatçılardan birisi de Şemsi Yastıman'dır ve ikisi kendisine ait ikisi de anonim dört türkü seslendirmiştir.

Sonuç Yerine

Yastıman yaşadığı dönemdeki popülerliği ve bilinirliğine karşın özellikle ölümünden sonra daha fazla tanınan ve popülerleşen Abdal müziği ve onun önemli temsilcileri sebebiyle zaman zaman unutulmaya yüz tutmuş çok önemli bir şahsiyettir.

Yastıman hakkında Ülgen (1995), Dede (2018) ve Durmaz (2020) tarafından yapılmış 3 önemli çalışma

bulunmaktadır. Bu çalışmalar oldukça kıymetli olmakla birlikte çalışmalarda Yastıman'ın hayatı, şiirleri, kitapları vb. kısımlar üzerinde yoğunlaşan bir içerikle özellikle kendisinin edebî kimliği üzerinde durulduğu görülmektedir. Yastıman'ın özellikle müzikal karakteristiklerine dair derinlikli analitik çalışmalara ihtiyaç vardır. Daha önce de belirtildiği üzere Yastıman'a ait kendi el yazısından ya da daktilosundan çıkmış ve yukarıda bahsedilen kapsamlı çalışmalarda yer almayan 25 yeni şiir, oğlu Sinan Yastıman vasıtasıyla ortaya çıkarılmıştır. Bu biyografik çalışmada yeni tespit edilen şiirlerden birkaçına ancak yer verilebilmiştir.

Şemsi Yastıman hem âşıklık geleneğinin izindeki yolu hem kent merkezli yaşantısı hem nüktedan ve hicivci yapısı hem İstanbul'da açtığı saz evi hem de yayınları ve üretimleriyle üzerinde daha derinlikli araştırmalar yapılmasına ihtiyaç duyulan; önce Kırşehir sonra da ülkemiz için önemli bir müzik karakteridir.

Kaynakça

Akın, A. Vedat (1951). "Şemsi Yastıman Şikayet Ediyor", *Resimli Radyo Dünyası,* s.11-13, Şaka Matbaası, İstanbul.

Bekki, Salahaddin (2016). "1980 Sonrası Âşık şiirinde Siyasi Söylemler", *Journal of Turkish Language and Literature*, Volume: 2, s. 51-66, Issue: 1, Winter.

Dede, Yasemin (2018). *Kırşehir Âşıklık Geleneğinde Âşık Şemsi Yastıman*, Yüksek Lisans Tezi, Kütahya Dumlupınar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Kütahya.

Demir, Galip (1995). "Sunuş I", *Şemsi Yastıman Hayatı ve Eserleri*, Haz: E. Ülgen, s. 16-17, Ahi Kültürünü Araştırma ve Eğitim Vakfı Yayınları: 4, İstanbul.

Durmaz, Uğur (2020). *Elektronik Kültür Ortamında Bir Âşık: Şemsi Yastıman*. Paradigma Akademi, İstanbul.

Gazimihal, Mahmut Ragıp (1960). "Şemsi Yastıman ve Kopuz", *Türk Folklor Araştırmaları Dergisi,* Sayı 134, s. 2226-2227.

Hınçer, Bora (1960). "Yastıman'ın Jübilesi", *Türk Folklor Araştırmaları Dergisi*, Sayı 134, s. 2224.

Hınçer, İhsan (1952). "Âşık Şemsi Yastıman", *Türk Folklor Araştırmaları Dergisi,* Sayı 134, s. 2228.

Hınçer, İhsan (1960). "Şemsi Yastıman'ın Dansa Olan Merakı", *Türk Folklor Araştırmaları Dergisi*, Sayı 95, s. 19-21.

Karakaya, Oğuz (2002). *Türk Halk Müziğinde Bozlak Kavramı Üzerine Bir Araştırma*, Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Müzik Eğitimi Bilim Dalı, Konya.

Sözer, Vural (1957). "Günümüzün Meşhurları: Şemsi Yastıman", *Pazar Dergisi*, Sayı 28, s. 8, 7 Nisan 1957.

Turhan Salih, Mehmet Kara, Nail Tan ve Abdullah Gündüz (2000). *Kırşehir Halk Müziği*, Ankara, Kırşehir Valiliği Yayınları No:11.

Ülgen, Erol (1995). *Şemsi Yastıman Hayatı ve Eserleri*, Ahi Kültürünü Araştırma ve Eğitim Vakfı Yayınları: 4, İstanbul.

Yastıman, Şemsi (1964). *Şemsi Yastıman'dan*, Ankara: İş Matbaacılık ve Ticaret.

Yastıman, Şemsi (1971). *Sazdan Düzenler*, İstanbul: Dizerkonca Matbaası.

Yastıman, Şemsi (1969). *Sazdan Bilgiler*, İstanbul: Dizerkonca Matbaası.

Resimli Radyo Dünyası Dergisi (1952). Sayı 102, İstanbul: İnci Matbaası.

Kişisel Görüşme 1: Sinan Yastıman'la(Şemsi Yastıman'ın oğlu) 2021 yılı Temmuz ayında yapılan görüşme.

Kişisel Görüşme 2: Sinan Yastıman'la(Şemsi Yastıman'ın oğlu) 2023 yılı Şubat ayında yapılan görüşme.

Şerif İçli'nin Hayatı ve Eserleri (1899-1956)

Seda DÜZYOL YILMAZ[1]

Özet

Osmanlı döneminde, birçok bestekâr, hânende ve sâzende yetişmiştir. Rauf Yekta Bey ile başlayan Ali Rıfat Çağatay, Cinucen Tanrıkorur, Gültekin Oransay, Ercüment Berker gibi önemli müzik adamları dönemin anlayışına katkı sağlamışlardır. Osmanlı Musikisi, Itrî, Hafız Post, Osman Dede, Ebubekir, Abdülhalim Ağa, Zaharya ve diğer besteciler ile doruğa ulaşmıştır. 19. yüzyıl kültürel ve sanatsal bakımdan büyük bir önem teşkil etmektedir. Bu dönem sürecinde Cumhuriyet döneminin başlarından itibaren en rağbet görülen formlardan birisi şüphesiz ki şarkı formu olmuştur. Şerif İçli bu dönemde yaşayan, şarkı formunda birçok eser besteleyen Klasik Türk Musikisi bestecilerindendir. Bu çalışmada onun yaşadığı dönemin müzik ve şiir anlayışına ışık tutan eserleri ile hayatı ele alınmış, bestecinin 61 adet şarkı formunda bestelediği eserlerinin okuyucuya kolaylık sağlaması açısından makam ve usullerine göre tanzimi yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Türk musikisi, besteci, form, şarkı, makam, usul.

Abstract

During the Ottoman period, many composers, singers, and musicians were trained. Starting from Rauf Yekta Bey, important musicians such as Ali Rıfat Çağatay, Cinuçen Tanrıkorur, Gültekin Oransay and Ercüment Berker contributed to the understanding of the period. Ottoman Music reached its climax with Itrî, Hafiz Post, Osman Dede, Ebubekir, Abdülhalim Ağa, Zaharya and other composers. The 19th century is highly significant in terms of culture and arts. In this period, one of the most popular forms since the beginning of the Republican era was undoubtedly the song form. Şerif İçli is one of the Classical Turkish Music composers who lived in this period and composed many works in the form of songs. In this study, his life and works that shed light on the understanding of music and poetry of his period were discussed and the composer's 61 songs were arranged according to their maqam and rhythmic patterns in order to facilitate reading.

Keywords: Turkish music, composer, form, song, maqam, rhythmic pattern.

Hayatı

20 Aralık 1899 tarihinde İstanbul'da Beşiktaş semtinde doğdu. Babası Hacı Mehmet Efendi, annesi ise Şöhret Hanım'dır. Çocukluğu Ortaköy'de geçen İçli, 5 yaşında kendiliğinden okumayı öğrendi. İlköğrenimini Ortaköy'deki mahalle mektebini tamamlamasının ardından orta öğrenimini de Âfitâb-ı Maârif Rüşdiyesi'ni bitirdi (Özcan 2016: 628).

1914 yılında resmî olarak ilk memuriyetine Orman ve Maâdin Nezâreti'nde başladı. Ankara'da askerliğini yapan İçli, askerliği bittikten sonra İktisat Vekâleti'nde arşiv memuru olarak çalışmaya devam ederken, 1938'de faaliyete geçen Ankara Radyosu'nda Eşref Kadri takma adıyla saz heyetinde çalışmaya başladı (Güray 1984: 30).

1946 yılında devlet memuriyetinden ve radyodaki görevinden istifa eden İçli, ud sanatçısı olarak çalışmalarına devam etti ve bu arada da özel dersler verdi, son zamanlarını ise İstanbul Radyosu'nda icracılık yaparak geçirdi (Özcan 2016: 628).

Son yıllarında şeker hastalığı ve damar sertliğinden tedavi altına alındı. 1956 yılının şubat ayında, programa

[1] Dr. Öğretim Üyesi, İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, sedaduz79@hotmail.com

geç kaldığından dolayı radyo evinin yakınında bulunan evinden acele ile yürüyerek gelmiş ve provaya katılmıştı. O esnada fenalaşarak arkadaşlarının kolları arasında hayata gözlerini yumdu. Çok kalabalık bir cemaatle kaldırılan cenazesi Feriköy mezarlığında toprağa verildi (Özalp, 2000: 127).

Şarkılarının çoğu o dönemin ses sanatçıları tarafından plaklara okunmuştur. İçli'nin nota yazma merakından dolayı uzun yıllar emek vererek meydana getirdiği nota koleksiyonu, vefatının sonrasında Ankara Radyosu tarafından satın alınmıştır. Bugün hâlâ Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu Müzik Dairesi Başkanlığı Arşivi'nde bulunmaktadır (Sözer, 1964, s. 187-188).

"Müziğe küçük yaşta başlamıştır. Kendi kendini yetiştirmiş bir sanatçıdır. Ud çalmada üstün tekniği kadar, şarkılarındaki kendine özgü üslubuyla da ün kazanmıştır" (Sözer, 1964, s. 187-188).

İçli, bestekârlığa 1924 yılında başlamış, dönemin saz üstatları sayılan Hakkı Derman, Şükrü Tunar gibi sanatkârlarla benzer sanat anlayışıyla icralar yapmıştır. İlk eseri uşşak makamında "Gelmeseydin âleme, görmeseydim ben seni" şarkısıdır. "Onun asıl önemli ve çok ünlü şarkısı, 1927'de Süleyman Nazif'in şiiri olan "Derdimi ummana döktüm, asumana inledim" adlı şiiri Hicaz makamında bestelediği şarkıdır. Daha sonra verimli bir bestekâr olarak güzel eserler bestelemiştir. Eserlerinin çoğu, zamanının ses sanatkârları tarafından plâklara okunmuştur (Özalp, 2000: 127).

Eserleri

Şerif İçli Bayati makamında bir Saz Semaisi, Nevâ makamında bir Yürük Semâi, bir tane Ninni ve 70'e yakın şarkı formunda eser bestelemiştir. Eserlerinde daha çok ağır usûlleri kullanmıştır.

Bestekârlığa 1924 yılında başlayan İçli'nin ilk eseri "Gelmeseydin âleme, görmeseydim ben seni" güfteli Uşşak şarkısıdır. İkinci bestelediği eser ise Saba makamındadır. Sözlerini Dr. Ali Paşa'ya aittir. **"**Pür zemzeme bir beste-i zîruh-i emelsin"olan bu şarkının sözlerini "Neydin güzelim sen, güzelim dün gece neydin?" olarak değiştirmiştir. Şerif İçli'nin en çok ses getiren eseri ise 1927 yılında sözlerini Süleyman Nazif'in yazmış olduğu Ağır Aksak usulündeki Hicaz şarkısıdır (Özcan 2016: 628).

Derdimi ummana döktüm, asumana inledim
Yâre de ağyara de hal-i derunum söyledim
Aşina yok derdime, ben söyledim ben dinledim
Gözlerim yollarda kaldı gelmedin çok bekledim

Sıra No	Eser Adı	Makamı	Usûl
1.	Bir teselli beklerim gönlümdeki bin yâreye	**Acem Aşiran**	Ağır Aksak
2.	Bülbül-i şeydaya döndüm dehri görmez gözlerim	**Bayati**	Ağır Aksak
3.	Dün gece bir bezm-i meyde âh edip anmış beni	**Buselik**	Ağır Aksak
4.	Gül sevdiceğim güller açılsın yanağında	**Dilkeşhaveran**	Ağır Aksak
5.	Gezindi bir ses yine uzakta hare gibi	**Ferahfeza**	Düyek
6.	Avâre gönül lûtfunu bir gün görecek mi	**Ferahnâk**	Curcuna
7.	Bir harâb-âbâd gamdı büsbütün oldu harâb	**Hicaz**	Ağır Aksak
8.	Derdimi ummana döktüm âsumâna inledim	**Hicaz**	Ağır Aksak
9.	Çok güzeller kandırır güneşi kıskandırır	**Hicazkâr**	Oynak
10.	Ezelden âşînanım ben ezelden hem-zebânımsın	**Hüseyni**	Aksak
11.	Oldumsa eğer hasta gönül kahr-ı felekten	**Hüseyni**	Curcuna
12.	Yine yol göründü sevdâ eline	**Hüseyni**	Aksak
13.	Hicrân yine hicrân mı bu aşkın sonu söyle	**Hüzzam**	Aksak
14.	Sen de Leylâ'dan mı öğrendin cefâkâr olmayı	**Hüzzam**	Devr-i Hindi
15.	Sensiz geçecek günleri âhımla eritsem	**Hüzzam**	Türk Aksağı

16.	Türlü derde ben devâ buldum elimle çok zaman	**Hüzzam**	Müsemmen
17.	Uçtu tellendi bu saç esti gönüllerde bahar	**Hüzzam**	Ağır Aksak
18.	Yine bir sızı var içimde akşam oldu diye	**Hüzzam**	Aksak
19.	Ey Bırakıp giden beni	**Karcığar**	Sofyan
20.	Güneş ruhsâreli cânân nikab-ender-nikab oldu	**Karcığar**	Aksak Semâi
21.	Hey kız nerelisin sen	**Karcığar**	Aksak
22.	Mest oldu gönül gözlerini gördüğüm akşam	**Karcığar**	Curcuna
23.	Ondördü ayın gel güzelim îd edelim gel	**Karcığar**	Yürük Semâi
24.	Zülfünün oldum esîri etme âzâd istemem	**Karcığar**	Müsemmen
25.	Açsam sana bir gün şu kırık kalbimi	**Karcığar**	Curcuna
26.	Aşkınla meğer aşkıma son dem vuracakmış	**Kürdilihicazkâr**	Türk Aksağı
27.	Emeller aldatıp avutmuş beni	**Kürdilihicazkâr**	Curcuna
28.	İçtim o derin sevgini hicranlı sesinden	**Kürdilihicazkâr**	Türk Aksağı
29.	Sarılıp kaldı o geysû-yi semen-bûye gönül	**Kürdilihicazkâr**	Devr-i Hindi
30.	Sen benim doymadığım sevgililerin en sonusun	**Kürdilihicazkâr**	Aksak-Curcuna
31.	Alamam doğrusu dest-i emele	**Mahur**	Aksak
32.	Madem ki baharlarla coşup yaz gibi açtın	**Mahur**	Türk Aksağı
33.	Dil'de rast geldi de dildâre gönül	**Muhayyer**	Aksak
34.	Birlikte bu akşam çıkalım seyre civânım	**Nevâ**	Yürük Semâi
35.	Gece sâhilden açıp sandalı enginlere biz	**Nihavent**	Aksak
36.	Sensiz yaşamam bil ki bu söz bence yemindir	**Nihavent**	Türk Aksağı
37.	Bir uzun yıl sanki günler sensiz akşam olmuyor	**Nişâburek**	Müsemmen
38.	Cevr olur imkân-ı vuslat vermeyen îmâların	**Rast**	Ağır Aksak
39.	Gittikçe güzel gözlerinin nûru süzüldü	**Rast**	Aksak
40.	Gül de bülbül gibi ağlasın her yaz	**Rast**	Curcuna
41.	Düş ben gibi aşka sadâkat ne imiş gör	**Sabâ**	Türk Aksağı
42.	Neydin güzelim sen güzelim dün gece neydin	**Sabâ**	Sengin Semai
43.	Her nefes ömrümde binbir hasretin âhın tüter	**Segâh**	Ağır Aksak
44.	Nazlı ipek yumağım	**Segâh**	Sofyan
45.	Hasretin çok eskidir bir an değil bir gün değil	**Suzidil**	Ağır Aksak
46.	Cevrin yetişir sanma aman ol ki sitemkâr	**Sûznâk**	Türk Aksağı
47.	Feryâd ile coştukça şu camlardaki bülbüller	**Sûznâk**	Aksak
48.	Çektik süzülen sandalı mehtâba ulaştık	**Şehnaz**	Aksak
49.	Günlerce onun lûtfuna ihsânına düştüm	**Şevkefza**	Türk Aksağı
50.	Aşkınla harab kalbimi bir lâhza sevindir	**Uşşak**	Türk Aksağı
51.	Bıkmış gibi gönlüm itiyor aşkı içinden	**Uşşak**	Aksak
52.	Cevr-i yare sabır buldum ömrüm ahzâna kaldı	**Uşşak**	Aksak Semai
53.	Değirmene un yolladım	**Uşşak**	Devr-i Hindi-Oynak
54.	Gelmeseydim âleme hiç görmeseydim ben seni	**Uşşak**	Ağır Aksak
55.	Gittin bu gidiş bence ölümden de beterdi	**Uşşak**	Curcuna
56.	Gözlerin hayran bakarmış görmeyip ısrârım	**Uşşak**	Devr-i Hindi
57.	Hâlâ acıyor gözlerinin yaktığı yerler	**Uşşak**	Türk Aksağı
58.	Hasret dolu âhım sana hüsrânımı söyler	**Uşşak**	Türk Aksağı
59.	İçimden şu zâlim şüpheyi kaldır	**Uşşak**	Curcuna

60.	Ruhum bir uzak hâtıranın uğruna yandı	**Uşşak**	Türk Aksağı
61.	Sevda ona yaklaşma yanarsın tutuşursun	**Uşşak**	Türk Aksağı

Eserlerin Makamlara Göre Dağılımları Şu Şekildedir

Sıra No	Makamı	Eser Adı	Usûl
1.	Acem Aşiran	Bir teselli beklerim gönlümdeki bin yâreye	Ağır Aksak
2.	Bayati	Bülbül-i şeydaya döndüm dehri görmez gözlerim	Ağır Aksak
3.	Buselik	Dün gece bir bezm-i meyde âh edip anmış beni	Ağır Aksak
4.	Dilkeşhaveran	Gül sevdiceğim güller açılsın yanağında	Ağır Aksak
5.	Ferahfeza	Gezindi bir ses yine uzakta hare gibi	Düyek
6.	Ferahnâk	Avâre gönül lûtfunu bir gün görecek mi	Curcuna
7.	Hicaz	Bir harâb-âbâd gamdı büsbütün oldu harâb	Ağır Aksak
8.	Hicaz	Derdimi ummana döktüm âsumâna inledim	Ağır Aksak
9.	Hicazkâr	Çok güzeller kandırır güneşi kıskandırır	Oynak
10.	Hüseyni	Ezelden âşînanım ben ezelden hem-zebânımsın	Aksak
11.	Hüseyni	Yine yol göründü sevdâ eline	Aksak
12.	Hüseyni	Oldumsa eğer hasta gönül kahr-ı felekten	Curcuna
13.	Hüzzam	Uçtu tellendi bu saç esti gönüllerde bahar	Ağır Aksak
14.	Hüzzam	Hicrân yine hicrân mı bu aşkın sonu söyle	Aksak
15.	Hüzzam	Yine bir sızı var içimde akşam oldu diye	Aksak
16.	Hüzzam	Sen de Leylâ'dan mı öğrendin cefâkâr olmayı	Devr-i Hindi
17.	Hüzzam	Türlü derde ben devâ buldum elimle çok zaman	Müsemmen
18.	Hüzzam	Sensiz geçecek günleri âhımla eritsem	Türk Aksağı
19.	Karcığar	Hey kız nerelisin sen	Aksak
20.	Karcığar	Güneş ruhsâreli cânân nikab-ender-nikab oldu	Aksak Semâi
21.	Karcığar	Mest oldu gönül gözlerini gördüğüm akşam	Curcuna
22.	Karcığar	Açsam sana bir gün şu kırık kalbimi	Curcuna
23.	Karcığar	Zülfünün oldum esîri etme âzâd istemem	Müsemmen
24.	Karcığar	Ey Bırakıp giden beni	Sofyan
25.	Karcığar	Ondördü ayın gel güzelim îd edelim gel	Yürük Semâi
26.	Kürdilihicazkâr	Sen benim doymadığım sevgililerin en sonusun	Aksak-Curcuna
27.	Kürdilihicazkâr	Emeller aldatıp avutmuş beni	Curcuna
28.	Kürdilihicazkâr	Sarılıp kaldı o geysû-yi semen-bûye gönül	Devr-i Hindi
29.	Kürdilihicazkâr	Aşkınla meğer aşkıma son dem vuracakmış	Türk Aksağı
30.	Kürdilihicazkâr	İçtim o derin sevgini hicranlı sesinden	Türk Aksağı
31.	Mahur	Alamam doğrusu dest-i emele	Aksak
32.	Mahur	Madem ki baharlarla coşup yaz gibi açtın	Türk Aksağı
33.	Muhayyer	Dil'de rast geldi de dildâre gönül	Aksak
34.	Nevâ	Birlikte bu akşam çıkalım seyre civânım	Yürük Semâi
35.	Nihavent	Gece sâhilden açıp sandalı enginlere biz	Aksak
36.	Nihavent	Sensiz yaşamam bil ki bu söz bence yemindir	Türk Aksağı
37.	Nişâburek	Bir uzun yıl sanki günler sensiz akşam olmuyor	Müsemmen
38.	Rast	Cevr olur imkân-ı vuslat vermeyen îmâların	Ağır Aksak
39.	Rast	Gittikçe güzel gözlerinin nûru süzüldü	Aksak

40.	Rast	Gül de bülbül gibi ağlasın her yaz	Curcuna
41.	Sabâ	Neydin güzelim sen güzelim dün gece neydin	Sengin Semai
42.	Sabâ	Düş ben gibi aşka sadâkat ne imiş gör	Türk Aksağı
43.	Segâh	Her nefes ömrümde binbir hasretin âhın tüter	Ağır Aksak
44.	Segâh	Nazlı ipek yumağım	Sofyan
45.	Suzidil	Hasretin çok eskidir bir an değil bir gün değil	Ağır Aksak
46.	Sûznâk	Feryâd ile coştukça şu camlardaki bülbüller	Aksak
47.	Sûznâk	Cevrin yetişir sanma aman ol ki sitemkâr	Türk Aksağı
48.	Şehnaz	Çektik süzülen sandalı mehtâba ulaştık	Aksak
49.	Şevkefza	Günlerce onun lûtfuna ihsânına düştüm	Türk Aksağı
50.	Uşşak	Gelmeseydim âleme hiç görmeseydim ben seni	Ağır Aksak
51.	Uşşak	Bıkmış gibi gönlüm itiyor aşkı içinden	Aksak
52.	Uşşak	Cevr-i yare sabır buldum ömrüm ahzâna kaldı	Aksak Semai
53.	Uşşak	Gittin bu gidiş bence ölümden de beterdi	Curcuna
54.	Uşşak	İçimden şu zâlim şüpheyi kaldır	Curcuna
55.	Uşşak	Gözlerin hayran bakarmış görmeyip ısrârım	Devr-i Hindi
56.	Uşşak	Değirmene un yolladım	Devr-i Hindi-Oynak
57.	Uşşak	Aşkınla harab kalbimi bir lâhza sevindir	Türk Aksağı
58.	Uşşak	Hâlâ acıyor gözlerinin yaktığı yerler	Türk Aksağı
59.	Uşşak	Hasret dolu âhım sana hüsrânımı söyler	Türk Aksağı
60.	Uşşak	Ruhum bir uzak hâtıranın uğruna yandı	Türk Aksağı
61.	Uşşak	Sevda ona yaklaşma yanarsın tutuşursun	Türk Aksağı

Eserlerin Usûllere Göre Dağılımları Şu Şekildedir:

Sıra No	**Usûl**	**Eser Adı**	**Makam**
1.	Ağır Aksak	Bir teselli beklerim gönlümdeki bin yâreye	Acem Aşiran
2.	Ağır Aksak	Bülbül-i şeydaya döndüm dehri görmez gözlerim	Bayati
3.	Ağır Aksak	Dün gece bir bezm-i meyde âh edip anmış beni	Buselik
4.	Ağır Aksak	Gül sevdiceğim güller açılsın yanağında	Dilkeşhaveran
5.	Ağır Aksak	Bir harâb-âbâd gamdı büsbütün oldu harâb	Hicaz
6.	Ağır Aksak	Derdimi ummana döktüm âsumâna inledim	Hicaz
7.	Ağır Aksak	Uçtu tellendi bu saç esti gönüllerde bahar	Hüzzam
8.	Ağır Aksak	Cevr olur imkân-ı vuslat vermeyen îmâların	Rast
9.	Ağır Aksak	Her nefes ömrümde binbir hasretin âhın tüter	Segâh
10.	Ağır Aksak	Hasretin çok eskidir bir an değil bir gün değil	Suzidil
11.	Ağır Aksak	Gelmeseydim âleme hiç görmeseydim ben seni	Uşşak
12.	Aksak	Ezelden âşînanım ben ezelden hem-zebânımsın	Hüseyni
13.	Aksak	Yine yol göründü sevdâ eline	Hüseyni
14.	Aksak	Hicrân yine hicrân mı bu aşkın sonu söyle	Hüzzam
15.	Aksak	Yine bir sızı var içimde akşam oldu diye	Hüzzam
16.	Aksak	Hey kız nerelisin sen	Karcığar
17.	Aksak	Alamam doğrusu dest-i emele	Mahur
18.	Aksak	Dil'de rast geldi de dildâre gönül	Muhayyer
19.	Aksak	Gece sâhilden açıp sandalı enginlere biz	Nihavent

20.	Aksak	Gittikçe güzel gözlerinin nûru süzüldü	Rast
21.	Aksak	Feryâd ile coştukça şu camlardaki bülbüller	Sûznâk
22.	Aksak	Çektik süzülen sandalı mehtâba ulaştık	Şehnaz
23.	Aksak	Bıkmış gibi gönlüm itiyor aşkı içinden	Uşşak
24.	Aksak-Curcuna	Sen benim doymadığım sevgililerin en sonusun	Kürdilihicazkâr
25.	Aksak Semai	Güneş ruhsâreli cânân nikab-ender-nikab oldu	Karcığar
26.	Aksak Semai	Cevr-i yare sabır buldum ömrüm ahzâna kaldı	Uşşak
27.	Curcuna	Avâre gönül lûtfunu bir gün görecek mi	Ferahnâk
28.	Curcuna	Oldumsa eğer hasta gönül kahr-ı felekten	Hüseyni
29.	Curcuna	Mest oldu gönül gözlerini gördüğüm akşam	Karcığar
30.	Curcuna	Açsam sana bir gün şu kırık kalbimi	Karcığar
31.	Curcuna	Emeller aldatıp avutmuş beni	Kürdilihicazkâr
32.	Curcuna	Gül de bülbül gibi ağlasın her yaz	Rast
33.	Curcuna	Gittin bu gidiş bence ölümden de beterdi	Uşşak
34.	Curcuna	İçimden şu zâlim şüpheyi kaldır	Uşşak
35.	Devr-i Hindi	Sen de Leylâ'dan mı öğrendin cefâkâr olmayı	Hüzzam
36.	Devr-i Hindi	Sarılıp kaldı o geysû-yi semen-bûye gönül	Kürdilihicazkâr
37.	Devr-i Hindi	Gözlerin hayran bakarmış görmeyip ısrârım	Uşşak
38.	Devr-i Hindi-Oynak	Değirmene un yolladım	Uşşak
39.	Düyek	Gezindi bir ses yine uzakta hare gibi	Ferahfeza
40.	Müsemmen	Türlü derde ben devâ buldum elimle çok zaman	Hüzzam
41.	Müsemmen	Zülfünün oldum esîri etme âzâd istemem	Karcığar
42.	Müsemmen	Bir uzun yıl sanki günler sensiz akşam olmuyor	Nişâburek
43.	Oynak	Çok güzeller kandırır güneşi kıskandırır	Hicazkâr
44.	Sofyan	Ey Bırakıp giden beni	Karcığar
45.	Sofyan	Nazlı ipek yumağım	Segâh
46.	Sengin Semai	Neydin güzelim sen güzelim dün gece neydin	Sabâ
47.	Türk Aksağı	Sensiz geçecek günleri âhımla eritsem	Hüzzam
48.	Türk Aksağı	Aşkınla meğer aşkıma son dem vuracakmış	Kürdilihicazkâr
49.	Türk Aksağı	İçtim o derin sevgini hicranlı sesinden	Kürdilihicazkâr
50.	Türk Aksağı	Mademki baharlarla coşup yaz gibi açtın	Mahur
51.	Türk Aksağı	Sensiz yaşamam bil ki bu söz bence yemindir	Nihavent
52.	Türk Aksağı	Düş ben gibi aşka sadâkat ne imiş gör	Sabâ
53.	Türk Aksağı	Cevrin yetişir sanma aman ol ki sitemkâr	Sûznâk
54.	Türk Aksağı	Günlerce onun lûtfuna ihsânına düştüm	Şevkefza
55.	Türk Aksağı	Aşkınla harab kalbimi bir lâhza sevindir	Uşşak
56.	Türk Aksağı	Hâlâ acıyor gözlerinin yaktığı yerler	Uşşak
57.	Türk Aksağı	Hasret dolu âhım sana hüsrânımı söyler	Uşşak
58.	Türk Aksağı	Ruhum bir uzak hâtıranın uğruna yandı	Uşşak
59.	Türk Aksağı	Sevda ona yaklaşma yanarsın tutuşursun	Uşşak
60.	Yürük Semâi	Ondördü ayın gel güzelim îd edelim gel	Karcığar
61.	Yürük Semâi	Birlikte bu akşam çıkalım seyre civânım	Nevâ

Sonuç

19. yüzyıl öncesi dinî ve din dışı eserlerde birçok form yer alırken 19. yüzyıl itibariyle çoğunlukla şarkı formunda eserler icra edilmiştir. Hacı Arif Bey ise bu yüzyılda yaşayan, şarkı formunun öncülerinden olmuştur. Hacı Arif Bey'in ardından birçok besteci aynı ekolde ilerlemiş, Türk musikisine sayısız, nadide eserler bırakmışlardır. Şerif İçli ise bu dönemde yaşayan ve üreten, önemli bir bestekardır. Klasik Türk musikisinin 19. Yüzyıl itibariyle yapılanmasında diğer üreticiler gibi Şerif İçli'nin de payı büyüktür.

Şerif İçli'nin eserlerinde kullandığı makamlar şunlardır: Acem Aşiran, Bayati, Buselik, Dilkeşhaveran, Ferahnâk, Ferahfeza, Hicaz, Hicazkâr, Hüseyni, Hüzzam, Karcığar, Kürdilihizkâr, Mahur, Muhayyer, Neva, Nihavend, Nişaburek, Rast, Sabâ, Segâh, Suzidil, Sûznâk, Şehnaz, Şevkefza, Uşşak. Aynı zamanda Şerif İçli'nin eserlerinde kullandığı usûller ise şunlardır: Ağır Aksak, Aksak, Curcuna, Devr-i Hindi, Düyek, Müsemmen, Oynak, Sofyan, Türk Aksağı, Yürük Semai. Şerif İçli'nin Şarkı formunda bestelediği eserler dışında, Bayati makamında bir Saz Semâisi, Nevâ makamında bir Yürük Semâi, bir tane de Ninni bestelemiştir.

Klasik Türk musikisine hizmet eden Şerif İçli, sanatına hakim bir şekilde örnek bir bestekarlık örneği göstererek eserleriyle sonsuza kadar yaşayacaktır.

Kaynaklar

Şerif İçli", *Radyo Haftası*, sy. 29, İstanbul 1950, s. 14-15.

Güray, Lâmi (1984). "28. Ölüm Yıldönümünde Altın Ud Şerif İçli'yi Anarken", *Mızrap*, sy.17, İstanbul. s. 30.

Özalp, Dr. M. N.(2000).Türk Musikisi Tarihi I. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi

Özcan, N.(2007). İslam Ansiklopedisi. İstanbul: Türk Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi, Cilt:34.

Özcan, N.(2016). İslam Ansiklopedisi. İstanbul: Türk Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi, Cilt Ek 1.

Öztuna, Yılmaz (2006). Türk Mûsikîsi*: A*kademik Klasik Türk San'at Mûsikîsinin

Ansiklopedik Sözlüğü, C. I, 382-383. Ankara

Sözer, Vural (1964). Müzik ve Müzisyenler Ansiklopedisi, İstanbul. s. 187-188.

Ekler:

BAYÂTİ SAZ SEMÂİSİ



notarşivleri.com

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI

İSM Repertuar No: 2144

NEVĀ ŞARKI

BİRLİKTE BU AKŞAM ÇIKALIM SEYRE CİVĀNIM

USÛLÜ: YÜRÜK SEMÂİ

♩ =92

MÜZİK: ŞERİF İÇLİ

SÖZ : MESUT KAÇARALP



BİRLİKTE BU AKŞAM ÇIKALIM SEYRE CİVĀNIM
MEHTĀBI İÇİP MEST OLALIM BÛH-U REVĀNIM
HÜSNÜN GÜLÜDÜR BÜLBÜLÜ GÖNLÜMDÜR O AŞKIN
GEL BÜLBÜLÜ SEN GÜLLE KAVUŞTUR EMİ CĀNIM
GEL GEL GEL KAŞI KEMĀNIM GEL GEL GEL GONCA DEHĀNIM

MESUT KAÇARALP



notarşivleri.com

Ud İcrası ve Repertuvarına Rönesans'ı Yaşatan Virtüöz Şerif Muhiddin Targan (1892-1967)

Bilen IŞIKTAŞ[1]

Özet

Kültürel yaşam, müziğin üretim ve tüketim süreçlerinde etkin bir rol oynamaktadır. Böylelikle toplumsal yapının içeriğiyle eşzamanlı özellikler gösteren dönemler ve ekoller ortaya çıkmaktadır. Bu bağlamda geleneksel ve modern dünyaya ait musiki bilgi ve kültürünü ud üzerinde gösterdiği yenilikle aktaran Şerif Muhiddin Targan'ı konu alan bu yazıda, Osmanlı'dan Cumhuriyet'e uzanan müzik serüveni ve bunun sosyal arka planı incelenecektir. Çalışmanın odağındaki öznemizin hangi şartlar altında yetiştiği, kimlerden yararlandığı ve mensup olduğu sosyal çevrenin onun sanatında ve kariyerinde ne gibi etkisi olduğu yine tartışma eksenlerimiz arasında yer alacaktır. Şerif Muhiddin Targan, Tanburî Cemil Bey'in açtığı yoldan giderek uda yepyeni bir kimlik kazandıran, icra anlayışını dönüştüren bir sanatçıdır. Yaşamında sahip olduğu imkânlar, dünyaya bakışı, mensubu olduğu ailenin yakın çevresi içinde yer alan edebi ve sanat dünyasının mensuplarının ona sağladığı vizyon, aslında bir virtüözün doğuşunu hazırlamıştır.

Dünyaya bakışı ve yaratıcı felsefesiyle uçup giden ses dünyasına karşı direnebilmek için yazıdan/notadan destek alır Şerif Muhiddin. Müzikte özgünlük bestecinin bireysel ifade biçimiyle yakından ilgilidir. Onun müziksel söylemi o zamana kadar denenmemiş şeylere bir anlam kazandırır. Türk müziği türleri arasında bulunan saz semaileri onun geçmişle, müzik mirasıyla kurduğu bağın bir simgesiyken, teknik becerilerini ustaca gösterdiği tasviri saz eserleri onun Batı'yla kurduğu ilişkinin üretimleridir. Sanatın farklı kollarında ulaştığı yetkinlik, entelektüel derinliği ona Türk musikisinin en önemli üstatları arasında saygın bir konum kazandırmıştır. Oluşturduğu ekol Ortadoğu'da ud'un tarihsel gelişimine yön vermiş, öğrencileri aracılığıyla bu çalgı dünya sahnelerine taşınmıştır. Batı müziğinin en önemli çalgıları arasında yer alan viyolonsel ile de büyük başarılar kazanmıştır. Şerif Muhiddin'in doğudan batıya uzanan bu sanat merakı; özellikle müzikte onun, doğunun da batının da sahibi olmasını sağlamıştır. Onun en büyük ayrıcalığı aynı sahne üzerinde iki dünyayı bir araya getirmesidir.

Modern bir bakış açısıyla Türk müziği geleneğinde Targan'ın yazmış olduğu etütler, ud tekniğinin ciddi anlamda geliştirilmesine yönelik bir repertuvarın oluşturulmasının ilk örnekleridir. Bu bakımdan konuyu değerlendirdiğimizde çok boyutlu ve bileşenli bir sanatçı olan Targan'ın uda altın çağını yaşattığını söyleyebiliriz. Müzikal yolculukla birlikte yazıda Targan'ın 1892-1967 yılları arasındaki yaşamı doğrultusunda Osmanlı/Türk müziğinin geçirdiği değişim sürecini aynı zamanda Türkiye toplumunun yaşadığı politik, sosyoekonomik ve sanatsal dönüşümleri dikkate alınmıştır.

Anahtar Sözcükler: Gelenek, Modernleşme, Türk müziği, Virtüözite, Şerif Muhiddin

The Virtuoso Who Brings The Renaissance to Oud Performance and Repertoire Şerif Muhiddin Targan (1892-1967)

Abstract

Cultural life plays an active role in the production and consumption processes of music. In this way, periods and schools that show simultaneous characteristics with the content of the social structure emerge. In this context, in this article, which is about Şerif Muhiddin Targan, who conveys the musical knowledge and culture of the traditional and modern world with his innovation on the oud, the musical adventure from the Ottoman Empire to

[1] Prof. Dr., İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Müzikoloji Bölümü, bilen.isiktas@istanbul.edu.tr

the Republic and its social background will be examined. The conditions under which our subject at the center of the study was raised, who he benefited from, and what effect the social environment he belongs to on his art and career will be among our discussion axes. Şerif Muhiddin Targan is an artist who, by following the path opened by Tanburî Cemil Bey, gave the oud a brand new identity and transformed its understanding of performance. The opportunities he had in his life, his view of the world, the vision provided to him by the members of the literary and artistic world in the close circle of his family, in fact, prepared the birth of a virtuoso.

Şerif Muhiddin gets support from writing/notes in order to resist the world of sound that flies away with his view of the world and his creative philosophy. Originality in music is closely related to the composer's individual expression. His musical discourse gives meaning to things that have not been tried before. While the saz semais, which are among the Turkish music forms, are a symbol of his connection with the past and his musical heritage, his descriptive instrumental works, in which he skillfully demonstrates his technical skills, are the productions of his relationship with the West. His competence and intellectual depth in different branches of art have earned him a respected position among the most important masters of Turkish music. The school he created has shaped the historical development of the oud in the Middle East, and this instrument has been brought to the world stage through his students. He also gained great success with the cello, which is one of the most important instruments of Western music. This artistic interest of Şerif Muhiddin extending from east to west; especially in music, it enabled him to be the owner of both the east and the west. Its greatest privilege is to bring two worlds together on the same stage.

Etudes written by Targan in the Turkish music tradition with a modern point of view are the first examples of the creation of a repertoire for the serious development of the oud technique. In this respect, when we evaluate the subject, we can say that Targan, a multidimensional and component artist, kept the oud's golden age alive. Along with the musical journey, the change process of Ottoman/Turkish music in line with Targan's life between 1892-1967, as well as the political, socioeconomic and artistic transformations of Turkish society were taken into account.

Keywords: Tradition, Modernization, Turkish music, Virtuosity, Şerif Muhiddin

Giriş

Telefonun icat edildiği, ilk ses kayıtlarının yapılmaya başlandığı ve müzikoloji/müzik bilimi adının sahaya henüz kazandırıldığı 19. yüzyılın sonlarında, Türkiye'de toplumsal dönüşümün sanata yansımasının en hızlı, yoğun ve yeniden şekillenerek aktarıldığı yılların içerisinde, 21 Ocak 1892'de dünyaya geldi Şerif Muhiddin.[2] Peki, devrin arka planında başka neler yaşanmaktaydı bu süreçte? Şüphesiz değişimler sadece siyasi, iktisadi veya sosyokültürel olarak kalmıyordu. Bir yandan çağ sesin devrimine tanıklık ediyordu. 6 Aralık 1877'de fonografın icadıyla ses artık sihirli anlarını saklama fırsatı yakalar ve böylece yeni bir çağ başlar. Üzerinde ince bir kalay levha olan silindir çevrilir, çelik iğne takılır ve ardından Thomas A. Edison (1847-1931): "Mary'nin küçük bir kuzusu vardı" dedikten sonra dünya ses tarihi artık kayıt altındadır. Bu, "zamanın sesi yok edişine karşı kazanılan ilk zaferdir. Artık sesler yok olmayacaktır. Çaresi yeni bir icattır." O da Edison'un ünlü aleti fonograftan başka bir şey değildir. (Akçura 2002: 7).

Ancak yitirilen zamanların saklı sedasının serüvenini ortaya koyan fonografın karşısına bir yeni araç daha çıkacaktı, o da gramofondu. Çok sayıda üretiliyor, gündelik yaşamın içerisinde yer alırken müziği hızlıca ev yaşamına ulaştırıyordu. Şerif Muhiddin doğmadan daha üç yıl evvel, 1889'da Viyana'da Johannes Brahms, Macar

[2] Şerif Abdülmuttalib'in torunu ve Şerif Ali Cabir Paşa'nın oğlu 1866 yılında Kanlıca'da doğan Son Mekke Emiri Şerif Ali Haydar Paşa'nın dört oğlundan biridir. Sabiha Hanımla evliliğinin beşinci senesinde Ali Haydar'ın ilk çocuğu Şerif Abdülmecid doğdu. Bir sene sonra da Şerif Muhiddin. Ud ve viyolonsel virtüozu aynı zamanda bestekâr ve ressamdır. Hz. Muhammed'in 37. kuşaktan torunudur. Adındaki Şerif kelimesi, aynı zamanda bu soylu irtibatın ifadesidir. Bilen Işıktaş, "Şerif Muhiddin Targan, Yirminci Yüzyılın Dâhi Virtüozu", *Türk Musikisi Atlası*, ed. Feyzan Göher Vural ve Timur Vural, Ankara, Yeni Türkiye Stratejik Araştırma Merkezi, Cilt 4, 2019, s. 395. Şerif Muhiddin'in babası hakkında pek çok kaynakta çeşitli bilgiler bulmak mümkündür. Ancak annesiyle ilgili sınırlı bilgiye sahibiz. 8 Şubat 1961'de vefat eden annesi Sabiha Targan, Tophane müdürlüğü, Hassa ve Seraskerat [Genel Kurmay] müsteşarlıkları, Meclis-i Vâlâ azalığı ve Viyana sefirliği gibi birçok yüksek devlet görevlerinde bulunan Arif Mehmet Efendi'nin kardeşi Ziver Efendi ile Tevhide Hanım'ın kızlarıdır. (Güntekin 2014: 83).

danslarından birini plağa kaydetmişti bile. Sesin unutulmadan geleceğe aktarılabilme yolunun bulunduğu çağ artık sesin sonsuza dek yaşayacağı anlamına geliyordu. Sesler kaydedildikten sonra şehirlerden çıkacak okyanusları, çölleri aşarak plaklar aracılığıyla coğrafyaları birbirine bağlayacaktı.

Bu gelişmelerin yaşandığı zamanda adı çok uzun yıllar dünyanın birçok yerinde ud'un efendisi şeklinde değerlendirilecek Şerif Muhiddin, sazının sınırlarını hiç olmadığı kadar geliştirip dünyaya tanıtacaktı. Öyle ki henüz Osmanlı/Türk müziği evreninde ilk ud metodunun yeni yeni yazıldığı 1900 yılında, daha küçücük bir çocukken ud ve piyanodaki başarısıyla kendinden söz ettiremeye başlamıştı. Udî Ali Rifat Bey, Şerif Muhiddin'i ziyaret ettiği bir günü şöyle anlatır:

> "Çamlıca'nın en güzel mevkiinde yetişmiş ağaçlarla müzeyyen geniş bir bahçenin ortasındaki köşkün bir odasındayız. Kitaplar, çalgılar, nota defterleri, boya takımları gibi her biri ayrı bir sanat şubesine ait malzeme her an kullanıldıklarına delalet eden bir karşılık içinde öteye beriye yayılmış ve odayı bir atölye hâline getirmiştir. Bu kitapları, çalgıları, boya takımlarını karıştırıp duran oda sahibi, on beş-on altı yaşlarında, çok zeki ve güzel yüzlü asil bir çocuktur. Vaktinin büyük bir kısmını kitap okumak, resim yapmak ve çalgı öğrenmekle geçiren bu zeki çocuk daha o yaşta iken, istikbâlde büyük bir sanatkâr olacağını müjdeleyen emareleri göstermeye başlamıştı."[3]

Sosyokültürel ve Müziksel Dinamikler

Bir sanatçının yapıtlarını yorumlayabilmek aynı zamanda o sanatsal biçemin ortamını bilmeyi ve yorumlamayı gerektirir. Sanatçı içine doğduğu ortamın bir ürünü olup onu dönüştürebilecek bir ayrıcalığa da sahiptir. Osmanlı toplumunun kültürel anlamda güçlü meydan okumalarla karşı karşıya kaldığı, yeni bir yaşam biçiminin doğumuna işaret eden 19. yüzyılda güzel sanatlarda ortaya çıkan özgün portreler dönemin ruhunu eserlerinde yansıtacaklardır. (Turan 2022: 394).

Şerif Muhiddin'in yetişmesi 1890'lı yıllarda, Sultan II. Abdülhamid rejiminin ortalarında İstanbul'un seçkin semtlerinin birinde, Osmanlı üst sınıf mensupları arasında gerçekleşti. Yukarıda bahsettiğimiz gibi çok küçük yaşlarda müziğe olan ilgisi keşfedildi Şerif Muhiddin'in. Çamlıca'daki köşke gelen Hintli Ali Asgar'dan altı yaşında İngilizce dersleri görmüş, Darülfünun müderrisi İsmail Hakkı İzmirli'den İslam felsefesi ve kültürü, Mehmet Âkif'ten edebiyat dersleri almıştır. Bunun yanı sıra İngiliz High School'dan mezundur. Yüksek eğitimine İstanbul'da, Meşrutiyet'in ilanından sonra Darülfünun'da devam eden Şerif Muhiddin, burada Hukuk ve Edebiyat Fakültelerini aynı anda okuyarak her ikisinden de yüksek başarıyla 22 yaşında mezun olmuştur. Entelektüel birikiminde Doğu'nun kültürel mirasının edebî, felsefi ve müzikal unsurları yer alan Şerif Muhiddin, Batı'nın aydınlanma sonrası mirasının izlerini de bireysel gelişiminde kullanmıştır. (Işıktaş 2019: 396). Özellikle bu birikimi Arapça, Farsça, Fransızca ve İngilizce dillerini bilmesi müzik kültürleri hakkında bilgi edinmesine ve repertuvarını zenginleştirmesine olanak sağlamıştır. Çocukluğundan itibaren ud'un dışında piyano ve viyolonsel gibi zengin müzik edebiyatlarına sahip çalgıları icra etmesi ondaki müzik düşüncesi ve felsefesini, yaratıcılık vasfını kuvvetlendirmiştir. Yine erken yaşlarında aile meclislerinde gerçekleşen fasıllarda, devrin ileri gelen müzikolog ve müzisyenlerinin buradaki meşklerinde, musikimizin geleneksel musiki formlarını ve makamlarını toplumsal ve müziksel bir bellekten öğrenmesine neden olmuştur. Bu üstatlar arasında Tanburî Cemil, Rauf Yekta, Kanunî Hacı Arif, Udî Ali Rifat ve Zekâizâde Hafız Ahmet Bey'i sayabiliriz. Ayrıca klasik Batı müziğinde icralarıyla dikkat çeken iki özel isim piyanist Leopold Godowsky ve Kemancı Karl Berger yine Şerif Muhiddin'in gençliğinde etkilendiği sanatçılardandır.

Artistik İcra ve Teknik Sınırlılık

Türkiye'de ve Ortadoğu'da makam müziğinin temel sazları içerisinde yer alan ud, özellikle 14. ve 17. yüzyıllar arasında teori ve pratik ilişkisinin açıklanmasında büyük bir role sahip olmuştur. 18. ve 19. yüzyıllarda ise tanbur daha çok ön plana çıkmıştır. Hemen belirtmek gerekir ki 20. yüzyıla gelindiğinde Şerif Muhiddin büyük bir müzik mirasının ve geleneğinin biçimlendiricisi, daha önce denenmemiş, denenmesi bile akıllara gelmemiş bir icra tekniğinin

[3] Ali Rifat Çağatay, (1934, Aralık 7). "Şerif Muhiddin Konseri, Şerif Muhiddin Kimdir, Nasıl Yetişti?", *Akşam*, s. 6.

ve bestecilik anlayışının sahibi olmuştur. Bunu hangi aşamalarda gerçekleştirdiğine bir göz atalım.

Türk müziğinde âdeta bir oda müziği çalgısı gibi kullanılan ve bulunduğu musiki topluluklarında yeri geldiğinde bas, kimi zamansa ritim şeklinde katkı sağlayan ud, Şerif Muhiddin'in ellerinde tıpkı keman, viyolonsel veya piyano gibi bir konser aracına dönüşmüştür. Bu bağlamda Şerif Muhiddin'in iki mühim çehresi vardır: Birisi Türk müziğinin klasik ekolünü kudretle devam ettiren, diğeri ise döneminde Batı'dan esen havayı zamanın şartları içinde yadırgamadan teneffüs eden Şerif Muhiddin. Kısacası o hem ananeye bağlı, hem de yeni temayülü en iyi duymuş olanların başında gelir. Söz konusu özellikleriyle Şerif Muhiddin'i musiki tarihimizin bugünkü ud çalışmaları üzerinde tesiri ve anlamı olan bir önemle tanımak gerekir. Mesud Cemil'in belirttiği gibi "Şerif Muhiddin Targan, gerek besteleri gerek uda getirdiği virtüöz tekniğiyle ikinci bir Paganini'dir. Binlerce yıl sonra ud denilen tarihî sazın bu yükselişi ve inkişafı hayrete şayan olduğu kadar, yalnız Şerif Muhiddin'in şahsına münhasırdır."[4]

Ud'un Serüveni: Türkiye'den Ortadoğu'ya ve Amerika'ya

Babasının çocukluk arkadaşı, birlikte eğitim gördüğü Şehzade Abdülmecid Efendi'nin -son halife- Bağlarbaşı'ndaki köşkü birçok edebiyat ve kültür toplantısına sahne olurken Şerif Ali Haydar'ın ikametgâhı, Çamlıca'daki "Şerifler Köşkü" de yerli ve yabancı sanatçıları, yazar ve aydınları kısacası fikir ve sanat üretiminde bulunan yüksek kesimi bir araya getirmiştir. Bu yönüyle Şerif Muhiddin'in yetiştiği muhit dönemin kültür hayatının canlanmasına katkı sağlayan merkezlerden biridir. Şerif Ali Haydar Paşa, yaşam biçimiyle ve dünya görüşüyle Osmanlı İmparatorluğu'na ve Türk milletine sadık kalarak doğduğu şehre âşık olmuş, Türkiye'yi vatanı gibi görmüştür. Çamlıca'daki köşkün atmosferi Mehmet Âkif, İsmail Hakkı İzmirli gibi entelektüelleri çatısı altında toplayan bir dokuya sahiptir.[5]

Birinci Dünya Savaşı Osmanlı İmparatorluğu'nun sonunu hazırlarken aynı zamanda Çamlıca'daki köşkün sakinlerinin yaşamında geri dönülmez bir sarsıntının başlangıcıdır.[6] Bu dönemde imparatorluğun trajik sonunun ve modern Ortadoğu'nun kaderinin belirlenmesine tanıklık eden Şerif Muhiddin'in aklında sanatı üzerinde yoğunlaşmak ve onu dünyaya taşımak fikri güçlü biçimde yer etmekteydi. Nihayet Birinci Dünya Savaşı'nın sonu İmparatorluğun sonu olurken yeni Cumhuriyet'in Anadolu'da harap bir ülkenin küllerinden doğuşuna da şahit olmaktaydı.

Şerif Muhiddin, savaş sonrası beliren yeni siyasi ve kültürel atmosferi fırsat görüp İstanbul'da aile dostu olarak tanıdığı ve müziksel birikiminden bir hayli istifade ettiği piyanistlerin piyanisti Godowsky'in Amerika'dan gelen davetine karşılık vererek Cumhuriyet'in ilanını takip eden bir süreçte 1924 yılında New York'a, plaklarıyla daha da ünleneceği şehre gitti. Savaş sonrası Paris, Berlin ve Roma gibi sanat merkezlerinden sanatın hamiliğini devralan New York, Şerif Muhiddin'in hayallerini gerçekleştirebilmesi için yeni bir platformdu. New York'a 1928 yılında gelmiş olan Muhsin Ertuğrul, buradan söz ederken "heyet-i umumiyesiyle demirden ve betondan bir şehir, bir şehir de değil bir memleket! Bitmek tükenmek bilmeyen işlek sokaklar, çelikten köprüler, muazzam müheykel binalar" ifadesini kullanmaktaydı.[7] Şerif Muhiddin için burası aynı zamanda sanatını tanıtacağı bir rüya şehirdi. İçine girdiği sosyal ağ, dönemin en ünlü sanatçılarının dâhil olduğu bir çevredir. Bu sayede Jascha Heifetz, Mischa Elman, Josef Hofmann ve Pablo Casals gibi en büyük müzisyenlerle yolu kesişir. (Işıktaş 2019: 397). Plaklar yapar, şehrin saygın klasik müzik topluluklarında yer almasının yanında *Muhiddin Trio* gibi toplulukların kurucusu olur.[8] Şerif Muhiddin, New York'a

[4] Mesud Cemil, "Üstat Şerif Muhiddin Targan'ın Resitaline Dair", *Radyonun Sesi*, sayı 4, 22 Mart 1953, s. 26-27.

[5] Burada Said Halim Paşa, Talat Paşa, Mahmut Şevket Paşa gibi devrin en yüksek görevdeki siyasilerinin yanı sıra Osmanlı hanedanının üyeleri de konuk edilmişlerdir. Ailenin soylu şeceresi toplum içinde Şerif Muhiddin'in daha erken yaşlarda saygın bir isim olarak kabulünü kolaylaştırmıştır. II. Meşrutiyet döneminin renkli ve canlı kültürel havası onun düşünsel gelişiminde ve sanatına dair gelecekte projelerinin olgunlaşmasında önemli bir yere sahip olmuştur. Sonraki yaşamında da sürdürdüğü at binmek ve atıcılık gibi hobileri de bu yıllarda edinilecektir.

[6] Hicaz'da patlak veren isyanın müsebbibi Şerif Hüseyin Paşa'nın azli ve yerine Şerif Ali Haydar Paşa'nın getirilmesi ailenin Medine'ye gitmesini gerektirmiştir. İsyan nedeniyle bir süre Medine'de Fahreddin Paşa'nın müdafaasına destek veren aile daha sonra hükümet kararıyla Şam'a çekilmiş ve Âliye'de ikamet etmiştir. Aslında savaş yıllarındaki sıkıntılar, çekilen ıstıraplar ailenin erkek üyelerine verilen Birinci Dereceden Murassa Osmani nişanının karşılayamayacağı kadar büyük ve sarsıcıydı. (Stitt 1948: 134).

[7] Vakit gazetesinde 24 Ağustos 1928 tarihinde yayınlanan bu yazı için bkz. (Sevinçli 1987: 316).

[8] "In the Auditorium, Recital." (1926, Ocak 4). *The New York Sun*, s. 52. *The Muhiddin Trio* olarak New York Auditorium'da, Sandu Albu'nun kemanda ve Karel Leitner'in piyanoda Şerif Muhiddin'in ise viyolonseliyle yer aldığı etkinlik kemancı Jaroslav Siskovsky (1888-1979) gibi dönemin diğer ünlü müzisyenlerini de bir araya getirir.

vardığı tarihten itibaren birçok etkinlikte yer alacaktır.[9] 13 Aralık 1928 ve 10 Aralık 1929 tarihlerinde New York'un en saygın konser salonlarından Town Hall'de resitaller verir. Günler öncesinden duyuruları gazetelerde yer alan bu konserlerde ud ve viyolonseli birlikte icra etmiş, Türk ve Batı müziğinin seçkin eserlerini repertuvarına almıştır. Konserlerin yankısı gazetelerde günlerce sürmüştür. Sanatsal beğenisi oldukça yüksek olan eleştirmen çevrelerinde Şerif Muhiddin'in sazında ulaştığı ustalık, ünlü gitar virtüözü Andreas Segovia ile kıyaslanmış, kendisi büyük bir yetenek olarak tanıtılmıştı. Ancak Segovai'dan farklı bir yönüne dikkat çekilmiş, şimdiye kadar udda görülmemiş bir tekniğin yaratıcısı [mübdî] şeklinde değerlendirilmişti.[10] Konser ve resitallerin yanında radyo programlarında da icralar gerçekleştiren Şerif Muhiddin'in başarıları Mehmet Âkif gibi dostları arasında büyük bir coşku yaratmıştır. Ancak sağlık problemleri nedeniyle 1932 yılında New York'tan ayrılarak İstanbul'a dönmek zorunda kalmıştır.

İstanbul'dan Bağdat'a Uzanan Kültür Köprüsü

1930'ların İstanbul'u modern Cumhuriyet'in başkenti Ankara karşısında eski kültürünün izleri ve yeni dönemin getirileri arasında yaşayan bir şehirdir. Ünlü tarihçi Feroz Ahmad'ın işaret ettiği gibi bu yıllarda Ankara, Washington ise İstanbul tüm renkliliğiyle New York'u andırmaktadır. (Ahmad 1993: 91). Şerif Muhiddin'in 1932'de döndüğü Türkiye iki ayrı kültür arasında kendi öğün kimliğini bulmaya çalışan bir geçiş dönemi yaşamaktaydı. Bir yanda zayıf ama etkin bir azınlığın bürokrasiyle birlikte anılan Batılılaşma laik kültürü diğer yanda ise halk kitlelerinin gelenekten beslenen yerli kültürü. (Işıktaş 2018: 212). Yeni kültürel atmosfer, Batı ve Doğu müziği çevreleri arasındaki rekabeti şiddetlendirirken, rejimin tercihini çoksesli bir ulusal müzik üretme yönünde belirlemesi geleneksel müziğin ikincil plana itilmesine neden olur. Böyle bir ortamda Şerif Muhiddin'in 1934 yılında İstanbul'da Fransız Tiyatrosu'nda verdiği konserler müzik çevrelerinde ses getirmiştir ki Amerika'da büyük muvaffakiyetler toplamış olan Şerif Muhiddin'in bu konseri haberlerde "gramofon plaklarında dinlediğimiz nefis parçalarıyla Şerif Muhiddin Bey'in şahsında musikimizin kudretli bir yenilik müjdecisi" şeklinde duyuruluyordu.[11] Bu konser Udî Ali Rifat Çağatay gibi isimlerin yazdığı kritik yazılarında övgülere mazhar olmuştur.[12] Amerika dönüşündeki bu konser oldukça ilgi uyandırmıştır.

> "Şerif Muhiddin tarafından dün akşam Fransız Tiyatrosu'nda bir viyolonsel ve ud konseri verilmiştir. Artistin dillerde dolaşan sanat kudretini yakından tanımak isteyen İstanbul'un en güzide halkı daha erkenden tiyatro binasını doldurmuştu. Şerif Muhiddin en güç parçaları viyolonselde büyük bir muvaffakiyetle çalarak sürekli alkışlar toplamış ve bu çalışındaki hususiyetle fevkalâde takdire mazhar olmuştur. Amerika'da verdiği konserleri kendisine büyük bir şöhret yapan artistin dün akşamki konseri şehrimizin sanat muhitinde unutulmaz bir hatıra olarak kalacaktır."[13]

Sanatında ulaştığı yüksek mertebe Gazi Mustafa Kemal Atatürk'ün kulağına gitmiş ve kendisi Dolmabahçe'de bir akşam ağırlanarak en yüksek düzeyde iltifatlarla karşılanmıştır.[14] Şerif Muhiddin 1936 yılında Irak Hükümeti'nden aldığı davetle Bağdat'a gider. Buradaki vazifesi süresince Bağdat'ta modern sanat kurumlarının özellikle eğitim alanında gelişimine kurucu aktör olarak katkıda bulundu. Bağdat Güzel Sanatlar Fakültesi'nin müzik bölümünün yanında tiyatro, resim ve heykel bölümlerini de kurdu. Özellikle kendi ud ekolünü Bağdat'ta yetiştirdiği yetenekli öğrencileri aracılığıyla Ortadoğu'da yaymayı başardı. Cemil ve Münir Beşir kardeşler, Selman Şükür sonraki yıllarda da hocalarının üslubunu yaşatmış, dünyaca tanınan müzisyenler olarak takdir görmüşlerdir. Bağdat'taki yıllarında

[9] Bunlarda biri de Şerif Muhiddin viyolonseliyle New York Oda Müziği Topluluğu'yla dönemin ünlü piyanisti Nadia Reisenberg (1904-1983) ile beraber verdiği konserdir. "Chamber Music At the Plaza." (1926, Aralık 20). The New York Sun, s. 29.

[10] (1934, 23 Teşrinisani). "Şerif Muhiddin Bey'in Konseri", *Cumhuriyet*, s. 6.

[11] (1934, 23 Teşrinisani). "Şerif Muhiddin Bey Şehir Tiyatrosunda", *Akşam*, s. 4; (1934, 23 Teşrinisani). "Şerif Muhiddin Bey'in Konseri", *Cumhuriyet*, s. 6.

[12] Ali Rifat Çağatay, (1934, 7 Kânunuevvel). "Şerif Muhiddin Konseri, Şerif Muhiddin Kimdir, Nasıl Yetişti?", *Akşam*, s. 6 ve Ali Rifat Çağatay, (1934, 8 Kânunuevvel). "Şerif Muhiddin Konseri, Son Konserde Çalınan Parçalar, Artistin Gösterdiği Büyük Sanat Kudreti", *Akşam*, s. 6. "Çalınan Parçalarda Artistin Gösterdiği Büyük Sanat Kudreti", *Akşam*, s. 6. Geleneksel ve modern müzik dünyasının ince, estetik ve tarihî derinliği hakkında çalışmalar yapmış, bir yanıyla gelmekte ve sürmekte olan *yeni*'nin taraftarı, ateşleyicisi olmuş, bununla birlikte Türk musikisi eserlerini muhafazası için büyük gayretler sarf etmiş dönemin önemli sanatçısı Udî Ali Rifat Bey'in hayatını ve yazılarını ele alan kapsamlı bir inceleme için bkz. (Doğrusöz ve Kaya 2021).

[13] (1934, 5 Kânunuevvel). "Şerif Muhiddin Konseri", *Akşam*, s. 2.

14 Şerif Muhiddin'in vefatından bir yıl evvel basında konuyla ilgili detaylara yer verilmektedir. Geniş bilgi için bkz. Cengiz Danış, (1966, Ocak 19). "Komşu Evindeki Konser ve Atatürk'ün Daveti", *Tercüman*, s. 6.

daha önce New York'ta birlikte çalıştığı Kemanî Sandu Albu gibi müzisyen dostlarının desteğiyle yerli kültür ve sanatın gelişimi için gayret sarf etmiştir. Konserler, resitaller, sergi ve konferanslar sayesinde kendi müziksel anlayışını topluma sunabilmiştir.

1948'de İstanbul'a kesin olarak dönüşü onun yaşamında yeni bir devrin açılmasına neden olacaktır. Kısa süren Konservatuvar İlmi Heyet Başkanlığı resmi vazifesi 27 Kasım 1950'deki istifasıyla son bulacak ve aynı döneminde özel hayatında köklü değişiklikler olacaktır. 8 Nisan 1950'de Cumhuriyet döneminin en önemli kadın ses sanatkârlarından Safiye Ayla ile yaşamını birleştirecektir. On yedi yılı aşan bu evlilik iki büyük sanatçının müziksel üretiminin ilhamını oluşturacaktır. Sayıca az olmakla birlikte çoğunlukla yardım amaçlı verdikleri konser ve resitaller büyük ilgi uyandıracak, müzik çevrelerince yakından takip edilecektir.[15]

Bir Konserin Yankısı

Şerif Muhiddin ud'da gerçekleştirdiği devrimin yanı sıra viyolonsel icracılığıyla da büyük takdir toplamıştır. Viyolonsel kayıtlarına kolaylıkla ulaşamadığımız ancak konser repertuvarlarından ve onu dinleyenler tarafından yazılanlar, bu çalgıdaki virtüozitesi hakkında açıklıkla fikir vermektedir. Örneğin 3 Mart 1953 yılındaki konser, Mesud Cemil'in ifadesiyle "şehrimizin bir musiki hadisesi" olarak nitelendirilmekteydi. Konserin detayları çok çarpıcı ve ustalıklı bir anlatımla şu şekilde aksettirilmekteydi:

> "Şerif Muhiddin Targan, sahneye asaletlerin asaletini canlandıran bir görünüşle çıktığı zaman, yalnız onun konserine has seçme bir dinleyici kalabalığının hürmet ve hayranlığı aksettiren alkışlarla karşılandı. İlk eser, Saint-Saëns'in dört kısımlı sonatı idi. Bu eser bir düo-sonatıdır ve piyano ile viyolonselin, yapısında aynı derece, muvazeneli bir rol oynadıkları cinstendir. Bu bakımdan, musikiyi ancak bir sanat fedaisinin ulaşabileceği derin kültür seviyesinde şahsında temsil eden ve ayrıca Fransız musikisinin Fransa'da da az bulunur derin ihtisas adamı olan Cemal Reşid'in piyanonun başında bulunması dikkat ve alakayı artırıyordu. Bu sonatı Amerika'da iken büyük piyanist Godowsky ile beraber çalmış olan Şerif Muhiddin Targan bir gün anlatmıştı: Godowsy, bu sonatı Saint-Saëns ora musikisi için yazdığı eserlerin en değerlisi olarak vasıflandırırmış. Gerçekten Saint-Saëns'e mahsus üslubun bütün zenginliğini taşıyan eser, iki sanatkârın üstad ellerinde derin, ciddi ve hakiki musiki ifadesiyle çalındı ve bilhassa viyolonsel, bu gibi sonatlarda ekseriya olduğu gibi, piyano tarafından örtülmedi. Bu hususta gerek Saint-Saëns'in yazış tarzı, gerek viyolonistle piyanistin eseri ve birbirlerini anlayıştaki incelikleri ehemmiyetli bir rol oynamıştır. Ayrıca Şerif Muhiddin'in derin ve uzun çalışmalarla aranmış ve bulunmuş (*duate*)leri bütün viyolonistlere, bu sonatı çalmak istedikleri zaman örnek olacak bir derecede idi. Öyle ki hayli uzun ve takibi kolay olmayan sonat, sonuna kadar gittikçe artan bir haz ve alaka ile dinlendi ve tekrar tekrar alkışlandı."[16]

Mesud Cemil'in, sanat kudretinden çok etkilendiği üstat Şerif Muhiddin, döneminin sanatçıları, edebiyatçıları tarafından ortak söz birliği yapmışlarcasına hem ud hem de viyolonsel çalgılarının benzersiz üstadı olarak değerlendirildi. Hakkında çıkan övgü dolu yazılar, kişiliği ve sanatı hakkındaki analizler onun müzik mirasını değerlendirmek için önem taşımaktadır. Rıza Tevfik Bölükbaşı ve Mehmet Âkif gibi şair ve filozof üstatların övgülerini alan, şiir hattâ Safahat'ın yedinci ve son kitabı olan "Gölgeler"in[17] ithaf edildiği büyük sanatçı Şerif Muhiddin 13 Eylül 1967 tarihinde İstanbul'da vefat eder.[18]

---

15 Konuyla ilgili çıkan bir haberde İstanbul Teknik Üniversitesi'nin Kızılay şubesi tarafından hasılatı Fethiye depreminin felaketzedelerine verilmek üzere tertip edilen konserin bilgileri yer almaktadır. Ayrıntılar için bkz. Ülkü Erakalın, "Üniversitede Verilen Şahane Konser Safiye Aylâ ve Şerif Muhiddin Targan Çiftini Gençlik Çılgınca Alkışladı", *Radyo Âlemi*, (224), 1957, s. 15-17.

16 Mesud Cemil, "Üstat Şerif Muhiddin Targan'ın Resitaline Dair", *Radyonun Sesi*, sayı 4, 22 Mart 1953, s. 26.

17 Mehmet Âkif Ersoy, Şerif Muhiddin'in sanatına büyük bir tutkuyla bağlı olan, ona hayranlığını her fırsatta ifade eden bir dostuydu. Onun başarılarını Şark'ın Garb'a karşı kazandığı başarılar arasında görüyor ve heyecanlanıyordu. Bu büyük hayranlık yalnızca onun eserlerinde değil dönemin başka tanıklıklarında da karşılık bulmaktaydı. Âkif ve Targan arasındaki dostluğun etraflı bir biçimde incelendiği bir çalışma için bkz. (Işıktaş 2017).

18 Şerif Muhiddin ile ilgili kısa biyografik çalışmalar ansiklopedi maddelerinde detaylıca yer almaktadır. İlgili araştırma-incelemeler için bkz. Yılmaz Öztuna, "Targan, Şerif Muhiddin", C. II, Büyük Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi II. Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1990, s. 378-377. Nuri Özcan, "Targan, Şerif Muhittin", C. 40, TDV İslâm Ansiklopedisi, 2011, s. 19-18. Ayrıca bir diğer önemli çalışma Güntekin tarafından Şerif Muhiddin için hazırlanmış belgesel albüm CD'dir. Burada Targan'ın çocukluğu, yetiştiği ortam, hocaları, ailesi, siyasi çalkantıların odağındaki yılları, "Yeni Dünya'ya", Amerika gittiği yıllar, yaşadığı

Müzikte Bağımsızlık ve Yaratıcılık

Araştırma, geliştirme ve uygulama için hazırlık dönemi çok uzunken yeni bir eserin ortaya çıkması için gereken zaman çok kısa olabilmektedir. Henüz düşünün bile kurulmasına olanak verilmeyen bir süreçte ud için bestelediği eserlerde salt soyutlama ve düşünceye dayanan bir dünya özlemi olduğu açıkça bellidir Şerif Muhiddin'in. Tarihteki örneklere baktığımızda eğer yeni görüşlere yol açılacaksa, geçmişe başkaldırmanın aşırı boyutlara varması kaçınılmazdır. Bu bazen Beethoven gibi bir yenilikçinin bireyselliğini eserlerine yansıtması için geçmişle bağlarını koparma zorunluluğudur. Burada geçmiş seslerin, eserlerin gereksiz ya da "gerçek" dışılığı söz konusu değildir. Öncesinin yetersizliği eleştirilmektedir. Çünkü geçerli olan ilke ve gelenekleri bir kenara bırakmak zorunluluğu doğmuştur. Acaba hangisi evvela gelecek, *eski*nin yıkılması mı, yoksa *yeni*nin yaratılması mı? Şerif Muhiddin'in yaratıcılığında önceden kestirilemez bir dünyaya anlam vermeye çalışan bir sanatçı izlenimi dikkat çekmektedir. Eskilere hiç benzemeyen eserlerin ortaya çıkarılmasında Şerif Muhiddin'in zihnindeki olaylar bir sıra gözetmemektedir. O, aşırı aktif ve coşkun bir ruh durumuna girerek başyapıtlarını üretmiştir. Bu yüzden de olağanüstü yeteneği yeri geldiğinde geçmişe başkaldırma gereksinimi duyar. Ancak bu, insanlara karşı değil, fikirlere, tekniklere ve görüşlere karşı bir başkaldırıdır. Onun gerçek kimliği eserlerinde saklıdır. Doğurganlık söz konusudur. Cesurdur ve değişen dünyanın seslerini çağdaşlarından önce duymuştur. Yaratıcılığındaki yenilenme zorunluluğunun nedeni, yarattığı her eserin kendi içinde "bir kendini bulma" öğesi taşımasıdır. Hiç bitmeyen bir arayıştır bu. Yaratıcılık ürünleri *sui generis*[19] bir şey olarak gerçeklik taşır. Hem dış dünyayı hem de hem de iç dünyayı paylaşan etkileşim ağını sentezlerken; bu özgünlüğü onu ud icrasında virtüoz konumuna taşımıştır.

> "Kuram ile pratik, teknikle dışavurum arasındaki fay hatlarının kırılma noktasının dışında seyreden müziksel anlayışı, Doğu ile Batı arasındaki deneyimi çalışarak çalgılarına yansıtmaktı. Bu coğrafyalar onun hayal gücünde yaptığı sıçramadaki etki alanını birbirine yakınlaştırdı. Etki alanlarındaki bu gerçek sezgisel sıçrama, daha sonraki aşamada bilinçli hesaplama ve tasarıyla zaten altı çizilmiş sonucun finale ereceğinin göstergesiydi. Bilerek, akıl yürüterek yaratıcı deneyimiyle üretkenliğini ortaya koydu. Aslında bu onun aurası ile ilgiliydi. Tinsel anlamda bir elektromanyetik alan oluşturmuş, yüzyılın içinde bulunduğu sıkışık pozisyonu "kendi ışığında yıkanan" hâle getirmişti. Hayal gücünün etki alanının her köşesini döşeyebildiği kadar çok kültürel malzemeyle donatmıştı." (Işıktaş 2017: 58).

Rollo May'e göre "bilincin yaratıcılıkta bulduğu, entelektüel nesnelliğin yüzeysel düzeyi değil, özne-nesne yırtığını diken bir düzeyde dünyayla karşı karşıya kalıştır. Bir başka deyişle, yaratıcılık, bilinci yoğunlaşmış insanın kendi dünyasıyla karşılaşmasıdır." (May 2015: 76). Şerif Muhiddin'deki özel bir takım eğilimler ve yeteneğinin boyutları her dâhi gibi onda da erken yaşlarda sanatın en soyutu olan müzikte kendisini göstermişti. Yeni bir çağın eşiğinde durmamış, onun içinde yer almıştı. *Zaman* geçmişteki *vakit*ten hızlı akmaktaydı. Sürekli bir hareket hâlindeki Şerif Muhiddin, mitlerin kurulduğu üst dilin karşısına üretici bir sanatçı kimliğiyle çıkmıştı. İç dünyanın seslerle (notalarla) anlamlandırıldığı müzik, bir bireysel maceranın momentleri olarak değerlendirilebilecek durumu ud üzerinden sonraki döneme miras bırakmıştı.

Virtüözlük Üzerine

"Virtüözlük en az pratik icra teknikleri kadar çalgı öğretim yöntemlerinin, yani metotların ve bunun yanı sıra virtüözlüğe müsait bir eser dağarının bir araya gelmesiyle oluşur ve ancak o sayede var olur ve zamanla süreklilik kazanır. Bu oluşumda karmaşık ve tutarlı bir bütün söz konusudur. Virtüözlük bireysel ve geçici maharet gösterisinden ibaret olamaz." (Behar 2015: 67). Şerif Muhiddin'in müziğindeki elemanların kullanımı sadece dikkat çekmek için değildir. Eserlerinde sürat, ajilite melodik yaratıcılık, yeni tınıların keşfi üstün bir teknik beceriyle birlikte çağın seslerini kaplamış biçimde hissin yüksek imtizacı fark ediliyordu. Öyle ki ud tarihinde önemli bir köşe taşı olan Yorgo Bacanos'da Nevres'in hissini, Şerif Muhiddin'in teknik ve itinasını duyar gibi oluruz.[20] Şerif Muhiddin'in tasviri

ekonomik sıkıntılar, hastalıklar, Türkiye'ye dönüşü, Bağdat'ta konservatuvar kurma süreci, Safiye Ayla ile evliliği, müziğe getirdiği yenilikler gibi özetlenmiş konular ve CD'de yer alan müzik eserleri yer almaktadır. (Güntekin, 2000).

19 Kendine özgü.

20 F. Celâleddin, "Udî Yorgo", *Tanin*, 1943, s. 3.

olarak bestelediği tonal eserler/etütler arasında: "Koşan Çocuk", "Kanatlarım Olsaydı", "Çocuk Havası" gibi saz eserleri yer alırken yine ileri icra teknikleri gerektiren konser etütleri de solo olarak yazılmıştır.[21] Ali Rifat Çağatay, Şerif Muhiddin'in 4 Aralık 1934'te Fransız Tiyatrosu'ndaki konserde bu benzersiz tekniğiyle herkesi şaşırttığını şu şekilde belirtmiştir: "Diğer numaraları teşkil eden Kapris ve Koşan Çocuk şayan-ı hayret bir sürat ve maharetle çalınmış ve meşhur tabir mucibince herkesin parmağı ağzında kalmıştır."[22]

Hemen belirtmek gerekir ki Türk müziğinde ilk kez çalgı için eser yazma fikri ve bunu besteleme, üretime dönüştürme eylemi Şerif Muhiddin tarafından ortaya konmuştur. Ud üzerindeki yetkin hâkimiyeti oktavlar arasındaki geçişlerde, arpej ya da kromatik dizi seslendirilişinde herhangi bir entonasyon problemi olmadan ona kolaylık sağlamıştır.[23] Viyolonsel icrasının yapısal özelliğinin avantajıyla tek tel üzerindeki artistik kullanımı uda uyarlayarak yatay düzlemde çabukluk sağlamış performansın imkânlarını bu yolla daha da genişletmiştir. Türk müziği repertuvarı için önemli bir yere sahip olan saz müziğinin gelenekselleşmiş formu *saz semai*leri içerisinde yer alan motiflerindeki zenginlik ve yeni temalar onun geçmişle yaşadığı çağ arasında kurduğu köprüdür. Bu eserlerin zemininde geçmişten taşımak istediği sesler var. Onlar ki yeniyle, zamanının ruhuyla harmanlanan çalışmalardır. Dügâh, ferahfeza, hüzzam, ırak, müstear, nihavent ve uşşak saz semaileri bu sentezin merkezinde yaşarlar. Bir virtüoz olarak eserleri daha çok ud ve saz repertuvarının başyapıtları arasında yer almaktadır. Bununla birlikte müstear, suzinak ve yegâh makamlarındaki sözlü eserleri daha mütevazı bir nitelik taşırlar. Hemen belirtmek gerekir ki bestelerindeki özgünlük taksimlerine de yansımıştır. Şerif Muhiddin, Türk müziğinin kuramsal zemininde tarif edilen makamsal çerçeveye hem dikkat etmekte hem de kendisine has ses renkleri udun ses sahasını genişleterek tınısal özelliklerini kaybettirmeden göstermektedir.[24]

Her çağın kendi tinsellik tasarısını yeniden üretmesi gerekir. "Modern çağda, tinsel tasarı için en etkin eğretilemelerden biri sanattır." (Sontag 2013: 44). Sanatın müziğe bu el verişi üslup ve teknikle yeni müziksel malzemeleri harmanlamıştır. Üretimde bilinç haritaları yeniden çizilmiş geleneğin dönüştürülmesiyle *bireyselleşme* kendi sınır çizgilerini ortaya koymuştur. Çağlar arasında ortaya çıkan kırılma noktalarını, egemen anlamların yeniden üretimini ve bu üretimin kesintiye uğramasını engelleyerek hem köprü hem de inşacı bir şekilde udun seyrini değiştirmiştir. Onun müziği ileriyi görmektedir.[25] Bu konuda Osmanlı/Türk müziği evreninde özellikle iki çalgı ve icracı performansın niteliğini ve potansiyelini değiştirmiştir. Yerleşik kalıpların ötesine geçerek tarihsel bağlantıların ima ettiği mitsel bir geçmişten değil bilakis gerçekliğin ta kendisi olup Türk müziğinde bireyselleşmenin sanatsal kutbu olmuşlardır Tanburî Cemil Bey ve Şerif Muhiddin Targan. Targan'ın doğduğu 20. yüzyılın sonları, müzikteki değişimin hızlı ve sarsıcı olduğu bir dünyaydı. Müzik çevresine göz atıldığında, dönemin müzikbilimcileri, Rauf Yekta ve ud da çalan Hüseyin Sadettin Arel tarihteki yerlerini almaya başlarken kendisinden sonra, hangi sazı çalarsa çalsın bütün sazendeleri etkileyen Cemil Bey de ortaya çıkacaktır. Şerif Muhiddin'i etkileyen Rauf Yekta ve Cemil Bey, Şerif Muhiddin doğduğunda yirmi bir yaşındaydılar.

Değişim ve Müzik

Tanzimat ile gelişen süreçte Osmanlı-Türk aydını dönemin sözcüğüyle "münevver"leri farklı bir sosyal duruşa, farklı bir dünya bakışına sahiptiler. "Tanzimat'la birlikte geçmişin altın çağ çerçevesine içerik değiştirilerek geleceğe yönelik yepyeni bir ideal âdeta kendiliğinden şırınga edilmiş gibidir. Artık meşruiyet, ulaşılması ve gerçekleştirilmesi gerekli yarınlar içindeki *olmazsa olmaz* bir ideale uygunluk sorunudur. Eski altın çağa ilişkin imanın gücü ne idiyse, yeniye ve geleceğe yönelik altın çağa yönelik imanın gücü de odur." (Oktay 2017: 57). Yenilik perspektifinde elbette geleneğe özgü üslup özelliklerinin devam ettiğini söyleyebiliriz. Ancak Yahya Kemal'in veciz mısralarıyla belirtmek gerekirse "kökü mazide olan âtiyim" diyen zihinler, kalem ve saz üstatları ileriye bakarlar ancak bulundukları zeminden

[21] Bu eserlerin içerikleri hakkında detaylı bilgiler için bkz. (Cevher 1993: 23-28).

[22] Ali Rifat Çağatay, (1934, 8 Kânunuevvel). "Şerif Muhiddin Konseri, Son Konserde Çalınan Parçalar, Artistin Gösterdiği Büyük Sanat Kudreti", *Akşam*, s. 6.

[23] Ud'un dünü ve bugünü hakkında betimleyici tarihsel yöntemle ele alınan bir çalışma için bkz. (Işıktaş 2016: 673-682).

[24] Taksimlerinin kompozisyon açısından incelenerek müziksel unsurlarının açıklandığı bir çalışma için bkz. (Işıktaş 2011).

[25] Ud sanatçısı Samim Karaca'ya göre "Targan'ı çok iyi incelememiş olanlar, onun –belki de viyolonsel icracılığı ve yüksek teknik kapasiteye hitap eden eserlerinin yoğunluğu dolayısıyla- geleneksel Türk müziği tarzında ne denli başarılı bir besteci ve icracı olduğunun farkına varamayabilirler" (Güntekin 2000: 41).

ayrı ve yalıtılmış olarak hareket de etmezler.[26] Modernleşme sürecinde, yeni ile geleneğin terkibi "medeniyet ve terakki" anlaşmasıyla farklı talepleri Türk müziğine yansıtacaktır. Cemil Bey, 1902 yılında Türk müziğinin notaya alınmasında nüans işaretlerinden daha fazla yararlanılmasını önermektedir. Modern dönemin yeni tınılarını ve ses bileşimlerini üslubuna katan Cemil Bey'in arzu ettiği bu işaretler müziksel ifadenin güçlenmesinde, derinleşmesinde ve zenginleşmesinde belirleyici rol oynayacaktır.[27] Aslında bu değişimi talep etmesi zamanın ruhuna uyan önemli bir yansımadır. Cemil Bey'in dikkat çektiği hususlar, yıllar sonra Muzıka-i Hümâyun'da ve Darüşşafaka'da görev almış muallim Kâzım (Uz) Bey'in 1923 yılında *Musiki Nazariyatı* adlı eserinin içinde birçok yabancı müzik terimi ve tempolar için Türkçedeki karşılıklarıyla sunulacaktır. Örneğin *Largo-pek ağır*, *Andante-aheste*, *Presto-çabuk*, *süratli* gibi terimler. Burada perde (ton), aralıklar, süsleme ve modülasyon gibi konular Cemil Bey'in vefatından yedi yıl sonra müzik öğreten eserlerin arasında yer alacaktır. Bir ressamın paletindeki mavi rengin birçok tonu olduğu gibi (gök mavisi, deniz mavisi, turkuaz mavi gibi) bir tek notanın bile olsa, şiddet olarak en hafiften en kuvvetliye çalınarak gürlük basamağındaki çeşitli nüansların icra sırasında kullanılması ifade özgürlüğündeki keşfi kişiselleştirerek yaratıcılığa katkıda bulunur. Bireysellikteki romantik yükseliş sanatçının eseriyle dünya arasındaki farklılıkları, ayrılıkları aynı zamandaki benzerlikleri göstermede işlevsellik kazanmıştır. (Işıktaş 2019: 401).

Akıp giden tarihsel anda, aynı çağın sesler üzerinde iz bırakmış iki dâhisi Tanburî Cemil Bey'in ve Şerif Muhiddin Targan'ın sanatsal gelişme dönemlerini toplumun genel gelişimiyle doğru orantıda olmadığını görebiliriz. "Her toplumun tarihsel deneyimi, coğrafi koşulları, üretim ilişkileri, barındırdıkları çelişkiler ve bunların yol açtığı çatışmalar birbirlerinden çok farklı olmuş, buna uygun olarak da geliştirdikleri müzikal temsil düzlemleri farklılıklar göstermiştir." (Ergur 2019: 172). Hem Cemil Bey de hem de Şerif Muhiddin de zihinsel ve yaratıcı alt yapılarının kavramsal izdüşümü genel maddi gelişmelerden önce müzikteki üretimlerine yansımıştır. Ud'un Orta Asya ile başlayan yolculuğu Azerbaycan'a, Ermenistan'a, İran'a, tarihsel ve kültürel yakınlığı olan ülkelerin oluşturduğu coğrafi bölge Orta Doğu'ya, Kuzey Afrika'ya ve Yunanistan'a gelmiş, ziyaret ettiği coğrafyaların tınılarını her ülkenin kendi kültürel ses dinamikleriyle bütünleştirmiştir. (Işıktaş 2019: 402). Udî Afet, Şekerci Cemil Bey, Ali Rifat Çağatay, Refik Talat Alpman, Udî Nevres Bey ve Yorgo Bacanos gibi daha birçok isim geçmişin musiki mirasına bakmamızda ud için öncü modeller olmuşlardır. Bu çalgının Şerif Muhiddin elinde nasıl farklı bir anlam kazandığına yönelik bir haberde şu satırlar dikkat çeker: "Udî Şerif Muhiddin'in elinde, fakat ötekinden bütün bütün başka bir eda ve mahiyette bulduk. En basit bir ihtimale bile tahammül etmez, titiz, temiz, tam garplı bir üslup ki şimdiye kadar onu hiç kimse onun kadar hürmetle çalamamıştır. Tıpkı bir senfoniyi canlandıran, hatayı affetmez bir şef kudretiyle."[28]

Özellikle Türk ve Arap üslubunun öne çıktığı iki kadim müzik geleneğinin en gözde çalgıları arasında yer edinmiş ud; kuramsal temelli öğretinin yüzyıllarca somut ses aracı olmuş, Şerif Muhiddin Targan'ın ellerinde virtüoz çalgısı hâline dönüşmüştür. Yılmaz Öztuna'nın ifade ettiği gibi Şerif Muhiddin "bir virtüoz olarak doğmuştur." İranlı, dönemin en ünlü kadın ses yıldızları arasında yer alan Merziye Hanım 1955 yılında Targan çiftini Mesud Cemil'in de bulunduğu bir mecliste ziyaret eder. Targanlara olan hayranlığını her fırsatta dile getiren sanatçı, Şerif Muhiddin'in şöhretini İran'da duymuş ve onu dinlemek için müzisyen dostlarıyla İstanbul'a gelmiştir. Bu haberin yer aldığı dergide Merziye Hanım, üstadı dinlerken şunları söylemiştir: "İşte Peygamberimizin evladı Şerif Muhiddin hazretleri ecdadına yakışır şekilde Şark musikisinde bir inkılap yapmıştır."[29] Doğu sazlarının makam müziğindeki kullanım şeklini düşündüğümüzde kuşkusuz Şerif Muhiddin'in ud çalgısında yaptığını bir inkılap olarak değerlendirmek oldukça haklı bir çıkarımdır.

Bir başka yazımızda da belirttiğimiz üzere Şerif Muhiddin, yüksek sanatı ve eserlerinin yanında şahsiyetiyle de çevresinde saygı uyandıran bir kişilik olarak tanınmıştır. Doğu kültürünün derinliklerine nüfuz eden bilgisi gibi Avrupa kültüründeki vukufu, bir entelektüel portre olarak onu öne çıkarmaktadır. Bugün Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesinde bulunan kişisel kütüphanesi incelendiğinde son derece zengin bir kaynak değere ve içeriğe sahip olduğu görülmektedir. Bildiği dillerde topladığı kitaplar onun zihin dünyasının renkli izdüşümüdür. (Işıktaş 2020: 328).

---

[26] Behçet Kemal Çağlar, (Aralık, 1968). Yahya Kemal'e Dair, *Hayat Tarih Mecmuası*, 2(11), 17-19.

[27] Tanburî Cemil, (1902, Mart 11/1317, Şubat 26), "İşârât-ı Tezyiniye", *Sabah*, s. 3.

[28] F. Celâleddin, "Udî Yorgo", *Tanin*, 1943, s. 3.

[29] Leman Özkangil, "İranlı Ses Sanatkârı Merziye [Marzieh] Neler Anlatıyor?", *Yirminci Asır*, Cilt 6, sayı 143, 1955, s. 17.

Kaynakça

Ahmad, Feroz (1993). *The Making of Modern Turkey*, London: Routledge.

Akçura, Gökhan (2002). *Gramofon Çağı*. İstanbul: OM Yayınevi.

Behar, Cem (2015). *Osmanlı Türk Musikisinin Kısa Tarihi*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Cevher, M. Hakan (1993). *Şerif Muhiddin Targan, Hayatı, Besteciliği, Eserleri,* İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.

Doğrusöz, Nilgün [inceleme] ve Kaya, Volkan Celal [çeviri yazı], (2021). *Mûsikî Yazıları*, İstanbul: Vakıfbank Yayınları.

Ergur, Ali (2019). *Müzikli Aklın Defteri*, İstanbul: Pan Yayıncılık.

Güntekin, Mehmet (2000). *Şerif Muhiddin Targan, Peygamber Torunun Müziği,* (Belgesel albüm, CD), İstanbul: Kaf Müzik, Basın Reklam Filmcilik San. ve Tic. Ltd. Şti.

Güntekin, Mehmet (2014). "Şerif Muhiddin Targan", (Ed.). H. Türkan, *Türkiye'nin birikimleri-3 Müzisyenler* içinde (s. 83-92), İstanbul: İlke Yayıncılık.

Işıktaş, Bilen (2011), "Şerif Muhiddin Targan'ın Ud Tekniğine Katkısı: Altı Ut taksiminin Analizi", (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Işıktaş, Bilen (2016). "Kuramdan İcraya Müziğin İntikal Aracı: Ud'un Dünü ve Bugünü", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, *9*(44), s. 673-682.

Işıktaş, Bilen (2017). "İki Dünya Arasında Bir Virtüoz: Şerif Muhiddin Targan", *Edebiyat Dergisi*, sayı 527, s. 58.

Işıktaş, Bilen (2017). *Harflerin ve Seslerin Ruhundaki Seyyahlar Mehmed Âkif Ersoy ve Şerif Muhiddin Targan*, İstanbul: İdeal Kültürü Yayıncılık.

Işıktaş, Bilen (2018). *Peygamber'in Dâhi Torunu Şerif Muhiddin Targan, Modernleşme, Bireyselleşme, Virtüozite*, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Işıktaş, Bilen (2019). "Şerif Muhiddin Targan, Yirminci Yüzyılın Dâhi Virtüozu", *Türk Mûsikîsi Atlası*, ed. Feyzan Göher Vural ve Timur Vural, Ankara: Yeni Türkiye Stratejik Araştırma Merkezi, Cilt 4, s. 396.

Işıktaş, Bilen (2020). "Çağına Yeni'yi Sunmuş Bir Ud Virtüözü", *Z Kültür, Sanat, Şehir, Tematik Dergi*, sayı 4, s. 328,

May, Rollo (2015). *Yaratma Cesareti*, (Çev.). Alper Oysal, İstanbul: Metis Yayınları, 2015.

Oktay, Cemil (2017). *Siyasi Kültür Okumaları*, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Sevinçli, Efdal (1987). *Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e Sinema'dan Tiyatro'ya Muhsin Ertuğrul*, İstanbul: Broy Yayınları.

Sontag, Susan (2013). *Sanatçı: Örnek Bir Çilekeş, Susan Sontag'tan Seçme Yazılar*, (Haz.). Y. Salman ve M. G. Sökmen, İstanbul: Metis Yayınları.

Stitt, George (1948). *A Prince of Arabia, the Emir Shereef Ali Haidar*, London: George Allen & Unwin Ltd.

Turan, Namık Sinan (2022). *Portede Saklı Tarih, Toplumsal Tarihin Merceğinden Müzik*, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversite Yayınları.





Müzikte Zor Olana Tutkun Bir Hayat: Talip Özkan

Okan Murat ÖZTÜRK[1]

Özet

Bu yazı bağlama icrasının önemli ismi Talip Özkan'ın sanat yaşamına dair satırbaşlarını içermektedir.

Abstract

This paper gives the milestones of Talip Özkan's artistic heritage as a leading bağlama player of Turkish Music History

Giriş

1939'da Denizli/Acıpayam'da, Mehmet Akif ile Hatice'nin ilk çocukları olarak dünyaya gelen Talip Özkan, elbette, Türkiye'nin ve dünyanın önde gelen tanbura sanatçılarından biri olacağından habersizdi. Sekiz veya dokuz yaşlarında, Acıpayamlı 'Çıngı Hasan' (Hasan Aydoğdu)'dan dinlediği meşhur *Avşar Beyleri*[2], onun müziğe ve tanburaya yönelen merakının başta gelen sebeplerinden olacak ve zaman içinde önce Türkiye, ardından da dünya, tanburanın bu seçkin üstadını, ilgi, takdir ve saygıyla selamlayacaktı.

1. Yetişmesi

Özkan, ilkokulu, doğum yeri olan Yatağan'da, ortaokulu Acıpayam'da, liseyi de Denizli'de tamamlar. Çocukluktan başlayan çalgı çalma merakı, önce, 5-6 yaşlarında tanıştığı ağız armonikasıyla, 7-8 yaşlarında ise bağlamayla ilgilenmesini sağlar.[3] Özellikle ortaokul yılları, çalgı çalma konusundaki merakının gelişiminde belirleyici olur ve bu yıllarda çaldığı çalgılar arasına mandolin de katılır. Öğretmeni Mehmet Akman, kendisini konservatuvara yollamak isterse de Özkan'ın annesi buna rıza göstermez. Lise yıllarında müzik derslerine gösterdiği ilgiyle nota bilgisini geliştirir ve lisedeki hemen tüm müzik etkinliklerinde mandolin ve bağlamasıyla yer alır. Lise dönemi, bağlamasını daha da geliştirme imkânı bulduğu dönemdir. Üniversite eğitimi için Ankara'ya gider ve Akşam Ticaret Akademisi, Ziraat Fakültesi ve Dil Tarih Coğrafya Fakültesi Fransız Filolojisi'ne kayıt yaptırır. O yıllarda Demokrat Parti'de Grup Başkan Vekili olan amcasının[4] tavsiyesine uyarak DTCF Fransız Filolojisi'ne girer. Ancak 1960 Darbesi nedeniyle buradaki eğitimini yarıda bırakıp İstanbul Üniversitesi Tarih

[1] Prof. Dr., Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi Müzik Bilimleri ve Teknolojileri Fakültesi Müzikoloji Bölümü, mozturk@mgu.edu.tr

[2] "Adını da sevdiğim Avşar Beyleri / Sana da bir vezirlik yakışıp durur / Topla dizginini de tanı kendini / Karşıda düşmanların bakışıp durur" dörtlüğüyle başlayan bu ünlü uzun hava, Bağlama Düzeni dağarının Güneybatı Anadolu Teke Bölgesi'ne özgü en seçkin ve gözde örneğini oluşturur. Denizli, Burdur, Isparta ve Antalya taraflarında bilinen ve icra edilen bu uzun hava, Avşar kültürü ve Teke bölgesi açısından benzersiz bir önem ve değer taşır. 2007 Şubat'ında Paris'te gerçekleşen bir röportajda Özkan; "Avşar beyleri Türk halk müziğinde çok büyük bir önem taşır. Benzeri yoktur. Kendi içinde özel bir armonisi vardır. Ritim üzerine uzun hava gibi söylenir" (Ö. Özdemir, 2008: 2) diyerek, eserin bu müstesna niteliğinin altını çizer.

[3] Özkan'ın biyografisi hakkında bilgi veren kaynaklar, büyük çapta, üstadın, otobiyografik mektup veya röportajlarına dayanmaktadır. Bunlardan bazıları için bkz. Özdemir ve Bengi (1997), ODTÜ (1999), Ö. Özdemir (2008).

[4] Özkan'ın "amca" diye hitap ettiği ve o yıllarda Demokrat Parti Grup Başkanvekili olup Menderes'e yakınlığıyla bilinen kişi, Denizli milletvekili Dr. Baha [Mehmet Bahattin] Akşit'tir. 1914 Acıpayam/Yatağan doğumlu Baha Akşit ile Özkan'ın babası M. Akif, dayı çocuklarıdır. İstanbul Tıp Fakültesi mezunu olup Fransızca bilen ve Yassıada'da yargılananlar arasında yer alan Dr. Akşit, daha sonra Adalet Partisi'nden senatör olmuştur. Baha Akşit, aynı zamanda, ünlü tarihçilerden Prof. Dr. Tuncer Baykara'nın da dayısıdır. Konuyla ilgili olarak bkz. Baykara (2008: 12-15), Keleş (1995: 12-13), TBMM (2010: 555, 627, 707).

Bölümü'ne nakil yaptırmak zorunda kalır ve akademik eğitimini de burada tamamlar.[5] Kuşkusuz almış olduğu Fransızca eğitimi, Özkan'ın, daha sonra Paris'te geçecek olan hayatı açısından büyük önem taşır.

2. Sarısözen'le Tanışma ve Radyo Yılları

Özkan, gençliğinde son derece meraklı bir radyo dinleyicisidir. Halk müziğiyle ilgili olarak o yıllarda dinlediği ve etkilendiği ustalar arasında Ahmet Gazi Ayhan ve Bayram Aracı başta gelir. Lise son sınıftayken Pamukkale Festivali'ne katılmak üzere Denizli'ye, Ankara Radyosu Yurttan Sesler Korosu ile şefleri Muzaffer Sarısözen gelir. Bir vesileyle lisenin hocalarından biri, Sarısözen'e, 'burada bizim bir çocuğumuz var, dinlemeniz mümkün mü?' diye sorup olumlu yanıt alınca, Özkan, Sarısözen'e kendini dinletme imkânı bulur (Ö. Özdemir, 2008: 3). Bu tanışma sonrasında Sarısözen, Özkan'a, Ege'den adamı olmadığını, liseyi bitirir bitirmez yanına gelmesini ve kendisini Radyoya alacağını söyler. Nitekim üniversite eğitimi için geldiği Ankara'da Özkan, 1957'de girdiği sınavın hemen ardından, Ankara Radyosu'nda görev yapmaya başlar. Annesinin köyüne ait Kızılhisar Zeybeğini ilk kez bu görevi sırasında, solo olarak icra etme imkânı bulur. Ancak Özkan'a göre Radyo muhitinde kendisini asıl ispat ettiği yer, İstanbul Radyosu olur (Özdemir ve Bengi, 1997). 1960 veya 61'de, yeniden bir sınava girer ve ardından İstanbul Radyosu'nda sololar yapmaya başlar. İlk solo yapacağı gün yaşadığı heyecanı bastırmak için koca bir şişe beyaz şarap içer ve ardından stüdyoya girip, yine heyecan ve coşku içinde Kızılhisar Zeybeği'ni çalıp söyler. Radyo muhitini, kültürel ve sanatsal idealleri bakımından önemsemesine karşın Özkan'ın maruz kaldığı "hayat şartları" hiç de iç açıcı değildir. Nitekim o yıllarda ekonomik sıkıntılar içindedir ve Radyodan aldığı aylık, geçimini sağlamasına yetmez. Çoğu zaman, ay sonunu getirebilmek için etraftan borç istemek zorunda kalması, ciddi şekilde üzülmesine ve kaygılanmasına yol açar.[6]

3. Paris'te

Özkan, 1976'da, Paris'e yerleşme kararı alır ve o yıldan başlayarak da hayatını Fransa'da devam ettirir. İstanbul'da yaşadığı ekonomik darlıklar, saz adına yapmak istedikleri ve üstlendiği sanatsal ve kültürel "misyon", halk müziği alanında yapmak istediği bilimsel ve eğitsel çalışmalar, Özkan'ın o yıllarda Fransa'da yaşamakta olan kardeşi ve babasının da telkinleriyle, onun Paris'e gidişinde etkili olur.

1988'de Paris'te tanıştığı Jerome Cler, kısa süre sonra yakın dostlarından biri haline geldiği Özkan'dan etkilenerek, birkaç yıl içinde, Türk halk müziği araştırmalarına yönelir. Bu yönelimle de 1998'de, *Musique et Musiciens de Village en Turquie Méridionale (Régions d'Acipayam et Çameli, Denizli)* [Güney Türkiye'de (Denizli Acıpayam ve Çameli Bölgeleri) Köy Müziği ve Müzisyenleri] başlıklı doktora tezini, halen öğretim üyesi olarak görev yaptığı Sorbonne'da tamamlama imkânı bulur. Cler (2010a), Özkan'la tanışmasını şöyle anlatır:

> Talip ile 1988'de tesadüfen tanıştım - öyle ki böyle bir tesadüf yok dedirten cinsten... O zamanlar iki yıldır İspanya'da yaşıyor olduğumdan bir şekilde flamenko gitar çalışmaya başlamıştım ve farklı geleneklere özgü telli-sazlar (luth) dinliyordum ki aralarında Dariush Talai'nin çaldığı İran tarı, Iraklı Münir Beşir'in 'ud'u ve Anadolu sazı yer alıyordu. Bunlardan sonuncusuna, geleneksel müziğe meraklı Fransız amatörleri üç ana kaynaktan erişebiliyordu: Ocora Radio France'ta Jean While ve Irène Mélikoff tarafından yayınlanmış olan ve ezoterik gelenekleri temsil eden Âşık Feyzullah Çınar ve Alevilerin dünyası diski; Alain Gheerbrant'ın 1950'lerde yaptığı kayıtları bir araya getiren ve biri tamamen Aşık Veysel'e ayrılmış olan ikili disk; ve nihayet, halen Ocora Radio-France serisi içinde Talip'in, saz sanatının özünü ortaya çıkardığı göz kamaştırıcı L'Art Vivant de Talip Özkan diski. İlk dinlediğimde "fazlasıyla virtüözce" bulduğumu hatırlıyorum ki henüz elinin altında çınlayan şeyin

[5] "1960'da ihtilal oldu. Darbeci hükümetin bütçeye yardımcı olmak maksadıyla aldığı karar neticesinde benimle birlikte birçok gençlerin ve yaşlıların radyodaki işlerine son verildi. Hatta Sarı Recep de işlerine son verilenlerin arasında idi. Yurttan Seslerin maskotu denebilecek birinin gönderilmiş olması çok acıdır. Sonra ben Acıpayam'a geri döndüm. Babam radyoda tesadüfen rast gelerek İstanbul Radyosunda sınav olacağını dinliyor. Bana hemen haber verdi, apar topar İstanbul'a gittim." (Ö. Özdemir, 2008: 5)

[6] "Radyodayken sanatsal yönden kendimi iyi ifade ediyordum. Orada bir ismimiz, icra faaliyetimiz vardı ama ceplerimiz boştu. […] O yıllarda halk müziğinin tüm yükünü hisseden insanlardan biriydim. Ama biz niye parasız dolaşırdık anlamıyorum. Biz bu kadar önem verilmeyecek insanlar mıydık?" (Özdemir ve Bengi, 1997: 38-39).

mükemmel saz olduğundan habersizdim.

> 1988 kışı sonunda bir arkadaşımın davet ettiği bir Türk lokantasına girerken bir masada, plak kapağında gördüğüm Talip Özkan'ın yüzünü görünce hayretler içinde kaldım... Fransa'da yaşadığını bile bilmiyordum. Yanına gittim, "Siz Talip Özkan mısınız?" diye sorduğumda – "Evet" dedi, iltifatlarımı sundum ve kendimi değil, çok iyi bir sazı olan ve onu çalmayı öğrenmek isteyen bir arkadaşımı düşünerek ders verip vermediğini sordum ve Talip, şöyle cevap verdi: "Ama öğrenecek olan sizsiniz: düşünmemelisiniz, hemen atılmalı, işe koyulmalısınız". Böylece ortak tarihimiz başlamış oldu. İki gün sonra [oturmakta olduğu] altı katı ilk kez tırmandım: Bir gün İspanya'da yine 'tesadüfen' bulduğum ve Talip'in bana çaldırdığı küçük bir sazım, bir cura bağlamam vardı. İlk ders Hüseyni makamı ve 5 vuruşluk bir ezgi idi… Çok hızlı bir şekilde, başta 5/8 ve 7/8 olmak üzere aksak ritimler evrenine, ardından '9'un uçsuz bucaksız dünyasına götürdü beni.[7]

Özkan, Paris'te yaşadığı yıllarda sanatsal, kültürel, eğitsel ve bilimsel bakımlardan hasretini çektiği imkânlara kavuşur. Pek çok öğrencisi olur, Avrupa'nın çeşitli ülkelerinde sürekli olarak festivallere, konserlere davet edilir; ilgi, saygı, takdir ve övgüyle karşılanır. Halk müziği nedeniyle yoğun ilgi duyduğu araştırma zemini ve olanaklarını, yine, Paris'te elde eder. Etnomüzikoloji alanında doktora yapar ve hayatının sonuna kadar da burada yaşamayı sürdürür.

4. Sanatçı Yönü

Talip Özkan, kendisini, en başından itibaren, tanbura ailesinden sazların tümünü üstün niteliklere sahip bir "virtüöz" olarak icra etmeye adamış biridir. Sanatçı yönü, diğer tüm yönlerinin önündedir ve geliştirdiği tanbura çalma tarzı, bütünüyle kendine özgü nitelikler taşır. Özellikle kullandığı mızrap teknikleri, özgün doğaçlamaları ve benimsediği repertuvar, onun sanatçı yönünün başta gelen göstergeleridir.

Özkan'ın öncelikli vasfı, tanbura icrasına, "zeybek tavrı" ile "Azeri tavrı" olarak nitelendirilen teknikleri kazandırmış olması ve ayrıca özgün bir "açış" ve dolayısıyla "doğaçlama" yaklaşımı ortaya koymasıdır. Özkan'dan önce tanburada zeybek ezgileri çalan isimler arasında Tanburacı Osman Pehlivan başta gelirse de onun zeybek icrası, henüz, Ege'ye ve özellikle de davul-zurnaya özgü "ağır zeybekler"e dayalı değildir. Özkan, başta Kızılhisar ve Kocaarap zeybekleri olmak üzere tanburada ağır zeybek, kıvrak zeybek, kesinti zeybeği türlerindeki eserlerin icra normlarını belirleyen kişi olmuştur. Özkan'la birlikte halk müziği icrasının merkezleştiği Radyo çevrelerinde, onun icralarını örnek alan bir "zeybek tavrı" anlayışı gelişmiştir (Öztürk, 2002, 2016). Özkan, Anadolu'nun her yöresinden icralar gerçekleştirmişse de zeybek ve Azeri müziklerinin tanburadaki icralarına "örnek/model" teşkil etmesindeki ayırt edicilik, geliştirdiği üslûp ve kullandığı tekniklerin benimsenmesi bağlamında, mesela bozlak, halay veya deyiş icralarında eş-düzeyde bir etkiye sahip olmamıştır. Tanburaya uyarladığı horon ezgisi çok önemli bir istisna oluşturmakla birlikte, bunda da bir üsluplaşma görülmez. Buna karşılık Radyo ve sonrasında gerek dershane gerekse de konservatuvar çevrelerinde birer norm haline gelen zeybek ve Azeri tavırlarının şekillenmesinde, Talip Özkan'ın öncü ve belirleyici rolü olduğu yadsınamaz bir gerçektir. Özkan'ın ardından tanbura ve bağlama icrasında öne çıkan isimlerin hemen tümünde, onu örnek almaya dayanan anlayışın yansımaları derhal fark edilir (Öztürk, 2016).[8]

Özkan, "temsilcisi" olduğu müzik tarzını, kendi ifadesiyle, "Türkiye tarzı" olarak ifade eder: "Zeybek çalışını en iyi biçimde ben yaptığım için, sadece zeybek çalan biri olarak görülebilirim. Ama zeybeğin hemen yanında bir Azeri söylediğim zaman, usta bir Azerbeycanlı [Azerbaycanlı] kadar iyi söylerim. Tüm yörelerden eş derecede zevk alırım. Ben onu vazife edinmişim" (Özdemir ve Bengi, 1997: 40). Bir başka söyleşide, Azeri müziğinden saz repertuvarına yaptığı uyarlamalar hakkında da şunları söyler: "Birçok Azeri danslar derledim ve bağlamaya angaje ettim. İzmir'de Azeri müzikleri üzerine çok yayınlar yaptım. Şeyh Şamil gibi süratli birçok eser çaldım" (Ö. Özdemir, 2008: 8).[9]

---

[7] Metnin farklı bir çevirisi için ayrıca bkz. Cler (2010b).

[8] Musa Eroğlu, Türkü Life'ta yer alan söyleşisinde Talip Özkan için, "bugün çaldığımız sazı o zaman çalıyordu" diyerek, Özkan'ın model oluşturma anlamında öncü yönünü somut olarak dile getirir. Bkz. https://www.youtube.com/watch?v=_-OdqjQHclI

[9] Özkan'ın, aynı söyleşide verdiği şu bilgiler de kayda değerdir:
Türkiye'deyken Azerbaycan ve Kafkas Türklerinin müziği üzerine araştırmalar yapmıştım. O dönem Sovyet rejiminden dolayı kaynak bulma şansımız yoktu. Tek çare İzmir'e veya yakın yerlere göç etmiş olan Karslı Azeri ailelerin evine gidip derlemeler yapıyordum. Hatta o ailelerden biri kızını bana vermek bile

Özellikle 1980 sonrası Türkiye'de gelişen politik iklimde Alevi kimliğiyle özdeşleştirilen ve günümüzde de artık büyük oranda toplumsal bir kanaate dönüştürülmüş bulunan 'bağlama düzeni' çalmaya ait öncü nitelikteki ilk icraları – üstelik de tümüyle Ege ve Teke bölgelerine mahsus olmak üzere – Talip Özkan'da bulmak mümkündür. Bağlama düzeniyle seslendirilen başta Avşar Beyleri ve Sarı Zeybek olmak üzere bu bölgelere özgü pek çok türkü, ağıt ve ezginin yanı sıra meşhur Topal Oyun Havası[10] gibi daha pek çok eser Talip Özkan tarafından icra edilmişken, 1980 sonrasında geliştirilen "düzen ve Alevi kimlik siyaseti" (!) olgusu, henüz mevcut değildir (Öztürk, 2005, 2016). Burada, elbette, "Alevi kimliği – Bağlama düzeni – kısa saplı bağlama" üzerinden geliştirilen siyaset, temsil ve söylem pratiklerinin üzerine, büyükçe bir soru işareti konulması gerektiğinin altını çizmek gerekir. Bağlama düzeni ve kısa saplı bağlama (yakıştırma/uydurma isimlendirmeyle "çöğür"), bağlama olarak isimlendirilen sazlarda yaygın olarak kullanılan yerel akort tarzlarından biri olmasına ve Anadolu'nun saz çalınan hemen tüm yörelerinde bilinip kullanılmasına rağmen bu düzenin Alevilikle özdeşleştirilmesi, bütünüyle bir kimlik siyasetinin ürünü olmuştur (U. Özdemir, 2018; Yürükoğlu, 1993). Özkan, bu süreci – oldukça "iğneleyici" tarzda – şöyle ifade eder: "Türkiye'de yapılan çalıp söylemedir. Arif'lerin [Arif Sağ] yaptığı gibi. Ayının kırk şarkısı varmış, kırkı da armut üstüneymiş" (Özdemir ve Bengi, 1997: 40).[11]

Özkan'ın sanatçı yönünde öne çıkan temel bir vasfı da "saz virtüözlüğü"dür. Kendisini bu vasfıyla aynı zamanda "istisnaî" bir öncü olarak görür. Özkan, Radyoda geçirdiği yıllardan başlayarak kendisini bir virtüöz olarak inşa etmiştir. Bu niteliği, onun, gerek Türk müziğine, Anadolu halk müziğine, tanbura-ailesi sazların tümüne ve "solo konser / resital" anlayışına, duyarlı ve adanmış bir yaklaşım göstermesini sağlamıştır. Tanburanın yanında tanbur sazına gösterdiği ilgide, Özkan'ın Türk müziği kavrayışının boyutlarıyla karşılaşmak mümkündür. Özellikle kişisel üslubundan ayrı düşünülemeyecek doğaçlama, açış ve "taksim"lerinde tanbur sazına gösterdiği ilgi, onun melodik arayış ve yaratıcılığının tipik bir yansıması olarak görülmelidir. Özkan'ın kişisel müzik ufku içinde "doğaçlama"lar, başlı başına bir alan teşkil etmektedir.

Avrupa'nın değişik ülkelerinde gerçekleştirdiği konserlerde Özkan, seslendirdiği geleneksel dağarı, özgün "yorum" ve "katkı"larla biraraya getirdiği doğaçlama ve ezgiler üzerinden, bir "süit" anlayışıyla ele alır ve ayrıca, Avrupalı beklentiye hitap etmek adına da "gösteriş" yapmaya dönük "hızlı" eserler de seslendirir.

> Avrupa'da dahi benim derdim şuydu: Keman, gitar, piyano gibi çalgılar tek başına konser, resital verebiliyorsa, hiç türkü söylemeden saz da konser verebilmelidir. […] ben sazı kuartet, konçerto, süit gibi Batılı ve enternasyonal formlar içinde görmek isterim. Şu sazı dünyaya tanıtan benim. Başka bir kimse yok. Hemen hemen bütün ülkelerde festivallerde çaldım., durmadan. Herkes ayakta alkışladı. Nefis kompozisyonlar yarattım, açışların içine ritmleri kattım. […] Sazı enternasyonalize etmek mecburiyetindeydim. Bunu kendimde hissediyordum ve başardım. Buna başka örnek getirsinler… Yok ki! Suna Kan var kemanda, İdil Biret var piyanoda. Ama bunların Türk müziği yaptığı yok. Türk müziğini, gerek halk müziği, gerekse sanat müziğini dünyaya tanıtma adına böyle şeyler yapmış başka biri yok. İlk benim. (Özdemir ve Bengi, 1997: 39)

Tutu (2016: 48), yerel, ulusal ve uluslararası boyutlarda halk müziğinin temsili ekseninde Özkan'ı; "[…] yerelden çıkan, yerel müziğin ulusal çapta yayılmasına katkı sağlayan ve uluslararası sahnede Türk müziğini temsil eden bir

---

istemişti. 'sen egeli ol[a]mazsın sen Azerisin' diyorlardı bana (Ö. Özdemir, 2008: 9).

10 Bağlama çalanların "gözde"lerinden Topal Oyun Havası için Özkan'ın dile getirdikleri, halk müziği dağarının "şekillen[diril]me" süreci bakımından çarpıcı niteliktedir:
Ben bu solo bantlarda çalışıp geliştirdiğim topal vs. gibi eserleri çaldım. O yılların birinde sabahladım ve topal oyun havasını düzenledim. Topal oyun havası aslında Denizli'nin Çivril kazasının bir köyünün oyun havasıdır. Düğünlerde halkı güldürmek için oynanan esprili oyunlardan biridir. Oyuna çıkan müziğin aksak vurgusu ile topal olur. Oyunun şartı vardır. Herkes değişik topal olacaktır. Amaç halkı güldürmektir. Bazıları o kadar iyi oynardı ki doğuştan topal zannederlerdi. Lisede iken Hamdi isminde Çivril'li bir arkadaş vardı. Mandolin çalardı. Bir gün bana 'Talipçiğim bak bizim oralarda böyle bir oyun havası var' dedi. İlk ondan duymuşumdur bu oyun havasını. Yıllar sonra radyoda iken aklıma geldi. Hamdi'nin çaldığı bu oyun havasını bir gece çalışarak düzenledim. O zaman kısa saplı sazlarımız da yok. Uzun saplı bağlamada, bağlama akordu yapıp çalardım. Bizim orda bağlama akordu demezler Avşar düzeni derler. Avşar beyleri türküsü o düzenle söylendiği için. Topal oyun havası aslında 3 kısımdır. Oyuncular meydana çıkarken yapılan müzik, oynarken yapılan müzik, oyuncuların yerine otururken yapılan müziktir. Kısa kısadır bu bölümler. Bir gün bir solo izni verilmişti radyoda ben bu topal oyun havasını çalmıştım. Bittikten sonra herkes beni tebrik etmişti. Alâeddin PALANDÖKEN 'nerden bulursun bunları nerden' diye bana sarılmıştı. (Ö. Özdemir, 2008:)

11 Talip Özkan'ın, THBT organizasyonuyla 2000 yılında Ankara'da, ODTÜ Mavi Amfi'de verdiği ve benim de dinleyiciler arasında yer aldığım konserde de bu beyanını yinelediğini çok iyi hatırlıyorum. Bkz. https://www.youtube.com/watch?v=DDRDNys4gn4

sanatçı olarak tarif etmek" gerektiğini belirtir. Bu yönüyle Özkan'ın kendi adına üstlendiği misyonda, Ocora, Music of the World ve Axiom gibi üç ayrı uluslararası yapımcı firma için gerçekleştirdiği albüm kayıtlarının, önemli bir istisna teşkil ettiğinin altını çizmek gerekir.

Özgün bir sanatçı olarak Özkan'ın müzik anlayışında halk müziği ve saz belirleyici birer merkez durumundadır. Özkan, hiç kuşkusuz, yetiştiği döneme özgü temel bazı fikir ve yönelimlerin etkisi altındadır. Bir yanda "romantik" ve "yurtseverlik"le harmanlanmış "halkçı" ve "Türkçü/millliyetçi", diğer yanda "seçkinci" bir sanat anlayışı bağlamında "Garpçı" yönelimler; Gökalpçi formülasyonla, "hem millî hem beynelmilel" olmaya dönük "özlem", Özkan'ın üretimlerine adeta damga vurmuş gibidir. Bu yönelimlerin tipik yansımalarını; makam kavramını sevmeyişinde, Hüseyni makamını "pentatonik" buluşunda, halk müziğinin Asya kökenli olduğuna inanışında, "aksak ritm" olgusunu Türk halklarına dayandırması gibi yaklaşımlarında görmek mümkündür. Anadolu ve Türkler bağlamında "kültürel etkileşim" olgusuna yaklaşımında belirli bir esneklik sergilerse de bu etkileşimlerin "Türk disiplini" altında, "Türkize edildiği" görüşündedir. Cler (2010a, 2010b), Özkan'ın "bazen fazla 'Türkçü' bir söylem" tutturduğunu, "ama hemen ardından, milliyetçi ideolojiye sıkışanları şiddetle" kınadığını ve "kendisini İslâmiyetten ziyade Türklerin dünyasına, şaman göçebelere" ait gördüğünü belirtir. Dolayısıyla Özkan'ın sanatçı yönü, belirli görüş, kanaat ve fikirler çerçevesinde ve bu fikirlere bağlılık anlamında da samimi bir "adanmışlık"la şekillenmiş vaziyettedir.

Özkan, kendisini, Türk halk müziği ve saz adına hem bir "elçi" hem de bir "vazifedar" gibi görür. Üzerinde tarihsel ve kültürel bir sorumluluk, hatta mecburiyet hisseder ve bu yüzden de kendisine bir "vazife/misyon" edinir. Bu misyonun temel itici gücü; sazı ve halk müziğini "enternasyonalize etme" düşüncesidir.

Armoni ve çokseslilik konularına yaklaşımı, Rauf Yekta ve Kemal İlerici izleğiyle uyum arz eder. Özkan, Türk müziğinin bünyesinde, özgün bir armoni bulunduğuna kanidir. Bu nedenle Türk ezgilerinin armonize edilmesinde sazın bünyesinde ve halk müziğinin melodik yapısında var olan unsurlardan yararlanma düşüncesindedir:

> Armoni için uzun yıllar çalıştım. Türk müziğine armoni girecekse onun yolları var. […] Armoni tariflerini kendisinin tensip etmesi gerekir bestekarın. Türk müziğini, armoniyi ve bunları yazmayı bilmek gerekir. İllâ her sesi armonilemek diye bir şart da yok. […]
>
> Söğüt yöresinin 'Bir incecik duman tüter bacadan' türküsünü çoksesli yaptım. Bağlamada misket akordunda duyduğum sesleri sadece biraz geliştirdim. […]
>
> Batı'nın güya polifoniyi bulduğu söylenir. Avşarların bu eserinde [Avşar beyleri] üç-dört asır önceden armoniler var… (Özdemir ve Bengi 1997: 40, 41)

5. Araştırmacı Yönü

Özkan'ın araştırmacılığında derlemecilik ile halk müziğinin bilimsel açıdan incelenmesi boyutları öne çıkar. Bunlar arasında başta gelen alan ise, "saha"da olup, "halk"a ve "köyler"e gidip, buralardan derleme yapmaktır. Bu nitelik, hayatta tuttuğu yolun ayrılmaz ve doğal bir unsuru olmuştur. Başta yetiştiği yöre olan Denizli/Acıpayam olmak üzere radyo süreciyle birlikte Türkiye'nin farklı yörelerindeki halk müziği derlemelerine de yönelmiş olan ilgisi, bu bağlamda, son derece karakteristiktir. Kaplan (2020)'a göre TRT dağarında bulunan Denizli yöresine özgü derlemeler ağırlıklı olarak Acıpayam'dan yapılmış olduğu ve türkülerin derlenmesi ve notaya aktarılmasında da başta Talip Özkan olmak üzere Özay Gönlüm ve Nida Tüfekçi isimlerinin öne çıktığı görülmektedir. Özkan'ın derlediği ve ayrıca "kaynak"lık ettiği türküler arasında Avşar Beyleri, At bağladım Denizli'nin hanına, Cemile'min geçtiği yollar meşeli, Çıktım çamın dorusuna, Garabaş goyunu güde güde getirdim, Meşesi meşesi yayla meşesi, Siyah çorap geysena gibi örnekler yer alır.

Yedek öğretmenlik yaptığı yıllarda, Tokat'ın Artova kazası Büvet köyünde de derlemeler[12] yapmış olan Özkan'ın derlemecilik serüveninde İzmir Radyosu yılları öne çıkar. Derleme yapmaya karşı sergilediği tutkulu ve özverili ilginin somut örneğini, gideceği sahalara, cebinden "taksi kiralayarak" gitmesi oluşturur. Sonraları derleme yapacağı köylere Radyoya ait araçlarla gitmesine imkân sağlanır ve çevresindeki kimi meraklılar da bu çalışmalara katılmak

[12] TRT repertuvarında bu yöreye kayıtlı ezgi ve türkülerin hemen tümü Talip Özkan tarafından derlenmiş ve notaya aktarılmıştır.

isterse de Özkan, derleme faaliyetlerini tek başına sürdürmeyi tercih eder.

Özkan'ın derlemecilik kariyerinde 1967'de Muammer Sun başkanlığında TRT adına gerçekleştirilen ve tüm Türkiye'den türkü ve masal derlemesini amaçlayan TRT Birinci Folklor Derlemesi I önemli bir yer tutar. Bu derlemelere Gültekin Oransay, Melahat Oransay, İlhan Baran, Cengiz Tanç, Suzan Koldaş, Kemal İlerici, Cenan Akın, Muammer Sun, Ahmet Yürür, Sarper Özsan, Ülkü Aydoğdu, Veysel Arseven, Işık Gülöksüz, Talip Özkan, Erdoğan Okyay ve Nejat Büyükgönenç katılır. Özkan, bu faaliyette, Veysel Arseven ve Işık Duygu Gülöksüz'le beraber, İzmir Derleme Heyeti içinde görev alır. Heyet, 16 gün süren derleme kapsamında Bergama ilçe merkezi, Tepeköy, Karalarbaşı Köyü, Ödemiş ilçe merkezi ve Beydağ bucak merkezinde 100 kadar ezgi, 8 tane masal, ramazan manileri ve ninniler toplar (TRT 1967: v. 67). Bu derlemeler sonucunda yapılan değerlendirme toplantısında Özkan'ın sergilediği duyarlılık, sahip olduğu 'adanmışlığı' tipik olarak gözler önüne serer[13]:

> Birinci safhada bir adamtasyon ve geniş süreli bir adamtasyon, ikinci safhada aşağı yukarı hiçbir şeyi madur etmemecesine, kaba tabiriyle teftiş edercesine her şeylerini aldık. […] bir bölgeyi, ekip, bu iki temele dayanan ve ciddî neticeler elde edilmek istenen bir düsturdur. Böyle bir tarama birleştirmekten ziyade bir bölgeyi hassasiyetle müteaddit defalar […] aynı ekipin aynı yere gitmesiyle bu alışkanlık bir yerleşsin, kendisini o köyden hissedip, o kazadan hissedip meselesini yaratmak ve daha ciddi daha kendilerinden bir orijinale başlamak acaba mümkün müdür? Böyle çıkıp bir ay derlemek ne bileyim bir ziraatçının gübre dağıtması gibi geliyor bana. Süreyi çok uzatmak ve adeta orada yerleşmek. Bizce bunu büyük bir feragat ve fedakarlıkla, az bir maddiyatla yapabilecek ideal taşıyanlarımız vardır ve çıkacaktır. Onlarla oturmak, yatmak haftada onbeşde bir gidip bilumum dertlerine iştirak etmek gibi. (TRT 1967: v. 110)

Özkan'ın aynı zamanda esaslı bir "serzeniş" niteliğindeki bu beyanına, besteci Muammer Sun'un verdiği yanıt da oldukça manidardır:

> Aslında sizin söylediğiniz iş, çok geniş kadrolu ve işi bu olan kimselerin iyi bir organizasyonla uzun süre içerisinde yapacakları iş. Biz burada ister istemez TRTnin amaçlarını düşünmek zorundayız. […] Ben sizin söylediğiniz anlamda Türkiye'de hazır uzman bulunduğunu sanmıyorum. Ne bu konuda adam hazırlamış Folklor Enstitüsü var, ne de bu konuda sürekli çalışmış bir kimse var. TRT bunu yetiştirmeyi ister, sürekli adam tutar ve yaparsa, bu bir ölçüde olabilir. (TRT 1967: v. 111)

Talip Özkan'ın araştırmacı yönünde ikinci olarak, "halk müziğine yönelik araştırma yapma" anlamında "etnomüzikolojik" nitelik öne çıkar. Özkan, 1977'de Paris'e yerleşmesinin ardından, önce Sorbonne'da müzikoloji, sonra Nantes'da sosyoloji ve nihayet Paris 8 Üniversitesi'nde etnomüzikoloji alanında eğitim almaya başlar:

> Bir ara Sorbonne üniversitesinin müzikoloji bölümüne kayıt oldum. Epey sonra tabi Sorbonne üniversitesi etnik müziklerin doktorasını o yıllarda yapmadığı için (Fransız ve Frankofon ülkelerin müziklerini inceleyebiliyordunuz.) ve bir dönem Nantes üniversitesi sosyoloji bölümüne kayıt oldum. Sosyolojide mutlu olmayınca Paris sekizinci üniversitesine kayıt oldum. Ve müzik doktoru olmuş olduk.[14] (Ö. Özdemir, 2008: 8)

Bu üniversite, aralarında Michel Foucault, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Jean-François Lyotard, Jacques Lacan, Jacques Rancière, Antonio Negri, Slavoj Žižek, Alain Badiou, Luce Irigaray, Etienne Balibar ve Nicos Poulantzas gibi alanlarında önemli çığırlar açmış düşünür ve akademisyenlerin yer aldığı, Fransa'nın önde gelen üniversitelerinden biridir. Özkan, bu üniversitede, 1989 yılında, müzikolog Daniel Charles[15] danışmanlığında,

[13] Yazım hataları daktilo teksiri şeklinde yapılmış olan asıl metne aittir. Derleme sürecinin kapsamlı bir değerlendirmesi için bkz. Öztürk (2018).

14 Alıntıdaki yazım hataları asıl kaynağa aittir. Bu alıntıda, Talip Özkan'ın Sorbonne'daki müzikoloji yapılanışına ilişkin olarak verdiği bilgi, aslında "müzikoloji" disiplinin Avrupa-merkezci yapılanışına işaret etmesi bakımından önem arz eder. Özkan, Sorbonne'da, esas olarak, Fransız müzikolojisinin, "Fransız müziği ve Fransızca konuşulan ülkelerin müzikleri" gibi, tamamen etnosantrik bir yapılanış içinde olduğuna tanıklık etmiştir. Özkan'ın beyanı, dünyayı "ben" ve "öteki(ler)" olarak bölen hegemonik akıl tarafından müzikoloji ile etnomüzikoloji arasında var edilmiş bulunan ve günümüzde de yaygın şekilde sürdürülmekte olan anlamsız "çekişme"nin, doktora yapmaya yeltendiği yılların Fransa'sında kökten bir ayrım olarak revaçta bulunduğunu açıkça göstermektedir. Bkz. Öztürk (2021).

[15] Daniel Charles (27 Kasım 1935 – 21 Ağustos 2008): Cezayir doğumlu müzisyen, müzikolog ve felsefecidir. Paris Konservatuvarında besteci Olivier

"Analyse des Mesures (Rythmes) et des Modes de la Musique Populaire Turque" ("Türk Halk Müziği Ölçü (Ritm) ve Makamlarının İncelenmesi") başlıklı doktora tezini tamamlar. Semantic Scholar'da yer verilen içeriğe bakıldığında Özkan'ın, bu tezde, özgün bir içerik oluşturmaktan ziyade, Muzaffer Sarısözen'in *Türk Halk Musikisi Usulleri* başlıklı kitabındaki ölçü sınıflandırması ile Arel-teorisine özgü makam sınıflandırmasını temel alan bir yaklaşım sergilediği anlaşılmaktadır.[16] Aslında Özkan'ın, halk müziğinin ritmik ve ezgisel yapısına ilişkin görüşleri, 1997'deki bir röportajında dile getirdikleri açısından, "müzikoloji" adına oldukça "sorunlu" görünür:

> Makam sözü Arapçadır. Arap milletini ve Arapçayı sevmiyorum. Nefret ediyorum. Her şeyden önce insan olarak sevmiyorum. […] Arapları sevmeyişim biraz Paris'te yaşamamdan kaynaklanıyor. Bir de bizim bilinçsiz tiplerin Arabın musikisini Türk musikisine 'arabesk' adı altında sokmasından… […] Arabesk, özgün müzik gibi saçma sapan şeylere alet edilen sazı tanımıyorum. Hoşlanmıyorum da. […] Orhan Gencebay gibileri sevmiyorum. […] Adam geceyarısı Kahire, Bağdat radyosunu dinliyor, melodileri alıyor, üstüne biraz Türk motifi koyuyor, saz ekliyor… Üçkağıtçılık yani. […] Benim için önce ülkemin musikisi gelir. (Özdemir ve Bengi, 1997: 39)

6. Eğitimci Yönü

Özkan, sadece sanatçı değil, eğitimci ve araştırmacı nitelikleriyle de alana değerli katkılar sağlamış; eleştirel yaklaşımını bu alanlarda da sergilemiştir. Bir eğitimci olarak, öncelikle, Yurttan Sesler ve "radyo tarzı" icraya yönelik görüşlerinde, onun eleştirel tavrının somut ifadelerini bulmak mümkündür:

> Kendi içinde analiz ettiğimiz zaman rengarenk güzelliklerden meydana gelen bir Türk halk müziği bütünlüğü yaratılmıştır. Ancak o zihniyet hala devam etmektedir. Biraz değiştirmek renk getirmek gerekmektedir. Çünkü monotonizm karşımıza çıktı, tek düzelik halkı batırdı. Ben çocukken zurna falan yoktu düğünlere gelen. İki tane kasketli büyük sazlarıyla çalıp söylerlerdi, halk oynardı meydanda. İş zurnaya, klarnete kaldı günümüzde. Aşıklara bakarsak çalıp söyleme hareketi vardır. Otuz tane saz önde, altmış tane ses arkada çalıp söyleme yoktur Türk halk müziği geleneksel yapısında. Halk müziği gruplarımızın hala eskiyi sürdürmesi pek güzel olmuyor (Akt. Ersoy 2014: 944)

Onun eğitimci yönüne dair en dikkat çekici gözlem ve değerlendirmeler ise, bizzat öğrencisi olmuş olan Cler (2010a, 2010b)'e aittir:

> Özellikle ilk aylarda, her bir öğrenci için, Talip 'melodik iskelet' dediği transkripsiyonları yazardı –bu da, verdiği derslerin ne kadar 'kişiye özel' olduğunun bir göstergesidir. Seçtiği parçalar her zaman öğrencinin ihtiyacına, kapasitesine, yeteneğine uygun olurdu. Artık bütün çalışma bu 'iskeleti' ete büründürmeye yönelikti, yani 'köylülerin deyişlerini taklit etmeye'. Değişmeyen tavsiyelerinden biri, vokal süslemelere, ses oyunlarına nüfuz edip bunları saz üzerinde taklit edebilmek için mümkün olduğunca çok ezgi dinlememizdi. Zeybek çalmaya gelince, klarinet ya da zurnayı örnek almamızı, onların süslemelerini, oyunlarını ve cümlelerini saza uyarlamamızı isterdi. Öğrenci 'ileri' seviyedeki gruba yetişince, dersler TRT partisyonları üzerinden yürürdü ya da daha da iyisi Talip çalar, öğrenci de notaya dökerdi.

Bu çok değerli tanıklık, Özkan'ın, duyarlı bir eğitimci profiline sahip olduğunun en somut örneğini oluşturmaktadır. Özkan, geleneksel bir çalgının "uluslararası" nitelikteki öğrencilerine, tamamen kendi kişisel seviye ve ilgilerine dönük bir anlayışla yaklaşmakta ve uygulamayı, kimi kültürel, teknik, teorik ve tarihsel bilgilerle birlikte gerçekleştirmektedir. Hatta gündelik hayata ait çay demleme, kahve yapma, sohbet etme gibi unsurlar da bu çok-boyutlu eğitim içinde yer alabilmektedir. Dinleme ve hafızaya merkezi bir yer verdiği bu eğitim yaklaşımıyla Özkan, aslında tam anlamıyla "meşk" esaslı bir öğretimi takip etmektedir. Meşk, geleneksel sanatların öğrenilmesinde, müzikte de, uygulamaya dayanan ama uygulamanın gerektirdiği muhtelif bilgi, açıklama, "hikâye" ve "sohbet"lerin

Messiaen'ın öğrencisi olmuş ve bu okuldan, 1956'da, Birincilik Ödülü ile mezun olmuştur. Paris 8 Üniversitesi Müzikoloji Bölümü'nü kurmuş ve yaklaşık yirmi yıl bu bölüme başkanlık etmiştir. http://home.att.ne.jp/grape/charles/dc.html

16 https://www.semanticscholar.org/paper/Analyse-des-mesures-(rythmes)-et-des-modes-de-la-%C3%96zkan/e3ce4f1fae9b841cf004ba881d23abf04cc8f45f

de eğitimin ayrılmaz birer bileşeni olduğu bir yöntem olarak, sadece sanata dair bir öğretim olmanın ötesine geçen işlevlerle donanmış durumdadır. Bu nedenle meşkin sadece teknik düzeyde soyutlanmış bir sanat eğitimi olarak anlaşılması, yetersiz bir çerçeve oluşturur.[17]

Özkan'ın sanatçı ve araştırmacı yönlerini etkileyen temel bazı yönelimlerin, eğitimci niteliği üzerinde de etkileri olduğu, yine, Cler (2010a, 2010b)'in aşağıdaki ifadelerinden açıkça anlaşılmaktadır:

Talip müzik hakkındaki, ritmler hakkındaki teorilerini anlatıyor, bunların bozkırda yaşayan göçerlerin, Oğuz boylarının dünyalarıyla bağlarını izah ediyordu. Bize Gök Oğuz, Gagavuz, Moldavya müziklerini incelemek, Türk müziklerinin temelindeki eski Türkik kökleri araştırmak gibi araştırma konuları öneriyordu.

7. Son Sözler

Tanbura sanatının Anadolu'da yetişmiş tartışmasız en özgün temsilcilerinden biri olarak Talip Özkan, 2010 yılının 27 Mayıs'ında hayata gözlerini yumdu. Ardında tam anlamıyla bir "ekol", bir "üstadlık yolu" bırakan Özkan, Anadolu Türklerine özgü benzersiz bir sanatın son temsilcilerinden biri oldu. Onun tanbura icrasında açtığı yol, hiç kuşkusuz, ancak Tanburî Cemil Bey'in tanbur icrasına getirdiği boyutlarla mukayese edilebilir niteliktedir. Vefatının ardından kaleme aldığı yazısında Nilüfer Kuyaş (2010), Özkan'ın hayatı boyunca yansıttığı "duruş"u anlamlı bir duyarlılıkla yansıtır: "Talip Özkan bağlamada sırf düzen kurmaz, koskoca divan kurar. Bu diyarın bütün dehasını konuşturmuştur, ama en çok şaman ruhu egemendir onda."

Üstadla yakın temasta bulunup ondan çok önemli kazanımlar elde eden öğrencisi Jerome Cler (2010a, 2010b)'e ait aşağıdaki değerlendirme ise, Özkan'ın ardından dile getirilebilecekler arasında saygıyla anılmayı hak eder niteliktedir:

> Benim açımdan Talip Hoca'nın bir 'model' olarak bana sunduğu en önemli şey olumlayıcı gücüydü, hayata eveti, kini reddedişi… […] 'Eski toprak' olduğunu söylerdi, 'yorgunluk' kelimesi ona yabancıydı. Kapısının üzerine, Nietzsche'nin kendisi için önerdiği gibi yazabilirdi: 'Kendi evimde oturuyorum, hiçbir zaman hiç kimseyi taklit etmedim ve kendisiyle alay etmeyen bütün ustalarla alay ettim.'

[17] Meşk konusunda kapsamlı bir değerlendirme için bkz. Behar (1993).

Kaynaklar

Baykara, Tuncer (2008). "Dayım Baha Akşit", *Geçmişten Günümüze Denizli Dergisi* 18, s. 12-15.

Behar, Cem (1993). *Zaman, Mekan, Müzik: Klasik Türk Musikisinde Eğitim (Meşk), İcra ve Aktarım*. İstanbul: Afa.

Cler, Jerome (2010a). "Les Routes d'Acıpayam. In Memoriam Talip Özkan (1939-2010)", *Cahiers d'Ethnomusicologie*, 23, http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1041

Cler, Jerome (2010b). "Talip Özkan'ın Ardından: Bin Yaylanın Zeybeği", Çev. Siren İdemen, *Bir+Bir* 4, https://birartibir.org/bin-yaylanin-zeybegi/

Ersoy, İlhan (2014). "Türk Halk Müziğinin Yeniden Üretimi/İnşası: Ulusal Kaynaştırma Projesi Olarak 'Yurttan Sesler' Topluluğu", *International Journal of Human Sciences* 11 (2), s. 931-947. doi: 10.14687/ijhs.v11i2.3057

Kaplan, Nermin Kök (2020). "Denizli Yöresi Türkülerinin Söz Varlığı", Yüksek Lisans Tezi, Necmettin Erbakan Üniversitesi.

Keleş, Nezahat Belen (1995). *Dr. Baha Akşit: Türkiye'ye Damgasını Vuran Bir Dönem Bir Olay Bir Yaşam (Demokrat Parti Dönemi Yassıada Mahkemeleri ve Yassıada Sonrası)*. İstanbul: Turgut Yayıncılık.

Kuyaş, Nilüfer (2010). "Talip Özkan'la Sazın Özü", https://t24.com.tr/haber/talip-ozkanla-sazin-ozu,82017

ODTÜ Türk Halk Bilimi Topluluğu. (1999). "Bir Büyük Virtüöz: Talip Özkan", *Halkbilimi ODTÜ THBT Dergisi* 9-10, s. 30.

Özdemir, Özcan (2008). "Talip Özkan'ın Sanatçı Kişiliği ve Ege Bölgesine Kazandırdığı Zeybek Eserlerin Müzikal Analizi", Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi.

Özdemir, Ulaş (2018). "Müzik İcrası ve Tahakküm İlişkisi Bağlamında Kısa Saplı Bağlamanın Serencamı", *Uluslararası Etnomüzikoloji Sempozyumu: Müzik ve Politika Bildiri Kitabı*, s. 363-382. Bursa: Etnomüzikoloji Derneği Yayını.

Özdemir, Ulaş ve Derya Bengi (1997). "Talip Özkan: Biz Bu Kadar Önem Verilmeyecek İnsanlar mıydık?", *Roll* 12, s. 38-41.

Özkan, Talip (1989). "Analyse des Mesures (Rythmes) et des Modes de la Musique Populaire Turque", https://www.theses.fr/078959306.

Öztürk. Okan Murat (2002). "Anadolu Yerel Müziklerinde Geleneksel İcranın Vazgeçilmez Unsurlarından Biri Olarak Tavır Kavramı Üzerine", *Halkbilimi ODTÜ THBT Dergisi* 17, s. 13-17.

_____ (2004). "Ustasız Bir Usta'nın Öyküsü: Özay Gönlüm", Özay Gönlüm Arşiv Kayıtları (Kitap+2 CD). İstanbul: Kalan Müzik.

_____ (2005). "Anadolu Semah Müziklerinin Başlıca Özellikleri Üzerine Gözlemler", *Alevi Bektaşi Müzik Kültürü Sempozyumu, 14-15 Mayıs 2005* (s. 8-30). Ankara: Hacı Bektaş Veli Anadolu Kültür Vakfı Genel Merkezi.

_____ (2006). *Zeybek Kültürü ve Müziği*. İstanbul: Pan Yayınları.

_____ (2016) "Geleneksel Bağlama İcrasının Gelişiminde Üstadlık Kültürünün Rolü ve Belirleyiciliği", *1. Nida Tüfekçi Uluslararası Bağlama Sempozyumu Bildiri Kitabı* içinde, ed. Adnan Koç (s. 125-142). İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi.

_____ (2018). "Türkiye'de Halk Müziği Derleme Çalışmalarının 100 Yıllık Öyküsü", *Cumhuriyetin Müzik Politikaları* içinde, ed. Fırat Kutluk (s. 47–84). İstanbul: H2O Kitap.

_____ (2021). "Türk Müzikolojisinin Evrimci ve Pozitivist Temelleri: Rauf Yekta'dan Günümüze Eleştirel Bir Bakış", *Müziğin Kimlikli Halleri: İdeoloji, Etnografi, Popüler Kültür* içinde, ed. Özlem D. Varlı (s. 53–103). İstanbul: Doğu Kitabevi.

Tutu, Sıtkı Bahadır (2016). "Yerel, Ulusal ve Uluslararası Boyutlar Çerçevesinde Üç Sanatçı: Hayri Dev, Özay Gönlüm ve Talip Özkan", *EÜ Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi* 9, s. 41–49.

TBMM Türkiye Büyük Millet Meclisi. (2010). *TBMM Albümü 1920-2010 C. 2: 1950-1980*. Ankara: TBMM Basın ve Halkla İlişkiler Müdürlüğü Yayınları.

TRT Türkiye Radyo Televizyon Kurumu. (1967). *Folklor Serlemesi I*. TRT Merkez Program Dairesi Başkanlığı.

Yürükoğlu, Rıza (Haz.). (1993). *Değirmenin Bendine: Arif Sağ'la Müzik, Alevilik ve Siyaset Üzerine Sohbet*. İstanbul: Alev Yayınları.

Diskografi

Özkan, Talip (t. y.). *Kalenin Ardındayım / Yaramam (45lik)*. Topkapı Plak.

Özkan, Talip (t. y.). Çözd'al */ Garabaş Koyunu (45lik)*. Topkapı Plak.

Özkan, Talip (t. y.). *Al Yazmam / Sipsi (45lik)*. Topkapı Plak.

Özkan, Talip (1980). *Turquie. L'art Vivant de Talip Özkan* [LP]. Paris: Ocora Radio France.

Özkan, Talip (1986). *Mysteries of Turkey* [CD]. Music of the World.

Özkan, Talip (1992). *The Dark Fire* [CD]. Axiom.

Özkan, Talip (1993). *Turquie. L'art Vivant de Talip Özkan* [CD]. Paris: Ocora Radio France.

Özkan, Talip (1994). *Turquie. L'art du Tanbur* [CD]. Ocora Radio France.

Özkan, Talip (1997). *Yağar Yağmur* [CD]. Kalan Müzik.

Tanburacı Osman Pehlivan'ın Hayatı, İcrâcılığı ve Eserleri

Koray Burak ERDEMİR[1]

Nilgün DOĞRUSÖZ[2]

Özet

Tanburacı Osman Pehlivan, 1874 yılında günümüzde Bulgaristan topraklarında bulunan Tırnova'da doğmuştur. 1877 yılında ailesiyle birlikte Türkiye'ye göç ederek İstanbul'da Kadıköy'e yerleşmiştir. Çocukluk yılları babasının dükkânında etrafındakilerden zanaat ve sanat öğrenerek geçmiştir.

Tanburacı Osman Pehlivan, döneminin birçok ünlü ismi, sanatçısı ve musikişinasıyla arkadaşlık etmiştir. Sadrazam Talat Paşa'ya ve Atatürk'e tanbura çalmıştır. Başta Atatürk olmak üzere, Ahmet Rasim, Neyzen Tevfik, Tanburi Cemil Bey, Mesud Cemil, Ahmed Hâşim ve Sadi Yaver Ataman gibi birçok musikişinasla tanışmış ve musiki toplantılarında bulunmuştur.

Bu çalışma Anadolu ve Rumeli'yi dolaşarak derlediği türküleri ustalıkla çalıp söyleyen Tanburacı Osman Pehlivan'ın hayatı, icrâcılığı ve eserlerini gelecek kuşaklara ulaştırmak amacıyla yapılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Rumeli, Anadolu, Tanbura, Pehlivan, Atatürk, T.R.T

The Life, Performance and Works of Tanburacı Osman Pehlivan

Abstract

Tanburacı Osman Pehlivan was born in Tırnova, which is in Bulgaria today, in 1874. He settled in Kadıköy, İstanbul by immigrating to Turkey with his family in 1877. His childhood years passed in his father's workshop by learning craft and art from the people around him.

Tanburacı Osman Pehlivan made friends with many famous people, artists and music lovers of his period. He played tamboura for Talat Pasha and Atatürk. He met many music lovers such as Atatürk, being in the first place, Ahmet Rasim, Neyzen Tevfik, Tanburi Cemil Bey, Mesud Cemil, Ahmed Hâşim and Sadi Yaver Ataman, and participated in musical meetings.

This study aims to convey the life, performance and works of Tanburacı Osman Pehlivan, who played and sang folksongs which he compiled by going around Anatolia and Rumelia, to next generations.

1. Tanburacı Osman Pehlivan'ın Hayatı

1.1 Hayatı (1874-1943)

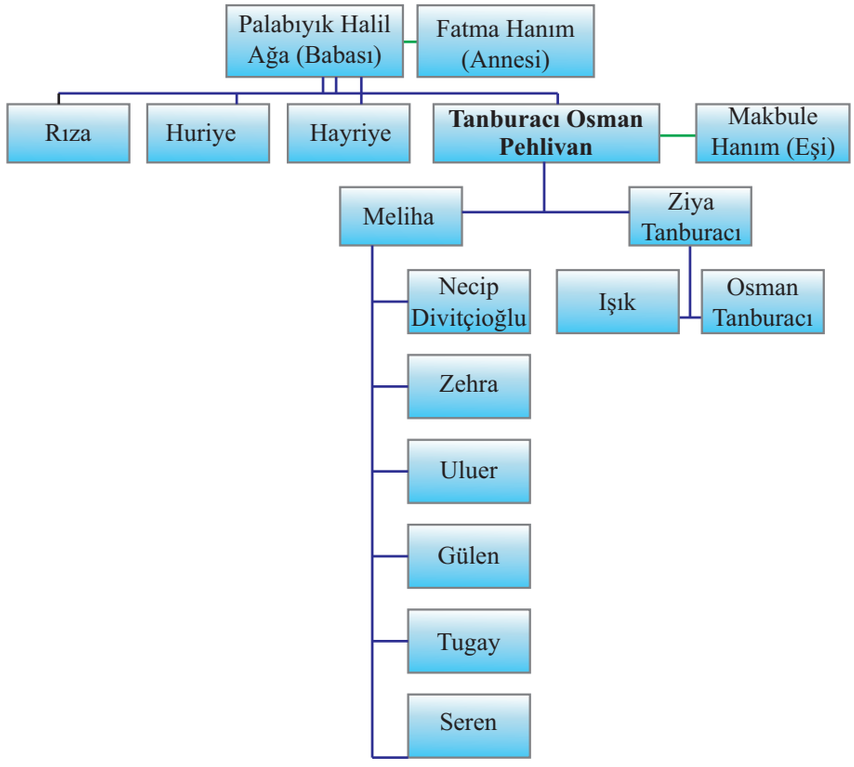
Aslen Rumeli'li olan Tanburacı Osman Pehlivan, 1874 yılında, günümüzde Bulgaristan topraklarında bulunan Tırnova'da[3] doğmuştur (Kayaman 1948: 6-7, 19). 1877 yılında 93 Harbi sırasında üç yaşındayken ailesiyle

[1] Müzik Öğretmeni , İstanbul Sultangazi Cumhuriyet Anadolu Lisesi, korayerdemir27@gmail.com

[2] Prof. Dr. İTÜ TMDK, Müzik Teorisi Bölümü yazalım sadece, dogrusozn@itu.edu.tr

[3] Tırnova (Bulgarca: **Велико Търново**, trl: *Veliko Tarnovo*), Bulgaristan'ın bir şehridir. 1965 yılında şehre büyük, yüce manasına gelen veliko unvanı verilmiştir. Çünkü burası Bulgar tarihi açısından önemli bir yerdir ve 1187-1393 yılları arasında ikinci Bulgar devletine başkentlik yapmıştır. Şehir ve kale

birlikte Türkiye'ye göç ederek İstanbul'da Kadıköy'e yerleşmiştir (Arığ 51, 98, 103). Babası (Palabıyık) Halil Ağa'dır. Tanburacı Osman Pehlivan'ın torunu, Osman Tanburacı ile yapılan görüşme sonucu oluşturulan soyağacı şu şekildedir (Tanburacı, 2011):



Şekil 1.1 : Tanburacı Osman Pehlivanın soy ağacı

Osman Pehlivan'ın okul hayatıyla ilgili olarak Kuşdili okulunda iptidaiyi (ilkokulu) bitirdiği bilinmektedir (Akşam Gazetesi 1935:6). Bunun aksine, Sadi Yaver Ataman (d.1906-ö.1994), Osman Pehlivan'ı tanımış ve dostluk kurmuş bir kişi olarak, *Anadolu Halk Sazları Yerli Musikiciler ve Halk Müzik Karakterleri* adlı kitabında Osman Pehlivan'ı ümmî musikicilerin orijinal bir şahsiyeti olarak anlatmaktadır (Ataman 1938:43-44). Ayrıca, Osman Pehlivan'ın oğlu Ziya Tanburacı (d.?-ö.1994), O'nun okul hayatını şu sözlerle anlatmaktadır: …ele avuca sığmaz haşarı bir çocukmuş. Bir gün mektepte arkadaşlarıyla iddia ettiği bir muzipliği hocasına tatbik etmiş. Hocası O'na şiddetli bir tokat atmış. Kulağına isabet eden bu tokatla Osman'ın on beş gün dili tutulmuş ve bir daha da mektebe gitmemiş (Tanburacı 1949:2). Sonra babası Palabıyık Halil'in berber dükkânında çalışmaya başladığı Osman Pehlivan'ın 1935 tarihli Akşam Gazetesi'ne verdiği röportajdaki şu sözlerinden anlaşılmaktadır: "93 harbinde Kadıköy'e geldiğimiz zaman üç yaşındaydım. Kuşdili okulunda iptidaiyi bitirdim. Sonra babam Palabıyık Halil'in berber dükkânında çalışmağa başladım. Babam hem berberdi, hem dişçi, hem de çarkçı... Babamın bütün sanatlarını öğrendim" (Akşam Gazetesi, 1935: 6).

Osman Pehlivan'ın çocukluk yılları babasının dükkânında, etrafındakilerden zanaat ve sanat öğrenerek geçmiştir. Osman Pehlivan, tanbura'ya ilk başlamasını şu sözlerle anlatmaktadır: "Dükkânın duvarında bir tek telli bir saz vardı. Öteki beriki uğradıkça çalıyordu. Ben de merak sardım. Babam yokken bir köşeye çekilip, gizli gizli tıkırdatmaya başladım. Bir iki hafta içinde bizim dükkâna gelip çalanların hepsinden usta oldum. O zaman yaşım on üçtü. Babamdan ödüm kopuyordu. Malum ya çalgı çalmak günahmış, insan ahretini kaybedermiş. Fakat nihayet bizim sazcılık babamın kulağına gitmiş. Bir gün beni çağırdı:

17 Temmuz 1393 yılında Osmanlılar tarafından ele geçirilmiştir. Şehirdeki farklı dinlerden insanların bir arada barış içinde yaşaması Osmanlı İmparatorluğu'nun hâkimiyeti döneminde gerçekleşmiştir. Wikipedia. Alındığı tarih: 26.04.2013, adres: https://tr.wikipedia.org/wiki/T%C4%B1rnova,_Bulgaristan

- Sen saz çalıyormuşsun, çal bakayım, ben de dinliyeyim, dedi.

Sazı korka korka elime aldım. Bir iki hava çaldım. Babam şaşırdı. Hiç kızmadı. Bu saz ufaktır sana daha büyüğünü alayım dedi ve bugünkü sazım gibi bir saz aldı" (Akşam Gazetesi, 1935: 6).

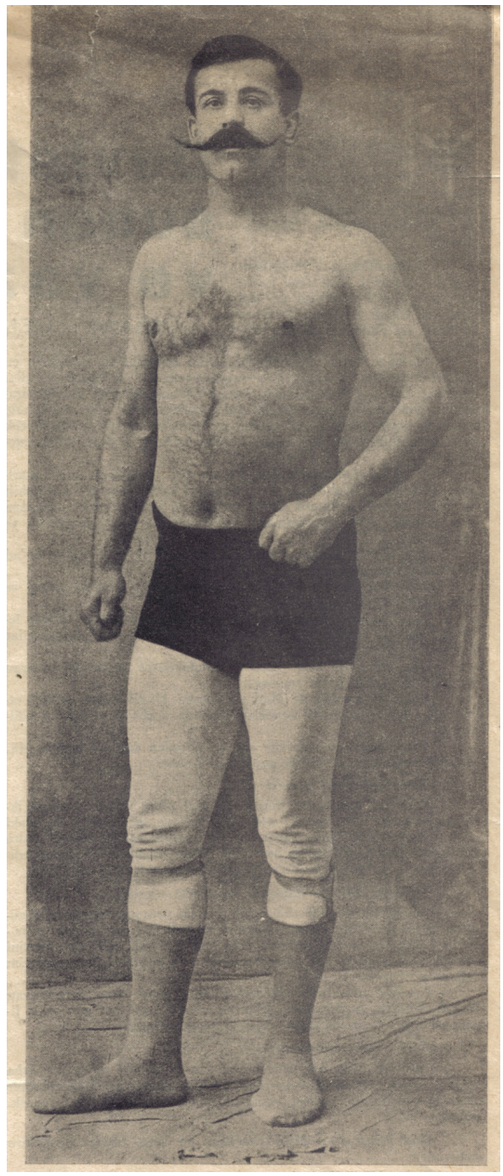
Tanburacı Osman Pehlivan'ın müziğe başlamasıyla ilgili olarak, 1990 yılında Sadi Yaver Ataman'ın İstanbul Radyosu'nda kayıtlı olan bir röportajında şunları ifade etmektedir: "Osman Pehlivan da ünlü pehlivanlar yetiştiren Deliormanlı olduğunu söylerdi. Pehlivanlıkta ve tanbura çalmakta ustası Sabri Aga adında Deliormanlı bir pehlivanmış" (Büyükyıldız 1990). Âtıf Kahraman ise, Cumhuriyet'e Kadar Türk Güreşi (1989: 396-401) adlı kitabında Osman Pehlivan'ın ilk saz hocasının, babasının kahvesinde saz çalan, "Kaplan" isimli bir halk şairi olduğunu ve üç yaşındayken saz çalarak başladığı musiki yeteneğini Halim Efendi'den[4] tanbur dersleri alarak ilerlettiğini belirtmektedir. Özalp (1986: 265-266) Tanburacı Osman Pehlivan'ın ilk tanbura hocasının Halim Efendi (d.1823-ö.1896) olduğunu belirtmektedir. Osman Pehlivan'ın on üç yaşında saza başladığını kabul eder, Halim Efendi'nin de 1896'da vefat ettiğine dikkat edersek, Osman Pehlivan'ın on üç ile yirmi iki yaşları arasındaki bir dönemde Halim Efendi'den ders aldığı sunucu çıkartılabilir. Yalnız, burada Osman Pehlivan'ın Halim Efendi'den öğrendiği çalgının Klasik Türk Musikisi çalgılarından Tanbur mu, yoksa Türk Halk Müziği çalgılarından Tanbura mı olduğu bilinmemektedir. Ayrıca, S. Yaver Ataman (1938: 44), Osman Pehlivan için "San'atkâr; musikicilikteki kabiliyet ve istidadını Tanburi Cemil, Muallim İsmail Hakkı, Tanburî Tahsin, Zekâi Dede'nin oğlu Hafız Ahmed ve Rauf Yekta gibi şark musikisi üstatlarının elinde inkişaf ettirmeğe (geliştirmeye) çalışmıştır" demektedir. Ancak, tüm bu belirtilenlere karşın, 1935 tarihli Akşam Gazetesi'ne verdiği bir röportajda Osman Pehlivan ilk ustasına dair: "Ömrümde yalnız Ali adında bir çalgıcıdan bir sene kadar ders aldım. Amma ustamız çabuk öldü, bu işi kendimiz ilerlettik" demektedir.

Osman Pehlivan'ın hayatı daha çok Kumkapı, Kadıköy ve Göztepe'de geçmesine rağmen İstanbul'un Bakırköy İlçesi, Zuhuratbaba Mahallesi'nde bir sokağa "Tamburacı Osman" adı verilmiştir. Bunu Spor Yazarı Osman Tanburacı şu sözlerle anlatmaktadır: "O sokak dedeme atfen verilmiştir. Orada eskiden Oduncu İsmail Efendi adında bir zat varmış. Dedemin arkadaşıymış. Dönemin Belediyesi'ne giderek "Tanburacı buralara çok sık gelip giderdi ve önemli bir adamdı" demesinin üzerine orada bir sokağa dedemin adını vermişler" Tanburacı (2011). Hilmi Yücebaş; Ahmet Rasim'in ölümünün 25. Yıldönümü münasebetiyle yayımladığı Ahmet Rasim Aşkları-Hatıraları adlı kitabının Eski Kadıköy'ünden Hatıralar bölümünde ise, "Tamburacı Osman Pehlivan, Darülfünun Acem Edebiyatı muallimi ve Kadıköy Sultanisi Fransızca muallimi sakallı Nureddin Bey'in oğlu Riyaseticumhur incesaz heyetinden hanende Münir (Münir Nurettin Selçuk), tambur İzzettin Ökte, Neyzen Sarı Cemil Bey, Klarnet Bahri, Hanende Bülbül Kenan, Hafız Mahmut Celâleddin de hep Kadıköylüdürler." Yücebaş (1957: 99) ifadesine yer vermiştir.

1.2 Pehlivanlığı

Osman Pehlivan 1889 yılında on beş yaşındayken pehlivanlığa heves sarmış ve ilk güreş ustası olan Erenköylü Osman Pehlivan'dan çok ders almıştır. 1899-1909 yılları arasındaki on sene Osman Pehlivan'ın (25-35 yaşları arası) ele avuca sığmadığı zamanlardır Arıbal (1943: 6). Adı üstünde: Pehlivan!.. Pehlivanlığı, O'nu ileri yaşlarında tanıyanların sorduğu ve şüphe ettiği gibi, öyle bir takma unvan değildir. Sahici pehlivandır. Gençliğinde ağır sıkletle güreşmiş, hatta başpehlivan olmuş bir er meydanı kahramanı! Cemil (1970: 11) Aklına esti mi sazını ve kispetini yanına alarak seyahate çıkmaktadır. Bir gün O'nu Bursa'da güreşte, yarın da Eskişehir'in herhangi bir köyünde bir saz şairi ile imtihanda görürdünüz. 1896 yılında yirmi iki yaşında iken Tuzla'ya düğün güreşine gitmiştir. 11 Ekim 1900 Perşembe günü, Dudullu köyünde yapılan güreşte başa soyunmuştur. 1901 yılı Nisan ayında ise bir grup pehlivanla birlikte Atina'ya Yunanlı güreşçilerle güreşmeye gitmiştir Kahraman (1989: 396-401). Yaşarken Osman Pehlivan'ı tanımış ve arkadaşlık etmiş kişilerden biri olan Celâl Davut Arıbal, O'nun pehlivanlığını şu sözlerle övmektedir: Tanburacı Osman Pehlivan çok çevik bir pehlivandı. Künde ve sarması kadar ters kepçesi ve hele dalışları iyiydi, güreşi çok sertti. Oyun içinde oyun çıkarır hasmını düşünmeye ve yapılan oyunların karşılığını bulmağa vakit bırakmadan yenerdi. Güreşe o kadar meraklıydı ki bir güreş için tâ Serez'e kadar gitmiş ve başı almıştı. (Arıbal, 1943: s.6)

[4] Halim Efendi (1823-1896) neyzen ve tanburi, Erenköy'ünde kendi yaptırdığı "Şeyh Halim Efendi" camiinin imamı.



Şekil 1.2 : Bu resim 1910'da Osman Pehlivan, 38 yaşındayken ve eski hesapla tam yetmiş iki okka çektiği bir sırada alınmıştır (Tanburacı, 2011).

Osman Pehlivan'ın oğlu Ziya Tanburacı ise, Yurt Üniversiteliler Dergisi'nde babasının pehlivanlığı ile ilgili şunları yazmıştır: "O'nun, Türk'ün öz sporu olan yağlı güreşte de ne kadar ileri bir pehlivan olduğunu, Radyo'da sanatkârlarımız konuşuyor saatinde kendi ağzından şöyle dinliyoruz:

"… Kara Ahmet'le yaptığım ilk güreşte yenişemediğimiz için berabere ilân edilmiştik. Onunla tekrar karşılaşmak için fırsat kolluyordum. Nihayet Pendik'in üst tarafında bir (Kurnalar) köyü vardır. Orada bir güreş olduğunu işittim. Hemen kispeti koltuğuma, ver elini Kurnalar… Kara Ahmet'le ikinci güreşi de orada yaptım ve yine yenişemedik, berabere ilân edildik. Güreşten sonra Kara Ahmed, bana:

- Osman be. Gel, biz seninle bir daha güreş tutmayalım. Ben seni çok sevdim… arkadaş olalım, dedi.

Bu pek temiz insanın arkadaşlığını memnuniyetle kabul ettim. Ona bildiklerimi öğrettim. Sonra O, daha ilerledi, bizleri geçti. Şöhretini Avrupa'ya bile yaydı (Tanburacı, 1944: 10-12).

Tanburacı Osman Pehlivan'ın torunu Osman Tanburacı, dedesinin pehlivanlığını, gezgin ruhunu ve boğazına düşkünlüğünü "Tanburacı her yerde yaşar, çok hovarda, sazı eline aldığı vakit üç ay eve gelmeyebiliyor. Rahmetli babaannem anlatırdı, çok kuma getirirmiş. Beni everdiler on altı yaşımda, O otuz yaşındaydı, bir kuzuyu eve getirene kadar duvar üzerinde tek başına yerdi. Yine günlerden birgün çıkınını hazırlayıp doğru İran'a gidiyor. Üç ay İran'da kalıyor. Giderken kıyafetlerini koyduğu çıkın dönüşte sarı liralar ile dolu şekilde dönüyor…" sözleriyle anlatmaktadır (Tanburacı, 2011).

Tanburacı Osman, pehlivanlık dışında güreşlerde hakemlik de yapmıştır. 9-11 Mayıs 1934 (Çarşamba-Cuma) tarihli Edirne Kırkpınar Güreşleri'nde hakem kurulu içinde Rumeli Türküleri söylemekle ün yapmış meşhur Tırnovalı Tanburacı Osman Pehlivan da bulunmaktadır Kahraman (1997: 85-89). Sultan Hamid'in vehmi yüzünden yapılamayan Hacı Hüseyin Bağı güreşlerinden sonra tertiplenen büyük Bulgurlu güreşleri Koca Yusuf devrinin en seçkin pehlivanlarını bir araya getirmiştir. Bulgurlu güreşlerine Katrancı, Koca Yusuf, Filibeli Kara Ahmet, Hançooğlu iştirak etmiştir. Hakem heyetinde ise Tanburacı Osman Pehlivan da vardır (Şefik, 1953: 131-132).

Osman Pehlivan, güreş dışında futbolla da ilgilenmiştir. 1899 yılında, bugünkü Fenerbahçe Spor Kulübünün temellerini oluşturan, Müslüman Türklerden kurulu Black Stocking (Siyah Çoraplar) takımının kurucuları olan Fuat Hüsnü Bey, Reşat Danyal Bey ve Mehmet Ali Bey gibi bir grup futbol severle birlikte hareket etmiştir (Ebcim, 2007: 15).

1.3 Meslekleri

Mesud Cemil (1902 – 1963), Osman Pehlivan'ın bildiği meslekleri sayarken O'nu şu sözlerle övmektedir: "Osman Pehlivan'ın tanburacılığından başka on parmağında on marifet vardı. Dünya yüzünde bir karış toprağı olmadığı halde, onun yetiştirdiği kavun karpuzu değme bahçıvan yetiştiremezdi. Çiçekçilik, bağcılık, aşıcılık işlerinin her türlüsünü bilir, en tecrübeli bir yapı kalfası gibi ev yapar, demircilik, marangozluk, nalbantlık, tornacılık, hayvan yetiştirmesi ve bakımında eşi kolay bulunmazdı. Bir aralık yelkenli gemilerde, takalarda çalışmış olduğu için, mükemmel denizci idi. Sazlarını da kendisi yapardı. Ama asıl, toprağa bağlı idi. Çoğu İçerenköy'de, Merdivenköy'ü, Göztepe taraflarında bir tarla kiralar, oraya kendi eliyle bir ev kurar, toprağı ekerdi. Kışın şehre, kalabalığa girer, başka bir iş tutardı. Ama tanburasını çalmaktan hiçbir zaman geri durmazdı. Adeta devamlı bir göçebe hayatı geçirdi." Cemil (1970:11) Osman Pehlivan; gemici, çarkçı, marangoz, dülger, saz yapıcısı, berber, müneccim, balıkçı, avcı, seyyah gibi birçok sıfata sahip olsa da (Radyo Dergisi 1942: 23), "Tanburacı Osman Pehlivan" olarak ünlenmesine vesile olan tanburacılık ve pehlivanlığı kırk yaşına kadar birlikte sürdürmüş ve ömrünün sonuna kadar da tanbura çalmaya devam ederek döneminin usta ve aranan sanatçıları arasına girmeyi başarmıştır.

1.4 Tanıdığı Musikişinaslar

Tanburacı Osman Pehlivan, döneminin birçok ünlü ismi, sanatçısı ve musikişinasıyla arkadaşlık etmiştir. Sadrazam Talat Paşa'ya ve Atatürk'e tanbura çalmıştır (Şapolyo 1921: 56-61). Başta Atatürk (1881-1938) olmak üzere, Ahmet Rasim (1864-21 Eylül 1932), Neyzen Tevfik (24 Mart 1879 - 28 Ocak 1953), Tanburi Cemil Bey (9 Mayıs 1871 – 28 Temmuz 1916), Mesud Cemil (1902 – 1963), Ahmed Hâşim (1884- 4 Haziran 1933) ve Sadi Yaver Ataman (23.04.1906 – 10.12.1994) gibi birçok musikişinasla tanışmış ve musiki toplantılarında bulunmuştur. Ünlü Halkbilimci Sadi Yaver Ataman, Tanburacı Osman ile tanışmalarını ve beraber yaptıkları Radyo programlarını şu sözlerle anlatmaktadır:

> "Efendim, ben Osman Pehlivan'ı 1925 yılında yani bundan altmış beş yıl evvel tanıdım. Kendisi Safranbolu'da evliydi, arada sırada Safranbolu'ya gelirdi. Babam kendisini eskiden tanıdığı için her gelişinde O'nu yemeğe davet ederdi. Ben o sırada yeni yeni bağlama çalmaya başlamıştım. Osman Pehlivan'ın büyük bir ustalıkla çaldığı tanburasını hayranlıkla dinler, taklit etmeye çalışırdım. Osman Pehlivan o sırada 30-35 yaşlarında görünen, genç irisi, pehlivan yapılı bir adam… Onunla dostluğumuz buradan başlar. Radyo'nun memleketimizde yayınlara başladığı sırada ve sonraları Ankara Radyosu'nda birlikte çalıp çağırdığımız olmuştur. Ustalıkla çaldığı tanburadan başka ilginç bazı özellikleri vardır. Bir kere, çok yiyen bir insandır. Gözlerimle görmüşümdür, bir oturuşta üç beş

kişinin yiyeceğini yer, bana mısın demezdi. O, bunu "benim motorum fazla yağ yakar" diye izah ederdi. Gençliğinde başa güreşen bir pehlivan olduğu için ayakta kalabilmesinin ancak fazla yemekle mümkün olabileceğini söylerdi. Gerçekten, bu işi rekor haline getirmiş bir insandı. İkinci özelliği, son derece usta bir taklitçi oluşuydu. Özellikle hayvan taklitlerini büyük bir maharetle yapardı. Mesela, yedi mahallenin köpeğini dalaştırır bunu o kadar tabii yapardı ki, gözlerinizle görseniz inanmazdınız" (Büyükyıldız, 1990).

Ataman, Osman Pehlivan'la 1927 tarihinde yaptıkları radyo yayınlarını ve Atatürk'le olan anılarını ise *Atatürk ve Türk Musıkisi* adlı kitabında şu sözlerle anlatmaktadır:

"Zaferden sonra Atatürk'ün İstanbul'a ilk gelişleriydi. 1927 Temmuz ayına rastlamaktadır. Zamanın ünlü yazarlarından Ahmet Rasim Bey, Tanburacı Osman Pehlivan'la beni, bir akşam Dolmabahçe Sarayı'na götürmüştü. Anadolu'dan İstanbul'a tahsile gelmiş 17-18 yaşlarında bir gençtim. O sırada (1927) halk musıkisi diye meydanda bir şey yoktu. Köylerde kapalı bir folklor hayatı vardı. Memleketimizde henüz yeni kurulmuş, İstanbul büyük postanesinin üst katında yayınlar yapan radyoda, ağırlıklı Klâsik Türk Musıkisi fasılları teşkil eden programlar arasında, Halk musıkisi olarak, bir Tanburacı Osman Pehlivan, bir de ben vardım.

O zaman yeni bir hareket sayılan bu yayınları Atatürk dinlemiş ya da dinleyenlerden duymuş olacak ki, daha önce tanıdığı Osman Pehlivan'la beni de dinlemek istemiş olacaktı. O akşam, Osman Pehlivan; rakı istedi, bardaktaki rakıyı bir hamlede içti. Boğazına son derece düşkün bir adam olan pehlivan, küçük tabaklardaki mezeleri de sildi süpürdü. (Tanburacı Osman Pehlivan, Atatürk'le önceden tanışmış olmaktan ve hemşerisi (Rumeli'li) olmaktan ötürü Atatürk'le olan sohbetlerinde oldukça rahat davranmaktadır.)

Atatürk, Osman Pehlivan'ı evvelce tanıdığı için, Rumeli şivesiyle:

- A be pîlivan aga, tamburayı sıpırtıriyer misin ba? Diye takıldı. Osman Pehlivan, aynı şive ile cevap verdi:

- Arada kâzi (sırada) sıpırtıriyerim be paşam. Daha sonra Osman Pehlivan birkaç Rumeli türküsü okumuştur (Ataman, 1991 9-11).

Atatürk, zaman zaman Tanburacı Osman Pehlivan'ı müzikli yemek sohbetlerine çağırıp, O'ndan Rumeli Türküleri okumasını istemiştir. Riyaset-i Cumhur İncesaz Heyeti Şefi Binbaşı Yaşar Okur, *Yaşanmış Olaylarla Atatürk ve Müzik* (Ankara, 1993) adlı kitabında, Osman Pehlivan'ın ilk kez Atatürk'ün huzurunda bulunmasını şu sözlerle anlatmaktadır:

"Osman Pehlivan, Ata'nın huzurunda ilk olarak Rasim Ferit Bey'in yalısında Mesud Cemil'in fasıl heyetiyle çıkmıştır. Tanburacı Osman Pehlivan, önce Ata'ya güzel bir taksim yapmış, daha sonra Atatürk'ün okuduğu "Atladım Bahçene Girdim, Gülleri Fincan Gibi" adlı Rumeli Türküsüne eşlik etmiştir.

'Atladım bahçene girdim gülleri fincan gibi
Gerdanında üç beni var her biri mercan gibi
Sarılalım sarmaşalım ikimiz bir can gibi
Gel seninle kavledilim ya onu sev ya beni
Bir tenhada buluşalım ya onun ol ya benim.'

Rumeli Türkülerini dinlemesini ve icra etmesini çok seven Atatürk, bundan çok hoşnut kalmış ve Osman Pehlivan da bu durumdan çok mutlu olmuştur. İyi bir güreşçi olan Osman Pehlivan aynı zamanda Ata'nın karşısında zeybek oynamış ve Atatürk O'nu alkışlamıştır. Osman Pehlivan Atatürk'ün davetiyle birinci günün hemen ertesi günü Florya Deniz Evi'nde huzurlarında olmuştur.

İlk görüşmede Osman Pehlivan ile beraber olan Yaşar Okur, ikinci görüşmeyi şöyle anlatır:

Atatürk:

- Yaşar Bey, Osman Pehlivan ile ufak bir program yapınız, dedi.

O gece sofrada Atatürk'ün en yakın arkadaşları bulunmaktaydı. Programı tertip edip Atatürk'e takdim ettim. Programdaki şarkılar şunlardı:

1. Hüseynî Makamında: Sevdiğim cemâlin çünki göremem

2. Hüseynî Makamında: Urfalıyım, bahçeliyem bağlıyam

3. Hüseynî Makamında: Bak şu güzel köylüye işte bu kızdır peri

4. Hüseynî Makamında: Söğüdün yaprağı nârindir nârin

5. Süznâk Makamında: A benim mor çiçeğim, sen doldur ben içeyim

6. Hicaz Makamında: Dağlar dağlar virân dağlar

7. Segâh Makamında: Alın benim bağlamamı çalayım aman

Bu programdaki şarkıları Tanburacı Osman Pehlivan çaldı ve okudu. Bu şarkıları Pehlivan okurken, Atatürk de iştirak ediyordu. Şarkılar okunduktan sonra Atatürk, Osman Pehlivan'la tatlı bir sohbete başladı. Atatürk gayet neşeli, Osman Pehlivan'a soruyordu;

- Pehlivan, güreşlerde muvaffak oluyor muydun? Kimlerle tutuştun? Kimleri yendin? Kimlere yenildin? Pehlivan, eski pehlivanlar ile tutuştuklarının isimlerini söyledi. Atatürk hayretle Pehlivan'a bakıyor, dinliyordu: Şimdi nasılsın? Güreşebilir misin deyince, Pehlivan gülerek "evet" dedi. Atatürk yaverini çağırdı: Muhafız alayından erlerden iki pehlivan var, şimdi onları buraya getirin diye emretti. On dakika sonra Muhafız Alayından tığ gibi iki er geldi. Atatürk'ün huzuruna gelince bir selâmla Atatürk'ün karşısında durdular. Osman Pehlivan bu tığ gibi iki aslanı görünce pos bıyıklarını bükmeye başladı ve Atatürk'ün sesi duyuldu:

- Meydan senin. Bizim evlâtlarla bir tutuş bakalım. Vakıa (gerçi) sen yaşlısın ama ne kadar olsa serde eskilik var, hocalık var, yine sırtın yere gelmez, diye Osman Pehlivan'ı teselli ediyordu.

Bunun üzerine Osman Pehlivan ceketini çıkardı. Er de çıkardı. Osman Pehlivan salonun ortasında gezinmeye başladı. Bir dev gibi manalı tavırlarla geziyor ve ere bakıyordu. Sofradaki misafirler hep ayağa kalktı. Hepsi merak içindeydi. Atatürk:

- Haydi bakalım, göreyim sini! dedi.

Osman Pehlivan'la peşrev yaptıktan sonra tutuştular. Er bir hamlede daldı, Osman Pehlivan'ı altına aldı. Atatürk yerinden kalktı, elleri cebinde, gözünü kırpmadan onları takip ediyordu. Ere "Haydi arslanım" diye sesleniyordu. Osman Pehlivan (erin) mahirâne bir oyun(uy)la yere serilmiş yatıyor, er terler içinde, bir türlü Osman Pehlivan'ı çeviremiyordu.

Osman Pehlivan, ayağı ile bir sarma yaptı ve erin altından kurtuldu. Bu sefer, er Osman Pehlivan'ın altında, Osman Pehlivan bir eliyle alnındaki teri siliyor ve düşünüyordu.

Atatürk eğilip eğilip bakıyordu. Bir aralık Osman Pehlivan bir oyun yaparak eri çevirmeye başladı. Erin sırtının yere gelmesine ramak kaldığı sırada, Osman Pehlivan eri bıraktı: Pes, dedi. Bir de, selâm vererek ayağa kalktı. Atatürk'ün elini öptü, geri çıktı ve durdu.

Atatürk, hayretler içinde Osman Pehlivan'a soruyor:

- Neden bıraktın tam sırtı yere gelirken?

Osman Pehlivan, masum bir vaziyette - hiç unutmam Osman Pehlivan'ın o vaziyeti gözümün önünde canlanıyor -Atatürk'e bakarak:

- Paşam! Ben bu arslanın sırtını yere getiremem. Çünkü O sizin evlâdınız. Beni affediniz dedi, ikinci defa Atatürk'ün elini öptü.

Atatürk'ün gözleri yaşardı…" (Elçi, 2001: 38).

Atatürk'ün Türk musikisini, klasik ya da halk musikisi diye ayırmadan dinlediği ve çok sevdiği birçok kişinin yazdığı hatıratta mevcuttur. Ancak Atatürk'ün, Sarayburnu'nda dinlediği kötü bir musıki ekibinin etkisiyle söylediği: "Bu musıki bizim heyecanımızı ifade etmekten uzaktır." sözü, yanlış anlaşılarak, Türk musıkisi Radyolardan kaldırılmıştır (Ataman, 1991: 18).

3 Kasım 1934 tarihli emirle Klasik Türk Musikisi'nin radyo yayınlarından çıkartılmasının ardından yaşananların özetlenmesi ve yasağın kaldırılmasına ilişkin Cevdet Kozanoğlu'nun, "Radyo Hatıralarım" adlı kitabındaki yazdığı şu bölüm önem arz etmektedir:

"Bu yasak tam iki sene sürdü. İki yıl mahrumiyetten sonra Osman Pehlivan'ın sayesinde programa girebildi, ne yazık… Vak'a şöyle tahakkuk etmiş: Gazi Hazretleri, Osman Pehlivan'ı ve çalıp söylemesini severmiş. Pehlivan da o sıra Ankara'da imiş. Bunu haber alınca kendisini Çankaya Köşkü'ne çağırtmış. Pehlivan'ı Keçiören'de bulup hemen Köşk'e getirmişler. Bir süre sohbet ettikten sonra aralarında şu konuşma geçmiş:

- Hadi Pehlivan bize bir iki parça çal da dinleyelim.

- Sazımı getirmedim Paşam.

- Ama neden?

- Bu sazı çalmak yasak değil mi Paşam?

- Ne münasebet Osman!...

- Peki Paşam! O halde Radyo'ya müracaatımda neden bana, "Uyan Pehlivan uyan! Radyo'da bu sazı çalmak yasaktır" diye alay ettiler. Bak Paşam, zatınız her akşam birçok sazende ve hanendeyi huzurunuza getirtip çaldırır, söyletir, dinlersiniz ve eğlenirsiniz. Günah değil mi? Bu musikiye gönül bağlamış milleti mahrum edersiniz!"

Paşa bir müddet düşünerek bu haklı şikâyeti kabul etmiş. Bu hareketin zamansız olduğuna esasen çoktan inandığından:

- "Pekâlâ Pehlivan! Sazını al ve derhal Radyo'ya gidip oradan bize Türküler çal." demiş. Yaverlerinden biri ile Pehlivan'ı Radyo'ya göndermiş. Böylece iki yıl süren Radyolardaki Türk Musikisi yasağı da Osman Pehlivan'ın himmeti ile kalkmıştır (Kozanoğlu, 1988: 10-11).

6 Eylül 1936'da Matbuat Umum Müdürlüğü, İstanbul Radyosu programına milli havaların konulması için radyo şirketine bir tezkere göndermiş, bu tezkerede Tamburacı Osman Pehlivan'ın radyoda Türk halk havaları çalması ve söylemesinin muvafık görüldüğü bildirilmiştir.Yayın hayatına 1927'de başlayan İstanbul Radyosu'ndaki ilk halk müziği faaliyeti, zaman zaman Sadi Yaver (Ataman) ile Tamburacı Osman Pehlivan'ın beraberce çalıp söyledikleri türkü programlarından ibaretti. 1938'de yayına başlayan Ankara Radyosu'nda ise halk müziği sanatçı kadrosu bulunmamakta, programlarda daha çok mahalli sanatçılara yer verilmekteydi (Şenel 1997: 356). İstanbul Radyosu'nun ilk kuruluş yıllarından itibaren halk musikisine yayınlarda zaman ayıran Mesud Cemil, istediği halk musikisi çizgisini ancak 1940'lı yılların başında yakalayacaktır. Daha önceki uygulamalarda hem klasik Türk musikisi hem de halk musikisi, radyolardaki mevcut tek "ses" topluluğu tarafından icra edilmekteydi. Halk musikisi sazları ise

topu topu bir iki bağlamadan ibaretti. Bu çalgılardan biri de, Mesud Cemil idi. Halk musikisinin gerçek sesi yayınlara, Tanburacı Osman Pehlivan gibi halk sanatçıları katıldıkça duyuluyordu. Muzaffer Sarısözen, ilk tohumları Mesud Cemil tarafından Ankara Radyosu'nda atılan Yurttan Sesler topluluğunu, Mesud Cemil'in yardımlarıyla gerçek halk musikisi öğeleriyle buluşturmaya çalışmaktaydı. Sarısözen'in davetiyle Sarı Recep, Tanburacı Osman Pehlivan gibi bazı mahalli (yöresel) sanatçılar Yurttan Sesler topluluğu eşliğinde ya da solo olarak yayınlara katılmaktaydı (Ünlü, 2004: 363-365).

Osman Pehlivan, 1935 tarihli Akşam Gazete'sine verdiği röportajda dönemin bir başka musikişinası ve önemli sanatçısı olan Tanburi Cemil Bey'le tanışmasını şu sözlerle anlatmıştır:

> "Dur sana Tanburi Cemil'le nasıl tanıştığımı anlatayım. Bir gün Göztepe'de arabacılık ediyordum. Yirmi iki yaşında varım. Bir adam trenden inip arabama bindi. Bir köşke götürdüm. Bana kapıda bekle diyerek içeri girdi. Kapıda dururken kulağıma içeriden tanbur sesleri geldi.
>
> Müşterim evden çıkıp arabama gelince sordum:
>
> - Tanburu siz mi çalıyordunuz?
>
> - Neden sordun?
>
> - Ben de biraz tıngırdatırım da, meraklısıyım.
>
> - Ne çalarsın?
>
> - Milli saz, hani âşıklar çalar, işte ondan…
>
> - Perşembeye gel de seni dinleyelim.
>
> Dediği gün sazımı alıp köşke gittim. Meğer O, Tanburi Cemil'den ders alıyormuş. O da orada imiş. Oturup bir iki hava çaldım. Sazı dizime indirince Tanburi Cemil kalktı. Ben bu adamın elini öpeceğim! dedi. Her ne kadar çekmek istedikse de kurtaramadık. Ondan sonra çok ahbaplık ettik. Babasının dostu olduğum için oğlu Mesud Cemil beni hâlâ sever. Zaten beni sevmeyen yoktur." (Akşam Gazetesi, 1935: 6)

Mesud Cemil ise baba dostu olarak bildiği Osman Pehlivan'ı Musiki Mecmuası'nda şu sözlerle anlatmaktadır:

> Osman Pehlivan, hayatı büyük şehre bağlanmış bu halk sanatçısı tiplerinden, yakından tanıdığımız son simadır. Adı üstünde: Pehlivan!.. Pehlivanlığı, O'nu ileri yaşlarında tanıyanların sorduğu ve şüphe ettiği gibi, öyle, bir takma unvan değildir. Sahici pehlivandır. Gençliğinde ağır sıkletle güreşmiş, hatta başpehlivan olmuş bir er meydanı kahramanı!
>
> Fakat Osman Pehlivan'ın tanburacılığı, pehlivanlığından sonradır. Rumeli muhacirlerindendir. Ege bölgesine hicret ederken, kispetiyle beraber sazını da heybesinin bir yanına asmış gelmiş, başarılı güreşlerden sonra, çayırlarda kuzu kızartmasıyla pilav yerken, kır kahvelerinde yarenlerde sohbet ederken, geniş göğsüne dayadığı iri parmaklarıyla dile getirmiş, etrafına insanları toplamış, yavaş yavaş zevk sahiplerinin muhitine girmiş, sağdan soldan çağırılmış, bu arada birçok geceler uykusuz kalarak, pekâlâ rakı da içerek güreşte gerilemeğe, fakat sanatta ilerlemeğe başlamış böylece Tanburacı Osman Pehlivan olmuş; pehlivanlığı, bir eski madalya gibi, adına takıla kalmış!
>
> Mekân, Göztepe-Erenköy- Kozyatağı tarafları idi. Mahmut Celalettin Paşa ve hepsi musikişinas olan oğulları, Rahmi Bey, Keresteci Raif Bey, Hamit Hüsnü Bey de orada otururlardı. O eski üstatların musikili toplantılarına zaman zaman Osman Pehlivan da çağırılırdı. Hele mecliste Suphi Ziya Özbekkan'ın babası, Washington Sefiri Ziya Paşa olursa, Osman Pehlivan bir aralık mutlaka gözükürdü, devletlu'ların, utufetlu'ların ve saadlu'ların muaşeret tarzlarına da pek uyar; sazıyla, sözüyle hiç aksamadan meclise katılırdı. Yalnız, pehlivanlıktan kalma bol iştihası ile yemek meselesinde pot kırardı. Hatta bir gün Mahmut Paşa'nın köşkünde verilen bir ziyafette, pehlivan, bahçede otururken,

fırıncı çırağının köşke bir baklava tepsisi getirdiğini görmüş; "Ver ben götürürüm!" diye çocuğun elinden tepsiyi almış; bahçenin kuytu bir köşesinde koca tepsi dolusu baklavayı yemiş, bitirmiş; sonra da utancından köşke girmeyip, kaçıp gitmiş.

Bu hikâyesi meşhurdur. Hayrette edilmez. Çünkü o bir oturuşta bir kuzuyu yiyen o eski mayalı pehlivanlardan idi. O zaman 1,86 boyunda, 110 kilo ağırlığında idi. O gün baklavadan mahrum kalan misafirler, pek gülüştüler, memnun oldular; "Afiyet olsun!" dediler; bir sürü eski, yeni oburluk hikâyeleri anlattılar. Osman Pehlivan o güne, bu vak'ası ile bir neşe unsuru katmış oldu. Utanıp kaçmasaydı, belki hoş görülmezdi ama o kaçışı ile daha da sevimli oldu ve uzun uzun aratılıp buldurulmuştur (Cemil, 1970: 11).

Dönemin büyük yazarlarından Ahmed Hâşim de, *Gurebâhâne-i Laklakan* adlı kitabındaki aşağıdaki "Osman Pehlivan" başlıklı makalesinde O'nu övmüştür (Türk Ansiklopedisi, 1977: 84).

Bir akşam, sanat dostu bir aile nezdinde, bir musiki ziyafetine davet edilmiştim. Bana Tanburacı Osman Pehlivan'ı tanıtacaklardı. Methi dilden dile dolaşan bu adamın senelerden beri ismini işitirdim. Musikisini de işitmek ve kendisini tanımak imkânını bahşeden fırsatı tehalükle (istekle, can atarak) kabul ettim.

Pehlivan, girdiğim büyük odanın bir tarafında, lambaların aydınlığında, sert bir kaya parçasından biçilmiş zannedilen pos bıyıklı başını iptidai (ilkel) bir tanburanın telleri üzerine iğmiş, akordunu yapmakla meşguldü. Elindeki tanburanın şeklinde diğer birçok musıki aletleri, bir vahşi hayvan avcısının silahları tarzında, bir köşeye dayatılmış, ustanın muhtemel emirlerini bekliyorlardı. Pehlivanın genç refikası, kocasının yanına oturmuş, sihirli musikinin tellerden ve tahtalardan fışkırmasını bekleyerek, nasırlı parmakların saz üzerinde yaptığı hazırlıkları, badem biçiminde kesilmiş siyah gözleriyle takip ediyordu. Birçok namdar davetlilerle dolu olan büyük oda, ra'şan (titreyen, titrek) bir sükûnet içinde idi. Herkes havada bir mucizenin tecellisini bekliyor gibiydi.

Pehlivan, türkülerine başladı. İhtiyar hançereden çıkan boğuk ve ahenkli sesle, ince bakır tellerin şakrak sesi, tıpkı bu ihtiyar koca ile bu genç zevcenin anlaşması gibiydi. Genç bir hanım heyecandan titreyen bir sesle yavaşça, ihtisasını (duygu, duygulanma) kulağıma tevdi (bırakma) etti:

-Bu garip adam, bana bir Avrupa müzesinde görmüş olduğum bir mermeri hatırlatıyor: Narin ve beyaz bir denizkızını kucağında tutan korkunç bir canavar… Bu nahif saz, bu haşin pehlivanın elinde esir bir Siren'i andırmıyor mu?

Musıki ilâhı Apollon'u kamıştan kavalıyla mağlup eden rustai Marsiyas gibi kırlarda yaşayan, bostan eken ve toprağın verdiği mahsulle geçinen pehlivanın, bütün Türk coğrafyasına ait türkülerini dinlerken, edebiyatta Alain imzasıyla tanınmış, Sorbon müderrislerinden Chartier'in kalp kelimesi hakkındaki düşüncelerini hatırladım.

Kalp kelimesi, her lisanda hem sevgi hem de cesaret manasına gelir. Kelimeler, asırların tecrübesiyle manaların aldıklarına nazaran, her lisanda, kalp kelimesine izafe edilen manalardaki bu benzerlik, halk müşahedesinin, her devirde ve her memlekette aynı hakikatle karşılaşmış olduğuna bir delildir. Sevmeyi bilmeyen ölmeyi bilmez, harb sevginin mütemmimidir. Bağırsak yatağı olan karın içinde, yani tagaddi ve sindirim mıntıkasında değil, sinede, yani hayat kuvvetlerinin taksim edildiği zengin ve asil mıntıkada bulunan kalbi aşk ve kahramanlığa merkez olarak kabul eden halk hikmeti, bu suretle, aşk ve cesaret gibi iki fazilete ancak süflî ihtiyaçlardan yükselmekle ve istihkar-ı nefs ile erişilebileceğini de anlamak istemiştir. Filhakika bezirgân gibi hesap tutan bir aşk veya bir cesaret tasavvuru kabil midir?

Osman Pehlivan'ın sazı, hep dağ başlarında fırtınalar, rüzgârlar ve yağmurlar altında ve yahut bağlarda, bahçelerde, sakin bir yaz akşamının altınları içinde dolaşan bağrı yanık bahadırların yer yer aşkını hikâye ettiği içindir ki, ruhu bizzat aşkın pençesi gibi sıkıyor ve zaman zaman vücut üzerinde

yakıcı ürpermeler uçuruyor ve gözden nâmer'i (gözle görülmeyen) yaşlar akıtıyor.

Haşin pehlivanın sazını dinlerken anlıyoruz ki; aşk ve kahramanlığın iki kardeş olduğunu hiçbir millet, şarkılarında, Türk milleti gibi anlatmayı bilmemiştir (Haşim, 2007: 24-25).

Süleyman Şenel, *Türk İstanbul Sadi Yaver Ataman* Şenel (1997: 56) adlı kitabında Tanburacı Osman Pehlivan'ın, devrin ünlü semaici ve manicilerin yanı sıra, Tanburi Cemil Bey ve Udi Nevres Bey gibi ünlülerin Zil İzzet'in Semai kahvesine devam ettiklerini belirtmektedir.

Tanburacı Osman Pehlivan, ünlü Macar Müzikolog Bela Bartok ile de tanışmıştır. 1936'da Halkevleri'nin davetlisi olarak Türkiye'ye gelen Bartok 2 Kasım 1936 günü İstanbul'a ulaşmıştır. İstanbul Konservatuarı (Darülelhan) müzik arşivinde o zamana kadar yapılan türkü derlemelerine bakar. Altmış beş plak üzerinde çalışır, His Master's Voice (Sahibinin Sesi) ve Columbia plaklar teknik olarak iyidir, ancak derlemelerin eksikleri vardır Ayan (2011: 1-8). Plâklar, Sahibinin Sesi adına geçtiğine göre Bartok; belki Tanburacı Osman Pehlivan'ın, Feryadi Hafız Hakkı ile Yozgatlı Hafız Süleyman Bey'lerin plaklarını dinlemiştir Ünlü (2004: 222-223). Etnomüzikoloji hakkında konferans vermek, Türk folklor ürünlerini incelemek ve Macar müziğiyle ilişkilerini araştırmak için Türkiye'ye gelen Macar besteci ve müzikolog Bartok daha sonra; Adnan Saygun ve Ankara Konservatuarı'ndan Necil Kazım ve Ulvi Cemal Bey'lerle Adana yöresine (Osmaniye'ye) derleme gezisine çıkmıştır (Paçacı, 1999: 125).



Şekil 1.3 : Bartok, Ankara Halkevi'nde Tanburacı Osman Pehlivan ile. Sağdan sola Adnan Saygun, Ulvi Cemal Erkin ve Necil Kâzım Akses. (Ünlü, 2004: 223)

Tanburacı Osman Pehlivan, dönemin ünlü simalarından Neyzen Tevfik ve Ahmet Rasim'le de dostluklar kurmuştur. Osman Pehlivan'ın torunu Osman Tanburacı, Ahmet Rasim'in "Sakın geç kalma erken gel" adıyla bilinen şarkısının yazılma ve bestelenme süreciyle ilgili şu hikâyeyi anlatmaktadır:

"Tanburacı Osman Pehlivan, Neyzen Tevfik ve Ahmet Rasim… Üçü can ciğer arkadaş, her akşam bir yerlere içmeye ve eğlenmeye gidiyorlar. Ahmet Rasim'in karısı bu durumdan oldukça rahatsız oluyor. Ahmet Rasim'i bir türlü ikna edemiyorlar, karısı kızdığı için… Neyzen Tevfik, bir gün diyor ki dedeme:

- Tanburacı, git çal şu kapıyı, yenge açarsa kapıyı, böyle ağlamaklı bir ifadeyle, Neyzen yine alkol komasına girdi, gidelim de bakalım Ahmet Bey'le… de.

Kapıyı açan kadın Tanburacı'nın söylediklerini duyunca hemen arkasını döner ve 'Ahmet Bey! Ahmet Bey! Neyzen yine komaya girmiş, yetişin' diye bağırmış. Kadıncağız ise arkalarından 'Ahmet Bey, sakın geç kalma erken gel' deyivermiş. Aceleyle evden ayrılan kafadarlar doğruca Kumkapı'ya gitmişler. Bir mermer masaya oturmuşlar, rakılar açılıyor, mezeler geliyor… Orada biri ney üflüyor,

diğeri tanburayla ve Ahmet Rasim de güftesini yazıyor (Tanburacı, 2011).

Bu akşam gün batarken gel,
Sakın geç kalma erken gel,
Tahammül kalmadı artık,
Sakın geç kalma erken gel.

Ahmet Rasim'in torunu Osman Nihat Akın'ın (d.1905 - ö.24 Ekim 1959), "Dedemin Aşkları" başlıklı yazısında yukarıda güftesi bulunan şarkının yazılma ve bestelenmesiyle ilgili başka bir hikâyenin daha olduğu İsmail Baha Sürelsan'ın "Ahmet Rasim ve Musikî" adlı kitabından öğrenilmektedir. Osman Nihat'ın anlatımı şu şekildedir:

"… Yine böyle bir kayboluştan sonra yorgun ve perişân evine dönen Ahmet Rasim'in, yıkanıp temizlendikten ve birkaç saat uyku uyuduktan sonra:

- Hanım, ver benim öteki elbiselerimi… Arkadaşlar, Miltiyadi gazinosunda, beni bekliyorlar! Deyip sokağa fırlayan kocasının arkasından, Sadberk Hanım,

- Bey! diye seslenmiş.

- Ne var? Sualine karşı da:

- Hiç!

demekten başka bir kelime verecek cevap bulamamıştı. Ahmet Rasim'in ısrarı üzerine; bu seslenişin, sadece, eve erken gelmesini rica ve temenniden ibaret bulunduğu anlaşılmış. Ahmet Rasim, Miltiyadi gazinosuna giderken, yolda yaptığı bir "vicdan muhasebesinden sonra" karısına hak vererek yukarıda güftesi bulunan şarkıyı kaleme almış. Ahmet Rasim'in pek yakın arkadaşı ve ahbâbı olan Tatyos Efendi tarafından da "Uşşak" makamında bestelenmiştir (Sürelsan, 1977: 49-50).

1.5 İcrâcılığı, Derlemeciliği ve Repertuarı

Tanburacı Osman Pehlivan, bağlama, bozuk gibi halk sazlarını büyük ustalıkla çalmıştır. Çok kıvrak bir mızrabı vardır. Mızrap vuruşları, Rumeli folkloruna özgü saz tekniğinin üsluplaşmış bir örneğidir. Halk sazlarının çalınışındaki Rumeli tavrını tanıtan, yayan O olmuştur. Anadolu'yu ve Rumeli'yi dolaşarak derlediği türküler ve çeşitli formlardaki oyun havaları kadar, çalıp okuyuşu da bütün Türkiye'de çok sevilmiştir (Türk ve Dünya Ünlüleri Ansiklopedisi 4327). Gençlik yıllarında birçok yer dolaşmıştır. Hatta Prens Yusuf Kemal Paşa ile Mısır'a da gitmiştir (Gezgin, 2007: 45).

Tanburacı Osman Pehlivanla saz çalmış ve Radyo programları yapmış bir kişi olan Sadi Yaver Ataman O'nun sanatçı kişiliği ve icracılığıyla ilgili şunları söylemektedir:

"Efendim, Osman Pehlivan'ın tanbura çalış tarzının bambaşka bir özelliği vardır. Arpejli diyebileceğimiz bir üslupla birbiri ardına çarpmalı, sektirmeli ve taramalı bir vuruş tarzı vardır. Öyle sanıyorum ki, bu tarzı memlekete Osman Pehlivan yaymıştır. Osman pehlivan o iri yapısından ve sert görüntüsünden hiç de umulmayan yumuşak huylu, büyük bir duygu zenginliğine sahip bir halk sanatkârıydı. O koca parmakları arasında tanbura kaybolur gibiydi. Parmaklarındaki canlılık ve çevikliği insan hayretle seyrederdi. Aynı zamanda büyük bir hafıza kudretine sahip olan Osman Pehlivan gittiği yerlerin türkülerini de hemen hafızasına alarak ustalıkla çalar, okurdu. Mesela; Bartın Kadın Oyun Havası, Balıkesir Zeybeği, Bursa Güvendesi, Rumeli Serenleri, Manda Yuva Yapmış Söğüt Dalına, Ata Vurdum Belleme ve birkaç Rumeli türküsü… Nebile Hanım'la da plağa birkaç türkü okumuştur.Tanburacı Osman Pehlivan, halk musikisine büyük hizmetleri geçmiş, büyük bir halk sanatkârıydı" (Büyükyıldız, 1990).

Ataman, *Anadolu Halk Sazları Yerli Musikiciler ve Halk Müzik Karakterleri* adlı kitabında ise Osman Pehlivan'ın

repertuarı, türkü toplayıcılığı ve icrâcılığıyla ilgili şunları belirtmektedir:

> Ümmi musikicilerin orijinal bir şahsiyeti olan Tanburacı Osman Pehlivan, halk musikisi vadisindeki ünsiyet (ahbaplık, arkadaşlık) ve çalışı itibariyle nevi şahsına münhasır bir tiptir. Musiki istidadı geniş ve hafızası çok kuvvetli bir sanatkâr olan Osman Pehlivan orijinal buluşlarıyla Anadolu Türkülerini mahalli renk, şive tavırlarıyla hafızasına alarak ortaya koymuştur. Osman Pehlivan yalnız halk Türküleri vadisinde değil klasik şark musikisinin şaheserlerine karşı da bigâne kalmamış Dede gibi, Itri ve Nazim gibi musiki üstatlarının eserlerini meşk etmiştir. Buna mukabil zamanın bestekâr geçinen meyhane musikicilerinin eser dediklerine hiç de itibar göstermemiş, onlara karşı hafıza kapılarını kapamıştır. Osman Pehlivan kendi sahasında yüksek bir virtüözdür. Kendi bestesi yok denecek derecede azdır, Anadolu'yu çok gezen sanatkâr topladıkları içinde kendi tabiriyle zevkine uygun gelmeyen taraflarını düzene koymuştur. Sanatkâr; musikicilikteki kabiliyet ve istidadını Tanburi Cemil, Muallim İsmail Hakkı, Tanburi Tahsin, Zekai Dede'nin oğlu Hafız Ahmed ve Rauf Yekta gibi şark musikisi üstatlarının elinde inkişaf ettirmeğe çalışmıştır. Eski Darülelhan'ın Şark Musikisi meşkhanelerine de devam ederek topladığı halk türkülerini sazıyla plâklara koymuştur. Şark musikisinin evç, acem aşiran, nigriz, ırak gibi müteferri ve ağır makamlarla bestelenmiş eserlerini de kolaylıkla çalabilir. Osman Pehlivan'ın resitatif olarak söylediği parçalarda Âşık Kerem, Karacaoğlan, Âşık Ömer gibi saz şairlerine ait birçok şiirler de vardır ki bunların halk edebiyatı kıymeti vardır. Bir tek misal alalım:
>
> Karalar giymişin yaslıdır başın
> Kudretten sürmeli karadır kaşın
> Bu yatan anan mı yoksa kardaşın
> Niçin dolanırsın sen bu mezarı?
>
> Karalar giymişim yaslıdır başım
> Kudretten sürmeli karadır kaşım
> Bu yatan ne babam ne de kardeşim
> Yar aşkına dolanırım mezarı (Ataman, 1938: 43-44).

Osman Pehlivan; bağlama, saz ve bozuk nevinde milli sazlarımızı en güzel çalan bir sanatkâr, çok kıymetli bir icrakâr olmakla beraber bilhassa Anadolu ve Rumeli de bizzat dolaşarak topladığı halk türküleri ile musiki repertuarımıza çok kıymetli eserler kazandırmıştır (Türk Musikisi Dergisi 1948). Buradan Osman Pehlivan'ın amatör bir derlemeci olduğu söylenebilmektedir. Spor Yazarı Osman Tanburacı, dedesinin bu yönüyle ilgili şu sözleri dile getirmektedir: "Atatürk yine bir gün soruyor – herkes türkü yapıyor ama senin türkülerin pek bir kıvrak, neden? Dedemden güzel bir cevap geliyor – Paşam, ben alıyorum Rumeli türküsünü aslına sağdık kalıyorum, sadece o Rumeli kıyafetinin üzerine, yemenisine oya çekiyorum, bozmuyorum ama bir başkası alıyor İstanbul'a uyarlamaya çalışıyor." Tanburacı Osman Pehlivan'ın türkü derleme yönüyle ilgili bize ışık tutan, 1935 tarihli Akşam Gazetesine verdiği röportajdaki şu bölüm konumuz itibariyle önem arz etmektedir:

> "Gün geçtikçe adımız duyuldu. Köy şarkıları, milli havalar peşinde bütün Anadolu ve Rumeli'yi dolaştım. İşittiğim her güzel hava beni peşinden sürükledi. O şarkının doğduğu memlekete kadar gittim.
>
> Bir gün Üsküdar'da bir kahvenin önüne oturmuş kahvemi içiyordum. Caddeden bir araba geçti. İçindeki arabacı ayağa kalkmış yanık bir türkü tutturmuş geçiyordu. Şarkı o kadar hoşuma gitti ki yerimden kımıldayamadım. Biraz uzaklaşınca aklım başıma geldi. Caddeye fırladım. Arkasından koşarak bağırmaya başladım. Fakat arabacıya sesimi duyurmak mümkün olmadı. Beygirlerine kamçıyı vurduğu gibi sokaklar arasında kayboldu.
>
> Artık benim huzurum kaçmıştı. O şarkıyı mutlaka öğrenecektim. Üsküdar'daki arabacılar kahvesine gittim. Sordum, soruşturdum. Nihayet tanıdılar. Fakat:

- O bu akşam köyüne gitti, Edirne'nin Ortalar köyünde oturur çocuğu olmuş, memleketinden çağırdılar, dediler.

Bu cevabı alınca aklım oynadı. Param yoktu. Fakat mevsim yaz, ceketimi sattım. Kispetimi omzuma vurdum, ver elini Edirne diyerek yola çıktım. Güreşe güreşe tam arabacının köyüne kadar gittim. Üsküdar'da O'ndan işittiğim şarkıyı bir iki kere söylettim. O şarkı bugün bile en çok sevdiğim memleket havalarından biridir. İşte böyle halkın ağzından topladığım şarkıları dolaştığım yerlerde, halk evlerinde çalar söylerdim. Kulağım şarkıyı çabuk zapt eder. Bayırda herifin biri bir türkü söylese onu hemen kaparım. Amma hoşuma giderse…. " (Akşam Gazetesi, 1935: 6).

Tanburacı Osman Pehlivan, gezdiği yerlerdeki dinlediği türküleri zevk süzgecinden geçirdikten ve kendi müzikalitesiyle de süsledikten sonra Radyo'da, Plâklarda, Halkevlerinde ve musiki toplantılarında büyük bir ustalıkla icrâ etmiştir. İlk defa plağa 1913-14 tarihinde Orfeon Plâk Fabrikasına çalmıştır Gezgin (2007: 45). Tanburacı Osman Pehlivan, Hafız Osman Efendi, Neyzen Tevfik Efendi ve Udi Nevres Bey plâk kataloglarında listelere yeni giren isimlerden olmuşlardır Ünlü (2004: 190). Daha sonra Osman Pehlivan, 1929'da Kolumbiya'da (plağa) çalmıştır. 1929'da yapılan bir söyleşide, bu plâklarla ilgili, Hakkı Süha Gezgin ile Osman Pehlivan arasında şu diyalog geçmektedir:

- Plağa ilk defa ne zaman çaldınız?

- 16-17 sene evvel… (1913-14) O zaman Orfeon Fabrikası vardı, orada çalmıştım. Ondan sonra da geçen sene Kolumbiya'da çaldım.

- On bir parça… Dördünde Nebile (Teker) Hanım söyledi, ben çaldım… Üç tanesi zeybek havasıdır, bunları da yalnız sazla çaldım. Diğerlerini ben çaldım, Suphiye Hanım söyledi. Çaldığım eserler arasında: 'Vardım baktım demir kapı sürgülü', 'Kerem', 'Güvender', 'Anadolu oyun havası' vardır.

- Bu sene de plağa çalacak mısınız?

- Evet… 'Ankara koşması', 'Bartın oyun havaları', 'Erzurum havaları', birkaç da Rumeli havası… (Gezgin, 2007: 45)

Taş Plâk Koleksiyoneri Cemal Ünlü'nün arşivinde "Akşam Oldu", "Kaşık Havası" ve "Söğüt Zeybeği" olmak üzere toplam üç adet taş plâk mevcuttur (Ünlü 2010).



Şekil 1.4 : Anadolu Kaşık Havası adlı türkünün plak resmi.

1930'da Türkçe Plâkların Esamisi Sahibinin Sesi (1930: 1-16) adıyla yayımlanan Sahibinin Sesi firmasına ait plâk fihristinde ise Osman Pehlivan'dan şu eserlerin kaydedilmiş olduğu görülmektedir:

Çizelge 1.1: Osman Pehlivan'dan kaydedilmiş eserler

Anadolu Kaşık Havası	Tamburacı Osman Pehlivan	……	AX 853
Ey Serenler	Gerdaniye Türkü	Nebile Hanım ve Osman Pehlivan	AX 803
Köye Gidesim Geldi	Milli Şarkı	Nebile Hm. ve Tamb. Osman Peh.	AX 803
Koyun Beni Yükseklere	Rumeli Türküsü	Nebile Hm. ve Tamb. Osman Peh.	AX 879
Zeybek	Tamburacı Osman Pehlivan	……	AX 853

Adı 22 Ocak 1927 tarihinde İstanbul Konservatuarı ve 1932'de İstanbul Belediye Konservatuarı olarak değişen Dârülelhan'da Yusuf Ziya Bey'in müdürlüğü zamanında İstanbul'a gelen Âşık Veysel (Şatıroğlu), Rizeli Sadık (Aynacı), Bicioğlu Osman, Canyakan Süleyman Ahmet Hulusi, Ali Rıza Zorlu gibi pek çok mahalli sanatçının yanında Tanburacı Osman Pehlivan'dan da türkü derlenip arşive alınmış ve bu arada bir kısmı çoğaltılarak plâk halinde satışa çıkarılmıştır Şenel (1997: 356).

Türk Musikisi'nin şaheserleri arasında bulunan en güzel Rumeli türküleri, O'nun okuyuşundan notaya alınmıştır (Öztuna 1974: 127). Bir dönem Şark Musiki Cemiyeti'nin başkanlığını yapan Süreyya Paşa, halk musikisi ile ilgilenerek, Osman Pehlivan'a çaldırttığı Anadolu ve Rumeli havalarını, Leon Hancıyan'a Hamparsum notası ile tespit ettirmiştir. Sonra bunları notaya alınarak bir fasıl düzenlenmesini istemiştir. Leon Hancıyan'ın tespit ettiği kırk havadan, sekizi notaya alınabilmiştir. Ancak geriye kalanları notaya alınmamıştır (Giz 1988: 235). Hancıyan'ın yazmış olduğu bu notaların da bulunduğu materyaller; elyazması Eski Türkçe notalar, Hamparsum nota sistemi ile yazılmış çeşitli Külliyatlar, Batı Müziği ve Halk Müziği notaları, Türk Operetleri, Kantolar, Özel Köçekçe Takımları, İstanbul / Sultanahmet'teki Başbakanlık Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü Osmanlı Arşivi Daire Başkanlığında bulunmaktadır.

Osman Pehlivan'ın repertuarı ve bunların notaya aktarılmasıyla ilgili Mesut Cemil ise şunları söylemektedir: "Pehlivan'ın repertuarı pek geniş değildi. Lakin Rumeli'den ve Ege'den seçme parçaları, kendisine mahsus denebilecek bir tezene ile çalar, gür bıyıklarının arkasından dumanlı dumanlı çıkan kalın, kısık sesiyle söylerdi. Repertuarını yazmak için ilk alaka gösterenler, Şemsettin Ziya Bey'in haremi İsmet Hanım, Rahmi Bey'in pek güzel lavta çalan haremi Fatma Hanım, Udi Nevres Bey ve Kemal Niyazi Bey oldular" Cemil (1974: 11). Bu konuyla ilgili ayrıca Süleyman Şenel, Mefharet Yıldırım adında bir hocasının Osman Pehlivan'dan türkü kayıt etmesiyle ilgili bir anısını kendisine anlattığını şu sözlerle ifade etmektedir:

"Mefharet Hanım, Osman Pehlivan'dan Türkü kayıt ederken bir ara 'Usûl bozuk' demiş. Bunun üzerine Tanburacı, O'nu azarlamış, fakat daha sonra karşısındaki genç bayanı üzdüğünün farkına vararak gönlünü almaya çalışmış" (Şenel, 2012).

Sadi Yaver Ataman, *(Toprak Kokan) Memleket Havaları* adlı kitabında Osman Pehlivan'dan alınmış altı farklı türkünün sözlerini tarihleriyle beraber vermektedir. Karadayı, Ey serenler, Rumeli türküsü, Garaguşu Vurdular, Ben Bir Keklik Olaydım ve Ata Binesim Geldi adındaki türkülerin sözleri bu kitapta yer almaktadır.

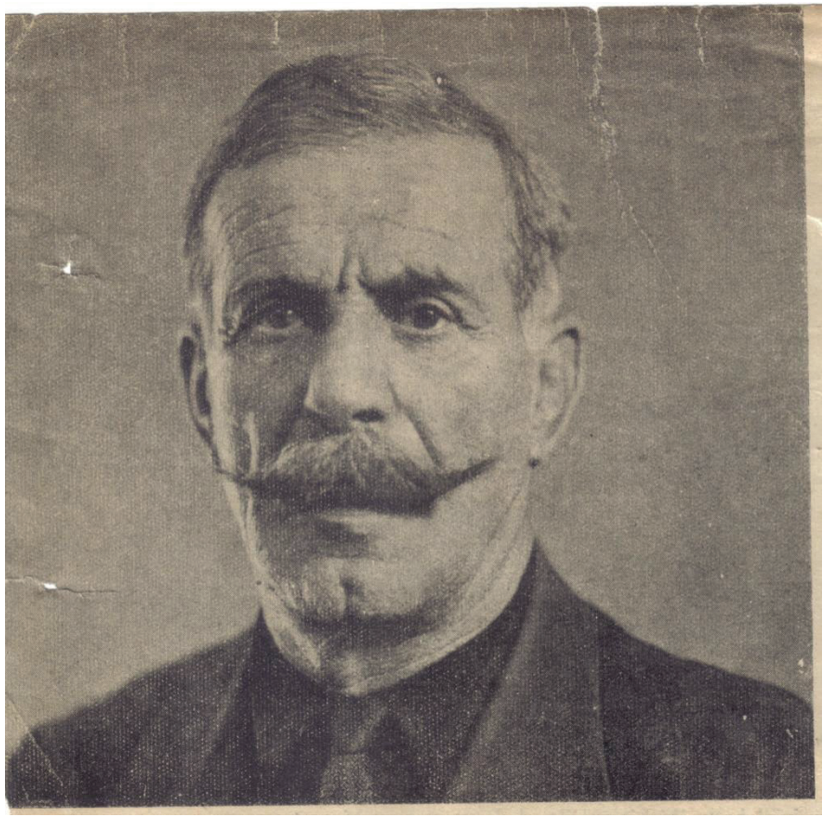
1.6 Ölümü

Osman Pehlivan gençliğinde hem pehlivanlık hem de tanburacılığı birlikte götürmüş kırklı yaşlardan sonra ise kendini tamamen tanburasına vermiş ve dost meclislerinde, önemli insanların sofralarında zaman zaman da halkevlerinde çalıp söylemiştir. Şöhretli gençlik yılları geçirmesine rağmen Osman Pehlivan'ın yaşlılık döneminde maddi sıkıntı içinde olduğu ve himaye görmediği anlaşılmaktadır. 1934 tarihinde, Osman Pehlivan altmış yaşındayken, O'nu İnegöl'de misafir etmiş olan Savaştepe Müzik Öğretmeni Hıfzı Kayaman, Tanburacı'nın o günkü durumunu

şu sözlerle anlatmaktadır: "Bursa'da İdman Yurdunun bahçesindeki komik B. Ahmed'in tiyatrosunda rahmetli Osman Pehlivan'ın kendi öğretmesi bir kadınla sahnede görünmesine içim burkulurdu; Pehlivan'ın maddi sıkıntı içinde olduğu ve himaye görmediği meydandaydı. Sonraları Ankara Radyosu'nda ara sıra dinlediğimiz oldu. 1934 Haziran ayında idi. Bursa'daki Ziraat Bankası karşı köşesinde bir hasır palas vardı. –Osman Pehlivan'ın kahveci ile muarefesi olacak- O'nun köşesine bağdaş kurar, sisli gözlükleri altındaki fersiz gözleri, yüzündeki yaşlılığın verdiği kırışıklıklarla yine mutadı veçhile etrafa neşe dağıtır, sohbet ederdi."

1935'te Akşam Gazetesine verdiği bir röportajda "Çalarken içinden coşar mısın?" sorusuna şöyle cevap vermektedir:

"Elbette coşarım yahu… 62 yaşında olduğum halde sazı elime aldım mı hâlâ içim kaynar, sabaha kadar çalsam bıkmam. Ne edeceksin, Allah vergisi bize bu… Fakat yaş 62 evlât… Çökmeye başladık, başımızı sokacak evimiz bulunsun. Göztepe'deki bostanımda karpuzlar oldu, gidip onları satacağım. O kadar büyüttüm, mürüvvetini göreyim, hiç olmazsa… Kısmetse evimi de bu sene bitireceğim. Hiç usta tutmadım ha… Ben dülgerlik de yaparım. Elimden gelmeyen zanaat yoktur. Şimdi üçüncü kattayım, artık çatıya geçeceğim" (Akşam, 1935: 6).



Şekil 1.4 : Bu resim ölümünden birkaç yıl evvel çektirdiği fotoğraflardan biridir.[5]

Mesud Cemil ise Osman Pehlivan'ın son yıllarını şu sözlerle anlatmaktadır:

"İkinci Dünya Harbi'nin ortalarında Ankara'ya gelmişti. Radyo'da belirli aralıklarla çalıyor ve o zaman Matbuat Umum Müdürü olan Selim Saper'in özel müsaadesiyle, Radyo'nun alt katında bir odada, bir gece bekçisi gibi, yatıp kalkıyordu. Bir gün haber verdiler; Osman Pehlivan aşağı katta her gün sarhoş dolaşıyor diye… İndim, O'nu buldum. Biraz konuşunca hemen anladım ki, koca pehlivan sarhoş değil; fakat çok hasta… Derecesine baktım; 39,5…Hemen Nümune Hastanesine gönderdik. Meğer ağır bir zatürrie geçiriyormuş…39,5 ateşle sallana sallana ayakta dolaşıyor,

[5] Arıbal, Celal Davut, "Halk Sanatkarı", Radyo, C.2, S.14, 15 İkinci Kanun 1943, Ankara s.6

o halini görenler de sarhoş sanmışlar onu… İyileşti; epeyce süzülmüş geldi:

‘-Yine yırttık kefeni!’ dedi ‘Gideyim bakayım bizim karpuz tarlasına!...’ ve İstanbul’a döndü” (Cemil, 1970: 11).

Tanburacı Osman Pehlivan’ın ölüm tarihiyle ilgili tam bir kesinlik yoktur. Âtıf Kahraman, Cumhuriyet ve İkdam Gazetelerinin 8 Birinci teşrin (Ekim) 1942 tarihli yayınlarını kaynak göstererek, Osman Pehlivan’ın 7 Ekim 1942 günü Suadiye’de oturan bir tanıdığını görmeye tren yolundan giderken, kalp durmasından vefat ettiğini belirtmektedir (Kahraman 1989: 4001). Buna karşın Ziya Tanburacı, 1944 yılında yazdığı bir yazıda babasını 1943’te kaybettiğini belirtmekte ve O’nun ölümüyle ilgili şunları ifade etmektedir:

> “Ben babamı kaybettiğim gün, memleket de sanatkâr bir evlâdını kaybetmişti. O’nun ölümünü dostlarına ve alâkalı makamlara bildirmek üzere o günkü En Son Dakika ve ertesi günkü bütün gazetelerle ilân ettim. Lâkin koca Tanburacı’nın cenazesine, bir yığın dostu olduğu halde, üç kişiden başka kimse gelmedi. Ne acı! Ben, babamın elli beşinci sanat yılını kutlamayı düşünmüş ve bu fikrimi kendisine açmıştım. Bir gün beraberce bir jübile tertibini tasarlamış ve bunun için de bazı dostlarımızın müzaheretini (desteklerini) temin etmiştik. Lâkin, babamın elli beşinci sanat yılı tamam olmadan ömrü tamam olmuştu. O’nun ani ölümüyle duyduğum acıyı, sanat arkadaşlarının göstereceği yakınlıkla avutacağımı umuyor, düşündüğümüz bu jübilenin yine yapılıp hasılatı ile bir mezar, hiç olmazsa bir taş dikilir diye teselli buluyordum. Ne gezer Jübile yapmak şöyle dursun, tabutunu taşımaya güç adam bulundu… Yalnız Ankara Radyosu’nun tertip ettiği (Tanburacı geceleri) müstesna, başka hiçbir alâka görmeyen bu ölüyü dostları daha gömülmeden unuttular” (Tanburacı,1944: 10-12).

Osman Pehlivan’ın ölmeden evvel *“*Hıfzı (Kayaman), ölürsem beni (Bursa’da) dağınık servilerdeki (Meddah) Sürurînin yanına gömün!” (Kayaman, 1948: 7) demesine rağmen İstanbul Kadıköy’deki Sahrayı Cedit mezarlığına defnedilmiş, fakat bu mezarlığın daha sonra istimlak edilmesinden dolayı bugün Tanburacı Osman Pehlivan’ın mezarı mevcut değildir (Tanburacı, 2011).

2. Tanburacı Osman PEHLİVAN'ın Repertuarından Üç Eserin Notaları

Yöresi:

SÖĞÜT ZEYBEĞİ

Derleyen: Plaktan yazıldı

Kaynak Kişi: Tanburacı Osman Pehlivan

Notaya alan: Koray Burak Erdemir
02.08.2012



Yöresi:

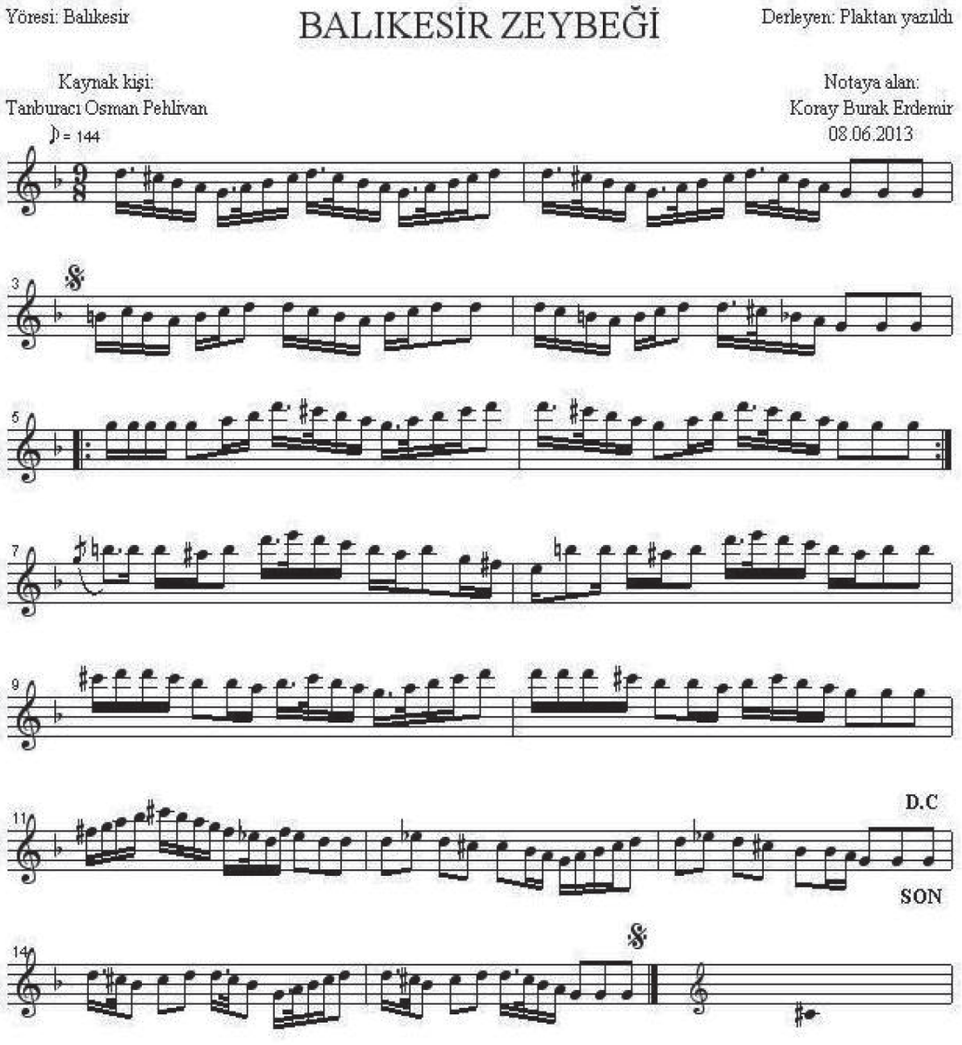
ÇERKEZ HAVASI

Derleyen: Plaktan yazıldı

Kaynak Kişi:
Tanburacı Osman Pehlivan

Notaya alan:
Koray Burak Erdemir
04.08.2012





Kaynakça

Arığ, V. N., (1993), *Asil Spor Güreş,* T.C. Başbakanlık Gençlik ve Spor Genel Müdürlüğü Spor Eğitim Dairesi Başkanlığı, Ankara.

Ataman, S. Y., (1938), *Anadolu Halk Sazları Yerli Musikiciler ve Halk Müzik Karakterleri,* Bürhaneddin Matbaası, İstanbul.

Ataman, S. Y., (1951), *Toprak Kokan Memleket Havaları,* Şaka Matbaası, İstanbul.

Ataman, S. Y., (1991), *Atatürk ve Türk Musıkisi,* Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

Ayan, D., (2011), *Bela Bartok'un Türk Halk Müziği Derlemeleri Üzerine Çalışmalar,* Kitabevi Yayınları, İstanbul.

Ebcim, N., (2007), *Kara Deryalarda Bir Fenersin Fenerbahçe'nin Yüzyılı,* İleri Yayınları, İstanbul.

Elçi, Dr. A., (2001), "Atatürk Dönemi Belli Başlı Halk Müziği Araştırmacıları, Sanatçıları ve Kaynak Kişileri",

Uluslararası Atatürk ve Güzel Sanatlar Sempozyumu Bildirileri, 26-27 Ekim 2001, Cumhuriyet, Kültür ve Tanıtım Vakfı Yayınları, Ankara.

Gezgin, H. S., (2007), *1929'da Plaklarda Dinlediğimiz Sanatkârlar*, Tavanarası Kitapları, İstanbul.

Giz, A., (1988), *Bir Zamanlar Kadıköy (1900-1950),* İletişim Yay. İstanbul.

Haşim, A., (2007), *Gurebâhâne-i Laklakan,* Osman Pehlivan, (Hazırlayan: Dr. Selahattin Çağın)*,* Çağrı Yayınları, İstanbul.

Kahraman, Â., (1989), *Cumhuriyet'e Kadar Türk Güreşi,* Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, Cilt 1, Ankara.

Kahraman, M. Â., (1997), *Osmanlı ve Cumhuriyet Dönemi (1924-1951) Kırkpınar Güreşleri,* T.C. Kültür Bakanlığı Kültür Eserleri Başbakanlık Basımevi, Ankara.

Kozanoğlu, C., (1988), *Radyo Hatıralarım (Cevdet Kozanoğlu)* Basıma Hazırlayan: Dr. M. Nazmi Özalp, TRT Müzik Dairesi Yayıları, Ankara.

Okur, Y., (1993), *Yaşanmış Olaylarla Atatürk ve Müzik,* Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara

Özalp, Dr. M. N., (1986), Türk *musikisitarihi - Derleme* – (Abdülhalim Efendi, Tanburacı Osman Pehlivan) C.1, TRT Yayınları, Ankara.

Paçacı, G., (1999), "Cumhuriyet Döneminde Halk Müziği" *Cumhuriyet'in Sesleri,* Türkiye İş Bankası Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul.

Sahibinin Sesi, (1930), *Türkçe Plakların Esamisi.*

Şefik, E., (1953), *Tarihi Türk Güreşleri,* İstanbul Fethi Derneği Neşriyatı İstanbul Matbaası, İstanbul.

Şenel, S., (1997), *Türk İstanbul Sadi Yaver Ataman*, İBB Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yayınları, İstanbul.

Sülelsan, İ. B., (1977), *Ahmet Rasim ve Musiki,* Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

Ünlü, C., (2004), *Git Zaman Gel Zaman Fonograf – Gramofon – Taşplak*, Pan yay. İstanbul.

Yücebaş, H., (1957), *Ahmet Rasim Aşkları Hatıraları,* Dizerkonca Matbaası, İstanbul.

Dergiler

Arıbal, C. D., (1943), "Halksanatkarı", *Radyo*, C.2, S.14, 15 İkinci Kanun 1943, Ankara.

Cemil, M., (1970), "Tanıdığım Musikişinaslar" *Musiki Mecmuası*, İstanbul,

Kayaman, H., (1948), "Tanburacı Osman Pehlivan", *Türk Musikisi Dergisi*, C.2, S. 13, İstanbul.

Radyo Dergisi, (1942), S.1, C.5.

Şapolyo, E. B., (1921), "Halk Sazları", *Türk Kültürü (Aylık Dergi)*, Türk Kültürü'nü Araştırma Enstitüsü, Kasım, S. 109.

Tanburacı , Z., (1949), "BabamTanburacı Osman Pehlivan'ınhayatı" *Dirlikgazetesi*, S. 103, 105,108, 109, 113., Işık Basımevi, Mustafakemalpaşa.

Tanburacı, Z., (1944), "Tanburacı Osman Pehlivan", *Yurt* ÜniversitelilerDergisi, C.4, S.3, İstanbul.

Türk Musikisi Dergisi, (1948), "Merhum Tanburacı Osman Pehlivan", C. 1, S. 8.

Sözlük ve Ansiklopediler

Öztuna, Y., (1947), Türk *Musikisi Ansiklopedisi*, C. II, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.

Türk Ansiklopedisi, (1977), Milli Eğitim Basımevi, C. XXVI, Ankara.

Türk ve Dünya Ünlüleri Ansiklopedisi, Anadolu Yayıncılık, Cilt 8, İstanbul.

Kişisel Görüşmeler

Tanburacı, O., (31.03.2011), yapılan kişisel görüşme, Spor yazarı, Nişantaşı-İstanbul.

Şenel, S., (25.07.2012), yapılan kişisel görüşme, İTÜ, TMDK San. Öğr. Gör. Maçka (Beşiktaş) İstanbul.

Ünlü, C., (2010), yapılan kişisel görüşme, Taş Plak Koleksiyoneri, İstanbul

SözlüYayınlar

Büyükyıldız, H. Z., (0110.1990), Halk Müziği Pınarlarımız-VII: Osman Pehlivan-I. (Sözlü Yayın). TRT İstanbul Radyosu.

Büyükyıldız, H. Z., (15.10.1990), Halk Müziği Pınarlarımız-VIII: Osman Pehlivan- II. (Sözlü Yayın). TRT İstanbul Radyosu.

İnternet Sayfaları

Pehlivan, T. Osman, Gastearsivi.com, 08.10.1942, https://www.gastearsivi.com/gazete/cumhuriyet/1942-10-08/3

Tırnova, Wikipedia, 26.04.2013, https://tr.wikipedia.org/wiki/T%C4%B1rnova,_Bulgaristan

Tanbûrî Cemil Bey'in Cumhuriyet'e İntikal Eden Mirası

Bekir Şahin BALOĞLU[1]

Özet

Yaşamı ve bıraktığı eserleriyle bir devirden değil bütün zamanların ötesinden bir sada ile seslenen Tanbûrî Cemil Bey, adeta modern Türkiye'deki Türk müziği varlığının istinad duvarını ören büyük bir portredir. Tanbur, kemençe, viyolonsel, lavta, çöğür, ud gibi birçok enstrümanı icra etmiş bir virtüöz, aynı zamanda bestekâr olarak Türkiye'nin Osmanlı'dan tevarüs ettiği hazinelerdendir. Osmanlı'da, kovan ve plak teknolojisiyle kaydedilen ilk Türk sanatkârlardandır. Kendinden bir asır öncesinden beri devam edegelen Batılılaşarak yenileşme anlayışındaki siyasî-ictimaî yönelimin Türk müziği başlığı altındaki toparlayıcısı ve bu müziği güncelleyip geleceğe aktaran köprü konumundadır. İstanbul'da doğmuş, yaşamıştır ve yaşadığı dönemin aydınlarının vasıfları kendisinde görülür. Ardında bıraktığı sanatı, bir bakıma döneminde cereyan eden gelişmelerden oluşan problemler için sunduğu çözüm yollarını içeren bir aynadır. Yönetim şekli değişmişse de bu coğrafyanın insanlarının kendini doğu-batı arasında bir yere konumlandırma sorunu değişmemiştir. Tanbûrî Cemil Bey, böylesi bir varoluşsal probleme bir çıkış yolu bulduğu için kendisinden sonra gelen müzisyenlerin birçoğu bu yoldan yürümeyi konforlu bulmuşlardır. İcrasıyla özellikle sazendeler için rehber olurken herkes için bir iftihar vesilesi ve onurlu bir kahraman gibi saygın bir konum elde etmiştir. Bu anlamda, Cemil Bey'in toplumda ve sanat dünyasında bıraktığı etkileri ve takipçisi olan sanatkârları incelemek önemlidir. Vefatından yıllar sonra bugün dahi Cemil Bey'in etkisi devam etmektedir. 1950'lerde bilhassa Niyazi Sayın (neyzen), Necdet Yaşar (tanbûrî), İhsan Özgen (kemençeci) gibi sanatçılar Cemil Bey'i analiz etmişler ve kendi alanlarında ekollerini oluştururken Cemil Bey'den aldıkları ilhamla hareket etmişler, böylelikle Türk saz müziğinde canlı ve yaratıcı özellikleriyle öne çıkmışlardır. Cemil Bey'in yaratıcılığını, icracılığını, çok yönlülüğünü; yetiştirdikleri talebelerle bugüne taşımışlar, birer köprü vazifesi görmüşlerdir. Bu yazıda, Cemil Bey'in hayatından enstantanelerle Osmanlı'dan Cumhuriyet'e geçiş sürecine bir aydın ve müzisyen olarak katkısından ve farklı yönleriyle ondan etkilenen, modern Türkiye'nin Türk müziği icracılarındaki Cemil Bey etkisinden bahsedilecektir.

Anahtar Kelimeler: Osmanlı, Türkiye Cumhuriyeti, Tanburi Cemil Bey, Türk musikisi, gelenek

Tanbûrî Cemil Bey's Heritage to the Republic (of Türkiye)

Abstract

Tanbûrî Cemil Bey (1871-1916), who speaks with a voice from beyond all times with his life and works he left, is a great portrait that builds the retaining wall of the existence of Turkish music in modern Turkey. A virtuoso, who has played many instruments such as tanbur, kemence, cello, lute, cogur, and oud on the other hand as a composer also one of the treasures Turkey inherited from the Ottoman Empire. He is one of the first Turkish artists recorded in the Ottoman Empire with the wax and gramophone technology. It is in the position of a promoter under the title of Turkish music and a bridge that updates and transfers to the future of the political-social orientation in the understanding of modernization by westernization, which has been going on for a century before himself. He was born and lived in Istanbul, and the qualities of the intellectuals of the period he lived in can be seen in him. The artworks he left behind is, in a way, the solutions he offered for the problems that occurred in his period. Although the form of government has changed, the positioning problem of the people of this geography which in a place between east and west has not changed. Since Tanbûrî Cemil Bey found a way out of such an existential problem, many of the musicians who came after him found it comfortable to walk this way. While he was a guide especially for the instrumental players with his performance, he gained a respectable

[1] Doç. Dr. Öğr. Üyesi, Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, bbaloglu@yildiz.edu.tr

position as a source of pride for the whole society and as an honorable hero especially for the ruling class. In this sense, it is important to examine the effects of Cemil Bey on society and the art world and the artists who are his followers. Even today, years after his death, the influence of Cemil Bey continues. In the 1950s, especially artists such as Niyazi Sayın (ney player), Necdet Yaşar (tanbur player), İhsan Özgen (kemence player) analyzed Cemil Bey and acted on the inspiration they received from Cemil Bey while forming their school in their own musical field. Thus they stand out for their a lively and creative style in Turkish instrumental music. Cemil Bey's creativity, performance and versatility; They have carried them to the present day with the students they have trained, and they have served as a bridge. In this article, Cemil Bey's contribution to the transition process from the Ottoman Empire to the Republicas an intellectual and musician, and the influence of Cemil Bey on Turkish music performers of modern Turkey, who were influenced by him in different ways, will be discussed.

Keywords: Ottoman, Republic of Turkiye, Tanburi Cemil Bey, Turkish music, tradition

Giriş

Köklü bir değişimi vazeden devrimin doğasına rağmen Osmanlı'dan modern Türkiye'ye bürokrasi, ordu, sanat, siyaset vb. birçok alanda akıp giden bir sürecin varlığından söz etmek mümkündür. Cumhuriyet döneminde Türk müziği, varlığını özellikle ilk elli yılında daha bariz görülecek bir şekilde, Osmanlı'nın son yüzyılında yetişmiş müzik adamlarının[2] gayretine borçludur. Bahse konu sanatçılar ilk modern müzik eğitim kurumlarının programlarını oluştururken aynı zamanda müzikoloji alanında birçok telif bırakmışlardır. Beste ve icra alanlarındaki bugüne sarkan yenilik hareketleri de yine aynı isimlerin çalışmaları neticesindedir. Eskiden kopuşa sürüklenen Türk toplumunda Osmanlı'nın bu son münevverleri, kültürel istikrar için yeni formüller aramışlardır. Tabii gelenek ve tâbî olunan Avrupa medeniyeti arasında denge aranan bu ortam, canlı ve renkli olduğu kadar kaotiktir de; zira hangi âdetin vazgeçilebilir ya da hangi ölçüde değiştirilebilir olduğu hakkında bir uzlaşı söz konusu değildir. Eğitim sisteminin intibakı için eserler verilirken meşk ile talebe yetiştirmek suretiyle geleneği bugüne taşıyan da yine onlardır. Özellikle ihtisas yaptıkları alanlar varsa da meseleye bir bütün olarak yaklaştıkları ve toplumun müzik algısına dokunma istekleriyle yazarlık, bestecilik, icracılık gibi birbirinden farklı disiplinlerle aynı anda iştigal etmişlerdir. Bahsedilen hezârfen sanatkârların her uğraşı, uzmanlık alanları neredeyse tamamen ayrışan bugünün araştırmacıları ve müzisyenleri için birer kaynak mesabesindedir. Tanbûrî Cemil Bey (1871-1916), böylesi bir zamanda ve atmosferde yetişmiş müzik adamı ve Osmanlı münevveridir. Enstrüman icrasındaki kemâlât sazendelere, yaratıcılığındaki cesaret sanatçılara, geliştirdiği yeni enstrümanlar orkestralara, besteleri bestekârlara, hepsinden öte bütün bunlarla uğraşması ve edindiği şöhret ile Türk kültür alanının tamamına ilham olmuştur.

İstanbul'lu Bir Müzisyen

Tanbûrî Cemil Bey, saray himayesinde seyreden yüksek Türk musikisinin, hükümet sisteminin değişiminden sonra paşa konakları aracılığıyla şehirde yankılandığı bir dönemde yetişmiştir.[3] Ailesinde tanbur çalan ağabeyi Ahmed Bey'den başka bizzat musiki ile uğraşan kimse var mıdır, bilmiyoruz. Ancak o dönem İstanbul ahalisinin musiki ile çok yakın teması bulunduğu, musikinin, umumun yüksek derecede ilgisi olduğu bir meşgale olduğu anlaşılıyor. Meşreben daha yakın olan isimler elbette bir enstrüman yahut vokal sesleri aracılığıyla müzikle daha fazla zaman geçirmişlerdir. Cemil Bey, ağabeyi Ahmed Bey'in Tanbûrî Ali Efendi'den aldığı tanbur derslerini küçük yaşta gizlice takip etmiştir. Bu konuda rivayetler muhtelif olduğundan, Cemil Bey'in gerçekte Ali Efendi'den

[2] Bu yazının yer aldığı kitabın içerisinde kastettiğimiz birçok isim hakkında uzmanların çalışmalarına ulaşılabilecektir. Ancak meselenin daha iyi anlaşılması için kronolojik olarak birkaç musikişinas ismini örnek verebiliriz: Hüseyin Fahrettin Dede (1854-1911), Muallim İsmail Hakkı Bey (1866-1927), Yesârizâde Ahmed Irsoy (1869-1943), Suphi Ezgi (1869-1962), Rauf Yekta Bey (1871-1935), Hüseyin Sadettin Arel (1880-1955), Musa Süreyya Bey (1884-1932), Mesud Cemil (1902-1963) vb.

[3] Yeniçeri Ocağı'nın kaldırılmasından sonra merkezî hükümet sistemi tedricen Avrupa modeline dönmüş, bugünkü gibi nezaretler (bakanlıklar) kurulmuştur. Ancak her bir nezaret için müstakil binalar kurulmadığından çoğu zaman nazırların hususî konakları resmî daire olarak işlev görmektedir. Bürokrasinin bu yolla bir bakıma daha özgür bir hareket alanına sahip olduğu söylenebilir. Bahse konu konaklar müzik meclislerine ev sahipliği yapmıştır. Bab-ı Âli konusuyla ilgli bkz. (Ortaylı, 1995, 71-96). Dönemdeki musiki meclisleriyle ilgili bkz. (Alus, 1947; Poulos, 2014).

ne kadar ders aldığını bilemiyoruz.[4] İlerleyen yaşlarında Kemençeci Vasilaki'den etkilendiği bilinmektedir.[5] İşkodra valiliği Tahran elçiliği gibi yüksek görevlerde bulunan babası Tevfik Bey'in vefatı üzerine çocukluğu; amcası Refik Bey, amcazadesi Mahmud Bey ve annesi Zihniyar Hanım'ın himayelerinde geçer (Mesud Cemil 57: 69). Daha 13-14 yaşlarında iken tanburda büyük yol katederek Tanbûrî Ali Efendi'nin beğenilerine mazhar olur (Pars 1919: 50).

Şerife Saide Hanım ile evliliğinden Mesud isimli evlatları dünyaya gelir. Cemil Bey'in biyografisini yazan oğlu Mesud Cemil, babasının asabî ve melankolik bir yapısı olduğundan ve içkiye olan düşkünlüğünden bahsetmektedir. Henüz doğum yaptığı sırada eşinin acılarını hafifletmek için kendisine tanbur çalmayı teklif etmesi ve bunun Mesud Cemil tarafından dillendirilmesi, Cemil Bey'in musiki ile yükselen ruhunun aile içi hayatında pek anlayışla karşılanmadığını gösteriyor (Mesud Cemil 2002: 174). Bâbıâli Tercüme Kalemi ve Hariciye Nezareti gibi kurumlarda memuriyet görevleri yapan Cemil Bey, zamanının büyük çoğunluğunu müzikle geçirir. Ömrünün son yıllarına tekabül eden II. Meşrutiyet ile birlikte memuriyet hayatı son bulur ve Osmanlı'nın ilk profesyonel müzisyenleri arasına dahil olur. Eğlence sektöründe daha evvel de çalışan ekseri azınlık nüfusun oluşturduğu müzisyenler bahs-i diğerdir. Cemil Bey, konaklarda icra edilen yüksek musiki ürünlerini konser sahnelerinde ve plak kayıtlarında sergilemek durumunda kalmıştır. Bu bir zorunluluk hâlidir, çünkü müziğin, onun değerini bilen insanlar tarafından himaye edilmesi ve sazendelerin bu bilinçli kitle için icra etmesi gerçekliği aniden sona ermiştir. Yeni mecralar ve sunum şekilleri karşısında dönemin birçok müzisyeni adeta bir "arts and craft" tepkisiyle muhalefet etmişlerdir.[6] Çok önemli birer udî oldukları besteledikleri eserlerden dahi anlaşılan Refik Talat Alpman ve Ali Rifat Çağatay gibi müzisyenlerin ses kayıtlarının olmayışı bu sebeptendir. Cemil Bey ise maddî zorluklar karşısında bu teklifleri kabul etmek zorunda kalmış ve zorsunarak yaptığı bu kayıtlar onu şöhretli bir sanatkâr hâline getirmiştir. Ne var ki bu şöhretin farkında olup olmadığı ya da bundan ne ölçüde faydalandığı şüphelidir.

Muhafazakâr Bir Yenilikçi

Cemil Bey'i, açık olduğu yenilikler ve muhafaza ettiği gelenekler çevresindeki tercihlerini değerlendirmek suretiyle daha iyi anlayabiliriz. Yaşadığı dönemde giderek gündelik hayatın bir parçası olan batı müziği ile teması, entelektüel bir ilgi olarak kalmış ve viyolonsel gibi bir batı müziği enstrümanını icra ederken dahi Türk müziği kural ve gelenekleri içinde kalmayı yeğlemiştir. Bir mecliste bir zatın Türk müziğini tenkid ettiğini, aynı mecliste Cemil Bey'in bu zatın sözleri karşısında sinirlendiğini Mesud Cemil Bey Fahri Kopuz'dan (1882-1968) nakleder (Mesud Cemil 2002: 160). Daha sonra Cemil Bey'in, bu mecliste tanbur ile -Fahri Bey'in ifadeleriyle: "baştan aşağı akorlar, kromatiklerle adeta konçerto parçası" gibi bir taksim yapması ilginçtir. İcrasından sonra 'bu çaldığınız herhalde Alaturka değildir' diyen bu zata Cemil Bey ise "Hayır efendim, bu bir Nihavend taksimden ibarettir" şeklinde cevap vermiştir.[7] Nihavend taksim ile yani bir Türk müziği formu ve makamıyla mukabele etmesinin yanında Batı müziği tekniklerini kullanması, oyunun tadı kaçtı deyip terk-i diyar eden (Özalp 2000: 534) İsmail Dede'nin (1778-1846) Rast makamında vals bestelemesi nevinden bir tepkidir. Yabancı bir musiki türü ile münasebet kurarken herhangi birini diğerine galip getirmeye uğraşmadan da yaklaşılabileceğinin en açık göstergesidir. Diğer bir ifadeyle, Kahraman Ordumuz'a seslenen M. Âkif'in yurdu korumaya davetini[8] önceden duymuş gibi değerlerine uzanan "namahrem" ele karşı sanatını siper etmeyi bilmiştir. Mesud Cemil'in naklettiği bir başka hadisede ise Cemil Bey'in Chopin çalan piyanist Hegei'yi derin bir ilgiyle dinlediğini ve etkilendiğini biliyoruz (Altar 1963: 102). Bir taraftan Türk müziğini bu denli savunan bir müzisyenin başka türlere kayıtsız kalmayışı, musikide taassuba karşı duruşunun bir göstergesidir şüphesiz.

Bununla birlikte Cemil Bey'in, her şeye 'yalnızca güzel olduğu için yakın durmak' kabilinden zevk prensiplerinden

---

4 Konuyla ilgili muhtelif rivayetler için bkz. (Baloğlu, 2021, 225-229).

5 Vasil'in Cemil Bey üzerinde etkilerine tanıklık eden Mahmud Demirhan Bey'in ifadeleri için bkz. Mesud Cemil, 2002, 128-130). Ayrıca Mesud Cemil, Cemil Bey'in hamparsum ve batı notası derslerini Kemanî Ağa'dan aldığını ifade eder. (Mesud Cemil, 2002, 66).

6 Sanayi ürünlerine karşı bir tepki olarak 19. yüzyılda Avrupa'da ortaya çıkan bu hareket, el yapımı tasarım ürünleri sanatı yüceltiyordu. Arts&Craft hakkında detaylı bilgi için bkz. (Sürmeli ve Gürpınar, 2018).

7 İcradan sonra Fahri Kopuz'a fısıldadığı "Fahri Beyefendi, nasıl, intikamımı beğendiniz mi" ifadeleri manidardır. (Mesud Cemil, 2002, 160).

8 "Arkadaş yurduma alçakları uğratma sakın / Siper et gövdeni dursun bu hayasızca akın"

yoksun bir yaklaşım içinde olduğu söylenemez. Zira tercihlerinde seçici, kuralları olan bir portre olmanın da ötesinde reddettiği fikirlerin iyi örneklerini gördüğünde kendi fikrinde ısrarcılık ve tutuculuk yapmamıştır.[9]

Geleceğe İlham Veren Müzisyen Öngörüsü

Sanatçı, toplumda değişim potansiyelini sezinleyen ve kimi zaman değişim dinamiklerini bizatihi belirleyen aktördür. Osmanlı'dan Cumhuriyet'e geçiş döneminin sancılarını da sanatçıların tepkilerinde görmek mümkündür. Cemil Bey'in musiki alanındaki öngörülü tercihlerinin en bilineni, kendi devrinde çok eleştirilen tanbur icrasında seçtiği yolun zamanla tanbur denince akla gelen tavır olacak kadar benimsenmesidir. 1910 doğumlu müzisyen İzzettin Ökte (v. 1991), tanbur ile eski tavra yakın bir biçimde icrada bulunmuş ve hatırı sayılır bir şöhret yakalamıştır. Tanburun bütün alanına hükmeden Cemil Bey'in icrasından yıllar sonra, dinleyici için bu eski tavır yeni bir soluk olarak algılanmış olmalı. Zira şüphesiz ki, Cemil Bey döneminde de eski tavır temsilcileri vardı; ancak Cemil Bey'in dinamik icrası diğer tanbûrîleri gölgesi altında bırakmıştı. Yahut Cemil Bey yaşarken İsak tavrının gerçekten parlak bir temsilcisi yoktu. Bir tavrın yeniden hayat bulması karizmatik bir sazendenin liderliği ile mümkün olabilmektedir; en azından Cemil Bey'den bu yana tanbur sazı için bunun böyle olduğu görülüyor. Cemil Bey ve İzzettin Ökte'den sonra 1950'lerde yine başka bir karizmatik sazende olan Necdet Yaşar (1930-2017) ile Cemil Bey tavrı tekrar öne çıkar.[10]

Yine Cemil Bey'in, kemençe ile kaydı olan -bilinen- en eski sanatçı olması ve bu icrasındaki mükemmelliği onu kemençenin de en büyük temsilcisi haline getirmiştir. Başta talebesi Fahire Fersan (1900-1997) olmak üzere Ruşen Ferid Kam (1902-1981), Kemençeci Anastas (?-1940), Haluk Recai (1913-1972), İhsan Özgen (1942-2021) gibi isimler Cemil Bey'den çokça etkilenen kemençeciler arasında zikredilebilir.[11]

Buradaki önemli husus, Cemil Bey tavrının ilk duyulduğundan bugüne değin benimsenmesidir.[12] Üstelik sazendeler ondan başka bir tavır ya da ifade benimsediklerinde dahi Cemil Bey'in ustalığına tazim göstermeyi ihmal etmemişlerdir. Örneğin, İzzettin Ökte ekolünü takip eden Ercüment Batanay (1927-2004), Cemil Bey'i şu sözlerle yâd eder: "Hepimizi tanbura başlatan, tanburu rüyalarımıza sokan insandır. Ben, her zaman şunu söylerim: Tanburî Cemil Bey olmasaydı, biz belki de tanburu artık çalamayacaktık." (Batanay 2004) İsak tavrını, bu tavrın son temsilcisi olduğunu söyleyen Suphi Ezgi'den (Ezgi 1949: 21) öğrenen Mesud Cemil'in tanbur kayıtlarında babasının tavrını da hakkıyla uyguladığı görülmektedir. Cevdet Kozanoğlu (1896-1986) hatıralarında (1988: 37-39), Mustafa Kemal Atatürk'ün Cemil Bey tavrını dolaylı olarak onayladığını beyan eden ilginç bir anekdot paylaşır. Rasim Ferid Bey'in yalısında Rasim Ferid Bey (1889-1965), kızı çellist ve tanbûrî Feyha Talay (1923-1968), Selahaddin Pınar (1902-1960), Dürrü Turan (1883-1961), Kadıköy'lü Ömer Bey, Nubar Tekyay (1905-1955), Hafız Yaşar (1886-1966) ve Mesud Cemil'in bulunduğu bir gecede Atatürk tanbûrîlerle özel olarak ilgilenir:

> "Birkaç eser okunduktan sonra Paşa, Selahaddin Pınar'dan bir taksim etmesini istedi. Bundan sonra sırasıyla tanburî Dürrü Turan ile Ömer'e de birer taksim yaptırdı. Son olarak Mesud'a dönerek: 'Siz de bir taksim yapınız' dedi. Mesud, Şedaraban makamından çok güzel bir taksim yaptıktan sonra babasının bu makamdaki enfes saz semaisini büyük bir maharetle çaldı; tanburu bıraktı. Atatürk birkaç saniye sükûttan sonra Mesud'a teşekkür etti. Diğer tanburîlere bakarak: 'Efendiler! Zannımca

[9] İçkiye düşkün olan Cemil Bey, âlim kimliği öne çıkan İbnülemin Mahmud Kemal Bey'lerin (1871-1957) evine saz meşki için davet edildiğinde, 'o zatların evinde işret edilmez' diyerek meclise götüren aracı kişinin rakı içmek teklifini reddeder (İnal, 127 ,1958). Bir başka örnek de Refik Bey'in anlattığı anekdotta görülür. Cemil Bey, Rasûlullah (sas)'in Çargah makamında Kur'an okuduğu rivayetine saygı göstererek sadece güzel olduğu için Çargah makamını icra etmeyi reddeder (Bardakçı, 2012, 117-118). Başka bir örnekte, Cemil Bey klarnet icra edilecek bir mecliste klarnet için 'benim bunlara karşı kalbimde bir kale duvarı vardır' demesinin ardından Klarnetçi İbrahim Efendi'nin icrasını dinledikten sonra hemen fikrini değiştirir ve icracıyı tebrik eder (Mesud Cemil, 2002, 163).

[10] Burada sözü edilen ekollerin "ses üretmek" anlamında benzerlik ya da farklılık olduğunu belirtmem gerekir. İzzettin Ökte'nin tanburunda da duyulan İsak tavrı tanbur icrasında sol el sağ elden daha önemlidir. Gitardaki legato çalım tekniğine benzeyen bu tavırda bir mızrap darbesinin ardından uzayan ses üzerine sol elin parmakları farklı notalara çarptırılır ve bir mızrapla birden çok ses elde edilir. Necdet Yaşar'da da duyulan Cemil Bey tavrında ise ne kadar seri notalar olursa olsun her nota için bir mızrap vurulur. Bu çok mızraplı tavrın Cemil Bey'den evvelki varlığına dair detaylı bilgi için bkz. (Baloğlu, 2021, 116-22). Necdet Yaşar'ın Cemil Bey tavrının yayılması noktasındaki rolünü anlatan bir çalışma için bkz. (Pekin, 2009, 253-258)

[11] Cemil Bey'in kemençe öğrencilerinden biri de Samiye Cahid Morkaya'dır (1897-1972). Aynı zamanda Türkiye'nin ilk kadın rallicisidir. Ne yazık ki 1934 yılında geçirdiği elim bir trafik kazası sonucunda sol kolunu kaybetmiş, hem kemençeciliği hem de rallicilik kariyeri sona ermiştir (Bardakçı, Kasım 2001).

[12] Hemen bütün kemençecilerde Cemil Bey'den etkiler bulunduğunu gösteren bir çalışma için bkz. (Esen, 2014).

tanbur böyle çalınmalı değil mi?' dedi. Herkes başını önüne eğerek bu kanaati tasdik etmek zorunda kaldılar."[13]

Türk müziğinde bugün olduğu gibi icradan eğitime notanın hâkim olmasından evvel, repertuar edinmek için meşk yerine notayı ikame etmeyi gerekli gören ilk isimlerden biri Cemil Bey'dir (Tanburi Cemil 2017a: 17). Nota merkezli bir eğitim sisteminde büyük usûllerin işlevini yitireceğini sezinleyip yine bugün genel kabul gördüğü üzere birim vuruşla notaları dikte etmek yolunu önermiştir (Tanburi Cemil 2017b: 35). Müzisyen pratikliğinin meselelere en kestirme çözümü ilham ettiğine şüphe yok. Lakin usûllerin ve meşkin Türk müziğindeki önemini yitirmiş olmasının olumlu bir sonuç olup olmadığı tartışmalıdır. Öte yandan bu fikirler yalnızca devrin gündelik ihtiyaçlarına binaen geliştirilen argümanlardan birkaçıdır. Başka müzisyenler yahut müzik hakkında düşünenler tarafından da dillendirilmiş olsa şaşırtıcı olmazdı.

Kaleme aldığı ciddi makalelerde az evvel birkaçına değindiğimiz fikirlerine rastlamak mümkün iken dostlarının naklettiği hatıralarda sanatçının mefkûresine biraz daha yakın detaylar bulunur. Cemil Bey'in hususi hayatından anekdotlardır bunlar; Boğaz'a demirli bir gemiyi farklı tonlara ayarlanmış düdüklerle donanmış bir enstrüman gibi tasarlayıp bütün Boğaz'ı müzikle donatmak isteyen Cemil Bey anlatılır (Mesud Cemil 2002: 51). Bir dilencinin okuduğu türkünün peşinden gidişi (Mesud Cemil 2002: 114-117), bir halk ozanı olan Tanburacı Osman Pehlivan (1874-1942) ile karşılaşmalarında ona tazim etmesi (Tanburacı 1935: 6) vb. bu bahse verilebilecek örnekler arasındadır. Bütün bu sanatçının dehasına gönderme yapan anekdotlarda anlatılan özellikler bugün birçok sanatçıda görülebilen vasıflardandır. Teknolojinin sunduğu olanaklarla bugünün müzisyenleri mesleklerinde zorunlu olarak çok yönlülüğün içinde yaşarken bu olanaklardan yoksun Cemil Bey'in bütün kaynaklara eşit durma arzusu dikkat çekicidir.

Plaklar ve Talebeleri

Bugün Cemil Bey'le kurduğumuz irtibatın dönemin diğer müzik ve fikir adamlarından daha sağlam olmasının sebebi plakları aracılığıyla Cemil Bey'in sanatına yaklaşabiliyor olmamızdır. Canlı olarak Cemil Bey'i dinleme tecrübesini yaşamış birisi olan Reşad Erer'in, "…Siz Cemil Bey'i bu sanıyorsunuz. Bu plâklar ısmarlama; maişet temini için üç dakikaya sığdırılmış melodiler Cemil Bey değildir…" (Özalp 2000: 155) şeklindeki ve yine Fahri Kopuz'un "Netice olarak şunu belirtmek isterim ki, üstad Cemil'in halen plaklarda dinlediğimiz sanat güzellikleri, hayatında dinlediklerimizin yarısı bile değildir" (Mesud Cemil 2002: 161) şeklindeki benzer ifadeleri plakların sanatçının sanatını yansıtıp yansıtamayacağı tartışmalarına zemin hazırlıyor. Bu anlatılar, okuyucuyu adeta 'bu dinlediğiniz gerçek Cemil Bey olmadığı için dinlemeniz ile dinlememeniz arasında fark yoktur' sonucuna kışkırtır nitelikte. Gerek Erer'in gerek Kopuz'un sözlerinin altında yatan temel mesaj, müziğin, çıkan sesten ibaret olmayıp aynı zamanda insandan insana yapıldığı zaman ve mekân için geçerli bir etkileşim olduğu yönüne vurguyla plaklara sahip olmanın o etkileşimi tamamlayamayacağına dair serzeniştir. Elbette müzik, üretildiği mekân ve o an ile ilişkili olarak biriciktir ve kaydedilip çoğaltılması o ürünü başka bir düzlemde değerlendirilmeye iter. Ancak kaydedilmiş bu ürünlerin tesiri, bugünün somut gerçekliğidir. İçeriğin "gerçek" olup olmadığı bu noktada tali bir mesele olarak kalır. Cemil Bey'in doldurduğu kovanlar ve plaklar, Cumhuriyetin genç müzisyenlerine ilham olmaya yetmiştir.

Plak teknolojisinin etkisi son yüzyıldaki müzisyenlerin yetişmesinde açıkça görülür. Sağlam bir silsileye bağlı iyi bir hocayla meşk etmek gelenekte makbul olandır. Kayıt teknolojisinin yaygınlaşmasından sonra ise diz-dize, göz-göze meşk önemini yavaş yavaş yitirmeye başlamıştır. Kayıtların dinlenme imkanları yaygınlaşınca kaydedenden dinleyene bir eğitim malzemesi olarak görülmesi kaçınılmazdı. Kaydedenin hoca, dinleyen herkesin de öğrencisi olabileceği bu eğitim modelinin müzisyen adayları için önemi çok daha büyüktü. Tanbûrî Cemil Bey'in ilk talebelerinden bugüne değin bu yöntem devam etmektedir. Refik Fersan, hocasının kayıtlarını çok küçük yaşlarında,

[13] Atatürk'ün tanbura olan ilgisi Refik Fersan'ın hatıralarında da geçmektedir: "Bir akşam emirleriyle huzurlarında itina ile yaptığım bir tanbur taksiminden sonra, yaşlı gözlerle bana şöyle bir sual sordular: 'Aferin oğlum çok güzel taksim ettin. Çok mütehassis oldum, eksik olma…" (Bardakçı, 2012, 146). Cemil Bey'in Atatürk ile buluşmasının geçmişe dönük hayalini kuran da Refik Bey'dir: "Bugün size söyleyebilirim ki, sinirleri, çektiği azaplara dayanabilecek kadar kuvvetli olsaydı, biraz daha uzunca bir hayat yaşasaydı ve kendisinden sadece sekiz yaş küçük olan Mustafa Kemal'le buluşup ona musikimizin aslında ne olduğunu tanıtabilmiş olsaydı, Türk musikisi bugünkü uçuruma yuvarlanmaktan kurtulabilirdi belki de." (Fersan, 2017, 243).

ilk dinleyenler arasındadır.[14] Yalnızca kendi çaldığı enstrümanların genç temsilcilerine değil bu bağlamda bütün müzisyenlere ilham oluşunun örnekleri de bulunabilir. Örneğin Tanbûrî Cemil'in üç sıra olan tanburunun üst iki teli ile bir ritmik kalıbı alt tel ile de kalıbı çaldığı zamandan artan boşluklarda hızlı bir melodiyi aynı anda çaldığı kayıtların Yorgo Bacanos'u (1900-1977) etkilediği anlaşılıyor. Ud ile Uşşak taksiminde Bacanos, daha yavaş bir tempoda da olsa Cemil Bey'in yaptığı aynı espriyi tekrarlamıştır.[15]

1950'lerin bazı genç ve yetenekli müzisyenleri Tanbûrî Cemil Bey'in müziğini yeni bir anlayışla ele almış, onu güncellemişlerdir. Neyzen Niyazi Sayın (d. 1927), Tanbûrî Necdet Yaşar, Kemençeci İhsan Özgen (1942-2021), Kanûnî Erol Deran (d. 1937) gibi müzisyenler Cemil Bey'i; kullandığı enstrüman tekniklerinden veya icra parametrelerindeki zenginliğe hayranlıktan öte, herkesten farklı bir derinlikte anlamaya çalışmışlardır. Cemil Bey'in, sınırları zorlayıcı derecede kuralları esnetmesi, ama bunu yaparken başıboşluk ölçüsünde olmadan yaptığı yani kuralları kendinin belirlediği bir alan açtığının mesajıdır bu. Ek olarak gelenek içinde bu şekilde yeni bireysel alanlar açılabileceğine dair inanç yüklenmişler ve bunun için çaba göstermişlerdir. Gençlik çağlarını sabahlara kadar Cemil Bey plakları dinleyerek geçirirken aynı zamanda ortak bir müzik zevkini de inşa etmişlerdir. O zamanları Necdet Bey şu ifadelerle anlatır:

> "Niyazi'nin Üsküdar'da güzel bir evi vardı. Eski bir İstanbul evi. Bahçesi var, çıkrıklı su kuyusu var. Bahçesinde meyva ağaçları var. Ahşap bir ev… Aman ne güzel bir evdi. Şu miras işi, ah şu miras işi… Ne olduysa oldu işte, yıktılar, koca bina yaptılar, paylaştılar bölüştüler. Bir müze olarak saklanması gereken bir evdi. Tabi biz o zamanlar Tanburî Cemil Bey'in plaklarını arıyoruz kapalı çarşıda. Ben Niyazi'ye şöyle bir taksim buldum derim. O da heyecanlanır, 'aman getir, dinleyelim' der. O da bulunca bana söyler. Yani o evde nice yıllar, Cemil Bey'i talim ettik diyebilirim…" (Tunçay 2017: 21)

Tanbûrî Cemil Bey'den enstrüman teknikleri bakımından ilham alırlarken dahi kendi yollarını çizmeye dair bir duruşu da beraberinde götürmek isteyişleri manidardır. Necdet Yaşar, daha yolun başındayken tanburda farklı bir yol açmaya yönelik heyecan ve gayret içinde bulunduğunu ifade eden şu sözleri sarf eder:

> "Yanlış anlaşılmasın… Fakat ne yapabilirdim. Öyle bir deha önümde, dağ gibi, dikilmiş duruyor, tanbur çalanların. Ki tanburîler için belki bir yerde talihsizlik, bir yerde talih ama… Şimdi diğer sazlar için hiç önlerinde öyle dağ gibi yükselen bir icracı yok yani. Diyebilir miyiz? Çok seçkin icracılar geldi geçti ama Cemil ayarında olduklarını söyleyebilir miyiz? Neyzen, kanunî, kemanî falan için? […] E, şimdi böyle bir dağı nasıl aşacağız tanbura heves ettiğimiz an? Ayrıca bir de düşünün İzzettin Ökte gibi renkli, hakikaten tatlı, renkli, seçkin, kendine has, tamamen değişik bir stili, hemen anlaşılan bir yorumu olan bir tanburî var. Oğlu Mesud Cemil, babasıyla aşık atan bir adam, faraza. O yetmiyormuş gibi bütün bunlar da vardı. E, bunların arasından sıyrılabilmek için yani… Hem onun açtığı yolda, o ilhamla giderek… İşte ona uğraştım. Yapabildiğim kadar hepsinin güzelliklerini mecz etmeye çalıştım. Kendimden de bir şeyler katarak da. Bizim başarımızın böyle ölçülmesi icab eder, elde ettiğimiz şeyin yani. Öyle bir şampiyona rağmen değil mi? Öyle şampiyonlara rağmen." (Pekin, s.21-22)

Kendi dünya görüşünün çizdiği muhafazakârlık çerçevesinde bütün kaynaklara açık olmak Niyazi Sayın'ın ilhamını Cemil Bey'den aldığı hasletlerden olsa gerektir. Nitekim bir röportajında şu ifadelere yer verir: "Her türlü müzik hareketlerini klasik olmak şartıyla dinlemem, bilhassa Klasik Türk ve Batı müziğini iyice tetkik etmem, Tanburî Cemil Bey'in yolunu tercih etmem, dinî musikiye olan bağlılığım başarıya ulaşmamı sağlayan sebeplerdir." (Yalçın 1973: 34)

Türk müziğinde taksim, ya belli taksim kalıplarını az farklarla sıralamak şeklinde yahut özgün nağmeler ile farklı kompozisyonlar çizmek suretiyle yapılmaktadır. İkinci türden bir taksimci olan Cemil Bey'in taksimlerindeki

---

[14] Refik Fersan anlatıyor: "Yine Weinberg, bir fonograf makinesini kulaklıklarıyla birlikte ilk defa olarak bize getirmişti. […] Bu makinenin bir de alıcı makinesi ve yanında birçok boş kovanı vardı. Cemil merhum, kemençe ile Tahirbuselik Peşrevi'ni ve tanburla da birkaç taksimini hususi olarak plaklara doldurmuştu. […] Bizlere, küçük olduğumuz için makineye ve plaklara el sürdürmezlerdi. Bazen kimse görmeden gizlice salona gider, hemen Cemil'in doldurduğu kovanların birini makineye takar, kelebek şeklindeki anahtarını çevirerek kurar ve kulaklıkları takarak dinlerdim." (Bardakçı, 2012, 103).

[15] Yorgo Bacanos, "Uşşak Taksim", Ud (Kalan Müzik, 2003).

sınırsızlık hissi veren yapısından etkilenmişler ve makam sınırlarını zorlayarak yaptıkları taksimlerle kendilerinden sonraki gençlere de ilham olmuşlardır. Müşterek yaptıkları taksimler bir önceki kuşakta (Mesud Cemil, Ruşen Ferit Kam, Ercüment Batanay vb.) benzeri görülen bir durum olsa da makamın alışageldik seyrini yer değiştirerek kuralları rahatlıkla esnetmişlerdir.[16]

Bu sanatçıların özel çabası için şu soruları sormak gerekir: İçinde bulundukları anlam arayışı mı onları bu farkındalığa ulaştırmıştır, yoksa umumun işaret ettiği için dinledikleri bir sanatkâr mı onlara herkesten farklı mesajlar iletmiştir? Her iki cümleye verilecek olumlu cevapları destekleyecek kanıtlar var. Evvela ismini zikrettiğimiz müzisyenlerin bireysel kabiliyetlerinin üstünlüğüne hiç şüphe yok. Bu durum, Cemil Bey ile 1950 arasında kalan müzisyenlerin daha az yetenekli olduğu anlamına gelmez ancak Cemil Bey'de saklı bu mesajların zamanın olgunlaştırmasına ihtiyacı olduğu anlaşılıyor.

Kaosun olduğu bir toplumda aydınlar düzeni sağlama eğilimindedir. Tanzimat'tan Cumhuriyet'in ilk yıllarına değin Türk aydınında, giriş bölümünde de değindiğimiz gibi her şeye çekidüzen verme çabası görülür. Tanbûrî Cemil Bey'in, bakıldığında her ne kadar (yazılarıyla duyarlılığı, insan ilişkilerindeki kibarlığı, vefalılığı vb.) sosyal hayatla teması var gibi görünse de esasen bireysel olarak sanatıyla kurduğu bağ sosyal bağdan daha kuvvetlidir. Boğaz'ı müzikle doldurmayı hayal edecek kadar, bir ezgiyi zapt edebilme pahasına dilencinin peşinden koşacak kadar, hatta zamanının çoğunu evinin bitişiğine yaptırdığı müstakil bir odada, ailesinden ayrı geçirecek kadar gerçek dünyadan ayrıdır.[17] Tutkuyla bağlandığı değerler karşısında ailesini dahi ikinci plana koymaktan çekinmeyişi,[18] öyküdüğü III. Selim devri dâhilerinden İsmail Dede'nin aile yadigarı hamamı satarak müntesip bulunduğu tekkeye bağışlamasına benzer (Rauf Yekta Bey 1925: 129).

Karmaşıklık içinde soyut bir âlemde musiki ile yaşayan Cemil Bey'in çizdiği dünya, problemlerin çözüldüğü ve çözümlerin kanıksandığı yani kaosun bir nebze dindiği 1950'lerin müzisyenlerince anlaşılmıştı. Sadece Türkiye özelinde değil, dünyada büyük savaşlar bitmiş, rehavet bütün dünyaya yayılmış ve bunun bir sonucu olarak sanat özgürleşmeye başlamıştı. Amerika'da Rock'n Roll'un çıkışının, Cemil Bey'in Niyazi Sayın tarafından keşfedilmesinin (Baloğlu 2017) yahut Arap müzik devriminin ardından Ümmü Gülsüm'ün (1904-1974) şarkılarını büyük orkestrayla söylemesinin veya gazinolarda Zeki Müren'in (1931-1996) parlamasının aşağı yukarı aynı tarihlere tekabül etmesi tesadüf değildir.

Sanatla sanat olduğu için ilgilenebilmek artık mümkündü. 1950'lerdeki konjonktürel değişime şahit olanlarından biri de Mesud Cemil'di. Özgür bir müzisyen ruhunu tanıtıyor, babasının hayatını anlatan kitabını 1947'de bastırıyor, ancak, "musiki davamızla hesaplaşmadan" da geri durmuyordu.[19] Mesud Cemil Bey de her tür müziğe kulak kabartmayı seviyordu ama Türk müziğinde babası gibi bir ekol olabilmesinin önünde dünyayı bir bütün olarak görüp düzeltme arzuları engel teşkil ediyordu. Bununla beraber Tanbûrî Cemil Bey hayranı genç yeteneklere Cemil Bey'i efsanevî bir kahraman olarak tanıtıyor ve belki yapmaya cesaret edemediği yenilikleri bir gömlek gibi o gençler üzerinde prova ediyordu.[20]

---

16 Yukarıda zikrettiğimiz isimlere Cinuçen Tanrıkorur'u (1938-2000) da dahil etmek mümkündür. Müzikte öne çıkması onlara göre daha geç olsa da aynı anlayışta taksimler yapmıştır. Cemil Bey'den bu yana sözü edilen serbestlikte taksimlerden bir sırayla vermek icab ederse şu şekilde sıralayabiliriz: Tanburî Cemil Bey, "Nihavend Taksim - 1 (Tanbur)", *Tanburi Cemil Bey Külliyatı*, vol. 5, (Kalan Müzik, 2016); Mesut Cemil & Ruşen Kam, "Kürdilihicazkâr Taksim", *Kemençe*, vol. 1, (Kalan Müzik, 2015); Niyazi Sayın & Necdet Yaşar, "Şedaraban Müşterek Taksim, (Kalan Müzik, 2005); Müzik ve Resimle Geçen 75 Yıl, "Şehnaz Müşterek Taksim (Erol Deran, İhsan Özgen)", (Kalan Müzik, 2012); Cinuçen Tanrıkorur Vol 1., "Evcârâ Taksim" (Kervan Plakçılık, 1992).

17 "Sultan Hamid tarafından ihsan olunan üçyüz liranın bir kısmı ile Sineklibakkal'daki evinin bahçesine iki-üç odalı bir evcik yaptırmıştı. Hayata ebediyyen gözlerini kapatıncaya kadar bu inzivagâhta herşeyden uzak, kendi âleminde kendi sazlarıyla beraber kalmıştır." (Bardakçı, 2012, 111).

18 Mesud Cemil, babasının aile içi ilişkiler hususundaki dramatik durumunu gösteren şu samimi satırları paylaşır: "…meşgul olduğu zamanlarda kendimi ona daha yakın duyar ve bu oyalanmalarında canını sıkmamaya dikkat ederek, ekseriya onun hitabını bekleyerek ve kendiliğimden pek az şey sorarak, bir gölge gibi yanında dolaşırdım. Bazen lavtayı veya çöğürü alır, çalmaya ve derinden gelen kalın sesiyle okumaya başlardı. O vakit yaşımın çok üstünde garip bir heyecana düşer, vücudumdan rahatsız olmasın diye köşemde sessiz bir oyunla meşgul gibi görünürdüm. […] Sevmekten ziyade korktuğum bu adam…" (Mesud Cemil, 2002, 196-197).

19 Berlin'de Batı müziği eğitimi alan Mesud Cemil'in alaturkaya karşı sert eleştirilerini kaleme aldığı yazılar için bkz. (1944; 1965).

20 Mesud Cemil'in İstanbul Radyosu'nda tanıdığı Niyazi Sayın ve Necdet Yaşar ile birlikte Tanbûrî Cemil Bey üzerine yaptıkları sohbetler ve 1950 döneminde keşfedilen Cemil Bey hakkında detaylı bilgi için bkz. (Baloğlu, 2021, 272-92).

Sonuç

Yüzyılın başında kayıt teknolojisinin Cemil Bey efsanesini kaydetmesiyle birlikte Türk müziği belki de gelecek asırdaki rotasını bulmuştur. Cemil Bey döneminde okunan gazeller hafızların musikiden ya da musikinin hafızlardan uzaklaşmasıyla beraber tedricen yok oldu. Yenilikler artık saz müziği üzerinden yapılmaktadır ki bunda Cemil Bey'in rolü yadsınamaz. Plakları aracılığıyla Cemil Bey'i meşk eden sazendeler kendileri gibi sazendeler yetiştirmiş, talebelerine Cemil Bey'i dinlemelerini, onu hoca bilmelerini tavsiye etmişlerdir. Türk müziğinin gelecek yüzyılı nasıl olur bilemeyiz ancak bu müziğin en genç mensupları dahi hâlen bu üstadların açtığı yolda yürümektedirler. Tanbûrî Cemil Bey, tarihin herhangi bir döneminde herhangi bir köşesinde yaşamış, hayatının renkli kesitleri anlatıldığı için ilham olan bir müzisyen gibi kalmamıştır. Bundan yaklaşık yirmi yıl kadar evvel, hayranlıkla takip ettiğim bir müzisyen olan Erkan Oğur ile tanıştığım esnada heyecanımı izhar etmek için onu bir başka büyük sanatkârla bir tutmaya çalışmıştım: "-Şu an ne kadar heyecanlı olduğumu anlatamam, bu zamanın Tanbûrî Cemil Bey'iyle konuşuyorum!". Türk müziğini modern bir anlayışla yorumlayan, klasik manada ilgilenmeyen üstadın verdiği cevap beni çok şaşırtmıştı "-Aynı anda üst tellerle ayrı alt telle ayrı melodi çalan Cemil Bey'le kim kıyaslanabilir?". İyi niyetli bu mukayesemin yersizliğini yok sayarak hayran olduğum iki büyük müzisyenin arasındaki bu ünsiyete hayret etmiştim. Cemil Bey'in olağanüstü bütün müzikal vasıfları hâlen müzisyenlerin dikkatlerini çekmekte ve müziğinin sanatsal yüksekliği bugünkü Türk müziğinin istinad duvarını oluşturmaktadır. Süreklilik zaviyesinden bakarak söyleyebiliriz ki, Türk müzik sanatı her dönem kutup sanatçılar elinde tecdid edilir; 18. yüzyıl Dede Efendi'nin yorumuyla yenilenmiştir. 20. yüzyıl başlarında sesini donduran ama müziğini akışkan bir geleceğe gönderen müceddid ise Cemil Bey'den başkası değildir.

Kaynakça

Altar, Cevad Memduh (1963). "1908 Meşrutiyetinde Chopin ve Tanburî Cemil Bey", *Musiki Mecmuası*, sy. *185*, s. 100-101.

Bacanos, Yorgo (2003). "Uşşak Taksim". Kalan Müzik.

Baloğlu, Bekir Şahin (Aralık 2017). "Şimdiki Zamanda Geçmişi Kurmak: Tanburî Cemil Bey ve Niyazi Sayın Tarafından", *Güzel Sanatlar Eğitimi Toplum Bilimler Etkileşimi Uluslararası Sempozyumu*, s. 147-158.

Baloğlu, Bekir Şahin (2021). *Tanburi Cemil Bey: Efsane ve Realite Arasında Bir Portre*, İstanbul: Dergâh Yayınları.

Bardakçı, Murat (20 Kasım 2001). "Tekkede Doğan İlk Kadın Rallicimiz", *Hürriyet Gazetesi*.

Bardakçı, Murat (2012). *Refik Bey-Refik Fersan ve Hatıraları*. İstanbul: Pan Yayınları.

Cinuçen Tanrıkorur Vol 1. (1992), "Evcârâ Taksim". Kervan Plakçılık.

Esen, Beste (2014). *XX. Yüzyılın İkinci Yarısında Postmodern Yaklaşımlar Gösteren Kemençe Taksimlerinin İncelenmesi*, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi GSE.

Ezgi, Suphi (Ağustos 1949), "Tanbur Metodu Hakkında Birkaç Söz", Musiki Mecmuası, sy. 18, s. 21.

Fersan, Refik (2017). "Bir Hatıra mı İstiyorsunuz?", ed. Hüseyin Kıyak, *Yüz Yıllık Metinlerle Tanburi Cemil Bey,* s. 242-245, İstanbul: Kubbealtı Neşriyat.

İnal, İbnülemin Mahmud Kemal (1958). *Hoş Sadâ-Son Asır Türk Musikişinasları*, İstanbul: Maarif Basımevi.

Mesud Cemil. (4 Eylül 1944). "Musiki Dâvamızda Bir Hesaplaşma", *Hep Bu Topraktan*, *IV*.

Mesud Cemil. (Nisan 1965). Musiki Davamızda Bir Hesaplaşma III. *Opus Aylık Müzik Dergisi*, *30*.

Mesud Cemil. (2002). *Tanburi Cemil'in Hayatı*, İstanbul: Kubbealtı Neşriyat.

Mesut Cemil & Ruşen Kam (2015), "Kürdilihicazkâr Taksim", *Kemençe*, vol. 1, Kalan Müzik.

Müzik ve Resimle Geçen 75 Yıl (2012), "Şehnaz Müşterek Taksim (Erol Deran, İhsan Özgen)", Kalan Müzik.

Niyazi Sayın & Necdet Yaşar (2005), "Şedaraban Müşterek Taksim, Kalan Müzik.

Ortaylı, İlber (1995). *İmparatorluğun En Uzun Yılı*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Özalp, Nazmi (2000). *Türk Mûsikîsi Tarihi*, İstanbul: Milli Eğitim Yayınları.

Pars, Mehmed Baha (1 Ekim 1919). "Tanburî Cemil Merhum", *Alem-i Musiki*, *7*, s. 50-52.

Pekin, E. (1980, Mayıs 27). "Necdet Yaşar'la Konuşma", (yayınlanmamış röportaj), Necdet Yaşar'ın Evi.

Pekin, Ersu (2009). "Tanburî Cemil 'Bilgisini' Okullaştırmak", ed. Gonca Tokuz, *Tanburî Necdet Yaşar (Anılar-Dostlar)*, s. 253-258, İstanbul: Brainstorm.

Poulos, Panagiotis (Şubat 2014). "Özel Mekânlar, Kamusal İlgiler: İmparatorluk'tan Cumhuriyet'e İstanbul'da Müzikli Ev Toplantıları (Meclisleri)", *Toplumsal Tarih*, sy. *242*, s. 82-89.

Rauf Yekta Bey (1925), *Esâtiz-i Elhan: Dede Efendi*, c. 3, İstanbul: Evkaf-ı İslamiye Matbaası.

Sürmeli, Kader ve Gülpınar, Şermin, (Kasım 2018). "Arts And Crafts Hareketi ve Kelmscott Basımevi", *6. Uluslararası Matbaa Teknolojileri Sempozyumu*, s. 1057-1068.

Tambur ile maruf: Ercüment Batanay. (2004, Ocak 31). *Hürriyet Gazetesi*. Erişim tarihi: https://www.hurriyet.com.tr/gundem/tambur-ile-maruf-ercument-batanay-38563831

Tanburî Cemil Bey (2016), "Nihavend Taksim - 1 (Tanbur)", *Tanburi Cemil Bey Külliyatı*, vol. 5, Kalan Müzik.

Tanburi Cemil. (2017a). "Rauf Yekta Beyefendi'ye Mukabele", ed. Hüseyin Kıyak, *Yüz Yıllık Metinlerle Tanburi Cemil Bey*, s. 32-37, İstanbul: Kubbealtı Neşriyat.

Tanburi Cemil. (2017b). "Şarkı Mecmuaları ve Musiki Kitapları", ed. Hüseyin Kıyak, *Yüz Yıllık Metinlerle Tanburi Cemil Bey*, s. 15-19, İstanbul: Kubbealtı Neşriyat.

Tunçay, G. P. (2017). "Söyleşi-Tanbur ve Tanburîler", *Darülelhan Mecmuası*, *Özel Ek*(9).

Yalçın, D. (1973, Mayıs). Niyazi Sayın'la Röportaj. *Türk Edebiyatı Dergisi*, *28*.

[…]. (27 Ağustos 1935). "Usta Bir Türk Sazcısı: Osman Pehlivan", *Akşam Gazetesi*, s. 6.

Tülin Yakarçelik

Günce YALINKILIÇ[1]

Erdinç YALINKILIÇ[2]

Özet

Türk Sanat Müziği ses sanatçısı Tülin Yakarçelik, 28 Haziran 1940 tarihinde İstanbul'da dünyaya gelmiştir. Klasik Türk Müziği eğitimi almış olmasının yanı sıra, kariyeri süresince farklı türlerde eserler seslendirmeye özen göstermiş özgür bir solisttir. Yeteneği ve başarısıyla, eğitim hayatını ülkemizin yetiştirdiği en önemli isimlerin arasında geçirmiş, sanat yaşamında onların arasında yer almış ilerici, yenilikçi bir Cumhuriyet kadınıdır. Müziğe olan yeteneği küçük yaşlarında fark edilen Yakarçelik'in ilk eğitimi Hüseyin Sadeddin Arel'in kurucusu olduğu İleri Türk Müziği Konservatuvarı'nda şekillenmiştir. Bugünkü adıyla Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu'nun, Türkiye genelinde açmış olduğu sınavı kazanmış ve ses sanatçısı olarak atanmıştır. Türk Müziği Devlet Konservatuvarı 1976 yılında kurulduğunda, Tülin Yakarçelik öğretim üyesi olarak atanmış ve pek çok öğrenci yetiştirmiştir. Tülin Yakarçelik'in sanat yaşamında onu öne çıkaran unsurlar arasında Klasik Türk Müziği icralarının yanı sıra, Türk hafif müziğini de kusursuz biçimde anlaması ve yorumlaması da gelmektedir.

Bu çalışmada, Tülin Yakarçelik'in yaşam öyküsü yayınlanmış röportajları ve bazı yazılarından derlenmiş olup, öğrencisi Mustafa Doğan Dikmen'in anı ve görüşleri ışığında oluşturulmuştur. Tülin Yakarçelik, Türk müziğini bir bütün olarak değerlendiren entelektüel bir icracı ve icra ettiği müziği nazari olarak da son derece iyi bilen bir sanatkâr ve öğretmendir. Sahip olduğu yeteneği başarılı bir sanat yaşamına çevirebilmesi ise bir tesadüften öte, yine Cumhuriyet'in yetiştirdiği birçok önemli ismin vizyon ve misyonundan faydalanacak ortamı yakalamış olmasından ileri geldiği görülmektedir. Sanat yaşamının başlangıcından sonuna kadar örnek alınması gereken bu Cumhuriyet kadını; günümüz sanatçıları ve yetişmekte olan öğrencilere de geriye bıraktığı icraları ve anılarıyla bir ders niteliğindedir. Cumhuriyetimizin yeni sanatçılar yetiştirme olanağı Tülin Yakarçelik gibi özgür ruhlu sanatçıların iyi anlatılabilmesi ve iyi anlaşılabilmesi ile mümkündür.

Anahtar Kelimeler: Tülin Yakarçelik, Klasik Türk Müziği, Hafif Türk Müziği, Ses Sanatı



Tülin Yakarçelik - Segâh Şarkı

Abstract

Turkish Classical Music vocalist Tülin Yakarçelik was born on 28 June 1940 in Istanbul. In addition to having studied Classical Turkish Music, she is a free soloist who has taken care of performing different types of works throughout her career. With her talent and success, she is a progressive, innovative Turkish Republic woman who has spent her education life among the most important names our country has raised, and has been among them in her artistic life. Yakarçelik's musical talent was noticed at a young age, and her first education was shaped in the "İleri Türk Müziği Konservatuvarı" founded by Hüseyin Sadeddin Arel. She passed the exam held by the Turkish

[1] Yapımcı-Sunucu, TRT Nağme Radyosu gunce.caliskan@trt.net.tr

[2] Araştırma Görevlisi, Başkent Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü eyalinkilic@baskent.edu.tr

Radio and Television Corporation (TRT), as it is known today, and was appointed as a vocal artist. When the Turkish Music State Conservatory was founded in 1976, Tülin Yakarçelik was appointed as a faculty member and trained many students. Among the elements that make Tülin Yakarçelik stand out in her artistic life is her perfect understanding and interpretation of Turkish Light Music (such as operettas, tango songs), as well as her Classical Turkish Music performances.

In this study, Tülin Yakarçelik's life story was compiled from her published interviews and some of her writings, and was created in the light of the memories and opinions of her student Mustafa Doğan Dikmen. Tülin Yakarçelik is an intellectual performer who evaluates Turkish music as a whole, and an artist and teacher who knows the music she performs very well theoretically. It is more than a coincidence that she was able to turn her talent into a successful art life, but it is seen that she caught the environment that would benefit from the vision and mission of many important names raised by the Turkish Republic. This Republic woman, who should be taken as an example from the beginning to the end of her artistic life; It is a lesson for today's artists and growing students with the performances and memories that she left behind. The opportunity of our republic to train new artists is possible when free-spirited artists such as Tülin Yakarçelik can be explained and understood well.

Keywords: Tülin Yakarçelik, Classical Turkish Music, Light Turkish Music, Sound Art



(Fotoğraf No.1 -Tülin Yakarçelik. Fotoğrafın dijital kopyası Recep Gayretli'den edinilmiştir.)

Giriş

Tülin Yakarçelik,[3] Nevin Yakar ve Hasan Basri Yakar çiftinin çocuğu olarak 28 Haziran 1940 tarihinde İstanbul'da dünyaya gelmiş, daima özgüvenli, yenilikçi ve üstün yetenekli bir sanatkâr portresi... Klasik Türk Müziği eğitimi almış olmasının yanı sıra, kariyeri süresince farklı türlerde eserler seslendirmeye özen göstermiş özgür bir solisttir. Yeteneği ve başarısıyla, eğitim hayatını ülkemizin yetiştirdiği en önemli isimlerin arasında

[3] *Tülin Hanımla yapılan görüşme doğrultusunda mahkeme kararıyla soyadının birleştirildiği bilgisine ulaşılmıştır.*

geçirmiş, sanat yaşamında onların arasında yer almış ilerici, yenilikçi bir Cumhuriyet kadınıdır.

1.Bölüm

"Şarkı Söyler Misin Tülin?"

Tülin Yakarçelik'in, müzik hayatı, henüz 6-7 yaşlarında bir çocukken ailesiyle birlikte gittiği orduevindeki bir düğünde, düğün sahibi tarafından sorulan bu soruyla başlamıştır (Yakarçelik, Tülin Yakarçelik 1, 2019). Sanat yaşamını uzun yıllar destekleyen ve sürmesine ön ayak olan ise Tülin Hanım'ın ailesidir. Ailenin dikkatini çekmesiyle birlikte Tülin Yakarçelik, kendilerini ziyarete gelen aile dostlarının tavsiyesi üzerine, meslek hayatının ilk adımlarını Hüseyin Sadeddin Arel'in[4] kurucusu olduğu İleri Türk Müziği Konservatuvarı'nda atmıştır. Böylece, yakın çevresi tarafından iyi bilinen yeteneği, bir yaşam tarzına dönüşmeye başlamıştır. "Hatırımdan çıkmaz ahd-ü peymanın senin"[5] dizeleriyle başlayan rast şarkıyı seslendiren bu küçük çocuk, artık olması gereken yerdedir. Annesinin elinden tutup götürdüğü konservatuvarda, sanat hayatının ilk tohumlarını atmıştır.

2. Bölüm



(Fotoğraf No.2 Tülin Yakarçelik. Fotoğrafın dijital kopyası Recep Gayretli'den edinilmiştir.)

İdeoloji Olarak Sanatın Öğretilişi: Hocalar ve Arkadaşlıklar

"…Meğerse neler biriktiriyormuşum, tabii onu o zaman anlayamıyorum… Ben çok seneler sonra, seneler sonra fark ettim neler biriktirmiş olduğumuzu…" (Yakarçelik, Tülin Yakarçelik 1, 2019)

Tülin Yakarçelik, İleri Türk Müziği Konservatuvarı'ndaki ilk günlerini böyle anlatmıştır. Dönemin en önemli isimleriyle geçirdiği öğrencilik yıllarında, ilk karşısına çıkan isim "elinde tanburuyla" Feriha Tunceli[6] olmuştur (Yakarçelik, Tülin Yakarçelik 1, 2019). Küçük Tülin'den öğrenmesi için bir enstrüman seçmesi istendiğinde, Türk müziği enstrümanlarıyla dolu odadan bir hevesle klasik kemençeyi seçmiş, ancak kendisi için daha uygun görülmesi üzerine tanbur eğitimine başlamıştır. Çocuk tanburuyla başladığı eğitim hayatında, ilk solfej öğretmeni

[4] Hüseyin Sadeddin Arel (D.1880-Ö.1955, Türk müzik bilimci, Bestekar, Hukukçu)

[5] "Hatırımdan Çıkmaz Ahd-ü Peymanın Senin" (Beste ve güftesi Hacı Arif Bey'e ait Rast makamındaki şarkı)

[6] Feriha Tunceli (D.1928-Ö.2009, Türk müziği bestecisi, Ses sanatçısı)

Nurten Soyarslan'dır[7]. Yıl 1949'a geldiğinde 9 yaşındaki Tülin, İrfan Doğrusöz[8] yönetiminde bir koroya katılarak, Dede Efendi'nin Hisarbuselik makamındaki "Her sözün uşşaka ihsan" bestesini ve daha nicesini burada öğrenmiştir. Kendi deyimiyle *ne cumartesisi ne de pazarı kalmıyor ama kulak öyle doluyor ve klasik zevk de öyle başlıyordu* (Yakarçelik, Tülin Yakarçelik 1, 2019). 10-11 yaşlarına geldiğinde öğretmeni Laika Karabey[9] kendisine artık Hüseyin Sadeddin Arel'le nazariyat çalışacağını söylemiştir. Bu derslerin başlamasının ardından tanburda Tülin, kemençeci Fatoş Sağman ve kemani Umut Utkan'dan oluşan arkadaş grubu, Hüseyin Sadeddin Arel'in çoksesli saz eserlerini[10] çalışmaya başlamışlardır. Tülin Yakarçelik'in öğretmenliğe dair edindiği birçok kazanımın temelleri de bu çalışmalarla olmuştur.

> "…Tanbur partisi ayrı, kemençe partisi ayrı, keman partisi ayrı ve onları söküyoruz. Solfej olarak okuyoruz, çalıyoruz. Ne, nasıl birikim olduğunu o zaman anlamamız mümkün değil… Eğer ben solfej hocası olabildiysem, o eserlerin solfejini yaparak Türk Müziği'ni sökmüş birisiyim… Hüseyin Sadeddin Arel'in saz eserlerini ne çalmak kolaydır ne de solfejini yapmak. Ama ben hep o solfeji yaptım." (Yakarçelik, Tülin Yakarçelik İle Söyleşi, 2019)



[Fotoğraf No.3 İleri Türk Musikisi Konservatuvarı Konser Afişi (Milli Kütüphane Koleksiyonu, 1974)]

Tülin Hanım için solfej, icracılığının da önünü açan şey olmuştur. *Meşk ve usulün olmadığı yerde musiki için hiçbir şeyin olmayacağı* fikrini benimsemiş ve icracılığını bu şekilde geliştirmiştir.

> "…bu, sevgili arkadaşım Tülun Korman'la[11] da vardığımız bir neticedir: Usulsüz olamaz. Çünkü güfteler nasıldır eski klasik müzikte? Şöyle bir şey yaparsınız, öyle bir yazmıştır ki onu besteci, usulü

[7] Nurten Soyarslan (Ses sanatçısı)

[8] İrfan Doğrusöz (D.1927-Ö.2003, Ses sanatçısı, Türk müziği bestecisi)

[9] Laika Karabey (D.1909-Ö.1989, Besteci, Tanburi, Türk müzik bilimci)

[10] Türk müziği nazariyatı alanında mihenk taşı olan Hüseyin Sadeddin Arel'in büyük gayelerinden birisi de Türk müziğinin yeni bir müzik dili içinde ele alınarak ileriye taşınmasıdır. Bu yolda pek çok beste yaptığı gibi yenilikçi diyebileceğimiz Türk müziğinin çoksesli bir dil ile armonik bir yaklaşımla ele alındığı saz eserleri de oldukça önemlidir.

[11] Tulün Korman (D.1937-Ö.2018, Ses sanatçısı, aynı zamanda T. Yakarçelik'in yakın arkadaşıdır)

bir an için kaybetseniz okurken, vezinden yakalarsınız. Oradan yakalarız, usulden yakalarız. Vezinle bulursun, usulsüz olmaz. Benim bildiğim odur." (Yakarçelik, Tülin Yakarçelik İle Söyleşi, 2019)

Bu fikirleri doğrultusunda Rüştü Eriç, Laika Karabey, Sadün Aksüt[12] gibi daha pek çok değerli hocadan bu hususta fedakârca destek gördüğünü de ifade eder:

"Rüştü Eriç[13] hoca ben daha 10-11 yaşındayken hiçbir maddi beklenti olmadan eve gelip, bana usul dersi verdi. Bana ilk olarak usulleri öğreten, konservatuvar değildir. (...) Laika Hanım dışında, Sadun Aksüt; yine eve gelerek, tanburda beni dinlerdi. Tanbur çalışını gösterdi. Bunları inkâr etmek mümkün değil. Bütün bunlar bana çocuk yaşımda beş kuruş almadan yapılan şeylerdir." (Yakarçelik, Tülin Yakarçelik İle Söyleşi, 2019)

3. Bölüm



(Fotoğraf No.4 Tülin Yakarçelik. Fotoğrafın dijital versiyonu Sezai Göksoy'un arşivinden alınmıştır.)

Konservatuvardan Radyoya Bir Solistin Yolculuğu

Musiki hayatına tanbur çalarak başlayan Tülin Yakarçelik'in sesindeki yeteneği ortaya çıkarması çok uzun sürmemiştir. Sevgiyle andığı Nurten öğretmeni, yeteneğine dikkat çeken ve fark edilmesini sağlayan ilk kişi olmuştur. Hüseyin Sadeddin Arel'in de dinleyeceği önemli bir konserde şarkı söylemesi istenmiş; genç tanburi Necdet Varol[14],

12 Sadun Aksüt: (D.1932-Ö.2023, Tanburi, Türk müziği bestecisi)

13 Rüştü Eriç: (D.1914-Ö.2007, Türk müziği bestecisi, Udi)

14 Necdet Varol: (D.1925-Ö.2020, Kanuni, Türk müziği bestecisi)

kemani Garbis Agopyan, udi Rana Varoğlu'nun yer aldığı sahnede Tülin, mavi elbisesiyle parlamıştır.

> "Necdet Varol bana gelerek:
>
> -Bana baksana sen kız. Biz sana sesi göstereceğiz derken, çıktın pat diye şarkıya girdin. Fakat sen o doğru sesi nasıl buldun? diye sordu.
>
> -Ne doğru sesi, neyi dedim. Bildiğim yok ki...işte ben girdim." (Yakarçelik, Tülin Yakarçelik 1, 2019)

Tülin Yakarçelik'i bir solist olarak ilerlemesini sağlayacak o söz ise Sadeddin Arel tarafından Yakarçelik'in öğretmenlerine söylenmiştir: "Lütfen bu kızı başka türlü yetiştirin, çok iyi yetiştirin." (Yakarçelik, Tülin Yakarçelik 1, 2019)

Genç Tülin'in yolu, isabetlice çizilmiştir. En önemli arkadaşları Akagündüz Kutbay[15], Şekip Ayhan Özışık[16], Nihat Doğu[17], Agop Cankoç ve Tarık Kip gibi isimler olan Tülin Yakarçelik'in, İstanbul Belediye Konservatuvarı sınavına girme zamanı gelmiştir. Jürisinde Münir Nurettin Selçuk[18], Şefik Gürmeriç[19] ve daha birçok önemli sanatçının olduğu sınavı başarıyla geçmesinin ardından, ailesinin desteğini tekrar alan Tülin'in, en mutlu yılları gelmiştir. Çok kıymetli Nurten öğretmeni, Şefik Gürmeriç, Göksel Baykut[20] gibi isimlerle başladığı konservatuvar hayatını şekillendiren bir diğer önemli şey ise arkadaşları olmuştur.

> "…bir üst sınıfta Meral Uğurlu[21] var. Onun bir üst sınıfında Özdal Orhon[22] var… Selma Ersöz[23], Özdal Orhon, onlar 3 kızdılar… Bir kız var, o zaman bilmiyorum kim olduğunu. Genç falan ama herkesin şefi sanki… Bu da kim dedim. Günün birinde o kız, kalktı yerinden, bana doğru gelmeye başladı. Sessizlik oldu o an. Ben de bütün gardımı aldım. Geldi, geldi… Elini uzattı: 'Benim dikkatimi çekiyorsunuz siz. Arkadaş olalım mı?' dedi. 'Tabii' dedim. El sıkıştık. İşte ölene kadar Özdal Orhon'la, o gün, 1956'dan ölene kadar…" (Yakarçelik, Tülin Yakarçelik 1, 2019)

Aynı yıllarda Şefik Gürmeriç'in tavsiyesiyle Tülin'in şansı tekrar yaver gitmiş ve bir kez daha öğretmenlerinin desteğini almıştır.

> "Şefik Gürmeriç Hoca bana şöyle dedi: Bak kızım sen ne yap, et muhakkak bir piyano edin. Senin batıyı tam manasıyla öğrenmen gerekiyor. Şive Hanım[24] da o sırada bana dedi ki: Kızım sen bir piyano edinirsen ben sana ders veririm. Para falan da almam" (Yakarçelik, Tülin Yakarçelik 1, 2019).

Zorluklar içerisinde alınan piyanonun derslerine hiç ara vermeden başlanmıştır. Şive Hanım'ın piyano dersleri için Sirkeci otobüsü ile yola koyulan Tülin'in başına "hayatımda en önemli rol" diyerek anlattığı olay gelmiştir:

> "…günün birinde piyano dersine giderken, benim hayatımda en önemli rol burada başladı. Otobüse bindim… elimde piyano metotları var. Yanımda bir adam… 'Piyano çalıyorsun sen?' dedi. 'Yok daha yeni çalacağım' dedim. 'Şarkı söylüyorsun sen?' dedi. 'Evet, konservatuvar öğrencisiyim' dedim. Derken ineceğim durağa geldik. 'Bir dakika' dedi. 'Cumartesi günü şehir tiyatrosunun önüne saat 1'de

[15] Akagündüz Kutbay (D.1934-Ö.1979, Neyzen)

[16] Şekip Ayhan Özışık (D.1932-Ö.1981, Kemani, Türk müziği bestecisi)

[17] Nihat Doğu (D.1930-Ö.2018, Kemençeci, Hukukçu)

[18] Münir Nurettin Selçuk (D.1981-1900, Ses sanatçısı, Türk müziği bestecisi)

[19] Şefik Gürmeriç (D.1904-Ö.1967, Türk müziği bestecisi, Piyanist, Yazar)

[20] Göksel Baykut (D.1934-Ö.2012, Solfej ve nazariyat öğretmeni)

[21] Meral Uğurlu (D.1939, Ses Sanatçısı aynı zamanda T. Yakarçelik'in yakın arkadaşıdır)

[22] Özdal Orhon (D.1941-Ö.1986, Ses Sanatçısı aynı zamanda T. Yakarçelik'in yakın arkadaşıdır)

[23] Selma Ersöz (D.1940-Ö.2017, Ses Sanatçısı)

[24] Şive Onat Ölmez (Söyleşide "Şive Hanım" olarak bahsedilen bu kişinin, bahsi geçen yıllarda konservatuvarda solfej ve piyano hocalığı yaptığı bilinen Şive Onat Ölmez olduğunu tahmin etmekteyiz.)

gel bakalım.' dedi. Bir gittim adam orada duruyor. 'Gel bakayım' dedi. Bir odaya geldik. Piyano var odada…Geçti piyanonun başına, bir sürü egzersizler dinletti. Baktı, baktı. 'Sen çalışmaya değersin' dedi bana. Meğerse operanın meşhur bası Jirayr Çarkçıymış." (Yakarçelik, Tülin Yakarçelik 1, 2019)

Daha önceden tanımadığı bu adamın çağrısına kulak veren Tülin Yakarçelik, bu şekilde şan derslerine başlamıştır. Şan öğretmeni, Jirayr Çarkçı'nın kapısını açtığı evde, piyanist Rosa Çarkçı ve ileride ünlü bir mezzosoprano olacak olan küçük Jaklin Çarkçı'da bulunmaktadır. Verimli ve istikrarlı çalışmalarla geçen konservatuvar hayatını 3 yılda tamamlayan Tülin Yakarçelik, son yılında Münir Nurettin Selçuk'un öğrencisi olma hakkını kazanmıştır. İleride yakın dostluk kuracağı Tülun Korman'ın asistanlığını üstlendiği bu derste mezuniyetin yaklaşmasıyla telaş başlamıştır:

"Dediler ki: 'Mezuniyet böyle olmayacak. Gelecek haftanın İcra Heyeti Konseri'nde Şan Sineması'nda solist olacaksınız. Kendinizi halka orada göstereceksiniz. İspat edeceksiniz. Münir Nurettin Selçuk yönetecek, tüm önemli sazlar orada seni ilk defa görecek ve repertuvarı biz vereceğiz.' Halkın alkışına bakıyorlar. Çünkü o halk anlıyor. Öyle bir halk var orada. Sen hocaların karşısında mezun olmuşsun, onunla yetinmiyor. Eğer sanat bölümünde kalacaksan, bir iddian olacaksa orada kendini ispat etmek zorundasın!" (Yakarçelik, Tülin Yakarçelik 1, 2019)

Provasız çıkacakları konserde, Tülin Hanım'ın üzerine düşen "Gülsitân-ı Nakş-ı Hüsnünden" dizeleriyle başlayan Zaharya'nın Sabâ bestesi olmuştur. Münir Nurettin'in yönettiği konsere eşlik eden sazendeler, profesyonel isimlerden oluşmaktadır: Hakkı Derman[25], Cüneyt Orhon[26], Kemal Niyazi Seyhun[27], Vecdi Seyhun[28], Hüsnü Tüzüner[29]...Bu sınavı da başarıyla geçen Tülin'in yolu uzun yıllar sanatçılığını üstlendiği radyoyla kesişmiştir.

4. Bölüm



(Fotoğraf No.5 TRT tarafından basılan albüm kapağı)

[25] Hakkı Derman (D.1907-1972, Kemani)

[26] Cüneyt Orhon (D.-1926Ö.2006, Kemençeci)

[27] Kemal Niyazi Seyhun (D.1885-Ö.1967, Kemençeci, Türk müziği bestecisi)

[28] Vecdi Seyhun (D.1915-Ö.1984, Türk müziği bestecisi, Viyolonsel sanatçısı)

[29] Hüsnü Tüzüner (D.1973-1904, Santuri)

O Bir Gerçek!

"1960, 27 Mayıs ihtilali geldi… Bütün Türkiye'ye bir imtihan hakkı açıldı. Ben de tam mezun olmuşum… 500 kişi girmiş. Oradan elene elene 10 kişi mi neydik… ben, Özdal Orhon, Nursal ve Nusret Ersöz[30], Ekrem Varol[31], Alaaddin Şensoy[32] radyo hayatımız başladı." (Yakarçelik, Tülin Yakarçelik 1, 2019)

Önüne çıkan bu fırsatta, Tülin Hanım'ın yine aşması gereken zorlu bir sınav olmuştur. Üstelik bu sınavın jürisi, her zamankinden daha zordur. Ruşen Ferit Kam[33], Cevdet Kozanoğlu[34], Münir Nurettin Selçuk, Nevzat Atlığ[35], Halil Bedii Yönetken[36], Kemal Niyazi Seyhun[37], Mesud Cemil[38], Cevdet Çağla[39] ve jüri başkanı Ercüment Berker[40]…500 kişinin girdiği bu sınavda, Tülin Hanım yeteneğiyle ön plana çıkmış ve radyonun kapısını açmıştır. Radyoda Mefharet Yıldırım[41] ve Ahmet Çağan[42] ile geçen repertuar dersleri, sanatçı olarak aldığı çeşitli görevlerle başlayan radyo hayatı, birlikte program yaptığı Mesud Cemil'in beklenmedik çıkışıyla ivme kazanmıştır. "Program bittikten sonra Mesut Cemil geldi ve dedi ki: "çok uzun zamandan beri bir gerçekle karşılaşmamıştım; sen bir gerçeksin." (Yakarçelik, Tülin Yakarçelik 2, 2019)

Tülin Yakarçelik, artık bir gerçektir! Radyoda yetenekli ve özgüvenli kimliğiyle yer bulan Yakarçelik, Vecdi Seyhun[43], Rana Varoğlu, Haluk Recai[44] ve Cevdet Çağla[45] ile gerçekleştirdiği ilk canlı radyo neşriyatının ardından, kariyeri için önemli bir sorgulamaya girmiştir.

> "Çıktığım ilk neşriyatımı yaptıktan sonra oturdum düşündüm. Dedim ki: Bu iş tamam sen ses eğitimi aldın. Birçok şeyi biliyorsun. Başka türlü düşünüyorsun ama aslında bu mikrofon işi başka bir şey. Yayın başka bir şey. Radyo yayınında, stüdyo ve sazlar her seferinde değişik gelecekler. Sazendeler seni tanımıyorlar. Senin bazı şeyleri öyle bir şekilde yapman gerekiyor ki dikkatlerini çekmen gerekiyor. Bilhassa sazların dikkatini çek, seninle ilgilensinler.
>
> Çünkü siz de bilirsiniz; radyo neşriyatlarında sazlar başlarını eğer, notayı çalar. İşini bitirmeye bakar. Neşriyatı bitirir. Ancak sana güvenirse, seni o da dinlemek isterse o zaman ilgilenir. Bunu ben fark ettim, öyle olması gerektiğini…" (Yakarçelik, Tülin Yakarçelik 2, 2019)

---

30 Nusret Ersöz (Ses Sanatçısı)

31 Ekrem Varol (Türk müziği bestecisi)

32 Alaaddin Şensoy (D.1932-Ö.1997, Ses sanatçısı, Türk müziği bestecisi, Oyuncu)

33 Ruşen Ferit Kam (D.1902-Ö.1981, Kemençe virtüozu, müzik öğretmeni ve araştırmacı)

34 Cevdet Kozanoğlu (D.1896-Ö.1986, enstrüman yapımcısı, udi)

35 Nevzat Atlığ (D.1925, Tıp Doktoru, Devlet Sanatçısı, Şef)

36 Halil Bedii Yönetken (D.1899-Ö.1968, Türk müzik bilimci)

37 Kemal Niyazi Seyhun (Kemençeci)

38 Mesud Cemil (D.1902-Ö.1963, Tanbur virtüözü, Viyolonsel sanatçısı, Şef)

39 Cevdet Çağla (D.1900-Ö.1988, Keman sanatçısı, Türk müziği bestecisi)

40 Ercüment Berker (D.1920-Ö.2009, Hukukçu, Türk Müzik Bilimci)

41 Mefharet Yıldırım (D.1919-Ö.1988, Ses sanatçısı, şef)

42 Ahmet Çağan (Besteci, ses sanatçısı)

43 Vecdi Seyhun (D.1915-Ö.1984, Besteci, viyolonselci)

44 Haluk Recai (D.1913-Ö.1972, Kemençeci, Ses sanatçısı, Türk müziği bestecisi)

45 Ahmet Cevdet Çağla (D.1900-Ö.1988, Besteci, kemani)

5. Bölüm



(Fotoğraf No.6 - Tülin Yakarçelik, Ayla Büyükataman ve Fehmi Ege ile birlikte. Fotoğrafın dijital versiyonu Sezai Göksoy'un arşivinden alınmıştır.)

Tülin Yakarçelik Operacı mı Oluyor?

"Tülin Yakarçelik'ten şarkılar dinleyeceksiniz. Refakat edenler; Stefan Papazyan, Arto… Yöneten; Fehmi Ege." (Yakarçelik, Tülin Yakarçelik 2, 2019)

1960'ların sonuna gelirken, Tülin Yakarçelik radyoda aranan bir solist olmuştur. Dönemin bir diğer önemli sesi Ayla Büyükataman'la[46] kurdukları arkadaşlık, müzik hayatlarına da olumlu yönde yansımıştır. Birlikte katıldıkları eğlence programında tanıştıkları tango orkestrası şefi Fehmi Ege[47], bu iki hanımefendinin yeteneklerini farklı bir türde değerlendirmelerine olanak sağlamıştır. Bu kez Tülin Yakarçelik'e sorulan soru "Tango söylemek ister misin?" dir. Arkadaşı Ayla Büyükataman ve Sönmez Can[48] ile birlikte baş koydukları bu yolda, operet ve tangoları Radyo Tango Orkestrası ile icra etmişlerdir. Bu eserlerden başlıcaları; Muhlis Sabahattin'in Çaresaz Opereti'nden bazı bölümler, Fehmi Ege'nin tangoları ve Türk müziğinin önde gelen bestecilerinden Sadettin Kaynak ve Neveser Kökdeş'in bazı besteleridir. Bu girişim, Tülin Yakarçelik'in radyo programına orkestranın katılmasıyla oldukça dikkat çekici hale gelmiştir. Ulvi Erguner[49], Cüneyd Orhon[50] ve Cüneyd Kosal[51] gibi isimlerin katıldığı bu yayında, Neveser Kökdeş[52]

46 Ayla Büyükataman (D.1932, Ses Sanatçısı aynı zamanda T. Yakarçelik'in yakın arkadaşıdır)

47 Fehmi Ege (D.1902-Ö.1978, Türk müziği bestecisi, Tango orkestrası kurucu şefi)

48 Sönmez Can: (Ses sanatçısı)

49 Ulvi Erguner (D.1924-Ö.1974, Neyzen)

50 Cüneyd Orhon (D.1926-Ö.2006, Kemençe virtüözü)

51 Cüneyd Kosal (D.1931-Ö.2018, Kanuni, Türk müziği bestecisi, Nota arşivcisi)

52 Neveser Kökdeş (D.1904-Ö.1962, Türk müziği bestecisi)

ve Sadettin Kaynak[53] gibi önemli bestekarların besteleri, orkestra eşliğinde icra edilmiştir. Bu kayıtlarda üstün icra teknikleriyle Tülin Yakarçelik, müzik çevrelerinin dikkatini toplamıştır. Ancak çeşitli yanlış anlamalara da gün doğmuştur:



Ayla Büyükataman, Tülin Yakarçelik ve Fehmi Ege

Hafta Sonu zengin bir final ile veda edecek...

Telespor'un iki hafta önce yayından kaldırılması ile TV'nin tek gündüz programı niteliğini sürdüren Hafta Sonu da sona geldi. Eylül ayından bu yana sürekli yayınlanan Hafta Sonu bu yılın son programı yine Eylül ayına kadar yayınına ara verecek. Son programda ünlü sanatçılar, çeşitli sürprizler ve bol bol müzik var.

Anılarınızın Müziği bölümünün konuğu Fehmi Ege. Ünlü sanatçı Türk Hafif Müziği'nin yurdumuza gelişi ve gelişmesi konusunda açıklamalar yapacak. Bu arada kanto ve tangolara da değinecek. Daha sonra iki Türk sanat müziği solisti ilk kez birlikte tango okuyacaklar. Bunlar İstanbul Radyosu sanatçılarından Ayla Büyükataman ve Tülin Yakarçelik. Tango severler, Türkiye'deki tango ustalarını da izleyecekler bu programda. Tangonun iki ünlü ismi Celâl İnce ve Secaattin Tanyerli anılarda gezintiler yapıracak. Amerika'da bulunan Celâl İnce'yi yapımcı-

İskender Doğan, Kâmuran Akkor, Melike Demiray, Reyhan Çamay, Selim Dündar, Seyyal Taner ve Tülay kardeşler.

MODERN FOLK ÜÇLÜSÜ VE AMATÖRLERİ BİRARADA

Modern Folk Üçlüsü şimdiye kadar birçok ve ikişer ekrana çıkardığı amatör sanatçılarla, ekrana hiç çıkmayan diğer finalistleri bir araya toplad. Bugünkü final programında önce Modern Folk Üçlüsü çalıp söyleyecek. Daha sonra bütün amatörlerle birlikte konser'erini sürdürecekler.

İSTANBUL'DA SANATÇILAR

Hafta Sonu'nun üçüncü bölümlerinden biri de bu olsa gerek. İstanbul Radyosu'nun tanınmış bir sanatçı Hafta Sonu ekibi ile İstanbul'u sokak, sokak, ev ev, gezine gezine dolaşacaklar. Bulduğu Türk Müziği sanatçılarına birer şarkı okutacaklar. Ancak, yaz mevsiminin geç

(Fotoğraf No.7 - Tülin Yakarçelik, Ayla Büyükataman ve Fehmi Ege ile birlikte. Fotoğrafın dijital versiyonu Sezai Göksoy'un arşivinden alınmıştır.)



(Fotoğraf No.8 - Tülin Yakarçelik Fehmi Ege ile birlikte. Fotoğrafın dijital versiyonu Sezai Göksoy'un arşivinden alınmıştır.)

[53] Sadettin Kaynak (D.1895-Ö.1961, Türk müziği bestecisi)

> "Dediler ki, hayırdır inşallah! Tülin Yakarçelik operaya mı geçti? Opera değil ki şarkılar, bizim şarkılar… Bir bozukluk yapmıyoruz, söylüyoruz, iki-üç tane de Türk müziği sazı var. Ertesi hafta sizi idareden çağırıyorlar denildi. Muammer Sun[54]: 'Buyurun Tülin Hanım…Siz Türk Müziği üzerine TRT'de sanatçısınız. Hakkınız yok ki sizin orkestrayla falan program yapmaya. Bu cezayı gerektirir.' Dedi. Ben hemen o zaman dedim ki: Ben profesyonel bir müzisyenim." (Yakarçelik, Tülin Yakarçelik 2, 2019)

Yayının sonrası Muammer Sun'dan gelen ilk tepkinin ardından, bir diğer eleştiri ise öğretmeni Nevzat Atlığ'a[55] aittir:

> "…merdivenin başında Nevzat Bey duruyor: 'Yavrum biz seni bu günler için mi yetiştirdik? Nedir bu orkestra?' Tülin Hanım: 'Ben türkü söylerim, şarkı söylerim, operet söylerim, tango söylerim, blues söylerim, her şeyi yaparım. Ben böyle birisiyim…' Cezamız neyse verin. Devamlı ceza tehdidiyleyiz ama çok rahatım çünkü müzik yayınları müdürü Ulvi Erguner de orada çalıyor. Bunu organize eden, yapmamızı sağlayan kişi Fehmi Ege, piyasada çalışmış olduğu için ne yapılması gerektiğini biliyor. Müzik olarak da bilgisi ileride. O da reformist farklı bir şeyler yapmak istiyor." (Yakarçelik, Tülin Yakarçelik 2, 2019)

Tülin Yakarçelik, gelen tepkilere aldırış etmeden, kariyerini her zaman sürdürdüğü gibi, hür ve yeteneğini ortaya çıkaracak şekilde davranmıştır.

6. Bölüm



[Fotoğraf No.9 (Tülin Yakarçelik, 'Sanat Gecesi'ne öğrencileriyle katıldı, 1985)]

[54] Muammer Sun (D.1932-Ö.2021, Besteci, Müzik bilimci)

[55] Sadettin Kaynak (D.1895-Ö.1961, Ses sanatçısı, Türk müziği bestecisi)

Hocaların Hocasından Türk Müziğine Kalanlar[56]

Tülin Yakarçelik radyodaki solistliği devam ederken sürdürdüğü konservatuvardaki öğretmenlik görevine uzun yıllar devam etti. Kendi zamanında altın çağlarını yaşayan radyodan artık memnuniyet duymuyor, radyonun eski zamanlarıyla yaptığı kıyaslamalarından iyi bir netice alamıyordu. Böylece radyoda en verimli olduğu çağlarında, genç yaşlardaki emekliliğinin ardından, kendini konservatuvardaki görevine adadı. Hocalığını İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı'nda yapan Tülin Yakarçelik, konservatuvarın kuruluş yıllarından itibaren hizmet vermiştir. Nazariyat-solfej dersleri veren Tülin Hanım çok ciddi gibi görünse de içten içte çok candan, esprili ve talebesiyle çocuklaşan bir mizaca sahiptir.

> "Tülin Yakarçelik, müziği bilimsel ve matematik olarak düşünen bir hocadır. Dolayısıyla nazariyat anlatımı da böyledir. Tülin Yakarçelik öğrencisine yerini gösterir, yönünü gösterir, gerisini öğrencisi bulur. Yani öğrenci kalmak mı, talebe olmak mı? Bunu seçmek gerçek talebeye kalır. İşte Tülin Yakarçelik yön bulmayı gösteren, öğreten bir hocadır. Talebenin ufkunu genişletir. O zaman talebenin bakış açısı daha da genişler ve o geniş perspektiften birçok şeyi kendisi, matematik olarak çözümleyebilir. Artık nazariyatın inceliklerini anlamak talebeye kalmıştır. Hocalık da budur zaten. Tülin Yakarçelik böyle bir hocadır." (Dikmen, 2023)



(Fotoğraf No.10 - Tülin Yakarçelik ve Mustafa Doğan Dikmen, Bodrum, 2019)

Tülin Hanım lisans ve yüksek lisans seviyelerinde verdiği derslerinde hem nazariyat anlatıyor hem de anlattığı nazariyatı icrasıyla örneklendiriyordu. Anlattığı makamları, sesiyle örnek vererek okumak suretiyle tarif ediyordu. Bu, birçok bakımdan bir öğrenci için nadir bulunan bir hocalık yöntemiydi.

> "Tülin Yakarçelik'in talebesi olmak müzisyene şöyle bir avantaj sağlar. Elini sıcak sudan soğuk suya sokmazsın. Çünkü hoca sana hem yapıyor hem de yaptığı icrayı matematik olarak anlatıyor. Bu çok büyük bir avantaj sağlar." (Dikmen, 2023)

Mustafa Doğan Dikmen'in tarifiyle, Tülin Yakarçelik'in üslup, makam, perde gibi icrayı ahenklendiren öğeleri taşıması, olması gereken ve kaçınılması gereken unsurları "tavırla" gösterebilmesi onu nitelikli bir hoca haline

[56] Altıncı bölüm, ses sanatçısı, program yapımcısı ve topluluk şefi ve aynı zamanda Tülin Yakarçelik'in öğrencisi olan Mustafa Doğan Dikmen ile 20.03.2023 tarihinde gerçekleştirilmiş röportajdan meydana getirilmiştir.

getirmişti. Bu sayede icrası önce beyne, sonra gönle hitap etmekteydi. Batılı şan tekniği eğitimini, tıpkı Münir Nurettin'de olduğu gibi, Türk müziği tavrına kusursuzca işledi. İcralarında kaliteden ve özellikle üsluptan asla taviz vermeyen Tülin Hanım, oldukça hoca olarak da ufku açık bir insandır. Okuduğu farklı türlerdeki eserlerle bir Türk müziği şarkıcısından çok daha fazlasını gösteren Tülin Yakarçelik, döneminde ileri ve anlaşılmaktan uzaktı.

Fehmi Ege Radyo Tango Orkestrası, onun okuyuş üslubunu çok sevdikleri için benimsedikleri için davet ettikleri düşünülmektedir. Tülin Yakarçelik, kaliteden taviz vermeden tam da Fehmi Ege'nin istediği gibi okumaktadır. Yakarçelik'in Tango okuyuşuna bakılırsa Klasik Türk müziği şarkıcısı olduğuna inanmak güçtür. Hayata bakış açısı çok farklı, çok geniş ve sanatkâr olarak çok büyüktür. Doğan Dikmen'e göre, Tülin Yakarçelik'in söyleyiş üslubu insanların alışılageldikleri Klasik Türk müziği üslubu değil, ancak tam da olması gereken üsluptur.

> "Vibratosuz, düz, yerli yerinde, kusurdan hep kaçınan, çok çalışılarak icra edilen bir üslup. Tülin Yakarçelik üslubu işte budur! Dolayısıyla, Fehmi Ege ile okuduğu Türk müziği şarkılarında da ayrı bir enerji sarf etmesine gerek kalmıyor. Zaten okuyuş üslubu itibariyle böyledir." (Dikmen, 2023)

Tülin Yakarçelik'in hem Klasik Türk müziği hem de Türk hafif müziği alanındaki eşsiz icralarının, Türk dili ve Türk müziği icrası konusundaki hassasiyetinden geldiği de düşünülebilir. Türk Hafif Müziği ile ilgili görüşlerini bir dergiye verdiği röportajda şöyle belirtmiştir:

> "Türk hafif müziğini yapacak olanların mutlak surette genel müzik kuralları yanında, Türk müziği kurallarını da bilmeleri gerekir. Bu kuralların yanında milletin karakterini çok iyi bilmek şarttır. Neva kar ne zaman bir Avrupa korosu tarafından bir Türk şef ve idaresinde sergilenirse ancak o zaman Türk hafif müziği evrensel bir boyuta ulaştı diyebiliriz. Yoksa Avrupa taklidi eserlerle değil. Avrupa taklidi besteleri çağdaş Türk müziği adı altında yayınlamak işi hafife almaktır." (Yakarçelik, Hafif Müzik'te Sentez Arayışları, 1983, s. 27)

Üst düzey bir icracı olarak bestecilik ve Türk dili hakkındaki fikirlerini ise şöyle ifade eder:

> "Bestekar dünyanın en hür insanıdır, ona kimse karışamaz. Ancak ortaya çıkaracağı eser sanat değeri taşımalıdır. Bestekar, kendi estetik zevki, kendi dehasının yolu, manevi olgunluğu derecesinde hiçbir kurala uymama hakkına sahiptir. Zaten bundan dolayı deha yolu bestekarların bozuşlarından ilerleme hamleleri doğmuştur. Dikkat edilecek husus, bir bestekarın yaratıcılığı sabit oluncaya kadar kurallara uyulması gerektiğini idrak etmesidir. Bir icrakar olarak benim şahsi tecrübelerim ise seçtiğim eserlerde genelde konuşma lisanıyla musiki lisanını birleştirebilmiş ve ifadelendirebilmiş bestekarların eserlerini daima tercih edip yorumlamaya çalıştığımı gösteriyor." [Yakarçelik'in 1988 tarihli mektubundan aktaran (Güldaş, 1990, s. 717)]

Yakarçelik, geleneksel icraya önem veren, sahip çıkan, hocalarından fedakârca aldığı eğitimi sonuna kadar bu misyonla sürdüren, örnek olan ve çok şey öğrenilecek icralar yapan bir sanatçıydı. Tülin Yakarçelik'in yenilikçi üslubu ve bunu öğretiş biçimi çağın ötesindedir.

> "Bugünkü talebelerin Tülin Yakarçelik'i bizim jenerasyondan daha net anlayabileceğine inanıyorum. Bizim zamanımızda Tülin Yakarçelik'i kaç kişi anladı bilemiyorum ama Tülin Yakarçelik bugün okulda hoca olsaydı, inanın bana öğrencilerin %80'i onu doğru anlardı." (Dikmen, 2023)

Son olarak, Tülin Yakarçelik'in Türk müziğini bir bütün olarak değerlendiren entelektüel bir icracı olduğu ve icra ettiği müziği nazari olarak da son derece iyi bilen bir sanatkâr ve öğretmen olduğunu söyleyebiliriz. Sahip olduğu yeteneği başarılı bir sanat yaşamına çevirebilmesi ise bir tesadüften öte, yine Cumhuriyet'in yetiştirdiği birçok önemli ismin vizyon ve misyonundan faydalanacak ortamı yakalamış olmasından ileri gelir. Eğitim hayatı boyunca çevresinde yer alan büyük isimlerden bunu anlamak mümkündür. Sanat yaşamının başlangıcından sonuna kadar örnek alınması gereken bu Cumhuriyet kadını; günümüzün genç sanatçıları ve yetişmekte olan öğrencilere de geriye bıraktığı icraları ve anılarıyla bir ders niteliğindedir. Cumhuriyetimizin yeni sanatçılar yetiştirme olanağı Tülin Yakarçelik gibi özgür ruhlu sanatçıların iyi anlatılabilmesi ve iyi anlaşılabilmesi ile mümkündür.

"Musiki insan ruhunun nağmeleşmiş hale gelen şeklidir. Bu güzelliğin dile gelmesi için bütün ilimlerde olduğu gibi kaideleri burada da karşımıza çıkmaktadır. Musiki ilminin ve güzelliğinin alemine girebilmek için kapının açılması gerekir. Bunun içinse birtakım anahtarlara ihtiyaç vardır." (Yakarçelik, Türk Musikisinde Uygulamalı Bilgiler, 1981)[57]

Kaynakça

Dikmen, M. D. (2023, 03 20). Doğan Dikmen ile Tülin Yakarçelik Üzerine Özel Görüşme. (G. Yalınkılıç, & E. Yalınkılıç, Interviewers)

Güldaş, S. (1990). Türkçede vurgu ve musikimizin sözlü eserlerinde prozodik uygulamalar. *Doktora Tezi*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Milli Kütüphane Koleksiyonu. (1974). İleri Türk Musikisi Konservatuarı Konseri, [grafik]. *1993 AFİŞ 5168*.

Tülin Yakarçelik, 'Sanat Gecesi'ne öğrencileriyle katıldı. (1985, Mayıs 27). *Renk Gazetesi*, p. 4.

Yakarçelik, T. (1981). Türk Musikisinde Uygulamalı Bilgiler. *San'at ve Kültürde Kök*, 10-11.

Yakarçelik, T. (1983, Nisan). Hafif Müzik'te Sentez Arayışları. *Türk Edebiyat Dergisi, 114*, 18-29.

Yakarçelik, T. (2019, Mayıs 24). Tülin Yakarçelik 1. *Radyolu Günler*. (M. D. Dikmen, Interviewer, S. Tunalı, & Ç. Işık, Editors) Bodrum, Yalıkavak: TRTDinle. Retrieved from https://www.trtdinle.com/show/radyolu-gunler?id=5502103

Yakarçelik, T. (2019, Mayıs 24). Tülin Yakarçelik 2. *Radyolu Günler*. (M. D. Dikmen, Interviewer) Bodrum, Yalıkavak: TRTDinle. Retrieved from https://www.trtdinle.com/show/radyolu-gunler?id=5502104

Yakarçelik, T. (2019, Mays 24). Tülin Yakarçelik İle Söyleşi. *Musikiye Dair.* (M. D. Dikmen, Interviewer) TRT. Bodrum, Yalıkavak. Retrieved from https://www.trtdinle.com/show/musikiye-dair-1453?id=2957613

[57] Sonsuz teşekkürlerimizle.... Arşivlerindeki fotoğrafları bizimle paylaşan Recep Gayretli'ye, fotoğraf ve belgeler için Sezai Göksoy'a, tüm yazım sürecinde bizlere rehberlik eden büyüğümüz kıymetli sanatkar Mustafa Doğan Dikmen'e ve ilham kaynağımız olan sorularımızı cevapsız bırakmayan saygıdeğer Tülin Yakarçelik'e şükran ve minnetlerimizi sunuyoruz.

Udi Hrant: Karanlık Bir Dünyada Işığını Müzikte Bulan İcracı

Burcu YILDIZ[1]

Özet

Bu çalışmanın temel amacı, Udi Hrant'ın (Hrant Kenkülyan 1901-1978) ayrıntılı bir yaşam öyküsünün müzik tarihi yazımında ve genel olarak müzikoloji literatüründe yerini bulmasını sağlamak ve sanatçının müzikal kariyerinin farklı müzikolojik bağlamlarda önemine dikkat çekmektir. Erken Cumhuriyet döneminde İstanbul'da popüler şehir müziğinin önemli temsilcilerinden biri olan Udi Hrant, yayınladığı taş plaklar ve yurtdışında verdiği konserler sayesinde, şöhreti Türkiye sınırlarını aşmış oldukça yetenekli bir müzisyendir. Ud icrasında geliştirdiği kendine has tavrı ve yenilik peşinde müzikal arayışları ile kendisinden sonraki kuşaklar tarafından önemli bir rol model olarak takdir görüp geleneğin inşasında ve sürdürülmesinde oldukça etkili bir figür olmuştur. Bu araştırma, müzisyenin kendi yaşam öyküsü anlatısının izinde çocukluk yıllarından, İstanbul'daki müzik piyasasında varoluş mücadelesine ve Amerika'da taçlanan müzikal kariyerine tanıklık etmeyi ve otobiyografi ile toplumsal tarih arasında bir köprü kurarak dönemin müzik tarih yazımına katkı sunmayı hedeflemektedir.

Anahtar Sözcükler: Udi Hrant, taş plak, taksim, Türk müziği, diaspora, Amerika, Ermeni

Udi Hrant:

The Performer Who Finds His Light in Music Through a Dark World

Abstract

The main objective of this study is to ensure that the detailed biography of Udi Hrant (Hrant Kenkülyan 1901-1978) finds its place in the music historiography and in the musicology literature, and to draw attention to the significance of the artist's musical career in various musicological contexts. Udi Hrant, who was one of the prominent representatives of popular urban music in Istanbul during the Early Republican period, is a highly talented musician whose fame extended beyond the borders of Turkey thanks to his released 78 rpm records and concerts abroad. With his unique approach to *ud* performance and his musical explorations in pursuit of innovation, he was admired as an important role model by subsequent generations and played a significant role in the construction and maintenance of tradition. This research aims to witness the musician's journey from his childhood years, through his struggle for existence in the music market in Istanbul, to his musical career crowned in America, and to contribute to the music historiography of the era by bridging autobiography and social history.

Keywords: Udi Hrant, 78 rpm records, *taksim*, Turkish music, diaspora, America, Armenian.

[1] Prof. Dr., İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuarı Müzikoloji Bölümü, yildizburc@itu.edu.tr

Giriş

Udi Hrant (Hrant Kenkülyan)[2], erken Cumhuriyet döneminde İstanbul'da popüler şehir müziği olarak tanımlanabilecek oldukça renkli bir mecrada, besteci ve icracı olarak dikkatleri üzerine toplamayı başarmış ve taş plak kayıtlarıyla kayıt endüstrisinde etkin bir yer edinmiş yetenekli müzisyenlerden biridir. Yayınladığı taş plaklar ve yurtdışında verdiği konserler sayesinde şöhreti Türkiye sınırlarını aşmış, özellikle Amerika'da Ermeni toplumu olmak üzere Osmanlı diasporasında büyük ilgi görmüştür. 1990'lı yılların sonunda, *Traditional Crossroads* şirketinin Udi Hrant'ın taş plak kayıtlarını bir araya getirerek yayınladığı CD'ler sayesinde, sanatçı bu alana ilgi duyan müzisyenlerin ve araştırmacıların dikkatlerini çekmeyi başarır ve özellikle taksim icraları epey ses getirir[3]. Buna rağmen hem Osmanlı/Türk müziği kaynaklarında hem de udilerin konu edildiği pek çok akademik araştırmada ya sadece kısa biyografisine yer verilmiş[4] ya da dönemin önemli ud icracıları ve bestecileri arasında ismi zikredilmiştir[5]. Ayrıca son dönemde Cinuçen Tanrıkorur, Şerif Muhittin Targan, Nevres Bey, Yorgo Bacanos gibi udilerin icra özellikleri, taksimleri, eşlikleri, teknikleri gibi çok çeşitli konuda yüksek lisans ve doktora çalışmaları yapılmışken, Udi Hrant'ın icrasına dair henüz bu tarz araştırmaların yapılmamış olması dikkat çekicidir.

Bu çalışmanın temel amacı ise Udi Hrant'ın ayrıntılı bir yaşam öyküsünün müzik tarihi yazımında ve genel olarak müzikoloji literatüründe yerini bulmasını sağlamak ve müzikal kariyerinin farklı müzikolojik bağlamlarda önemine dikkat çekmektir. Araştırmada kullanılan birincil kaynak Udi Hrant'ın kendi yaşam öyküsünü aktardığı ve 1952 yılında İstanbul'da Ermenice yayınlanan *Arvesdaked Hrant Kenkülyani (Udi Hrant) Gyankĕ 1901-1952* [*Müzisyen Hrant Kenkülyan'ın (Udi Hrant) Hayatı*] isimli otobiyografik metindir.[6] Udi Hrant bu metni, kendi gibi yaşam boyu zorluklarla mücadele eden insanlara iyi geleceğine, onlara güç katacağına inanarak kaleme aldığını ifade eder. Ancak pek çok yaşam öyküsünde olduğu gibi Udi Hrant'ın hikayesi de bir deneyim aktarımının ötesinde, toplumsal tarih ve kişisel biyografi arasında bir köprü işlevi görür ve dönemin müzik tarih yazımına önemli bir katkı sunar.

---

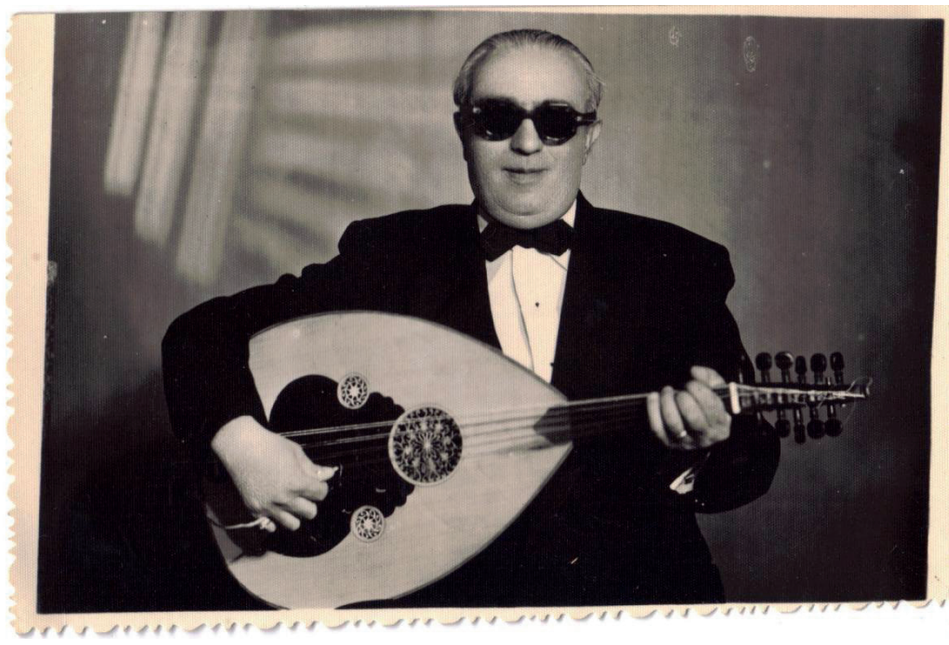
[2] İncelenen literatürde ve yayınlanmış ses kayıtlarında (taşplak, 45'lik, LP ve kaset) sanatçının isminin Türkçe ve İngilizce metinlerde pek çok farklı biçimde yazıldığı görülmektedir: Udi Hrant Kenkulian, Houdi Hrant, Hırant Kenkıloğlu, Oudi Hrant, Oudi Hrant Bey, Oudi Hrant Kenkulian, Oudie Hrant, Udi Hrand, Udi Hırant, Udi Hrant Emre.

[3] *Udi Hrant*, CD 4265 Traditional Crossroads; *Udi Hrant: The Early Recordings,* Volume I&II CD 4270, 4271 Traditional Crossroads. 1995

[4] Khoury 2002, Rona 1970, Sözer 1996, Başer 2018.

[5] Işıktaş 2016, Işıktaş 2018, Akdeniz 2016.

[6] Bu yayını ilk kez Melissa Bilal'in (2013) doktora tezinde görmüştüm. Sevgili Melissa'ya müteşekkirim çünkü bu makale için en önemli birincil kaynağa, sayesinde "Ermeni Azınlık Okulları Öğretmenleri Yardımlaşma Vakfı"nın kütüphanesinden ulaşabildim. Bu hazine değerinde yayını Udi Hrant'a olan sevgisine yakından tanıklık edebildiğim udi, besteci Ara Dinkjian ile paylaşmak istedim. Amerika'daki eşsiz koleksiyonuna böyle bir katkıda bulunabilecek olmaktan çok heyecanlıydım, ta ki bana kitabın İngilizce çevirisinin yer aldığı belgeyi gönderene kadar. Amerikalı Ermenilerin taş plakları üzerine araştırmalar yapan Harry Kazelian, bu kitabın 1901-1950 yıllarını kapsayan, bir önceki versiyonuna ulaşmış ve çoktan İngilizceye çevirip bir Word dokumanı olarak Dinkjian ile paylaşmıştı. Ara Dinkjian'a, Harry Kazelian'a ve Ermenice metnin çevirilerinde bana yardımcı olan Maral Civanyan'a katkılarından ötürü teşekkür ederim.



Fotoğraf 1: Udi Hrant (Ara Dinkjian Arşivi)

İstanbul Müzik Piyasasında Bir Varoluş Mücadelesi

Udi Hrant 1901 yılında Adapazarı'nda doğmuştur. Geçirdiği bir hastalığın sonucunda dört-beş günlük bir bebekken görme yetisini yitirir. Daha 40 günlükken, ailesi onu İstanbul'un önde gelen göz doktorlarından birine götürmüş ama herhangi bir iyileşme sağlanamamıştır. Gözlerindeki perdenin kalınlaşması için yaşının ilerlemesini beklemesi tavsiye edilir. Arkadaşlarının okudukları kitapları ve öğretmenlerin derslerde anlattıklarını ezberleyerek önce anaokulunu sonra da ilkokulu başarıyla tamamlar. Hatta sınıfının en parlak öğrencilerinden biri olmuştur. Kısa bir süre evlerinde kiracı olarak kalan ve Hrant'ın çocukluk yıllarında maddi anlamda en büyük destekçisi olan inşaat mühendisi Mişel Nuridyan, özel bir hocadan Fransızca dersleri almasını sağlar, çünkü Nuridyan'ın niyeti Hrant'ı Paris'te bir körler okuluna göndermektir. Ancak geleceğini belirleyecek bu güzel plan maalesef gerçekleşemez. Otobiyografisinde "Yoksulluk ve Sıkıntı Günleri" başlığıyla aktardığı bölümde anlattıklarının, Udi Hrant'ın yaşamının travmatik bir dönüm noktası olduğunu, hatta hayatının sonraki evrelerinde ve özellikle müzikal yaşantısında da oldukça belirleyici izler bıraktığını söylemek pek de yanlış olmaz:

> "Birinci Dünya Savaşı patlak vermiş ve babam askere gitmişti. Annem ve iki kız kardeşimle Konya'ya sürgün olarak gittik. Konya'da hiç gelirimiz yoktu; iki ayda elimizdeki birkaç kuruş tükendi. Bu durumla karşı karşıya kalan annem bizi yaşatabilmek için başka ailelerin yanında hizmetçi olarak çalışmak zorunda kaldı. Mişel Nuridyan bize her ay düzenli olarak para gönderdi, bu da anneme önemli bir yardım oldu. Ama sadece ekmek ve suyla geçindiğimiz günler oldu, çünkü annem iş bulamadı ve Nuridyan'ın yardımı gecikmişti. Komşularımızın verdiği kayısı ve diğer meyvelerin artıkları temel gıdamızdı. Tanıdığımız Adapazarlı kasaplar bize acır, manda başı ve bağırsakları verirlerdi, biz de kıvırcık koyun eti kadar lezzetliymiş gibi afiyetle yerdik. Durumumuzun tamamen kötüleştiği bir zaman geldi. Artık vücudumu sadece paçavralar kaplıyordu ve ayakkabılarım parçalanmıştı. Dikran Usta bana her ay bir çift terlik vermeseydi, çıplak ayakla dolaşmak zorunda kalacaktım." (Kenkülyan 1952:9-10)

Çocuk yaşta, Adapazarı Ermeni kilisesinde öğrendiği şaraganları (ezgili dua) söylerken güzel sesiyle Papaz Rapayel'in dikkatini çekmeyi başarır. Hatta papazın ziyaretlerine iştirak edip sesiyle birkaç kuruş kazanmışlığı da vardır. Arkadaşı Garabed gibi ud çalmaya heves eder. 16 yaşında, 150 kuruş biriktirip aldığı ilk uduyla Hrant'ın

hayatında yeni bir dönem başlar. Garabed askere gidene kadar kısa sürede ondan öğrendikleriyle, Konya ezgilerini çalar hale gelir: "Çok geçmeden komşu kadınları bir tabak bulgur, zeytinyağı ya da birkaç kuruş karşılığında beni ev toplaşmalarına çağırmaya başladılar. Bu durum bir yıl kadar devam etti." (Kenkülyan 1952:11)

1918 yılında ateşkes ilan edildikten sonra, önce memleketleri Adapazarı'na geri dönerler, daha sonra da yine aile dostları Mişel Nuridyan'ın yardımlarıyla İstanbul'a taşınırlar. Annesi ve iki kız kardeşiyle birlikte Elmadağ'da tek oda bir evde yine zor şartlarda hayata tutunmaya çalışırken, evin yanındaki bir kahvehanede ud çalmaya başlayıp 5-10 kuruş kazandığını anlatır. Ancak yaşadıkları yoksulluk, Hrant'ın çocukluk ve gençlik anlatılarının merkezindedir. İstanbul'daki ilk yılları da hep geçim sıkıntısı içinde geçer: "O güne kadar hiç yeni kıyafetim olmamıştı. Hep başkalarının verdiği eski ceketler ve pantolonlarla dolaştım. Bana yakışıp yakışmadığı ya da renklerin uyumlu olup olmadığı söz konusu bile değildi. Günlük ekmeğimizin derdindeydik" (Kenkülyan 1952:12)

Udda kendini geliştirebilmek için iyi bir hocadan ders alıp aynı zamanda iyi icralar dinleyebilmeyi arzu ettiği, fakat buna imkanının olmadığı bir dönemde, annesi şans eseri Pangaltı'da bir gece kulübünde bulaşıkçılık yapmaya başlar ve Hrant da oradaki müzikleri dinleyebilmek için her Pazar annesiyle birlikte mekâna gider. Ücretsiz de olsa grupta çalmak istediğini söyler, kabul edilmez. Bu durumun onu daha da tetiklediğini, kendi başına çalışarak da olsa kendini geliştirebildiğini ve ud çalmak üzere özel davetlere katıldığını aktarır. Hrant'ın ifade ettiği üzere savaşın bittiği o günlerde, herkes iyi vakit geçirmenin peşindedir. Canlanan şehir hayatı içinde Beyoğlu'nda ve Dolapdere'de kahvehanelerde ve meyhanelerde sahneye çıkıp ud çalmaya başlar. Maddi durumu düzelmeye başlayınca Kemani Hagopos (Ağapos), Kemani Dikran Katsakhyan (Topkapılı Ama Dikran), Udi Krikor Berberyan ve Yeğyazar (Ağyazar) Garabedyan Bey'den keman, ud ve ses dersleri alır[7]. Kemanı da sahnede kullanmaya başlamıştır. Velinimetim dediği Nuridyan sayesinde yine Fransızca dersleri almaya başlayıp Paris'e gitmek üzere hazırlıklar yapar. Amacı orada bir görme engelliler okuluna gidip meslek edinmektir. Ancak iki yıl sonra, tam hazırlıklar tamamlanmış ve yola çıkmaya sadece sekiz gün kalmışken Hrant, tifo hastalığına yakalanır ve elli beş gün boyunca yatmak zorunda kalır. İyileştiğinde Paris'e gitme fikrinden vazgeçmiştir. Terzilik yapan kayınbiraderiyle birlikte müzik aletleri satan bir dükkân açmaya karar verirler. Bir tarafta kayınbiraderi dikiş dikerken kendisi de ud, keman ve diğer yaylı çalgıları sattığı dükkânı birlikte işletirler. İşler yolunda gitmeye başlasa da Hrant'ın en büyük amacı bir saz heyetinde çalmaktır ancak kendi ifadesiyle "sanki kendi aralarında anlaşmış gibi görünen grup liderleri" onu gruplarına almayı reddederler. Geceleri kulüplerde kendi başına geç saatlere kadar çalıp uykusuz kaldığından gündüzleri dükkanıyla gerektiği gibi ilgilenemez ve kapatmak zorunda kalır. Yıllarca Beyoğlu'nun arka sokaklarında sanatçı kahvehanelerinde oturup bir yerlerde çalabilmek için davet beklerken dönemin önemli müzisyenlerinden Cümbüş Cemal ve kemani Necati Tokyay ile tanışır ve kısa bir süre için de olsa, birlikte Belvü Bahçesinde çalışırlar. 1931 yılında, bir arkadaşının Rumeli Han'da açtığı meyhanede çalmaya başlar. Ünlü bir meyhanedir ve tanınmış, iyi müzisyenler kendi programlarının molalarında mekâna sıkça uğrayıp kendisini takdir ederler ve çok parlak bir geleceği olduğunu söylerler. Ancak Hrant hep aynı sorgudadır: "Hep yüreğimi bir hüzün kemirirdi. Beni takdir eden sanatçı arkadaşlarım neden saz gruplarına kabul etmeyerek, beni böyle tek başıma bıraktılar?" (1952:16) Görüldüğü üzere, Hrant'ın otobiyografisinde önemle üzerinde durduğu ve metin boyunca sorguladığı temel konulardan biri; sanatı hem halk hem de müzisyenler tarafından gerekli değeri görse de saz heyetlerinde kendine yer verilmemesidir. Bu şikâyetin muhtemel sebeplerine dair hiçbir veri sunmaz. Bugünden yorumlamaya çalıştığımızda bu durumun pek çok farklı gerekçesi olabilir. İlk olarak görme engelli olmasının getirdiği yaşamsal zorluklar düşünülebilir. Saz heyetlerinde yer alan icracıların nota okuyabilmeleri repertuarların oluşumunda ve icra sırasında oldukça etkili bir araçken, Hrant'ın görme engeli nedeniyle parçaları ezbere icra etme zorunluluğu diğer icracılar için pek pratik görülmemiş olabilir. Tesadüf değil ki tam da o dönemde, 1929 yılında bir umutla gözlerini tedavi ettirmek için Viyana'ya gider ancak tedavi maalesef başarılı olmaz. Hrant yine de bir gün görebilme umudunu hiç kaybetmediğini şu sözlerle ifade eder: "Gözlerimin göremediği umudun ışığını, kalbim hissetti." (1952:15) Söz konusu dönemde görme engeli konusunda gündelik yaşamda karşılaşılabilecek zorluklara fazla dikkat çekildiği, Udi Hrant ile gerçekleştirilen bir gazete söyleşisinde de açıkça görülmektedir[8]. Söyleşide kullanılan "Körler nasıl yürür ve yol

[7] Onur Öner, geç Osmanlı döneminden erken Cumhuriyete uzanan süreçte İstanbul'da yaşayan müzisyenlerin sosyal profil analizini yaptığı çalışmada, gayrimüslim sanatçıların çoğunlukla yine kendi cemaatlerinden hocaları olduğunu tartışır ve Udi Hrant'ı da bu kategoride örnekler (2019).

[8] Celaleddin Bildik, "Şarkı okumayı kadınlara münhasır bırakmamak için", *Akşam,* 22 Şubat 1947; "Anadan doğma ama, kadını nasıl sevebilir?", *Akşam,* 23 Şubat 1947.

bulur?" ve "Anadan doğma bir ama, kadını nasıl sevebilir?" gibi alt başlıkların kullanılması dönem itibariyle, konuya dair farkındalığın yeterince gelişmediği ve görme engelli bireylerin kamusal alana katılımda ayrımcılığa uğramış olabileceklerini göstermektedir. Bunun yanında Hrant'ın sınıfsal pozisyonu da bir süre saz heyetlerinde kendisine yer açılmamasına dair bir sebep olabilir.[9] Sosyo-ekonomik koşulları dolayısıyla yeterince müzik eğitimi alamamış olması ve fazla alaylı bulunması, geçimini sağlayabilmek adına iyi kötü demeden fırsat verilen her mekânda çalması ve pek çok icracının eleştirildiği gibi "piyasa tavrını"[10] temsil ediyor olması yine saz heyetlerinde iş bulamamasına gerekçeler olarak sıralanabilir.

Udi Hrant'ın bu zorlukları zaman zaman aştığını, müzikal yaşantısının İstanbul'daki kahvehaneler, meyhaneler, gazinolar ve yazlık bahçelerde geçtiğini kendi anlatısından takip edebiliyoruz. Dönemin gazetelerinde yer alan ilanlar sayesinde ise hangi mekanlarda çıktığına ve hangi müzisyenlerle aynı ortamda bulunduğuna dair somut bilgilerin yanında piyasadaki konumuna dair ipuçları yakalamak mümkün. Örneğin 3 Temmuz 1930 tarihli *Cumhuriyet* gazetesinde verilen bir ilanda Sarıyer'deki Hünkâr Suyu mesiresinde, Kanuni Boğos Bey, Hanende Hafız Saim ve Veli Beyleri Hanende Mari Hanım ve Hanende Nezvat Hanım ile birlikte bir saz heyetinde yer aldığı görülmekte. Kemani Hrant Bey ve Udi Hrant Bey olarak iki ayrı isim yazılıp orkestra 7 kişiymiş gibi ilan edilse de udu ve kemanı çalan Hrant Bey'in aynı kişi olduğunu biliyoruz[11].

Erken Cumhuriyet döneminde incesazın ve alaturka müziğin kahvehaneler, kıraathaneler, tiyatrolar, meyhaneler gibi kapalı mekanlardan bahçelere, mesire alanlarına ve gazinolara, daha kalabalık bir dinleyici kitlesine hitap edilebilecek mekanlara geçişi dönemin piyasa koşullarını da belirlemiştir (Akçura 2019; Yöre 2012). Ticari kaygılar öncelikli olsa da müzikal içeriğin ve icracıların yeteneklerinin etkili olduğu, assolistliğe uzanan hiyerarşik düzenle birlikte rekabetin de gözle görünür olduğu bu yeni eğlence hayatı, müzisyenlerin yaşamlarında da oldukça belirleyici bir rol oynar (Beken 2011). 1930'lu ve 40'lı yıllarda Udi Hrant'ın kariyeri de şehrin nabzının attığı bu mekanlarda solist ud sanatçısı olarak şekillenir. Fakat Udi Hrant bu işleri hep zorlukla, çoğu zaman düşük ücretler kazanarak, gece geç saatlere kadar uykusuz kalarak yaptığını da aktarır. Taksim Camlı Köşk'teki müzisyen kahvesinde günlerce iş bekler, uzun süre işsiz kalır. Mekân sahibi arkadaşlarının işsiz olduğunu bilmelerine rağmen kendisine iş vermemelerine çok içlenir. Arnavutköy'de 3 yıl 2 ay sürekli olarak çalıştığı Teodori'nin gazinosunu sağlığı zorlanmaya başladığı ve sesi kötüleştiği için bırakmak zorunda kalır. Akçura'nın (2022:239) "salaş gazinolar diyarı" olarak tanımladığı Yenikapı'da çalıştığı dönemde, arkadaşı kanuni İsmail Şençalar'ın "Buraları sana uygun değil" deyip Novotni Gazino'da kendisi için iş bulduğunu ve yine Şerif İçli'nin desteğiyle Tepebaşı gazinosunda bir sezon çalışabildiğini belirtir. Kendi düğünü için aldığı birkaç günlük izin sonrasında işe döndüğü gece, isminin sahnede anons edilmeyip yerine başkasının sahneye çıkarılmasını öyle içli anlatır ki piyasa koşullarının zorluğu ve hayat mücadelesinin Hrant'ı ne kadar yorduğu açıkça görülmektedir.

Hastayım Yaşıyorum Görünmez Hayaliyle

İlk bestesini 1924 yılında yapan sanatçı, plak yayınlamayı arzu ettiği ilk zamanlarda, birçok plak şirketine teklif sunar, fakat hep olumsuz yanıtlar alır. Yapımcılar, birçok ünlü ustanın taksim plaklarının bile satmadığı bir dönemde, tanınmayan bir müzisyenin plağını basmanın maddi riskini almak istemezler. 1934 yılında Sirkeci'de gramofon ve plak satıcısı Ara Keğetsig ile tanışır ve kendisi Hrant'ın plağını bastıracağına dair söz verir. Nitekim Ara Bey, "His Master Voice" ile Hrant için görüşür ve maddi sorumluluğu üstlenerek bu sözü yerine getirir. Kanuni Artaki Candan'ın da teşvikleriyle Udi Hrant'ın ilk plağı[12], hicaz ve hüzzam makamlarında çaldığı taksimlerle 1935 yılında yayınlanmış olur ve iki hafta içinde tam 40 bin adet[13] satış yapılır: "Bunlar için hiç telif almadım ama üstüne para

[9] Örneğin dönemin diğer önemli Ermeni müzisyenlerinden biri olan ve bir süre Sahibinin Sesi plak şirketinin müdürlüğünü yapan Artaki Candan, aynı zamanda kendisi bir uzman hekimdir; ya da bir üniversite mezunu olan kemani Nubar Tekyay'ın ekonomik koşullarının ve kültürel sermayelerinin sektörde konumlanmalarında avantaj sağlamış olabileceğini söylemek pek de yanlış olmaz.

[10] Piyasa tavrı tartışması için bakınız; Biber&Maral 2023, Bengi ve Zat 2020:78, O'Connell 2022: 248, 255.

[11] "Boğaziçinin saf ve temiz havasını teneffüs etmek soğuk ve nefis suyunu içmek ve aynı zamanda 7 kişiden mürekkep muhteşem bir ince saz heyetinin terennümatı arasında hoş bir vakit geçirmek isteyenlerin Hünkar suyu mesiresini teşrif etsinler." *Cumhuriyet*, 3 Temmuz 1930.

[12] Sahibinin Sesi AX 1828 Hicaz Taksim/Huzam Taksim

[13] Zeynel Akoğlu, "Udi Hrant yarın 60'ıncı sanat yılını kutluyor", *Hürriyet,* 15 Mart 1977

isteseler belki verirdim. Tuhaf olan, kaydettiğim disklerin benden çok daha önemli sanatçıların plaklarından daha çok satmasıydı." (Kenkülyan 1952:19). Bunun üzerine plak şirketlerinden taksim kayıtları yapması için teklifler almaya başlar. O dönemde bestelediği "Hastayım Yaşıyorum" isimli bestesini plakta[14] seslendirir ve ilk kez bir ses sanatçısı olarak tanınır; hayallerinden biri daha gerçekleşmiş olur. Şarkı yıllar boyu Udi Hrant'ın en bilinen eserlerinden biri olur ve yıllar içinde Zeki Müren, Seçil Heper, Mustafa Sağyaşar, Gönül Akkor, Melihat Gülses gibi pek sok sanatçı tarafından seslendirilir. "Hastayım yaşıyorum, görünmez hayal ile" sözleri Hrant'ın yaşamının aynası gibidir. Şarkının hikayesini şöyle aktarır:

> "Şarkımı eşim Ağavni için bestelemiştim. Yıl 1928 idi. İstanbul'da ud dersleri vererek ve muhtelif yerlerde ud çalarak yaşama mücadelesi veriyordum… Evlerine derse gittiğim bir öğrencimin arkadaşı olan eşimle ilk olarak orada karşılaştık. Tanışmamız çok samimi oldu. Çok tatlı bir sesi vardı. Benden çalıp söylememi istedi… 'Memnuniyetle' deyip dersten sonra ona arzu ettiği şarkıları çalıp söyledim. Böylece başlayan arkadaşlığımız uzun süre devam etti. Nihayet bir gün kendisiyle evlenmek istediğimi, şayet beni kabul edecek olursa karanlık dünyama mutluluk getireceğini, gönlümü aydınlatacağını söyledim. Çok hassas ve içli bir insan olan Ağavni hanım büyük bir tevazu ve insanlık örneği vererek teklifimi kabul ettiğini yalnız ailesinin rıza göstermesi gerektiğini söyleyerek kendisini ailesinden resmen istememi istedi. Sevinçle en kısa sürede Ağavni'yi ailesinden istedim. Fakat koca bir hayır cevabı aldım. Bütün dünyam yıkılmıştı. Ne yapacağım, nasıl yaşayacağımı şaşırmıştım. Benim de seven bir kalbim vardı. Benim de sevmek hakkımdı…Aldığım bu cevap beni yeniden can evimden vurmuş, mücadele gücümü yok etmişti. Hayata karşı mağlup olmuştum. Kara talihimi yenmek nasip olmayacak mıydı bana. Bu duygular içinde udumu alarak odama kapandım. Önce uzunca bir taksim geçtim. Sonra gözyaşları arasında dudaklarımdan "Hastayım, yaşıyorum, Görünmez hayaliyle, Belki bir gün bir gün diye, Beklerim ümit ile" mısralar döküldü, nağmelerle birlikte. Gözlerim görmediği ve şimdiki gibi teypler de olmadığı için sözleri ve nağmeleri unutmamak için saatlerce çaldım ve söyledim. Böylelikle sabahı bulmuşum. Daha sonra şarkımı nota bilen bir arkadaşıma okudum ve notasını yazdırdım."[15]

Şarkıda "Belki bir gün, bir gün diye beklerim ümit ile" diyen Hrant'ın dilekleri gerçek olur ve 9 yıl sonra bir otobüs durağında karşılaştığı Ağavni ile 1937 yılının Mart ayında evlenirler. "Sevdalıyım Ezelden", "Gönülden Bağlıydım", "İnledim Günlerce", "Geçmiş Güzel Günleri Ruhumla Anıyorum", "Niye Küstün Söyle Bana ey Şiyvekarım", "Derdimin Dermanı Yok", "Silinmez İçimden Derin Hatıran" gibi pek çok bestesi dinleyicilerin dikkatini çekmeyi başarır. 1940'lı yıllarla birlikte, yayınlanan plaklarının popüleritesinin de etkisiyle, müzisyenler ve mekân sahipleri Udi Hrant'ın icracılık ve besteciliğindeki ustalık karşısında kayıtsız kalamazlar ve sektördeki yeri sağlamlaşır[16]. Taksim Panaroma bahçesinde Bestekar tanburi Selahaddin Pınar, kemani Nubar Tekyay ve arkadaşlarının yer aldığı ekip ile sahneye çıkar[17]. Dönemin en prestijli mekanlarından biri olan Belvü Bahçesinde 'Udi Hrant ve Arkadaşlar" olarak dizöz Bayan Suna ve meşhur soprano Bayan Olga Sançez ile[18]; Ferah Park Gazinosunda Bülbül sesli muganniye Semiha Coşar ile[19]; Çemberlitaş Sinemasında ise Zehra Bilir, İsmail Dümbüllü ve Ahmet Güldürür gibi eğlence hayatının önemli isimleriyle sahneyi paylaşır[20]. Cağaloğlu'ndaki Çiftesaraylar Bahçesinde[21] Münir Nureddin

---

14 Sahibinin Sesi AX 1958 Hastayim/Cifte Telli

15 "Udi Hırant Efendi 48 yıl önce yaptığı bestesinin hikayesini anlattı." *Son Havadis*, 25 Aralık 1970.

16 Otobiyografisinde ve gazete ilanlarında geçtiği üzere sahne aldığı mekanların bir kısmı şöyledir: Pera'da ve Dolapdere'ki kahvehaneler, Sarıyer'deki Hünkar Suyu mesiresi, Küçük Çiftlik Parkı, Belvü Bahçesi, Taksim Panaroma Bahçesi, Dar üt-Talim Saz Heyeti Borsa Kıraathanesi, Rumelihan'da Arkadaşı Burhan'ın açtığı gazino, Arnavutköy'de Marko'nun yeri, Teodorinin gazinosu, Sirkeci Gar Gazinosu, Majestik Gazino, Kristal Gazino, Novotni Gazino, Tepebaşı Gazino, Lale Gazino, Dolmabahçe'de Denizpark Gazino, Tepebaşı'nda Cumhuriyet Gazinosu, Cağaloğlu Çifte Saraylar Bahçesi, Sarıyer'de Ferah Park Gazino ve Sineması, Çemberlitaş Sineması, Pangaltı İnci Sineması, İnci Aile Bahçesi, ve Maksim.

17 *Cumhuriyet,* 6 Haziran 1938.

18 *Haber,* 27 Temmuz 1941.

19 *Cumhuriyet,* 21 Temmuz 1945.

20 *Vakit,* 27 Mayıs 1946.

21 *Cumhuriyet,* 29 Temmuz 1944; *Cumhuriyet* 6 Ağustos 1944; 2 Eylül 1944.

ve Müzeyyen Senar gibi dönemin assolist yıldız sanatçılarının ön grubunda yer alarak Küme Saz Heyetinin 3 saatlik fasıl programları sonrasında yarım saatlik solo icralarda bulunur. Gazete ilanlarındaki takdiminin de kariyerindeki olumlu gelişim ile birlikte zaman içinde değiştiği gözlemlenebilir: 'Udi Hrant Bey', 'Bestekar Udi Hrant', 'Bestekar ve meşhur udi Hrant', 'Kıymetli bestekar ve Udi Hrant', 'kendine has saz ile değerli Udi Hrant' vb. Udi Hrant adına düzenlenen sene-i devriye konserleri ve bu konserlere iştirak eden konuk müzisyenler, sanatçının sektörde bir araya geldiği, dayanıştığı müzisyenleri ve kurduğu ilişki ağlarını ortaya koyar. 1938 yılında 20. sene-i devriyesinde sahneye çıktığı müzisyenlerle çektirdiği fotoğraftan anlaşıldığı üzere Yorgo ve Aleko Bacanos, kemani Necati Tokyay, udi Kadri Şençalar gibi dönemin büyük üstadları Udi Hrant'ı bu önemli gecede yalnız bırakmayıp sahne almışlardır.



Fotoğraf 2: Udi Hrant'ın 20. Sene-i Devriyesi

Ön sırada oturanlar, soldan sağa: Kemençeci Aleko Bacanos, Cümbüş Kemal, Kemençeci Parasko Leontaridis, Okuyucu Afitap Karaca, Udi Hrant, Okuyucu Suzan Guven, Udi Kadri Şençalar, Kanuni İsmail Şençalar, Kemençeci Sotiri

Arka sırada ayaktakiler: Udi Yorgo Bacanos, Cümbüş Şevket, Hanende Artaki, Hanende Aksaraylı Hafız Yaşar, Kemani Necati Tokyay, Salahattin Pınar, Udi Kirkor, Hanende Nuri, Klarnet Hayko, Piyanist Agopos, Kemani Hacı Maksut, Neyzen Nihat Üfler, Hanende Pol

1950'li yıllara doğru evlerin vazgeçilmez eğlence kaynağı olan radyo yayınları, alaturka müziğin icra edildiği mekanların da daha fazla rağbet görmesini sağlar (Akçura 2022:339). Radyoda solo icrayı mümkün kılan, önceden belirlenmiş hususi saatlerin ayrılması ise icracılara sanatlarını bu mecrada etkin bir biçimde sergileme imkanını yaratmaktadır. Tamer Kütükçü sanatçıların kendilerine rezerve bu alanda icralarının; diğerlerinden ayrışan bir tür altı çizilmiş öznelik hali, musikide solistin konumunu pekiştiren ve verili alanında yetkinlik ve otorite yükleyen bir pozisyon sunduğunun altını çizer (2012:135). Udi Hrant da ilk olarak Ankara radyosundan aldığı konser teklifi ve sonrasında İstanbul Radyosu'nda kendisine ayrılan yarım saatlik programlarla icrada etkinliğini ve özgünlüğünü ortaya koyabilmiştir. 1946-47 yıllarında, aynı zamanda öğrencilerinden kurduğu koro ile de İstanbul Radyosunda konserler verir. Afitap Karacan, Nevzat Altınok, Udi Boğos yetiştirdiği sanatçılardandır. Pangaltı İnci Sinemasında Suzan Güven'in 13. Sanat Yıldönümünde Müzeyyen Senar, Hamiyet Yüceses ve Selahaddin Pınar gibi sanatçıların da yer aldığı özel programa "30 kişilik Udi Hrant Korosu" olarak iştirak eder[22].

[22] *Cumhuriyet,* 6 Mayıs 1947.

Udi Hrant Amerika'da, Işığın Peşinde

Udi Hrant'ın Cumhuriyet gazinosunda çalıştığı dönemde, 1949 yılının Aralık ayında bir gece yarısı, dinleyicilerden biri Hrant'ın icrasını çok beğendiğini söyleyip bahşiş gönderir ve Hrant'ın tekrar sahneye çıkmasını ister. Bu kişinin Amerika'da yaşayan bir Rum olduğunu duyan Hrant, bir taksim çaldıktan sonra saz ekibindeki kemancının kemanını alıp Rumca şarkılar söylemeye başlar. Dinleyici sahnedeki icracının Udi Hrant olduğunu duyunca çılgına döner ve "Ben o sanatçının hayranıyım; taksim kayıtlarını New York'taki dairemde dinliyorum" diyerek hayranlığını dile getirir. Sahne sonrasındaki sohbet sırasında, Hrant'ı Amerika'ya götürüp tedavi ettirmeyi teklif eder, hem de tüm masraflarını karşılayarak. Udi Hrant bu mucizevi teklifi kabul edip orada vereceği konserlerle borcunu ödeyeceğini söyler. 3 ay sonra Amerika vizesi geldiğinde yola çıkmak üzere hazırlıkları tamamlar ve iyileşme umuduyla hissettiklerini şu sözlerle ifade eder:

> "…belki de hayatımın dönüm noktası olacaktı ve henüz küçücük bir yaşta kaderin benden çekip aldığı ilahi ışık, bana geri dönecekti. Uçuştan birkaç gün önce, Galata'daki Surp Krikor Lusavoriç Ermeni Kilisesinde *Arevakal* [Güneşin Doğuşu] şaraganlarını [ezgili duaları] söylerken sunağın yanan mumları ruhumun derinliklerinde filizlenmiş gibiydi. '*Luys*' [Işık] şaraganı tüm varlığımı sardı ve ruhum tarifsiz bir mutlulukla doldu. Pazar günü öğlen değerli eşimin, sevgili akrabalarımın ve iyi kalpli arkadaşlarımın cesaret veren sözleri, yeni bir güç ve heves kaynağı oldu benim için. Yeni Dünya›ya uçmak için devasa uçağın merdivenlerine çıktım. Dudaklarımdan tek bir kelime dökülüyordu: '*Luys, aveli luys*' [Işık, daha fazla ışık]." (Kenkülyan 1952: 37).

Gözlerinin tedavisi için New York'ta birçok uzman doktora başvursa da umut verici bir sonuç alamaz. Amerika'ya gittiğinde Türkiye'den oraya göçmüş eski dostları ile görüşür. Amerikalı Ermeni toplumundan tanıştığı yeni arkadaşları ise onu sevgiyle ve hürmetle karşılayıp kendisini memleketten uzakta yalnız hissetmesin diye misafirperverliklerini esirgemezler. Bütanya Derneği[23]'nin talebiyle, Udi Hrant için Mayıs 1950'de New York'ta Manhattan Center'da bir konser düzenlenir. Otobiyografisinde aktardığı üzere Udi Hrant bu konseri gerçekleştirirken dinleyiciye "Doğu Müziği"nin taşıdığı gerçek değeri göstermek gibi bir misyon yüklendiğini şöyle açıklar:

> "Değerli okuyucu, Batı Müziği'nin eşsiz avantajlarını tüm detaylarıyla birlikte kabul ederken, Doğu Müziği'nin tüm eksiklikleriyle birlikte, müzikal açıdan bakıldığında, hissi ve ilham veren çıkış ve alçalışlarının olduğu gerçeğini de kabul etmek gerekmektedir. Doğu Müziği, kullanışsız bir sanatmış gibi bir kenara atılamaz. Hayır, durum böyle değil. Doğu Müziği, müzik dünyasındaki tartışılmaz yerini kazanmıştır, ancak ne yazık ki yanlış bir şekilde temsil edilmesi ve değersiz kişiler tarafından icra edilmesi sonucu, gerçek değerini tamamen kaybetmiştir. Doğu halkları arasında, burada enstrümantal müzik varsa, mutlaka alkol de olmalıdır ve alkolün etkisi altında her şeyin hayal edilebilir düşüncesi baskın bir zihniyettir. Peki, Doğu Müziği hangi gerekçeyle suçludur? Bu adil bir suçlama olabilir mi? Bu, İsa›nın öğretilerinin yanlış bir şekilde sunulmasından dolayı Hristiyanlığı kınayan insanı andırır. İşte bu amaçla, her türlü fedakârlık pahasına, hatta konserin başarısızlıkla sonuçlanması ihtimalini de göze alarak, karakteristik tarzının doğru bir şekilde temsil edilmesi durumunda dinleyicinin duyabileceği, görebileceği ve Doğu müziğinin de kendi değerini taşıdığını anlayabileceği kalitede bir konser vermeye çalıştım. Mutlulukla belirtmeliyim ki, konser çok başarılı geçti. Ciddi disiplin ve çabayla, Avrupa tarzındaki bir konsermiş gibi gayret gösterildiği için etki çok derin oldu." (Kenkülyan 1952: 46-47).

Hrant'ın kurduğu cümleler, 20.yüzyılın başında Doğu ve Batı ikiliği üzerinden kurulan modernist söylemin ve Türkiye'de alaturka müziği yasaklanmasını dahi gündeme alan müzik politikalarının bir yansımasıdır aslında. Halbuki Amerika'da alaturka müziğin Osmanlı diaspora toplulukları için taşıdığı önem ve değer Hrant'ın öngörüsünden çok daha farklı bir noktadadır. 20. yüzyıl öncesinde, Osmanlı İmparatorluğu'nun çok-etnili yapısında Anadolu halk müziğinin Türk, Kürt, Ermeni, Rum, Yahudi, Arap vb. halkların kolektif icralarıyla şekillendiği dönemde, Anadolu'dan göçmüş olan diaspora toplulukları çoğu Türkçe sözlü olan geleneksel müzikleri gittikleri yerlere de taşırlar. Ev oturmaları, kahvehane buluşmaları, hafta sonu piknikleri gibi sosyalleşme ortamları müzik ve dans eşliğinde hem

[23] İzmit ve Adapazarı çevresinden göçen Ermenilerin Amerika'da kurduğu dernek.

hüznün hem de keyfin paylaşılabildiği ve memleketin hatırlanabildiği alanlar haline gelir. Amerika'nın New York, New Jersey, Boston, Detroit, Fresno, California gibi bölgelerinde eğlence yaşantısını şekillendiren yeni müzikli danslı mekanlar açılır ve kısa sürede müdavimlerle dolup taşar. Ud, klarnet, keman, kanun, darbuka ve tef gibi çalgılardan oluşan, Anadolu'da ince saz adı verilen gruplar tarafından icra edilen repertuar; şarkı, kanto, gazel, taksim, türkü, çiftetelli, karşılama, zeybek ve kasap havası gibi türleri içeren Osmanlı şehir müziği örnekleridir. Sadece profesyonel müzisyenleri değil çalgıları çalabilen ve şarkıları söyleyebilen amatör müzisyenler, bu müzikleri icra edebildikleri kahvehanelerde, kabarelerde ve gece kulüplerinde görünmeye başlarlar. Çoğunlukla Rumların ve Ermenilerin işlettikleri ve başlangıçta en çok da onların rağbet ettikleri bu mekanlar özellikle New York 8. Bulvar'da[24], 23. ve 42. Caddeler arasında kurulur. En bilinenleri arasında Port Said, *Egyptian Gardens*, Istanbul, Ali Baba, *Seventh Veil* isimli mekanlar gelir. Şiş kebap, rakı, dansöz gibi Ortadoğulu eğlence hayatını hatırlatan oryantalist semboller bu mekanların vazgeçilmezi olur ve kısa süre içinde Amerikalıların da ilgisini çekip uğrak yeri haline gelir (Hagopyan 1995, Alajaji 2018, Yıldız 2016, Yıldız 2022).

Bir yandan da eğlence ortamlarıyla eş zamanlı olarak gelişen bir taş plak endüstrisi söz konusudur. Müzik endüstrisinin gelişmesiyle plak şirketleri özellikle New York'ta ve diğer büyük şehirlerde kalabalık gruplar halinde yaşayan göçmen toplulukların memleketlerinin müziklerini kaydedip yayınlayarak para kazanabileceklerini görürler. Bu plakların dikkat çektiği ve başarılı olduğu görüldükçe Columbia gibi büyük şirketler; Achilles Poulos, John Pappas, Marko Melkon, Garabed Merjanian, Kemani Minas, Victoria Hazan, gibi çoğu Ermeni, Rum, Sefarad, Türk Osmanlı göçmeni müzisyenlerin kayıtlarda birlikte çalarak popülerleştikleri plakları kaydederler. Bir süre sonra, büyük buhran sonrasında yaşanan ekonomik zorluklar nedeniyle büyük şirketler artık bu kayıtlara eski rağbeti göstermemeye başlarlar. İstanbul, İzmir, Atina, Kahire gibi şehirlerde yapılan kayıtları yayınlayıp Amerika'da satışa sunmak daha avantajlı görülür. Böylece göçmenler de bu ses kayıtları sayesinde biraz memleket havası alırlar. İşte Udi Hrant'ın Amerika'ya gitmeden edindiği şöhretin kaynağı İstanbul'da kaydedilmiş bu plaklardır. Bu şöhret sayesinde New York, Boston, Fresno, Los Angeles, Detroit, Providence, New Jersey, Philedelphia gibi birçok farklı bölgede konserler verip dinleyici kitlesiyle buluşma fırsatı sağlar. Boston'da birlikte çaldığı müzisyenlerin aslında iyi enstrümantalistler olduklarını ancak 'Doğu' çalgılarını orada öğrendiklerini söyler. İstanbul'dan göçenlerin bile zaman içinde zor parçaları unuttuklarını, daha basit eserlerin beğenildiğini aktarır. Bu nedenle daha çok prova yapıp açığı kapatmak zorunda kalır. Turneler boyunca aslında İstanbul'da olduğu gibi alanında yetkin müzisyenlerin olduğu saz heyetleri kuramaz, bunu net bir şeklide dillendirmese de bu konudaki hoşnutsuzluğu yorumlarından hissedilir. Los Angeles'ta düzenlenen konser için ekip oluşturmak gerektiğinde aynı sorunu yaşar ve Amerika'da yaşayan İstanbullu virtüöz müzisyen Kanuni Garbis Bakırciyan Hrant'ın imdadına yetişir. Florans Yakupyan ve Hraç Yakupyan'ın da katılımıyla ud, keman, kanun ve piano'dan oluşan bir ekiple Bimen Şen, Tatyos Efendi, Artaki Candan ve Tanburi Cemil Bey gibi ünlü bestecilerin eserlerinden oluşan bir repertuar çalarlar. Detroitte makamsal icra yapan Süren Barındıryan (keman), Luis Barındıryan (piano) ve Oryort Keşişyan (viyolonsel) ile yeni bir ekip kurar. Kalabık bir ekibin seyahat masraflarını karşılamanın organizasyona getireceği maddi zorluklar sebebiyle Udi Hrant'ın Amerika'daki konserlerinin sabit bir ekibinin olmadığı anlaşılıyor. Dinleyici her halükârda Udi Hrant için o konserde bulunup aslen sanatçıyı dinlemeye odaklanacağından, konserlere dair müzikalitenin organizatörler tarafından çok da önemsenmemiş olabileceği tahmin edilebilir.

Udi Hrant'ın Amerika'daki ziyaretleri, oradaki Ermeniler ve diğer Osmanlı diaspora toplulukları tarafından büyük heyecanla karşılanmıştır. Sanatçıya duyulan hayranlığın, beğeninin ve saygının yanında konserlerinde bulunmak, müziğini dinlemek, evlerde yemekler düzenleyip kendisini ağırlamak ve meşk ortamları kurmak özlemle hatırlanan memleketle kurulan bir temastır aynı zamanda. Bu ziyaretler Hrant tarafından şaşkınlıkla karşılanır çünkü bu kadar hazır ve organize bir dinleyici kitlesinin varlığından haberdar değildir, özellikle de konser organizasyonları için uğraşan insanların bu iş için herhangi bir kazanç ya da çıkar beklemeden çabalamaları onu epeyce şaşırtır. Orada bulunduğu süre içinde ud çalan Ermeni gençlere dersler verir. Richard Hagopian, Hachik Kazarian, Harry Minassian, Chick Ganimian, George Mgrdichian, John Berberyan gibi pek çok ud icracısı, Hrant'ı üstad olarak görüp onun gibi çalmaya çabalamışlardır. Udi Hrant 1969 yılında, Amerika'ya yaptığı seyahatte "Udi" ünvanını ve ud çalmada "ustalık" statüsünü beş genç Amerikalı-Ermeni ud icracısına layık görerek onları parmak izini eklediği bir sertifikayla onurlandırır.

[24] Bakınız, *Armenians on 8th Avenue [CD]. (1996). New York: Traditional Crossroads.*


Oudi Hrant
- Kenkulian -
Master of Middle Eastern Music
certifies that
Mr. Harry Minassian
Has satisfactorily completed the course of instruction
and practice in
Oud (Lute) Playing
And is hereby awarded this certificate, this 12th day of January 1969
Oudi Hrant New York, N. Y.

Fotoğraf 3: Harry Minassian'a Udi Hrant tarafından 1969'da verilen sertifika (Topouzian 2020)

Ara Dinkjian'ın aktardığı üzere, Hrant'ın genç icracılara verdiği derslerin ses kayıtları alınır ve cemaat içinde kopyalanıp dağıtılırmış ve kendisi de arşivinde yer alan bu kayıtları çokça dinlemiş. Kayıtlarda teorik anlamda öğretme amaçlı bir içerik olmadığını, Udi Hrant'ın "Asor gısen Hicaz Taksim" ("Bu, Hicaz taksimdir") deyip çalmaya başladığını ve diğer makamlarda da örnekler verdiğini ve bütün bunların, öğrenmek isteyen biri için çok şey ifade ettiğini söyler. 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, Amerika'da Ermeni udi patlamasının yaşanmasında ve udun dünyanın hiçbir yerinde olmadığı kadar popüler, geleneksel bir Ermeni müziği çalgısı olarak kabul edilmesinde Udi Hrant'ın Amerika ziyaretinin etkisi büyüktür (Kzirian 2010).

> ''Çocukken keman ve klarnet dersleri alıyordum. Babamın bir arkadaşının udu vardı. Sesini çok sevdiğim için plaklardan dinlediklerimi çalmaya başladım. Babamın arkadaşı udunu bana verince daha çok çalıştım ve Bursalı Kanuni Garbis (Bakırcıyan) Efendi'den ders almaya başladım. Ben 10-11 yaşımdayken Udi Hrant ABD'ye gelip gitmeye başladı. Gelirken, İstanbullu Onnik ustanın yaptığı udlardan da getiriyordu. Babam bana bunlardan birini aldı. Udumu, Hrant Usta'nın elinden aldım ve hálá onun kadar iyi ses veren bir ud görmedim. Daha sonra zaman zaman Udi Hırant'ın yanına gidip, dersler aldım. Bana udu nasıl doğru çalabileceğimi anlatırdı." (Richard Hagopian[25])

> "Hayatımda öyle büyük bir etkisi vardı ki elini ne çok tutup öpmek istemiştim, onu hatırlıyorum. Vosbikianlarla Philedelphia'da aynı sahneyi paylaşıyorduk, onlarla birlikte gitar çalıyordum. Derken parçanın tam ortasında biri sahneye çıktı. 'Ne yapıyorsun?' dedim. 'Hrant ölmüş' diye fısıldadı kulağıma. 'Ah' diye içimden geçirdim o parçanın ortasında 'Hiçbir zaman elini öpüp ona teşekkür edemeyeceğim.'" (Ara Dinkjian, akt. Yıldız 2023: 58)

Hrant'ın Amerika anılarının önemli bir bölümünü, yaz döneminde Catskill Dağlarında geçirdiği müzikli danslı eğlence ortamları (*kef)* oluşturur. New York'a dört saatlik uzaklıkta yazlık otellerin bulunduğu; Ermenilerin, Rumların, Yahudilerin, Süryanilerin, kısacası Osmanlı diasporası toplulukların yoğun katılım gösterdikleri bu tatil

25 "Hagopyan, Udi Hrant'ın eserlerini seslendirecek", Hürriyet, 21 Mart 2002.

ortamlarında müzik çok kıymetli bir birliktelik aracıdır[26]. Udi Hrant da o yaz Onnig Hovhannesian'ın sahibi olduğu Waverly Hotel'de misafir edilir ve gazeteler bunun haberini yapınca dinleyicilerinin kendisini görmek ve müziğini dinleyebilmek için o otele gittiğini, otelin kısa süre içinde dolduğunu, diğer otel sahiplerinin ise bu durumu çok kıskandığını anlatır.[27] Catskill'de Ermenilere ait iki birahanenin de kendi müzik programları olmalarına rağmen, dinleyicilerini Waverly Hotel'e ve Udi Hrant'a kaptırdığını, bu yüzden mekanların iş yapamayıp Hrant'ın Amerika'da çalışmasıyla ilgili idari boşlukları yetkililere şikayet etmek üzere olduklarını, büyük bir keyifle aktarır.

İcrada Özgünlük ve Yenilikçiliğin Peşinde

Udi Hrant'ın 2 Nisan 1950 tarihinde başlayan Amerika seyahati 28 Aralık'ta sona erer ve yaklaşık dokuz ay süren bu ziyaret sonrasında Paris'e geçer. Fransa'da olduğunu haber verip kendisini ziyaret etmek isteyenler gelebilsin diye Ermeni gazetelerinde ilan verir. Okul arkadaşları ve aile yakınlarının ziyaretleri dışında Amerika'da gördüğü ilgi ve alakayı bulamaz ve İstanbul'a döner. İstanbul'da ise Amerika'da verdiği başarılı konserlerin etkisiyle, Pangaltı İnci sinemasında bir konser düzenlenir ve Hrant'ın ilk konseri olarak lanse edilir:

> "Amerikadan memleketimize dönen sanatkâr Udi Hrant, 20 Şubat Salı akşamı saat 21:00'de Pangaltı İnci sinemasında ilk konserini verecektir. Bu konsere yetiştirdiği 24 kişilik bay ve bayanın ve memleketimizin en kıymetli saz sanatkarlarının iştirakile muazzam bir Hüzzam ve Karciğar fasılları yapılacaktır. Ayrıca sololar…"[28]

1951 ve 1952 yıllarında önce Kıbrıs'a, sonra Beyrut ve Marsilya'ya konserler için gider. Kıbrıs'ta Ermeni okulu için verdiği konserin repertuarını ilk kez "Doğu müziği tarzında" Ermenice şarkılardan oluşturur. Udi Hrant'ın otobiyografisi boyunca "Doğu müziği" olarak ifade ettiği içerik, klasik Osmanlı/Türk müziği üslubunda bestelerin makam geleneği içinde icrasıdır. Fakat bu repertuarda dikkat çeken durum bu bestelerin Ermenice dilinde bestelenmiş olmasıdır, ki bu yeni durumun Hrant'ın Amerika'da dahil olduğu diaspora müzik kültürüyle ilişkisini kurmak gayet mümkündür. Çünkü Amerika'daki Ermenilerin, özellikle ikinci kuşak göçmenlerin, çalıp dinlemekten büyük keyif aldıkları memleket havalarına Ermenice sözler yazıp söyledikleri, dolayısıyla dilin ve kimliğin yeniden inşasının gerçekleştiği bir sürece tanıklık etmiştir. Kıbrıs'taki konserden çok kısa süre sonra bu şarkıların plak kayıtlarını İstanbul'da yaptığını Harry Kazelian'ın (2021) aktardığı bilgilerden çıkarabiliyoruz. O dönem Amerika'da etnik müzik içerikli plaklarıyla dikkat çeken Balkan plak şirketinin sahibi, kendisi de Arnavut göçmen olan Aydın Aslan, Türkiye ve Yunanistan gibi ülkelerde kaydedilmiş müzikleri ithal edip Amerika'da yeniden basıyordu. Bu kez kendisi İstanbul'da ekip kurup kayıtları orada yapıp Amerika'da yayınlamak üzere, New York limanından gemiyle önce Yunanistan'daki Pire limanına geçip Rebetiko'nun kraliçesi Roza Eskenazi, Agapios Tomboulis (ud) ve Lambros Leondaridi (kemençe) ile buluşup hepsi aslen İstanbul doğumlu olan bu müzisyenleri İstanbul'a memleketlerine getirir. Böylece Roza Eskenazi, Udi Hrant ve Udi Boğos'un solistlik yaptıkları özel plak kayıtları bu kez İstanbul'da alınır ve Amerika'da basılır. Kazelian (20121), Rumca ve Ermenice kaydedilen bu plakların o dönemki Türkiye'nin politik koşullarında İstanbul'da basılmasının, pek de mümkün olmayacağının altını çizer. Hrant'ın bestelediği ve aynı zamanda çalıp söylediği "Sirun Ağçig Sirun Yar" ve "Sırdis Vra Kar Mı Ga" isimli şarkıların kayıtlarına Şükrü Tunar (klarnet), Kemani Haydar Tatlıyay (keman), Kanuni Ahmet Yatman (kanun) ve Ali Kocadinç (darbuka) ile Lambros'un İstanbul'da yaşayan kardeşi Kemençeci Parashko da katılır. Kayıtlar Amerika'da çok ses getirir. Roza Eskenazi bir yıl boyunca konserler için Amerika'da kalır. Udi Hrant ise uzun süre, neredeyse her yıl, Amerika'ya konser vermeye gider. 1963 yılında aynı zamanda Paris, Beyrut, Yunanistan ve Sovyet Ermenistanı'nda verdiği konserlerle bir

---

[26] Sylvia Alajaji, *Sılaya Giden Yol: Ermeni Diasporasında Müzik* isimli kitabında, Ermeni ailelerin bu tatil mekanlarına yaptıkları yolculukları anlatan hem İngilizce hem de Ermenice söylenen "Catskill in Campan" (Catskill Yollarında) isimli şarkıdan söz eder. Kef müziğin "Türk, Rum, Ermeni ve diğer azınlık gruplarının müziklerinin bir birleşimi" olduğunu; enstrüman seçiminin, belirgin 10/8'lik ritmin ve genel olarak ortaya çıkan müziğin Amerikan ve Osmanlı tarzlarının bir karışımı olduğunu tartışır. Alajaji'ye göre şarkı sözlerinde Ermenice, Türkçe ve İngilizce'nin bir arada kullanımı, ikinci kuşağın eşikte olma halini (liminallik) ses ve dil itibariyle yakalar ve onları ailelerinin Osmanlı geçmişiyle kendilerinin Amerikalı bugünü arasına yerleştirir (2018: 77-80)

[27] Aynı zamanda erken dönem ses kayıtları konusunda çok değerli bir koleksiyoner olan ud sanatçısı Ara Dinkjian, şans eseri Catskill'deki eğlence gecelerinden birinin ses kaydına yıllar sonra tesadüfen ulaşır. Kayıtta Udi Hrant çalmaktadır, ama kendisi için asıl sürpriz, Amerika'daki *kef* müziğin ikinci kuşak temsilcilerinden olan babası Onnik Dinkjian'ın henüz çok genç bir yaşta, o kayıtta Hrant ile birlikte şarkı söylüyor olmasıdır. "Mısırlı" (Ermenicesi), "Fincanı Taştan Oyarlar" ve iki Ermenice şarkıyı Udi Hrant'ın eşliğinde söylediği bu ses kaydı, Onnik Dinkjian'ın gençliğinin en özel anılarından birisidir.

[28] "Udi Hrant Emre'nin ilk konseri", *Akşam*, 17 Şubat 1951

dünya turuna çıkmış olur. Hrant'ın Ermenice kayıtlarının Türkiye'deki Ermeni toplumunun müzikültürel belleğinin de önemli taşıyıcılarından olduğunu belirtmek gerekir. Bu şarkılar halen İstanbullu Ermenilerin müzikli eğlence ortamlarında çalınıp kuşaktan kuşağa aktarılmaktadır (Yıldız 2016).

1950'lerde müzik piyasasındaki durgunluğa rağmen Udi Hrant'ın taşplak kayıtlarının popülerliğini Cemal Ünlü şöyle ifade eder: "1950'lerde Udi Bay Hırant'ın dışında yeni plaklar yapan sanatçı yoktur. Listede yer alan sanatçılar ve plaklar geçmiş dönemlerin kayıtlarıdır." (Ünlü 2016: 400). Aynı zamanda Udi Hrant, Sahibinin Sesi firmasının son taş plaklarına seslerini veren ve bu nedenle de plakları hem 78'lik hem de 45'lik olarak yayınlanmış ender sanatçılardan biridir (a.g.e s.442). Hrant'ın diskografisinden[29] tespit edilebildiği üzere, Türkiye'de kaydettiği şarkıların Balkan, Columbia, His Master's Voice, Sahibinin Sesi; Türkiye'de kaydedilip Amerika'da tekrar basılan plakların Perfectaphone, Victor, RCA Victor, Yıldız, The Orient, Orthophonic ve Istanbul; Fransa'da kaydedilenlerin Ararat, Amerika'da kaydedilen şarkıların ise kendi adına kurulan Hrant, Istanbul, Oriental Moods, Smyrnaphon isimli pek çok farklı plak şirketi tarafından yayınlandığı dikkat çekmektedir.

1960'lı yıllarla birlikte Türkiye'de ve Amerika'da yayınlanan LP kayıtlarında, Mustafa Kandıralı, Şükrü Tunar, Michael Hartophilis, Spero Spyros, Lütfü Güneri, Tassos Chalkios, Joe Maneri gibi birçok farklı müzisyenle birlikte çaldığı görülür. Çoğunun "Turkish Delights" (Türk Lokumu), "Greek Fire" (Yunan Ateşi), "Holiday in Turkey" (Türkiye'de Tatil), "Flame of Istanbul" (İstanbul'un Alevi) gibi isimlerle ve dansöz fotoğrafları eşliğinde oryantalist imgelerle, Hagopian'ın (1995) ifadesiyle "oryantal dans çılgınlığından yararlanmak isteyen küçük plak şirketleri ve yapımcıları tarafından" pazara sürülen oyun havası ağırlıklı albümler olduğu söylenebilir. 1977 yılında Şan sinemasında, Udi Hrant için 60. Sanat yılı konseri düzenlenir ve Safiye Filiz, Mustafa Sağyaşar, Yıldırım Gürses, Radife Erten, Ayla Sönmez, ünlü komedyenler Ateş Böcekleri ve öğrencilerinin katılımıyla birçok sanatçıya nasip olmayan bir kutlama olduğu gazetelerde duyurulur. Hrant ise bu konserin bir jübile olmadığını ve sanatını icra etmeye devam etme niyetinde olduğunu önemle belirtir:

> "İlerlemiş yaşıma rağmen Türk musikisine hizmet etmeye devam edeceğim. Kendimi ilk günki kadar heyecanlı ve güçlü hissediyorum. Bu nedenle 60'ıncı sanat yılım bir jübile niteliğinde değildir ve jübile adını taşımıyor. Zira canım kadar sevdiğim ve yıllarımı verdiğim Türk musikisini bırakmak niyetinde değilim. Jübileme daha çok uzun yıllar var"[30].

Udi Hrant son konserini 1978 yılı Nisan ayında, İstanbul'da Surp Pırgiç Hastanesi yararına vermiştir. (Alahaidoyan t.y). Aynı yıl mücadele ettiği hastalıklara yenik düşüp vefat eder. Besteleri, ud icrasında kendine has tavrı ve yenilik peşinde müzikal arayışları ise sanatçının müzikal kimliğinin ölümsüzleşmesini sağlar. Sol el pizzicato kullanımı, iki yönlü mızrap tekniği, yeni akort denemeleri, ud ve kemanı iki farklı kanalda kendinin çaldığı ilk kanal kayıt örneklerinden[31]sayılabilecek eserler, müzisyenin yeteneğinin bir dışavurumu olduğu kadar aynı zamanda müzikal ifadeyi zenginleştirmek üzere yöneldiği yenilikçi denemelerdir. Konser ses kayıtlarından birinde, Hrant'ın birdenbire sağ elindeki mızrabı kullanmayı bırakıp sadece sol el pizzicato tekniği ile çalmaya devam ettiği sırada, seyircilerin duyduğu büyük heyecan ve şaşkınlık, kayıtta duyulan çığlıklardan anlaşılabilir. 60. Sanat Yılı konserinde

[29] Kendi hazırladığı ve henüz yayınlanmamış olan Udi Hrant diskografisini bu yayın için benimle paylaşan Ara Dinkjian'a sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

[30] "Udi Hrant 60'ıncı sanat yılını kutluyor", *Son Havadis,* 1977. Bu özel gecenin aktarıldığı başka bir gazete haberinde "Musikinin beynelmilel olup; Musikide DİN; DİL ve IRK ayırımı olmadığı; Musikinin tüm insanları birbirine yaklaştırdığı, sevdirdiği ve saydırdığı" dile getirilirken Udi Hrant'ın "Türkiyede doğdum, Türkiyede öleceğim, Vatanım TÜRKİYE'dir. Elimden geldiğince TÜRK Kültürüne katkıda bulunmak istedim. Başarabildimse ne mutlu bana…" ifadelerine yer verilip "Körler Cemiyetine, bir hastaneye ve TÜRK MİLLİ SAVUNMA VAKFINA teberruda bulunması" örnek bir hareket olarak değerlendirilir. Haberin aslında olduğu gibi, büyük harfle ve koyu renkte yazılan kelimeleri vurgulama ihtiyacı, Türkiye'de gayrimüslim ve Ermeni bir müzisyenin kimliğinin nasıl içe-rilebileceğine dair ipuçları sunar. Hrant'ın söylemi için ise Türk Müziği icra eden bir Ermeni müzisyen olarak Türkiye Cumhuriyeti'nde var olabilmenin elzem koşullarından birini yerine getirdiği söylenebilir. Türkiye'de Cumhuriyet dönemi müzik politikaları ile gayet uyumlu bir şekilde çerçevelenen bu ifadeler, azınlık topluluklarını ve gayrimüslim müzisyenleri, bahsi geçen müzik kültürünün aktif birer öznesi gibi değil de katkı sunan, ikincil bir pozisyonla konumlandırır. Charles King'in *Pera Palas'ta gece Yarısı, Modern İstanbul'un Doğuşu* isimli kitabında kurduğu şu cümleler ise tam da bu söyleme antitezdir: "Rumca konuşan bir Yahudi'nin Rum diasporasının sesi olduğu ya da kör bir Ermeni'nin [Udi Hrant] hem Türklerin hem de Arap ve İranlıların sahip çıktığı bir çalgının icrasında devrim yaptığı bir dünya hiç de olağandışı değildi. İnsanlar milliyetçilerin istediğinden çok daha karmakarışık hayatlar sürdürmeyi her nasılsa başarırlar. Sanatın dehası bu olguya dayanır." (King 2016: 159). Osmanlı İmparatorluğu'nun sonu ve Cumhuriyet'in kuruluş sürecinde azınlık politikaları ile inşa edilen toplumsal habitus ve Türkiye Ermenileri hakkında bakınız Suciyan 2018. Türkiye'de Ermeni müziği hakkında bakınız: Bilal 2013, Kerovpyan ve Yılmaz 2010, Yıldız 2016. Yukarıda bahsi geçen "Bestekar-Udi Hrant 60. San'at yılını kutladı" başlıklı küpürde gazete bilgisi ve tarih yer almamaktadır. İTÜ TMDK, Ercüment Berker Arşivinden ulaşılmıştır (Barkod no: 012006312004).

[31] Amerika'da kaydedilen bir taş plak kaydı örnek gösterilebilir: "Serut Inzi Misht Gayre" (Hrant 893).

de mızrapsız icrası ve sanatındaki ustalık gazete yorumlarına yansımıştır:

> "Salon yıkılıyordu. Dikkat ettim siyah gözlüklerinin altından iki ince yol yanağına ufak bir tereddütten sonra dudaklarının yanında kayboldu. Hrant Efendi'nin görmeyen gözleri ağlıyor, fakat tatlı siması daima tebessüm ediyordu…kutladığımız büyük sanatkâr Hrant Efendi'nin mızrap kullanmadan udun sap kısmında taksim etmek suretiyle gösterdiği maharetten dolayı onu tebrik eder ve 75. Senesini de beraber tes'id etmemizi Allah'tan tazarru ve niyaz eylerim." (Ulunay 1968)

Türk müziğinde aslen keman icrasında kullanılan çifte kiriş tekniğini, Udi Hrant aynı zamanda iyi bir keman icracısı olduğundan kaynaklanıyor olsa gerek, Hicaz makamında çaldığı bir taksim kaydında kullanıp müzik tarihinde eşsiz bir icraya imzasını atmıştır[32]. *The Early Years of Folk Music: Fifty Founders of Tradition* (Halk Müziğinin Erken Dönemi: Elli Gelenek Kurucu) isimli kitapta, halk müziği tarihini, dünyanın çeşitli bölgelerinden müzisyenler, müzik araştırmacıları ve müzikle ilgili önemli tarihsel figürler üzerinden inceleyen David Dicaire'in, yer verdiği 50 portreden biri de Udi Hrant'tır. Hrant'ın taksimdeki ustalığını, akort denemelerini ve icrasındaki yenilikçi özelliklerini ele alırken Amerikan caz ve blues müzik gelenekleriyle benzerlikler kurar:

> "Kenkulian hiçbir zaman standart akortla yetinmedi ve udda tonları değiştirmek için yeni bir yaklaşım getirdi. Yetenekli caz gitaristi Wes Montgomery ile aynı şekilde, telleri oktavlarda eşleştirmesine izin veren açık akortlar kullandı. Normal akışın dışına çıkmaya imkân tanıyan bir doğaçlama tarzı olan taksimin ustasıydı. Avangard ve özgür caz müzisyenleri gibi özgürce dolaşabilirdi. Kendine özgü üslubu sayesinde, manevi dünyayla bağlantı kurar ve dinleyiciyi bir yolculuğa çıkarırdı." (Dicaire 2010: Kindle 2020-2229)

Ara Dinkjian ise pek çok müzisyen tarafından beğenilen ve farklı olduğu iddia edilen ud tonunun sırrını müzikal yaşantısı boyunca feyz aldığı Udi Hrant'ın icra tavrı üzerinden açıklar:

> "Bana sorarsanız bütün enstrümanlar insan sesini taklit etmeye uğraşır. Udla ilgili sorun şu ki udda bir notayı çalar çalmaz o nota kaybolur. Kemanda bu olay yok, klarnette de yok. Üflemeli enstrümanların hiçbiri böyle değil. Udun teline vurmanızla çıkan sesin kaybolmaya başlaması neredeyse eşzamanlıdır. Udi Hrant'ta ise bana ilginç gelen yön, seslere basarken yarattığı süreklilik hissidir. Legato çalardı ve taksimleri adeta şarkı söyler gibiydi. Galiba Hrant'ta insanlara kendini yakın hissettiren şey de buydu. İşte ben bunu yapmaya uğraşıyorum. Hrant'ı taklit etmeye çalışıyorum derken anlatmak istediğim şey bu yani, hani insana bir şeyler hissettirmeyi başaran yanını kastediyorum. Teknik kabiliyetini değil. Yorgo [Bacanos] mesela bir dâhiydi. Hrant ise bir şeyler hisseden bir insan. Yorgo'nun ne hissettiğini bilemem, ama çok parlak bir icracı olduğunu söyleyebilirim. Hrant ve şarkılarıysa çok hüzünlü. Hrant'ta his çok güçlüdür." (Ara Dinkjian, akt. Yıldız 2023: 58)

Şüphesiz ki Udi Hrant, ud icracılığında kendisinden sonraki kuşaklar tarafından önemli bir rol model olarak takdir görüp geleneğin inşasında ve sürdürülmesinde oldukça etkili bir figür olmuştur. Bu araştırmada, müzisyenin kendi yaşam öyküsü anlatısının izinde çocukluk yıllarından, İstanbul'daki müzik piyasasında varoluş mücadelesine, Amerika'da taçlanan müzikal kariyerine ve ustalık dönemine tanıklık etmek ve otobiyografi ile toplumsal tarih arasında bir köprü kurarak dönemin müzik tarih yazımına katkı sunmak hedeflenmiştir. Udi Hrant'ın icra tavrı, bestecilik üslubu, taksimlerinin analitik bir perspektifle incelenmesi gibi pek çok konuda yapılabilecek yeni araştırmalar ise hem müzikoloji araştırmalarını hem de performans alanındaki akademik çalışmaları zenginleştirecektir.

[32] Sahibinin Sesi AX 2068 Hicaz Taksim (Cifte Kiris). Türkiye'de kaydedilen kayıt daha sonra Amerika'da tekrar basılmıştır (Hicaz Taksim Cifte Kiris - Perfectaphone 208-B, Yildiz 208-B).

Kaynakça

Akçura, Gökhan. 2022. *Yıldızların Altında: Cumhuriyet Döneminde Türkiye'de Eğlence Yaşamı.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Akçura, Gökhan. 2019. İstanbul Şarkıları: Şehrin Müzikli Tarihinde Kazı Çalışmaları. İstanbul: Oğlak Yayıncılık.

Akdeniz, Alper. 2016. *Türkiye'nin Usta Ud İcracılarının Ud* Eğitimine Yönelik Görüşlerinin İncelenmesi. Necmettin Erbakan Üniversitesi, Yayınlanmamış Doktora Tezi.

Akoğlu, Zeynel. "Udi Hrant yarın 60'ıncı sanat yılını kutluyor", *Hürriyet,* 15 Mart 1977

Alahaidoyan, Bedros. t.y. *Commentary/Notes on "Armenian Phonographs": Short general observations about Chitjian's 'Family Collection' (Volume I).* (Yayınlanmamış kitapçık).

Alajaji, Sylvia. 2018. *Sılaya Giden Yol: Ermeni Diasporasında Müzik.* İstanbul: Aras Yayıncılık.

Armenians on 8th Avenue. 1996. [CD]. New York: Traditional Crossroads.

Başer, Fatma Adile. 2018. *XIX. Yüzyıl Merkezli Olarak Osmanlı Ermenileri'nde* Türk Müziği. İstanbul: Post.

Başlangıçtan Günümüze Kadar Türk Bestekarları Ansiklopedisi: Şarkı Güfteleri ve Türküler. İstanbul: İtibat Kitabevi.

Beken, Münir. 2011. "İstanbul Müzik Piyasası ve Gazinolar", İstanbul'da Eğlence, (der.) Volkan Aytar ve Kübra Parmaksızoğlu, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, s.86-91.

Bengi, Derya. 2020. *100. Yılında Cumhuriyet'in Popüler Kültür Haritası-1: Her Savaştan Bir Yara..* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Bilal, Melissa. 2013. *Thou Need'st Not Weep, For I Have Wept Full Sore: An Affective Genealogy of the Armenian Lullaby in Turkey.* Unpublished PhD Dissertation. University of Chicago.

Bildik, Celaleddin. "Şarkı okumayı kadınlara münhasır bırakmamak için", *Akşam,* 22 Şubat 1947; "Anadan doğma ama, kadını nasıl sevebilir?", *Akşam,* 23 Şubat 1947.

Birer, M., & Maral, H. A. (2023). "Türk Makam Müziğinde Vokal Piyasa Tavrının 20. Yüzyıl Başlarındaki Performatif Yansımaları." *Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi*, *24*, 21-43. https://doi. org/10.59446/porteakademik.1262220

Dicaire, David. 2010. *The Early Years of Folk Music: Fifty Founders of the Tradition*. Kindle Edition.

Hagopian, Harold G. 1995. Liner Notes to *Udi Hrant: The Early Recordings,* Volume I, CD 4270, Traditional Crossroads.

"Hagopyan, udi Hrant'ın eserlerini seslendirecek", Hürriyet, 21 Mart 2002.

Hrant 893, Serut Inzi Misht Gayre/Haley

Işıktaş, Bilen. 2016. "Kuramdan İcraya Müziğin İntikal Aracı: Ud'un Dünü ve Bugünü", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi,* Cilt:4, Sayı:44, Vol.9, ss.673-682.

Işıktaş, Bilen. 2018. *Peygamber'in Dahi Torunu Şerif Muhiddin Targan: Modernleşme, Bireyselleşme, Virtüozite.* İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Kazelian, Harry. 2021. "Udi Boghos Kirechjian - Udi Hrant's little-known singing and oud-playing brother-in-law"http://keftimeusa.blogspot.com/2021/03/udi-boghos-kirechjian-udi-hrants-little.html

Kenkülyan, Hrant. 1952. *Arvesdaked Hrant Kenkülyani (Udi Hrant) Gyankĕ 1901-1952 [Musician Hrant*

Kenkiulyan's (Udi Hrant) Life]. Istanbul: Hermon Krasharadun,

Kerovpyan, Aram ve Altuğ Yılmaz. 2010. *Klasik Osmanlı Müziği ve Ermeniler.* İstanbul: Surp Pırgiç Ermeni Hastanesi Vakfı Kültür Yayınları.

Khoury, Elia A. 2002. *Türk ve Arap Ud İcra Üslupları Üzerine Bir İnceleme.* İstanbul Teknik Üniversitesi, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

King, Charles. 2016. *Pera Palas'ta Gece Yarısı, Modern İstanbul'un Doğuşu,* çev. Ayşen Anadol, İstanbul: Kitap Yayınevi.

Kütükçü, Tamer. 2012. *Radyoculuk Geleneğimiz ve Türk Musikisi.* Ankara: Ötüken.

Kzirian, Andrew. 2010 *"The Oud: Armenian Music as a Means of Identity Preservation, Construction and Formation in Armenian American Diaspora Communities of the Eastern United States*. Columbia University. (Yayınlanmamış dönem sonu projesi).

O'Connell. John Morgan. 2022. *Alaturka: Türk Müziğinde Bir Üslup: Münir Nurettin Selçuk'un Erken Dönem Kariyeri Üzerine Bir İnceleme*. İstanbul: Albaraka Yayınları.

Öner, Onur. 2019. *A Collective Biography Study of Musicians: Patterns, Networks and Music as a "Profession" in the Late Ottoman Era and the Early Republican Years in Istanbul.* Unpublished PhD Dissertation. İstanbul Şehir Üniversitesi.

Rona, Mustafa. 1970. *20.Yüzyıl Türk Musikisi: Bestekarları ve besteleri güfteleri ile.* İstanbul: Türkiye Yayınevi.

Sahibinin Sesi AX 1828 Hicaz Taksim/Huzam Taksim

Sahibinin Sesi AX 1958 Hastayim/Cifte Telli

Sahibinin Sesi AX 2068 Hicaz Taksim (Cifte Kiris)

"Sarıyer Hunkar Suyu Mesiresi" *Cumhuriyet*, 3 Temmuz 1930.

Sözer, Vural. 1996. *Müzik ve Müzisyenler Ansiklopedisi.* İstanbul: Remzi Kitabevi.

Suciyan, Talin. 2018. *Modern Türkiye'de Ermeniler.* İstanbul: Aras Yayıncılık.

Topouzian, Ara. 2020. "Armenian Musician Harry Minassian, Student of Udi Hrant Passes" *https://hyetimesmusic.com/2020/07/05/armenian-musician-harry-minassian-student-of-udi-hrant-passes/*

Udi Hrant, CD 4265 Traditional Crossroads. 1995.

Udi Hrant: The Early Recordings, Volume I&II. CD 4270, 4271 Traditional Crossroads. 1995

"Udi Hırant Efendi 48 yıl önce yaptığı bestesinin hikayesini anlattı." *Son Havadis*, 25 Aralık 1970.

"Udi Hrant 60'ıncı sanat yılını kutluyor", *Son Havadis,* 1977.

"Udi Hrant Emre'nin ilk konseri", *Akşam*, 17 Şubat 1951

Ulunay, Refi Cevat. Tarihten Bir Yaprak: " Udi Hrant'ın Jübilesi", *Milliyet*, 27 Nisan 1968.

Ünlü, Cemal. 2016. *Git Zaman Gel Zaman*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Yıldız, Burcu. 2016. *Experiencing Armenian Music in Turkey: An Ethnography of Musicultural Memory*. Würzbug: Ergon-Verlag.

Yıldız, Burcu. 2022. "Sounds of a lost pass: Early 78rpm records of Armenians in USA", *Music and dance in Southeastern Europe: place, space and resistance.* Seventh Symposium of the ICTM Study Group on music and

dance in Southeastern Europe. pp.61-67.

Yıldız, Burcu. 2023. "Ara Dinkjian'ın Müzikal Yaşam Öyküsü". *Ara Dinkjian Şarkıları-The Ara Dinkjian Songbook.* ed. Burcu Yıldız, İstanbul: Aras Yayıncılık. ss. 13-87.

Yöre, Seyit. 2012 "Mekân ve Müzik: Osmanlı Döneminde İstanbul'un Çokkültürlü Müzikli Eğlence Mekanları", *BELLETEN*, 76 (277), 879-904.

Ulvi Cemal Erkin'in Eserlerinde Armonik Dil: Mod, Akor, Ses Yönelimi Yapıları ve Dönüşümleri

Recep GÜL[1]

Özet

İlk kuşak bestecilerimizden Ulvi Cemal Erkin'in eserleri Türk çağdaş klasik müziği repertuvarında son derece önemli yer tutar. Eserleri sıklıkla seslendiriliyor olmasına rağmen aynı ilgi eserlerinin analitik düzeyde incelenmesine yansımamıştır. Bu çalışma Erkin'in müziğindeki mod, akor, ses yönelimi yapılarını inceleyip bu yapıların dönüşme şekillerine dair modeller önermeyi ve müziğinin armonik karakterinin genel bir çerçevesini oluşturmayı amaçlamaktadır. Eserler incelenirken lineer (doğrusal) analiz, post-tonal teori teknikleri, neo-Riemannian analiz metodolojilerinden faydalanılmıştır. Bu şekilde Erkin'i bir Türk bestecisi olarak ele almanın yanında kendisini, benzer teknik yönelimlere sahip farklı ekollerdeki global besteciler arasına yerleştirmek ve bestecinin müziğine çağdaşlarının müziğine gösterilen analitik ciddiyet ile yaklaşılması hedeflenmiştir. Çalışma doğrusal analiz ile Erkin'in melodik ve armonik hatlarının temel karakteri ve özellikle kararlı ve hareketli unsurları tanımlayarak başlar. Bu unsurların oluşmasındaki retorik araçları, hareketli ve kararlı dereceler arasındaki dinamik ilişkiyi ortaya koyduktan sonra ses yönelimi ile oluşan modal/dizisel dönüşümleri inceler. Görülmüştür ki bu melodik/doğrusal süreçler içinde oluşan yapılar kendi başlarına farklı bir akor yapısına dönüşmüş, genişletilmiş 4'lü ve 5'liler adını vereceğimiz, modal bağlamın da dışında kullanılan ve Erkin'in müziğine kendine has rengini veren bir armonik dilin temellerini oluşturmuştur. Hem melodik hem de armonik bağlamda tutarlı şekilde kullanılan bu yapıların taşıdığı aralık ilişkileri armonik yürüyüşe de sirayet eder. Çalışmanın sonuna doğru Erkin'in müziğinde son derece önemli yer tutan 3'lüler armonisi de incelenmiş, Neo-Riemannian analiz ile akor yürüyüşlerinde arka planda gerçekleşen oktatonik ve hekzatonik zincirlerin varlıkları resmedilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Ulvi Cemal Erkin, Müzik Teorisi, Neo-Riemannian Analiz, Post-tonal Teori, Doğrusal Analiz, Modal Müzik

Abstract

One of our first-generation composers, Ulvi Cemal Erkin's oeuvre holds a special and important place among Turkish contemporary classical repertoire. Analytical work on his pieces is limited despite the fact that they are frequently performed. This study aims to investigate modal, chordal and voice-leading structures and transformations in Erkin's work and suggest some theoretical models within which his music could be reframed. Linear analysis, post-tonal theory and neo-Riemannian theory techniques are used when analyzing his music. To this end, I aim to situate him among other global composers, besides considering him only as a Turkish composer. The study starts with using linear analysis to determine the static and movable degrees in his melodic lines and harmonic progressions. After registering the relationship between those degrees, it further investigates the modal/scalar transformations via voice leading. The study reveals that the melodic/linear processes catalyze the construction of a new chordal type we will call expanded 4ths and 5ths. Erkin also uses these chords outside of the modal framework and create a dynamic inter-relationship underpinned by the intervallic relationships they hold. He applies these relationships both to his melodic and harmonic world helping with the appropriation of his unique sound. To the end of the study his use of tertian harmony is analysed by neo-Riemannian operations and the octatonic and hexationic cycles that drive his progressions is further investigated.

Keywords: Ulvi Cemal Erkin, Music Theory, Neo-Riemannian Theory, Post-tonal Theory, Linear Analysis, Modal Music

[1] Dr. Öğretim Üyesi, İstanbul Teknik Üniversitesi TMDK, recepgul@itu.edu.tr

1. Genel Özellikleri

Ulvi Cemal Erkin'in eserlerinin armonik karakteri incelendiğinde en sık karşılaşılan müzik yapılarının yoğunlukla tam 5'li ve bunun tersi olan tam 4'lü aralığı temel alan ses kümeleri, modal ve doğrusal dizayn edilmiş bir melodik hat, fonksiyonel armonin dışında kalan yürüyüşler, altere edilmiş 3'lü armoni akorları taşıdığı görülebilir.[2] Bu durum bestecinin ilk dönem eserleri olan *5 Damla*, *Duyuşlar* gibi çalışmalarında gözlemlenebildiği gibi orta döneme ait *Piyano Sonatı*, *Piyano Konçertosu* ve hatta geç dönem eserlerinden olan *Sinfonietta* da karşılaşılabilen bir süreklilik arz eder. Her ne kadar çoğu analitik çalışma yukarıda sözü geçen müzikal unsurların varlığına değinmiş olsa da bu yapıların özelliklerini detaylı şekilde irdeleyerek, birbirleri ve mod/dizi ile kurdukları ilişkileri ortaya koymamıştır. Bu çalışma Erkin'in eserlerinde hissedilen müzikal dilin önemli unsurlarından biri olan armonik öğelerin yapısal özelliklerini irdeleyip, bestecinin kendi dönemi içerisindeki yerini değerlendirmeyi ve müziğinin çerçevesini ortaya koymaya katkı sağlamayı amaçlar. Bunu yaparken yaklaşık son kırk senede müzik teorisi alanında önemli yer teşkil eden doğrusal analiz, kromatik fonksiyon analizi, neo-Riemannian analiz ve post-tonal teorinin çeşitli araçlarından faydalanılmıştır. Bu sayede hem Erkin'in müziğinin daha detaylı incelenebilmesinin önünü açmaya hem de bu yeni teorik bağlamlara da Türkiye çağdaş müziğinin bu son derece önemli bestecisinden örnekler ile katkı sağlanması hedeflenmiştir.

Örnek 1'de Erkin'in 1935 yılında başlayıp bir sene içerisinde tamamladığı *Yaylı Çalgılar Kuarteti'*nin[3] birinci bölümünün açılış teması verilmiştir. Alt kısımdaki iki portede eserin notası genel hatları ile yazılmışken üst iki portede doğrusal hatları ortaya çıkaran bir lineer (doğrusal)[4] analiz görülmektedir. Her ne kadar fonksiyonel tonalitenin hâkim olduğu klasik yapıda bir eser olmasa da eserin ana teması bazı unsurları ile klasik tema açılışları ile benzerlik göstermektedir. Bir ostinato figürü üzerinde duyulan tema, ilki tonik bölgesinde ikincisi ise dominant bölgesinde gelen iki bileşik temel fikirden oluşan bir bileşik cümle yapısının sunum grubuna benzemektedir. Ancak ilk tekrarda E Frigyen modunda duyulan bileşik temel fikir, karar sesi üzerindeki pedalın devam etmesi ve dominant bir armoninin eksikliğinden dolayı gerçek bir dominant özelliği göstermez ve bunun yerine Frigyen ve Aeolyen modlarının birlikte duyulduğu bir yapıya dönüşür.[5] Çelloya hâkim olan (♭2-1, ♭6-5) ostinato figürü E sesinin karar olarak duyulmasını yardımcı olur. Temanın yapısına bakılırsa temel fikri karşıt fikre bağlayan D-E (♭7-1) hareketi, temel fikrin ana unsuru olan 4'lü aşağı hareket, A, B ve E seslerinin metrik pozisyonu, metrik uzunlukları ve dinamik nüans vurgulamaları, bu sesleri genel yapı içerisinde ayrıcalıklı hale getirir ve bu seslerin bir çeşit kararlılık noktası, odak noktası ya da hedef olarak rol oynamalarına yardımcı olur.

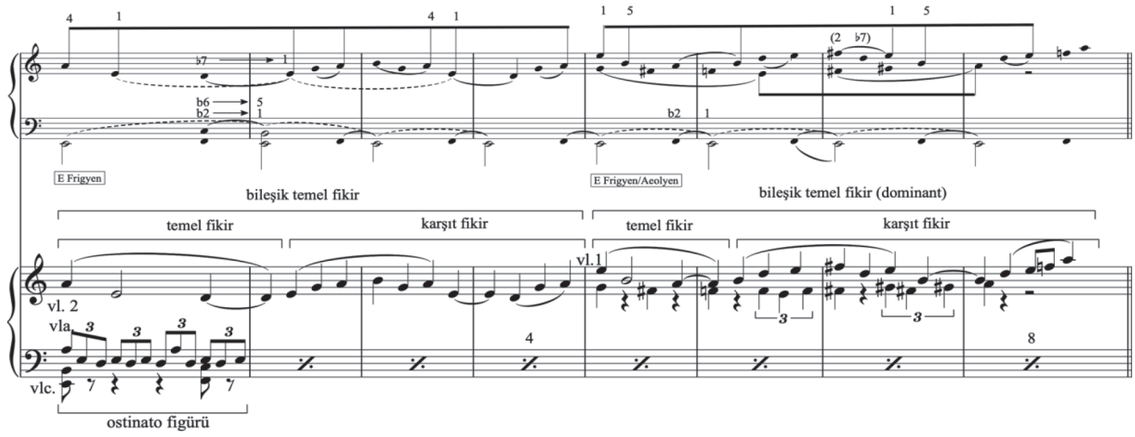
---

[2] Erkin'in müziğindeki bu karakteristik özelliklere (Çalgan 1991), (Koçak 2008), (Küçükkaplan 2022) da değinmiş genel hatları ile müziklerini açıklarken benzer tanımlamalar kullanmışlardır.

[3] Her ne kadar Türkçe'de "Yaylı Sazlar Dörtlüsü" daha yaygın kullanılsa da burada Erkin'in basılmış olan partitüründe kullandığı başlık aynen korunmuştur.

[4] Her ne kadar belirtilen analiz Schenker analizine benzese de hem fonksiyonel tonalitenin işleme mekanizmalarının yoksunluğundan hem de Schenker'in belirttiği metodolojiden farklılıklar gösterdiği için bu terim tercih edilmiştir. Analizin amacı eserin içinde yapısal olarak önemli olan hatları ortaya çıkarmak, kararlılık (stabilite) seslerini tayin etmek, bunların zaman içindeki açılımlarını incelemek ve diğer seslerin bu çatı ile nasıl ilişkiye geçtiğini anlamlandırmaktır.

[5] Klasik tonal yapıların formal gruplandırmalarında armonik yürüyüş oldukça önemlidir ve belli sınıflandırmalara ancak armonik yürüyüşün karakterine göre karar verilir. (Caplin 1998) Buradaki dominant referansı ancak ana temanın tam 5'li yukarı transpoziyonu ile sağlanmıştır. Bu bağlamda gösterilen formal analiz Erkin'in tam olarak klasik bir bileşik cümle formunun sunum grubunu kullanıldığını savunmaktan çok bu yapıya bir referans verdiğini göstermek mahiyetinde işaretlenmiştir.



Örnek 1: Ulvi Cemal Erkin – Yaylı Sazlar Kuarteti ölçü 3-10

1925 – 30 yılları arasında Paris'te eğitim gören Erkin'in 8 ölçülük zarif teması bu şehirden doğup Avrupa Müziği'ni etkileyen akımların önemli teknik özelliklerini de barındırır. Her ne kadar bestecinin döneminde yaşamış çeşitli eleştirmenler ilk dönem eserlerinin fazlasıyla basit Anadolu folk motifleri içerip, izlenimcilik etkileri barındırdığını belirtip zaman zaman eleştirmiş olsalar da (Çalgan 1991: 28-30) bu açıklama bestecinin müziğinin kendi dönemi içerisindeki yerini anlamak için yeterli değildir. Zira 1900-1930 yılları arasında Paris'te bulunmuş birçok bestecide benzer etkilerin varlığı hissedilebilir.[6] Bu bestecilerin en önemli ortak özellikleri 19. yüzyıla hakim olmuş ve gittikçe kromatikleşmiş Alman majör/minör dizisel sistemine alternatif olarak farklı mod ve diziler ile deneyler yapmış olmaları, tek bir modaliteye bağlı kalmaktansa farklı dizisel materyali birleştirmeleri (Tymoczko 2011b), farklı ton merkezlerine sahip pentatonik ve heptatonik dizilerden ürettikleri fonksiyonel olmayan akor yürüyüşleri üretmeleri, beşliler çemberine alternatif olarak 2'li ve 3'lü kök ilişkili akor yürüyüşlerine ağırlık vermeleri (Antokoletz 2013: 62), özellikle Debussy ve Satie'nin etkisiyle anhemiton pentatonik dizi kullanarak kararda çıkıcı yarım ses kullanımından kaçınma ve 7-1 bitirişini ♭7-1 bitirişi ile değiştirmeleri olarak özetlenebilir (Taruskin 2010: 69-76). 20. yüzyılın bu erken döneminde görülen müzikal tekniklerle Erkin'in örnek 1'de verilmiş olan 8 ölçülük temasında da önemli oranda karşılaşılmaktadır. Çello partisinde gelen ♭2-1 yürüyüşü, frigyen ve aeolyen modlarının kullanımı, bu iki modun birleşimi, melodik yapının önce E sonra B merkezli bir anhemiton pentatonik yapıya sahip olması, melodide görülen ♭7 – 1 hareketi, yukarıda özetlenmiş olan ve erken 20. yy Avrupa'sında Alman "ultra-kromatizmine"[7] alternatif çağdaş teknikler olarak özetlenebilecek olan unsurların Erkin tarafından da kullanıldığını göstermektedir.

Ciddi bir anti-Alman milliyetçi retorikten beslenen diğer Avrupalı bestecilerden farklı olarak Erkin, müziğinde 19. yy. geç Alman müzikal geleneğinden de esintiler sunar. Özellikle kullandığı akor yürüyüşleri, tema kurulumu ve gelişimi, sekvans yapıları ve doğrusal (lineer) melodik gelişim ile bu geleneğe ciddi referansta bulunur. Örnek 1'deki tema, 8 ölçülük bileşik sunum grubu, 18. yy Klasik Alman tema yapılarına ciddi oranda benzemektedir. Bununla beraber tonal müzikte var olan yönelim süreçleri, Erkin'in müziğinde bir miktar farklılaşarak da olsa görülür. Tonal müzikteki ses yönelimi ile ilgili olarak Cadwallader & Gagné (2007: 16) sesler arasında dinamik bir ilişki olduğunu ve yapısal olarak kararlı olan tonların zaman içinde açılıp (ing. *unfolding*) metrik olarak vurgulanırlarsa arada gelen akor dışı seslerin gelecek olan ilk kararlı sese doğru bir hareket yaratacağını belirtir. Bu hareket tonal sistemlerin barındırdığı dinamik deşarj sisteminin ana unsurudur. Örneğin, majör/minör tonal melodik açılışlarında tonik akoru üzerinde görülen melodik arpejleme tekniği Erkin'in temasında 1, 4 ve 5. Dereceler üzerinden kurgulanmış, bu akor 8 ölçü boyunca açılmış ve tonal/modal gerginlik bu dereceler üzerine deşarj edilmiştir. Örnek 2-a'da gösterildiği üzere

[6] Bu besteciler arasında en önemlileri, Ravel, Stravinsky, Prokofiev, Poulenc, Milhaud sayılabilir.

[7] Bu terim Taruskin (2010) gibi özellikle Wagner sonrası Alman müzikal geleneğinde görülen bir trendi açıklamak için kullanılmıştır. Bu sürecin temel dinamikleri, majör/minör tonal sistem içerisinde üçlülerle oluşturulmuş akor yapılarının kromatik alterasyon ile gittikçe disonans hale getirilmesini, bunların çözümlerinin geciktirilmesi ile temel tematik yapıların ve yürüyüşlerin esnetilmesini ve nihayetinde Schönberg tarafından ortaya atılan dodekafonik müzik teknikleri ile doruğa eren bir müzikal üretimi içerir.

b2-b6 dereceleri üzerindeki F-C ikilisi 1 ve 5. dereceler üzerine m2'li aralığı ile, benzer şekilde 2-b'de gösterilen ♭7 ve ♭3. dereceler üzerindeki D-G sesleri M2'li aralığı kullanılarak paralel hareket ile 1 ve 4. dereceler üzerine deşarj edilmiştir.



Örnek 2: Ulvi Cemal Erkin – Yaylı Sazlar Kuarteti ölçü 3-10, Kararlı seslere paralel ve ters izdüşüm ile deşarj tekniği a) paralel m2'li ile 1 ve 5'e deşarj b) paralel M2'li 1 ve 4'e deşarj c) 2 – 1 ve bunun ters M2'li izdüşümü b2 – 1 ve bunun m2'li ters izdüşümü

Harrison (1994: 106-107) temel fonksiyonel dereceler üzerine spesifik ya da jenerik bir aralık[8] kullanılarak yapılan bu tip hareketlerin kromatik müzikte oldukça yoğun şekilde kullanıldığını belirtir ve benzer bir durumun ters hareket ile de gerçekleştirilebileceğini iddia eder. Örneğin 2-c'de Erkin'in temasındaki 1. Keman partisinde bulunan F#- E (2-1) deşarjı, temel melodik unsur olarak yer alırken bunun ters izdüşümü olan F#-G# hareketi ikinci kemanda kromatik olarak altere edilmiş bir derece yaratmıştır ve bu gerginlik çellodaki F-E (b2-1) deşarjına göre yine ters izdüşüm ile A sesine (4. Dereceye) çözülmüştür. Burada 2. Keman partisi zincirleme şekilde esas melodik deşarj unsurlarını ters hareket ile taklit etmiştir. Bu tip bir kullanış post-romantik Alman kromatik ses yönelimi tekniğinin güzel bir örneği olarak karşımıza çıkar. Erkin bu tekniği *Yaylı Sazlar Kuarteti*'nde her ne kadar belli bir dizi içerisinde kromatik bir doku yaratmak için kullansa da aynı tekniği eserlerinde modlar ve koleksiyonlar arası geçiş için de verimli bir şekilde manipüle eder.

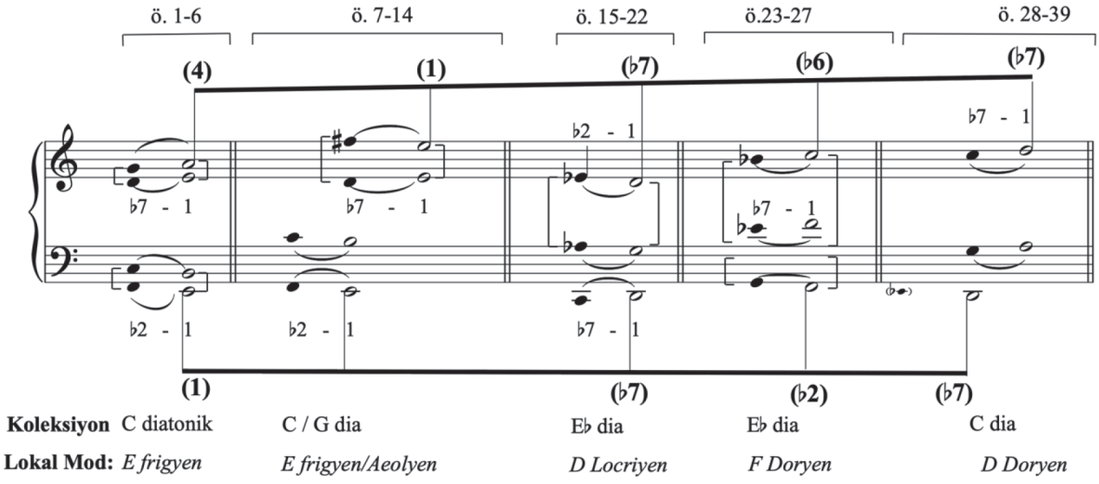
2. Ses Yönelimi Süreçleri ile Modlar ve Koleksiyonlar Arası Değişim

Örnek 3'te Erkin'in *Yaylı Sazlar Kuarteti'*nin ilk 40 ölçüsü boyunca gerçekleşen modal ve koleksiyonlar arası gelişimin şeması çıkarılmıştır. Pasajda her modal bölgenin karar sesi genel olarak bir pedal ya da ostinato figürü ile sabitlenmektedir. Tonal müzikte metrik olarak vurgulanan yapılar genelde zamansal olarak da uzatılır ve müzikal retorik ile önemli hale getirilir. (Cadwallader & Gagné 2007: 20) Müzikal retorik araçları fonksiyonel, ontolojik ya da hiyerarşik olarak önemli addedilmeyen bir yapıyı vurgulamaya yarar ve özellikle fonksiyonel tonaliteye alternatif geliştirmeye çalışan besteciler tarafından da sıklıkla kullanılır.[9] Erkin'in bu 40 ölçülük yazısı C, G ve Eb diyatonik koleksiyonları[10] tarafından sınırlandırılmış ve belirtilen retorik araçlar ile karar sesi değiştirilip eserin modal karakteri dinamik olarak geliştirilmiştir. Modaliteler arası geçiş tekniklerine değinmeden önce analizden ortaya çıkan önemli bir hususun altını çizmek gerekir. Erkin bu eserde her modal bölgenin karar sesini ♭2-1 ya da ♭7-1 kalış hareketleri ile çerçevelemiş ve bu iki hareket karar sesinin tam 4'lü ya da 5'li üstündeki seste de paralel ya da ters izdüşüm yöntemi ile güçlendirilmiştir. Bu bağlamda Erkin'in normalde kromatik armonide sık kullanılan bir tekniği modal bağlamın içerisine konumlandırdığını ve modalitenin kendi kromatik içeriğini manipüle edebildiğini görebiliriz. Örneğin 1 ve 14. ölçüler arasında karar sesi olan E'ye ♭2-1 hareketi ile deşarj olunmuş ve aynı hareket ♭6-5 ile modun güçlüsü olan B sesine de yapılmıştır. 15. ölçüden itibaren karar ses E'den D'ye geçmiş, ♭2-1 hareketi bu sefer Eb-D olarak üst partilere transfer olmuş ve bunun tam 5'lisi altındaki 4. dereceye ♭5-4 hareketi ile karar ses üzerindeki melodik deşarjının izdüşümü çıkarılmıştır. Bu transformasyonlar sırasında hem karar hem de modalite değişime uğramıştır.

[8] Jenerik aralıklar 3'lü 4'lü şekilde adlandırılan aralıklarken spesifik aralıklar m3, M3, T4'lü olarak isimlendirilen aralıklardır. (Harrison 1994: 106–107)

[9] Heetderks (2013), Cadwallader & Gagné (2007), DeSouza (2019) ve Straus (2005) farklı bağlamlarda retorik araçlara değinmiş ve müzikte bu araçların önemini analitik yaklaşımlarında kullanmışlardır.

[10] Burada "koleksiyon" terimi Tymoczko (2011a) ve Zimmerman (2002) ile benzer şekilde karar sesinden bağımsız olarak aynı sesleri kullanan tüm modal yapıları belirtmek için kullanılmıştır. Örneğin, D Doryen ve E Frigyen aynı koleksiyon olan C diyatoniği kullanırlar.



Örnek 3: Ulvi Cemal Erkin – Yaylı Sazlar Kuarteti, ölçü 1-39 Modlar arası geçiş şeması

Örnek 3'te görülen tonal/modal şemaya bakıldığında lokal düzeydeki ♭2-1 ve ♭7-1 deşarjlarının uzun dönem bas ve soprano hattında da ortaya çıktığı görülebilir. Özellikle bas hattındaki E-D-F-D (koyu renk parantez içerisinde yazılıp kuyruğundan bağlanmış hat) hareketi 1-♭2-♭7 vurgusu ile bu dereceler üzerine inşaa edilmiş müzikal yapının büyük formal bölge içinde de etkili olduğunu ve Erkin'in bu eserde tonal/modal dizaynı da kurguladığını göstermek anlamında önemlidir. Her lokal modun hedef sesi global mod sayılabilecek E Frigyen (ya da C diatonik koleksiyonu) içerisinde de gösterilebilmektedir. Bu sesler lokal olarak 1, 4 ve 5. derecelere tekabül ederken global olarak çoğunlukla 1, ♭2, ♭7, ♭6 ve 4 gibi Frigyen modunun ana karakterini ortaya çıkaran sesleri vurgular.

Erkin'in 1937'de solo piyano için bestelediği "*Duyuşlar*" adlı 11 küçük parçasından ilki olan "*Oyun*"da da benzer bir sürecin izleri sürülebilir. Örnek 4'te bu eserin ilk temasının lineer (doğrusal) analizi ve dizisel koleksiyonları arasındaki gelişim süreci verilmiştir. F# doğal minör/Aeolyan modunda hissedilen tema, soprano hattında 11 ölçüde açılmış bir F# minör akoru ile dizayn edilmiş olup her bir notası alt ve üst diyatonik komşu seslerden oluşan bir kambiyata figürasyonu ile geliştirilmiştir. Ancak F# minör akorunun sesleri arasında doğrusal bir hat kuracak olan geçiş notalarından yoksundur. Bu inici hattı dengeleyen bas partisinde ise 5. dereceden 1. dereceye çıkıcı ve doğrusal bir ilerleme görülmektedir. Bu global dizayn, temelde A diyatonik koleksiyonunun seslerine sahip iken iç sesteki doğrusal hat boyunca F#'in F♮'e dönüşümü ile A armonik majör koleksiyonuna, buradan da C#'in C♮'e, F♮'in ise F#'e eş zamanlı geri dönüşü ile A melodik minör koleksiyonuna ilerlemiştir.[11] Yaylı Sazlar Kuartetine benzer şekilde bir tasarımın olduğu 1. ve 5. derece üzerindeki kromatik değişim ile koleksiyonlar arası geçiş yapıldığı ancak bu dönüşümlere rağmen bas ve soprano hattının ana koleksiyona ait seslerden seçildiği gözlemlenmiştir.

[11] Tymoczko (2011a) 20. yy'ın başında bestecilerin kullandığı 4 temel heptatonik koleksiyondan bahseder ve verimli ses yönelimi (ing. *efficient voice-leading)* ile bu koleksiyonlar arasında dizisel seviyede geçiş yapılabileceğini belirtir. Bu koleksiyonlar diatonik, akustik (Melodik Minör), armonik minör ve armonik majör koleksiyonlarıdır. Her koleksiyon ismini temel bir dizisel formasyondan alır. Örneğin C diatonik koleksiyonunu kullanan tüm modları belirtmek için koleksiyonun C majör dizisindeki hali esas alınır. Buradaki analizde de benzer bir metodoloji takip edilmiştir.



Örnek 4: Ulvi Cemal Erkin – Duyuşlar No.1 "Oyun" ölçü: 1-11

Buradaki bir diğer ilginç nokta ise arka planda A temelli 3 farklı koleksiyonun aralarındaki dönüşümün yapılış şeklidir. İlk dört ölçü boyunca melodinin altında duyulan F#-G# pedalı basta C# sesi ile desteklenmiştir. Örnek 5'te gösterildiği üzere bas partisindeki C# sesi 5. ölçüde D'ye ilerleyip 5-♭6 hattını oluşturmuş ve bu çıkıcı m2'li hareketin G#-A ile paralel, F#-F♮ ile ters izdüşümü çıkarılmıştır. Bu verimli ses hareketi koleksiyondaki dönüşümün ana katalizörü olmuş ve benzer şekilde 9-11. ölçüler arasında bu defa orta partide ♭6 – 5 ile dengelenmiş ve C♮-C# bu hattın ters izdüşümünü çıkarmıştır. Ana dereceler arasındaki kromatik ya da tam ses doğrusal hareketlerinin diğer dereceler tarafından bu şekilde taklit edilmesi sonucu gerçekleşen kromatik dönüşümler aynı *Yaylı Sazlar Kuarteti*'nde olduğu gibi bu eserde de görülmektedir. Bir diğer önemli nokta ise G#-F# arasındaki 2-1 gerginliğinin temanın en sonunda E-F# ile ters izdüşüm ♭7 – 1 ile deşarj edilmiş olmasıdır. Bu yöntem ile oluşturulmuş boşaltılmamış deşarj akorlarının Erkin'in müziğinin temel unsurlarından biri olduğu ve bu tip akorların modal bağlamın dışında da kullanılışları da gözlemlenebilir.



Örnek 5: Erkin- Duyuşlar No.1 "Oyun" ölçü 1-11, Ses yönelimi ve izdüşümleri

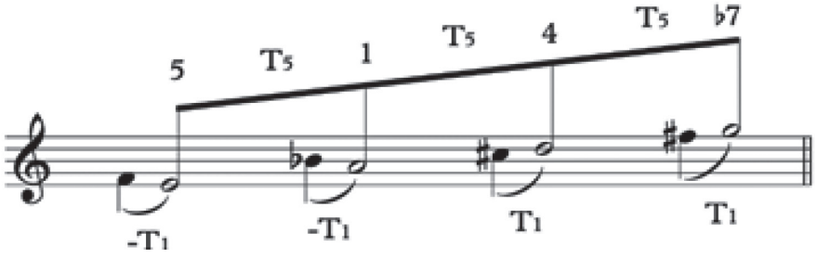
Erkin'in müziği incelendiğinde modal bağlamda özellikle 1, 4, 5 ve 7. derecelere tekabül eden perdelerin bir ya da birkaçının retorik olarak vurgulandığı, modlar ve koleksiyonlar arası geçişlerde ise ortak ses olarak bu perdelerin tutulduğunu gözlemleyebiliriz. Yaylı sazlar kuartetinde bu durum modal bağlamda gözlemlenmişti. "*Oyun*" adlı eserinde ise koleksiyon bağlamında gözlemlendiğini düşünebiliriz. Her ne kadar eser F# merkezli gibi görünse de koleksiyonlar arası geçişte A merkez alındığı taktirde A-D-E ve G# notalarının 1,4,5 ve 7. derecelere tekabül ettiğini ve koleksiyonlar arası geçişte ortak tutulduğunu görebiliriz. Bu geçişlerin daha akışkan ve birbiri içine geçmiş halde bulunduğu *Piyano Sonatı* 1. bölümünün ana temasında ise (örnek 6) biraz daha üstü kapalı da olsa aynı derecelerin ana çatıyı oluşturduğu söylenebilir. Tonik perdesinin A olduğu bu temada en üstte 5. dereceyi uzatan melodik hat 6. ölçüden itibaren orta partiye geçmiş ve 11 ölçü boyunca E perdesinin pasaja hâkim olmasını sağlamıştır. Bu melodiyi destekleyen bas partisi A'dan G'e m7'li bir aralığı kapsayan çıkıcı doğrusal bir hareket yaparken ritmik olarak D perdesini (4. Derece) metrik ve melodik olarak E perdesini (5. Derece) ve hattın en üst notası olan G perdesini

(7. Derece) vurgulamış ve 5 ölçü boyunca bu sesleri açmıştır. Önceki analizlere benzer şekilde bu durucu ya da statik perdelere kromatik ya da tam ses ile ilerleyen hareketli perdelerden F, E'ye, F# ise G perdesine deşarj olup aynı kromatik hareketi ters şekilde tekrarlamaktadır. D'ye ilerleyen C ve A perdesini güçlendiren B♭ ise 6. ölçüden itibaren sırasıyla C# ve B♮'e dönüşmüş ve yine D-A ikilisine deşarj olmaya devam etmişlerdir. Bu hareket orta partide uzayan F-B♭ ikilisi ile de desteklenmiştir.



Örnek 6: Erkin - Piyano Sonatı, 1. Bölüm, ölçü 1-11, Lineer Analiz

Bu analizin ortaya koyduğu oldukça önemli bir durum vardır ki hem Erkin'in modal tematik hem de modal bağlam dışında kullandığı akor yapılarını anlamak için önemlidir. Bestecinin eserlerinde tam 5'li ya da bunun tersi olan tam 4'lü aralık bir çatı olarak kullanılır ve bu perdelerden bir ya da ikisine tam ya da yarım ses uzakta bulunan ve çözülmeyi bekleyen hareketli perdeler ile çevrelenmiştir. Bu çözülmemiş perdeler melodik bağlamda genelde statik perdelere hareket ederken ya da varlıklarıyla bu statik perdeleri güçlendirirken, armonik bağlamda bundan kaçınır ve ortaya T_5, T_1 ve T_2[12] yoğunluğuna sahip akor yapıları ya da melodik yapılar ortaya çıkar. Sonatta kullanıldığı şekliyle statik olan 1, 4, 5 ve ♭7 dereceleri temelde T_5 ya da T_7 ile ilişkili hale getirilebilirler. (Örnek 8). Bu sayede modal yapının içinden çıkmış ve aralarında T_5 ilişkisi olan dereceler öncelikli halde kullanılmış diğer dereceler ise çoğunlukla yarım ses uzaklıktaki ana derecelere hareket eder vaziyette Erkin'in kullandığı armonik materyalin hammaddesini oluşturmuşlardır.



Örnek 7: Erkin – Piyano Sonatı, 1. Bölüm, Modlar arası ortak ve hareketli yapılar

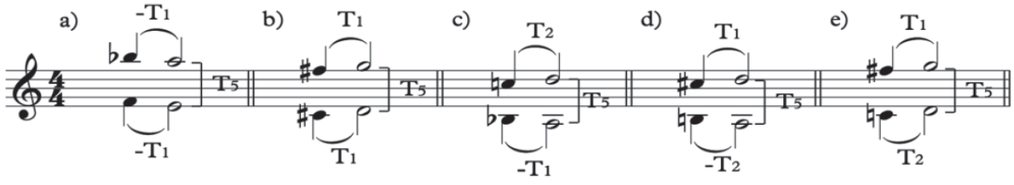
Üçlüler armonisi bağlamında oluşturulmuş akorlar herhangi bir perdesine minör ya da majör 2'li aralık eklenerek

[12] Post-tonal müzik analizi T işaretini transpozisyon ilişkilerini göstermek için kullanılır. Burada (Lambert, 2002; Lewin, 1990)'in transpozisyon ağları ya da Klumpenhouwer ağları içeren analizlerine yakın şekilde kullanılmıştır. Lewin ve Lambert'ten farklı olarak T_{11} yerine $-T_1$ tercih edilmiş ve bu şekilde melodik yön vurgulanmıştır. Ancak armonik olarak birinci kullanımın tercih edilmesi daha yerinde olacaktır.

genişletilebilirler. Bu tip akorlar (Persichetti 2002: 109-111)'de eklemeli akorlar[13] ismiyle gösterilirler. Persichetti bu tip akorların yeni bir yapı oluşturmaktansa var olan akorların rengini değiştireceğini belirtir. Ancak Erkin'in kullandığı ve yukarıda bahsi geçen pasajlarda gördüğümüz genellikle merkezinde bir tam 4 ya da tam 5'li aralığa eklemlenmiş akorlarda bir renk değişiminden ziyade yapısal bir durum söz konusudur. Bu nedenle Erkin'in akorlarına eklemeli ifadesi yerine "genişletilmiş 4'lü ve 5'liler" ismini vereceğiz zira buradaki etki bir aralığın renklendirilmesinden ziyade kendisine komşu sesler ile kurduğu modal ya da modal dışı bağlamlar ile genişletilmesi ve daha büyük yapılara dönüştürülmesidir.

3. Erkin'in Genişletilmiş 4'lü ve 5'lileri

Örnek 8'de genişletme yöntemi ile kurulabilen akor yapıları Erkin'in piyano sonatındaki ilk 11 ölçüde kullanılan modal hareketlerden türetilmiştir ve akorun yapısal özelliklerini daha net vurgulayabilmek adına tüm sesler üst üste yazılmak yerine iki parça halinde verilmiştir. 8a ve 8b'de daha önce de rastladığımız paralel kromatik deşarj ile oluşmuş akorları görüyoruz. Birincisinde modun 1 ve 5'inci dereceleri, ikincisinde ise modun 4 ve ♭7'inci dereceleri üzerindeki T_5 ilişkili aralığa ilerleyen T_1 ilişkili perdeler simetrik birer akor ortaya çıkarmaktadır. Bu tip yapılar paralel hareket ile genişletildiği için bu çalışmada kendilerine paralel genişletilmiş 4'lü ve 5'liler adı verilecektir. Buna benzer şekilde ters ve aynı miktarda hareket ile genişletilen yapılara ise simetrik genişletilmiş 4'lü ve 5'liler (örnek 3 ö.7-14 arasındaki yapı) ters ve farklı miktarda hareket ile genişletilmiş olanlara asimetrik ters genişletilmiş 4'lü ve 5'liler (örnek 8c ve 8d), aynı yönde farklı miktarlarla genişletilmişlere ise asimetrik benzer genişletilmiş 4'lü ve 5'liler adı verilecektir. Böylece Erkin'in müziğinde sistematik olarak dört farklı şekilde genişletilebilen 4'lü ve 5'li yapıların varlığından bahsedilebilir.



Örnek 8: Erkin – Piyano Sonatı, 1. Bölüm, Genişletilmiş 4'lüler
a ve b) Paralel genişletilmiş 4'lü, c ve d) Asimetrik ters genişletilmiş 4'lü
e) Asimetrik benzer genişletilmiş 4'lü

Melodik hareketlerden çıkarılan bu akorların armonik bağlamda kullanılması piyano sonatının 12. ölçüsünden itibaren gerçekleşmektedir. Örnek 9'da verilen analizde genişletilmiş 4'lü ve 5'lilerin armonik bağlamda kullanılışları görülmektedir. Sağ eldeki akorlar incelendiğinde 4'lü aralığın esas alındığı ve yukarıda belirttiğimiz dört tipteki genişletme çeşidinin de kullanıldığını görülebilir. Orijinal notada sol elde ise arpej ve doğrusal yapılardan oluşan altılama figürleri mevcuttur. Buradaki analizde ise her bir altılama figürünün ilk notası sağ eldeki akorlara tekabül edecek şekilde izole edilmiş, nota indirgemesi yapılıp ilişkiler buna göre kurgulanmıştır. 12 ve 15. ölçüler arasında bulunan B-G-F# trikordu bir tam 5'li aralıktan oluşmuş ancak bu sefer genişleme sadece tek bir ses ile yapılmıştır. 16. Ölçüde basta duyulan D sesi E ile T_2 ilişkisini oluşturmaktadır ancak herhangi bir tam 5'li ya da 4'lü görülmemektedir. Lakin dikkat edilirse 12. Ölçüden itibaren sağ eldeki akorun en alt sesi olan G bir pedal görevi görmekte ve yapıya hâkim olmaktadır. Hem bu nedenle hem de G sesinin sağ eldeki akorun çatısını oluşturan perdelerden alttaki olması nedeniyle D sesinin bir şekilde G ile etkileşime girdiği ve pasajın ilk 4 ölçüsündeki yapıyı taklit ettiği varsayılabilir. Bu aslında melodik hattın hareketi bağlamında da anlamlıdır zira hedef nota olan E'ye ilerleyen bir G-F#-E-D-E (3-2-1-7-1) doğrusal hattı göze çarpar. Erkin'in klasik tonal şemalara müziğinde oldukça sık yer veriyor oluşu A merkezli başlayan sonatın E'ye doğru hareket edeceği gerçeğini hatırlatır ve son derece ustaca saklanmış olan bu hattın arka plandaki çalışmasına ve G sesinin bu hat için önemine dair bize ipucu verebilir. Bastaki gizli doğrusal hat

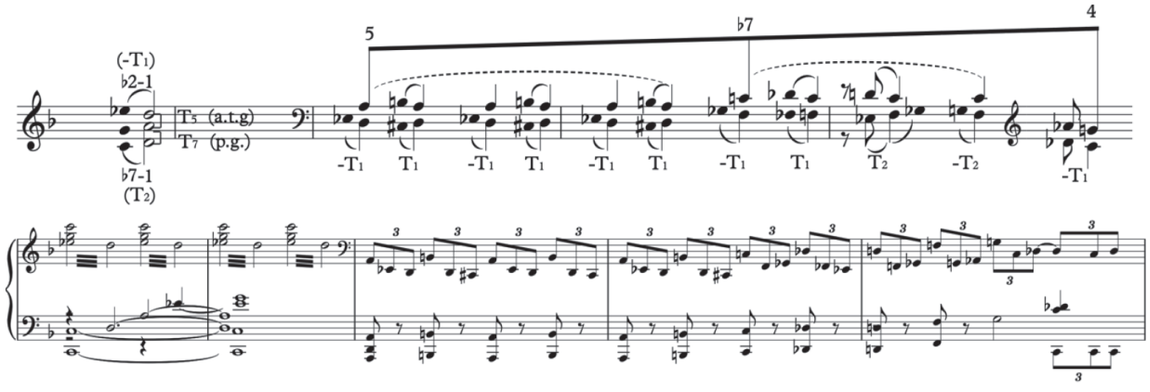
[13] İng. Added Chords

sağ elde yukarı yönlü bir sekvans yapan genişletilmiş 4'lülerle birleşmiş ve ortaya modalitenin ve karar hissiyatının zayıfladığı bir köprü ortaya çıkmıştır ki tonal müzikte de ana tema sonrasında gelen köprünün esas görevi ana tonu zayıflatıp dinleyiciyi yeni gelecek olan yardımcı temanın tonuna hazırlamaktır. (Caplin 1998: 201-203)



Örnek 9: Erkin – Piyano Sonatı, 1. Bölüm, ölçü 12-20, Genişletilmiş 4'lü ve 5'li yapıların armonik olarak kullanımı

Erkin'in 1942'de tamamlayıp CHP'nin açtığı yarışmada ödül alan ve o zamana kadar yazdığı en iyi eser olarak nitelendirdiği (Çalgan 1991: 97-98) *Piyano Konçertosu*'nun açılış teması da genişletilmiş 4'lü ve 5'li yapılar açısından oldukça doygundur. Örnek 10'da verilen açılış eserin donanımında da belirtildiği gibi D minör tonuna referans vermekte olup 2 ölçülük güçlü giriş akoru merkezinde D-A ikilisi ile birlikte C, G ve E♭ perdelerini de içeren bir genişletilmiş 5'li yapısını barındırır. Bu akor üst tarafta T_5 ilişkili A-D 4'lüsüne asimetrik ters hareket ile deşarj olmak isteyen ♭2 ve ♭7 ve alt tarafta T_7 ilişkili D-A beşlisine paralel hareket ile deşarj olmak isteyen ♭7 ve 4. dereceler olarak iki genişletme halinde incelenebilir. Açılış akoru bu iki ölçüyü takiben 3 ölçü boyunca açılmış üst seslerinde 5, ♭7 ve 4. derecelerin vurgulandığı T_7 ilişkili 3 temel 5'liye ayrılmıştır. Bu beşliler sırasıyla D-A, F-C ve C-G olup diğer bütün sesler temelde bu 5'liler ile ya T_1 ya da T_2 ilişkisine girmektedir.



Örnek 10: Erkin – Piyano Konçertosu 1. Bölüm, ölçü 1-5

Bu üç parça halinde gelen merkez 5'lilerin genişletilme şekillerine biraz daha yakından bakılacak olursa düzenli bir kurgudan düzensize doğru bir akış olduğu görülebilir. Genişletme perdelerinden ilk sırada gelen D-A ikilisi hem metrik pozisyon hem de komşuluk açısından genişleten perdeler ile daha tutarlı ve yakın bir ilişki kurarken bunu takip eden F-C araya başka sesler alarak, genişletmeyi farklı perdeler ile oluşturarak ve de metrik kayma ile tansiyonu arttırıcı bir etki yaratır. Tansiyon arttırıcı perdelerin F-C ile kurdukları ilişkinin daha yakın ve net görülebilmesi adına bu ikili, her ne kadar notada her zaman açık olarak var olmasa da analizde açıkça yazılmışlardır. Örneğin 4. ölçünün son iki vuruşunda F'nın üst ve alt komşuları olan G♭ ve F♭ bu ana perdeye doğrudan deşarj olurken yukarıdaki C

perdesinin genişlemesi ile gelen Db ve D perdeleri deşarjlarını 4. ölçünün 3. vuruşuna kadar geciktirmiş, böylece oluşan tansiyon pasajın bu bölgesinde yükselerek bitişte daha etkin bir çözülme etkisi oluşmasına yardımcı olmuştur.

Burada incelediğimiz örnekler göstermektedir ki Ulvi Cemal Erkin, eserlerinde tam 5'li ve 4'lünün genişletilmesiyle oluşturduğu akorları tutarlı şekilde kullanmış, bu akorları tonal tasarımlara benzer şekilde durucu ve hareketli perdeler olarak ele almış ve bu yapıların düzenli ve düzensiz kullanımlarıyla tansiyon ve çözülme etkileri yaratıp kendine ait müzikal bir hikâye oluşturmuştur. Bu akorlar hem dizi içerisindeki pozisyonları hem de retorik araçlar ile güçlendirilerek ön ve orta planda yapısal olarak ayrıcalıklı bir pozisyona gelmiş böylece Erkin'in müziğinin duyumunda şekillendirici önemli birer unsur olmuşlardır.

4. Üçlüler Armonisinin Kromatik Kullanılışı, Oktatonik ve Hekzatonik İlişkiler

Erkin'in müziğinde genişletilmiş 5'li ve 4'lü akorların yanında 3'lüler armonisinin temel akor yapıları da kendine oldukça sık yer bulur. 20. yy başında çalışmış çoğu besteci gibi Erkin de bu akorları fonksiyonel tonalitenin dışında kullanır ve birbirlerine bağlamak için alternatif yollar üretir. Bunların başında kökeni Schubert'e kadar dayandırılabilecek kök sesi 3'lü ilişkili akorların oluşturduğu, belli bir model ve bunun basamaklandırılmasına dayalı sekvans tipi yürüyüş yapıları gelir. Uzun yıllar tonal armoni kuramının kromatik süsleme olarak geçiştirdiği bu yürüyüşler David Lewin'in dönüştürme teorisi[14] alanındaki çalışması (1987) ile Neo-Riemannian kuramının altyapısını oluşturmuş bunu takip eden yıllarda birçok kuramcı bu alandaki çalışmaları ile kromatik armoninin fonksiyonel olmayan yürüyüşlerine dair önemli ve yerleşik bir teori oluşturmuşlardır.[15] Özellikle Lewin'in (1987) RLP dönüştümleri ve Cohn'un (2012) hekzatonik ve oktatonik zincirler üzerindeki akor yürüyüşlerini aktardıkları çalışmaları bu literatürün önemli kaynakları arasında yer almakla kalmayıp Erkin'in müziğindeki bazı yürüyüşlerin modellenebilmesinde de önemli bir araç olarak kullanılabilirler. Örnek 11'de *Piyano Konçertosu'*nun gelişme bölümünden bir yürüyüş görülmektedir. Genel olarak sonat allegrosu formuna benzer şekilde yazılmış birinci bölümün 13 prova numarası ile işaretlenmiş olan pasajı piyanonun tek kaldığı kadansa doğru zirveye ulaşan daha büyük bir formal bölgenin işaret fişeği gibidir. Bu kesit temel olarak kök sesleri 3'lü ilişkili tertiyan[16] akorlardan oluşur ve melodisi baştaki inici hareket hariç çıkıcı, doğrusal bir sekvans içerir. Bu bağlamda yukarıda çerçevesi çizilmiş olan teorik bağlamda incelenebilmeye de müsaittir. Sekvansın yapısına bakıldığında A harfi ile gösterilmiş 2 ölçülük fikrin bir model olarak kullanılıp bir üst basamakta tekrarlandıktan sonra parçalandığı ve buna eşlik eden armonik ritmin de hızlandığı gözlemlenir. Bu haliyle klasik devam gruplarındaki yapılar ile oldukça benzerlik göstermektedir. Her tekrar temel olarak modelin bir yansıması gibi T_2 ilişkili bir motifi barındırır ve bu motiflerin birbirlerine bağlandığı tranzposizyon ilişkileri incelendiğinde her motifin son notası ile bunu takip edenin ilk notası arasında sırasıyla T_0, T_1 ve T_3 ile gittikçe açılan bir basamaklama yapıldığı görülecektir. (Örnek 12)

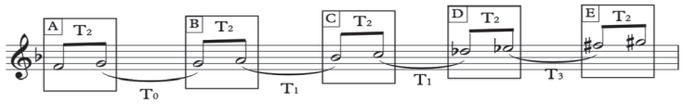


Örnek 11: Erkin – Piyano Konçertosu, 1. Bölüm – Prova no. 13

[14] İng. Transformational Theory

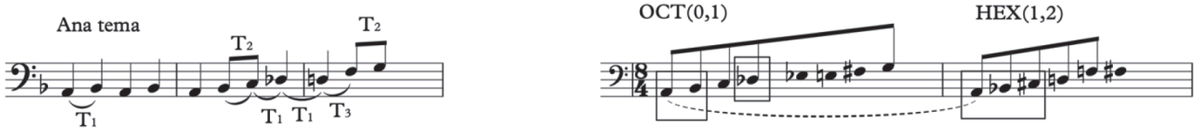
[15] Bu kuramcılar arasında önemli olarak (Cohn 2012), (Hyer 2011), (Kopp,2002), (Rings 2011), (Tymoczko, 2011a) gösterilebilir.

[16] İng. Tertian: akoru oluşturan temel sesler birbirleri üzerine 3'lüler eklenerek oluşturulur



Örnek 12: Erkin – Piyano Konçertosu, 1. Bölüm – Prova no. 13, Motifin basamaklanması

Bu ilişkiler aslında tesadüf olmaktan oldukça uzaktır, zira eserin ana temasına geri dönecek olursak buradakine benzer şekilde T_2 ilişkisinin temanın geri kalanındaki perdelerden farklı olarak 8'lik ritmik öğeler ile ayrıştığını, bunun dışında kalan notaların ise dörtlük notalar ile T_1 ve T_3 ilişkilerine sahip olduğunu görebiliriz. (Örnek 13, sol taraf) Ana temanın içerisinde bulunan dizisel öğeler incelendiğinde ise eserde her ne kadar D minör tonalitesi verilmiş ve D karar olarak duyulsa da bu çıkıcı temanın içiçe geçmiş HEX(1,2) hekzatonik ve OCT(0,1) oktatonik[17] koleksiyonları içerdiği ve bu iki koleksiyon D minör tonunun önemli derecelerine tekabül eden A, B♭ ve C# ortak perdelerine sahip olduğu görülebilir. Temanın içerdiği koleksiyonlar örnek 13'ün sağ tarafında, notaları yukarıdan birleştirilmiş şekilde verilmiştir. Bu iki koleksiyondan hekzatonik olanı daha net bir şekilde görülebilmekte ancak oktatonik ile birlikte özellikle örnek 11'de verilen kesitin anlaşılması adına önem arz etmektedir.



Örnek 13: Erkin – Piyano Konçertosu, 1. Bölüm – Ana tema ve tema içindeki hekzatonik ve oktatonik yapılar

Özellikle geç romantik ve erken 20. yy bestecilerinin eserlerindeki 5'li akorların fonksiyonel olmayan kromatik bağlanışlarında 3'lü kök ilişkisinin önemli olduğunu belirtmiştik. Cohn (1996: 16-17) bu akorların genellikle belli bir hekzatonik koleksiyona da bağlı olabildiklerini göstermiş daha sonra 2012'deki çalışmasında bunu oktatonik koleksiyonlara da taşımış, Lewin'in RLP dönüşümlerini belirli bir sistematiğe oturtmuştur. Burada küçük bir parantez açıp R, L P dönüşümlerinin bir majör ya da minör akora uygulandığında ne sonuç verdiğinden kısaca bahsetmek gerekir. P (*paralel)* bir majör ya da minör akoru paralelindeki akora dönüştürür. Buna göre P uygulanan C → Cm'e dönüşür. L (*leittonwechsel)* bir majör akoru majör 3'lüsü üstündeki minör akora dönüştürürken minör bir akoru majör 3'lü altındaki majör akora dönüştürür. Buna göre L uygulanan C →Em ve Em →C akoruna dönüşür. R (*relativ)* ise bir majör akoru minör 3'lüsü altındaki minör akora, minör bir akoru ise minör 3'lü üstündeki majör akora dönüştürür. Buna göre R uygulanan C → Am'e dönüşür. Bu dönüşümler çift yönlü ve bağlamsaldır yani akorun yapısına göre değişim gösterip bir majör akoru minöre, minörü ise majöre dönüştürürler. Ayrıca her bir dönüşüm uygulandığı akorun yalnızca tek bir sesini değiştirir. Bu durum özellikle geç romantik müzikte sıklıkla karşılaşılmakta olunup Tymoczko (2011a: 79) tarafından verimli ses yönelimi[18], Cohn (1998: 177) tarafından ise gönülsüz ses yönelimi [19] şeklinde nitelendirilmişlerdir. Bu bağlamda bu dönüşümlerden iki tanesi arka arkaya kullanıldığında yanlızca tek bir sesin değiştiği kromatik bir akor zinciri elde edilir. L ve P'nin oluşturduğu akor zincirleri bir hekzatonik koleksiyona, R ve P'nin arka arkaya gelerek oluşturduğu zincirler ise bir oktatonik koleksiyona tekabül eder.

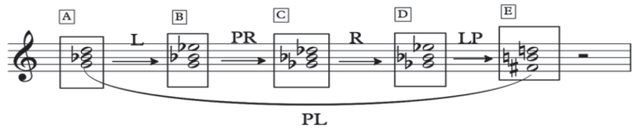
Örnek 14'te Erkin'in yukarıda bahsi geçen akor yürüyüşünün (örnek 11) RLP dönüşümlerine göre analizi verilmiştir. Genellikle neo-Riemannian analizinde akorlar eklenen notalardan arındırılıp temelde etki eden majör ve minör hallerine indirgenir. Bu çalışmada da benzer bir metodoloji izlenmiştir. Nitekim Erkin'in partisyonlaması da

[17] Buradaki gösterim (Straus 2005) ve (Roig-Francolí 2008) tarafından gösterildiği şekilde kullanılmıştır. Bu sisteme göre temelde üç farklı oktatonik ve dört farklı hekzatonik koleksiyon mevcut olup her koleksiyon sadece kendisine ait olan iki perdeli bir kombinasyon ile nitelenir. Burada OCT(0,1) C ve C# perdelerini de içeren koleksiyonu belirtirken HEX(1,2) C#, D perdelerini içeren hekzatonik koleksiyonu belirtir. Bu perde kombinasyonlarına sahip yalnızca birer adet dizi mevcuttur.

[18] İng. Efficient voice-leading

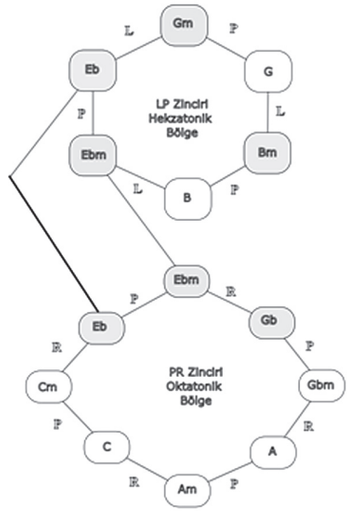
[19] İng. Parsimonious voice-leading

akorun majör ve minör karakterini vurgulayıcı nitelikte olup herhangi bir soru işaretine de pek yer vermemektedir. Bu duruma göre kesitte iki önemli ilişki görülmektedir ki birincisi LP diğeri ise RP zinciridir. Bu bağlamda Erkin'in örnek 13'te gösterilmiş olan ve melodik düzeyde iç içe geçmiş oktatonik ve hekzatonik etkili yapılarının armonik seviyede de ortaya çıktığı iddia edilebilir. Erkin'in kullandığı bu akorların bağlı bulunduğu zincirler şekil 1'de verilmiştir ve kullandığı akorlar koyu gri ile boyanmıştır.



Örnek 14: Erkin – Piyano Konçertosu, 1. Bölüm – Prova no. 13 – Akor dönüşümleri

Analizde görülmektedir ki ana temaya benzer şekilde temelde hekzatonik bölgenin etkinliği devam etmekte ve oktatonik bölgeden sadece bir akor ödünç alınmaktadır Bunun haricinde E♭ ve E♭m akorları iki zincirde de ortak olup aynı tematik düzeyde (örnek 11) olduğu gibi iki koleksiyon arasında köprü görevi gören bir yapı arz etmektedir. Konçertonun oldukça farklı yerlerinden alınan bu iki kesitteki ortak özellikler Erkin'in duyumuna ve armonik kullanımına dair ipuçları sergilemekte bizi bestecinin eserlerini bu bağlamda daha detaylı analize davet etmektedir.



Şekil 1: Erkin – Piyano Konçertosu, 1. Bölüm – Prova no. 13 – RLP zincirleri

Örnek 15'te verilen konçertonun yardımcı teması ise yine majör ve minör akorlara eklenmiş 2'lilerden oluşan bir armonik yapıyı duyurur. Yukarıdaki analize benzer şekilde akorlar 2'lilerde arındırılıp temel hallerine indirgenmiştir. Soprano hattında yapılan analiz bize temanın temel olarak E♭'den başlayıp F'ya uzanan doğrusal çıkıcı bir kromatik hatta sahip olduğunu, bu hatta eşlik eden akorların ise yine RLP dönüşümleri ile ilişkilendirilebilecek, kromatik ses yönelimi ile birbirine bağlanan akorlar olduğu gösterir. Buradaki dönüşümlerdeki en önemli ortaklık ilişkisi yine T_2 içeren bir motiftir ve bu motif anarmonik dönüşümler ile sabit tutulup sonrasında T_1 yukarı taşınmıştır. Bununla beraber Erkin'in kullandığı bir başka metot ise akorun kök, 3'lü ya da 5'lisini sabit tutup diğer seslerini kromatik olarak aşağı ya da yukarı kaydırma yöntemidir. (Örnek 16) Örneğin bu temayı başlatan E♭ perdesi ilk akorun kök sesi olarak duyulurken bir sonra gelen E akorunun 7'lisine dönüşmüştür. Örnek 16'da bu pasajda bu teknik ile dönüştürülen tüm akorlar gösterilmiştir.



Örnek 15: Erkin – Piyano Konçertosu 1. Bölüm, Yardımcı tema



Örnek 16: Erkin – Piyano Konçertosu 1. Bölüm, Yardımcı tema, Kromatik kaydırma tekniği

Yardımcı temada yer alan yürüyüşe yakından bakılıp RLP dönüşümleri ile analiz edildiğinde ilginç bir simetri ortaya çıkar. 5+5 olarak iki kısma ayrılabilecek tema birinci bölümde Eb akorundan E'ye doğru bir ilerleme yapıp melodiyi bu yeni seviyede tekrar eder ve sonrasında Dm akorunu hedefler. Buradaki dönüşümlerde temel olarak T_1 etkili kromatik dönüşümlerin ve RL zincirlerinin baskınlığı görülmekte ve dönüşümler 5'er ölçüye ayrılmış iki grupta birbirine simetrik bir pozisyonda durmaktadır. Baştaki kromatik paralel dönüşümün yerini bitirişte D♭- Dm almış, bu şekilde Cohn'un (2012: 90-91) S-ilişkili 5'li akorlar adını verdiği 3'lüsü ortak bir majör ve minör akorun arda arda kullanımı oluşmuştur. (Örnek 17)



Örnek 17: Erkin – Piyano Konçertosu 1. Bölüm, Yardımcı tema, akor yürüyülü Neo-Riemannian Analizi

Sonuç ve Değerlendirme

Bu çalışmada incelenen örnekler göstermektedir ki Erkin hem döneminin dizisel, modal ve akor yapısı teknik trendlerine oldukça ayak uyduran, hem de 19. yy. post-romantik Alman armonik geleneği ve bu geleneğin ürettiği kromatik ses yönelimi ile 5'li akor bağlanışlarından oluşan yürüyüşleri müziğinde ustaca kullanan bir bestecidir. Bu bağlamda bu iki farklı gelenek arasında bir sentez yakalamış ve buradaki öğeleri Anadolu halk ezgilerinde sıkça duyulan melodik yapıları da vurgulayacak şekilde bir araya getirmiş ve bu şekilde kendine özgü bir üslup oluşturmuştur. Bu çalışmada bu Anadolu motiflerinin hangileri olduğu ya da Erkin'in bunları müziğinde ne şekilde kullandığından ziyade erken dönem 20. yy modal ve tonal müziklerini inceleyen kuramsal teknikler bağlamında müziğinin çerçevesi ortaya koyulmaya ve öncelikle armonik öğelerinin bir nebze olsun netleştirilmesine çalışılmıştır.

Bu noktada bestecinin müziğinin genel karakterini ve kullandığı bazı teknikleri şu şekilde özetleyebiliriz:

- Müziğinde ve özellikle tema açılışlarında diatonik, armonik, akustik dizisel ailelerinden modal yapılar kullanmıştır. Bunların başında ise en fazla diatonik ailesinden Frigyen ve Doryen modları göze çarpmaktadır.

- Modlar arası dönüşümlerde daha çok 1,4,5 ve b7. dereceleri ortak tuttuğu diğer dereceler arasındaki kromatik dönüşümler ile geçişler yaptığı gözlemlenmiştir.

- 1,4,5 ve b7. derecelerin aynı zamanda kararlı perdeler olarak ele alındığı, Schenker analizinde önemli bir yer tutan "*unfolding*" (açılma) metodu ile zaman içinde uzatıldığı, hareketli derecelerin ise bu kararlı dereceler ile dinamik bir tansiyon-çözülme ilişkisine girdiği söylenebilir.

- Kararlı perdeler ve hareketli perdeler arasındaki diyalektik bir sentez halinde akor yapılarına da yansımış genellikle bir tam 4'lü ya da 5'li ile çerçevelenmiş akorlara bağlanan 2'liler ile oluşan yapılara genişletilmiş 4 ve 5'li akorlar adı verilmiştir. Bu akorlar, içinden türedikleri modal/tonal bağlamdan da çıkarılıp kendi içlerinde aralık ilişkilerine dayanan farklı yürüyüşler de oluşturmaktadır.

- Erkin'in kullandığı 3'lü armoni yapıları Neo-Riemannian analizi için de elverişlidir. Bu analizler sonucu müziğinin arka planında hekzatonik ve oktatonik zincirlerin işlevsel olduğu ve bu koleksiyonların melodik bağlamda da hem diğer diziler ile hem de birbirleri ile bir arada bulunduklarına dair ipuçları gözlemlenmiştir. Bu noktada hekzatonik ve oktatonik zincirlerin Erkin'in melodik ve armonik anlayışının içinde ne derece etkin olduğunu anlamak için daha fazla analize ihtiyaç olduğu söylenebilir.

Ulvi Cemal Erkin, Türkiye Çağdaş Müziği adına oldukça önemli ve değerli bir besteci olup eserleri bu coğrafyanın ötesinde de önemlidir. Bu anlamda güncel analitik yöntemler ile eserlerinin daha fazla çözümlenmesi ve global müzik repertuvarına kazandırılması gereklilik arz eder. Bu şekilde dünyada ve ülkemizde hak ettiği değer ve mertebeye erişebileceği, müzik kuramı ve bestecilik eğitim ve öğretim müfredatında daha fazla yer alabileceği ve dünya müzik edebiyatına seçkin bir katkı sağlayacağına inanmaktayım.

Kaynakça

Antokoletz, E. (2013). *A history of twentieth-century music in a theoretic-analytical context*. Routledge.

Cadwallader, A. C., & Gagné, D. (2007). *Analysis of tonal music: A Schenkerian approach* (2nd ed). Oxford University Press.

Çalgan, K. (1991). *Duyuşlar Ulvi Cemal Erkin*. Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Caplin, W. E. (1998). *Classical form: A theory of formal functions for the instrumental music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. Oxford University Press.

Cohn, R. (1996). Maximally Smooth Cycles, Hexatonic Systems, and the Analysis of Late-Romantic Triadic Progressions. *Music Analysis*, *15*(1), 9. https://doi.org/10.2307/854168

Cohn, R. (1998). Introduction to Neo-Riemannian Theory: A Survey and a Historical Perspective. *Journal of Music Theory*, *42*(2), 167. https://doi.org/10.2307/843871

Cohn, R. L. (2012). *Audacious euphony: Chromaticism and the consonant triad's second nature*. Oxford University Press.

DeSouza, J. (2019). Texture. In A. Rehding & S. Rings (Eds.), *The Oxford Handbook Of Critical Concepts in Music Theory* (pp. 160–182). Oxford University Press.

Harrison, D. (1994). *Harmonic function in chromatic music: A renewed dualist theory and an account of its precedents*. University of Chicago Press.

Heetderks, D. (2013). Semitonal succession-classes in prokofiev's music and their influence on diatonic voice-leading backgrounds in the op. 94 scherzo. *Intégral*, *27*, 159–212.

Hyer, B. (2011). What is a Function? In E. Gollin & A. Rehding (Eds.), *The Oxford Handbook of Neo-Riemannian Music Theories* (pp. 91–139). Oxford University Press. https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780195321333.013.0003

Koçak, O. (2008). *Ulvi Cemal Erkin* (1st ed.). Kastaş Yayınevi.

Kopp, D. (2002). *Chromatic Transformations in Nineteenth-Century Music*. Cambridge University Press. https://public.ebookcentral.proquest.com/choice/publicfullrecord.aspx?p=218159

Küçükkaplan, U. (2022). *İdeolojiden tahayyüle bir Cumhuriyet ütopyası* (1. basım). Ayrıntı Yayınları.

Lambert, P. (2002). Isographies and Some Klumpenhouwer Networks They Involve. *Music Theory Spectrum*, *24*(2), 165–195. https://doi.org/10.1525/mts.2002.24.2.165

Lewin, D. (1990). Klumpenhouwer Networks and Some Isographies That Involve Them. *Music Theory Spectrum*, *12*(1), 83–120. https://doi.org/10.2307/746147

Lewin, D. (2007). *Generalized musical intervals and transformations*. Oxford University Press.

Persichetti, V. (2002). *Twentieth-century harmony: Creative aspects and practice*. W. W. Norton & Company.

Rings, S. (2011). *Tonality and transformation*. Oxford University Press.

Roig-Francolí, M. A. (2008). *Understanding post-tonal music*. McGraw-Hill.

Straus, J. N. (2005). *Introduction to post-tonal theory* (3rd ed). Prentice Hall.

Taruskin, R. (2010). *Music in the early twentieth century*. Oxford University Press.

Tymoczko, D. (2011a). *A geometry of music: Harmony and counterpoint in the extended common practice*.

Oxford University Press.

Tymoczko, D. (2011b). Round Three. *Music Theory Spectrum*, *33*(2), 211–215. https://doi.org/10.1525/mts.2011.33.2.211

Zimmerman, D. J. (2002). *Families Without Clusters in the early works of Sergei Prokofiev* [Doctor of Philosophy]. University of Chicago.

‘Erguner Ney Tavrı’nın Önderi’ Neyzen Ulvi Erguner ‘Kutb-i Nâyi’ (1924-1974)

Süleyman ERGUNER[1]

Özet

Ulvi Erguner, İstanbul, Fatih-Sultanselim’de 3 Ağustos 1924’te doğmuştur. Babası, hocası Neyzen Süleyman Erguner’den ney ve musiki öğrenen Ulvi Erguner, ‘Erguner Ney Tavrı’nı devam ettirmiştir. Askeri orta liseden sonra, Kara Harp Okulu’nu bitirmiş (1943) Gelibolu, Erzurum, Ankara, İstanbul’da subay olarak görev yapmış; 1958-1959 yıllarında Kore’de bulunmuş; 1964’te yarbay rütbesinde emekli olmuştur. Öğrenimleri ve mesleğinin yanı sıra ney ve musikiye olanca vaktini ayırarak kendini yetiştirmiş; askerlik ve neyzenliğini birlikte devam ettirerek, 1950’den itibaren Ankara ve İstanbul Radyolarında neyzen olarak çalışmıştır. Nuri Halil Poyraz, Ahmet Ezgiman, Fahri Kopuz, İlyas Tonguç, Mesud Cemil, Sadeddin Heper, Halil Can’dan musiki repertuvarı, mevlevi musikisi ve nazari konularda istifade etmiştir.

1964-1967 yıllarında TRT İstanbul Radyosu’nun sözleşmeli neyzeni iken TRT yönetimi ve sanatçıların ısrarlarıyla emekliliğini sonlandırarak TRT’nin kadrosuna girmiş ve 15 Haziran 1967‘de İstanbul Radyosu Modal Tek Sesli Müzikler (Türk Sanat ve Halk Müziği; sonradan Türk Sanat Müziği) Müdürü olarak atanmıştır. Görevi sırasında, halkın radyo yayınlarını dinlemesine, müzik yayınlarında çeşitliliğe önem vermiş; sanatçılara geniş kadrolar sağlamış, birçok sanatçının TRT’ye kazandırılmasında öncü ve yetkili olmuştur. Türk Sanat ve Halk Musikileri Şube Müdürü iken, TRT bünyesinde halk müziğinin ayrı bir şube olarak kurulmasını gerçekleştirmiştir. Neyzenliğinin yanı sıra musikimizin tarihi, nazari ve repertuvar konuları üzerinde araştırmalar yapmıştır. İstanbul Radyosu’nda kurduğu ‘Tarihi Türk Musikisi Korosu’ndaki farklı koro anlayışıyla, tarihi musiki eserlerimizin kayıt ve yayınlarını gerçekleştirmiştir. Engellere ve idari zorluklara rağmen, dînî ve tasavvuf musikisi eserlerimizin 1967’den itibaren radyodan yayınlanmasını sağlamıştır. Konya Mevlâna Anma Törenleri’nin kurucu kadrosunda bulunmuş (1950), yıllarca neyzen ve neyzenbaşı olarak hizmet etmiştir. Hulki (emekli yarbay), Kutsi (neyzen) ve Süleyman (neyzen) adlarında üç çocuğu olmuştur. 17 Kasım 1974’te ağır bir hastalık-tedavi dönemi sonunda elli yaşında vefat eden Ulvi Erguner’in ney ve musikimizin çeşitli konularında yazıları, plağa alınmış ney taksimleri, özel arşivlerde, TRT Radyoları arşivlerinde ney taksimleri, yönettiği Tarihi Türk Musikisi koro kayıtları vardır. Beyati Araban Peşrev ve Sazsemai bestelemiştir.

Anahtar Kelimeler: ney, neyzen, Mevlana, mevlevi, radyo, tasavvuf musikisi, Mesut Cemil, Süleyman Erguner

Abstract

He was born in Fatih-Sultanselim in 1924. He became the second important chain in the Erguner Ney Style after taking his first lessons from his father Neyzen Süleyman Erguner. He has worked many years as an officer in the Turkish army for many years in addition to his career in ney performance. After 1950 he had worked as a ney performer in Ankara and İstanbul radios and inspired from important musicians like Nuri Halil Poyraz, Ahmet Ezgiman, Fahri Kopuz, İlyas Tonguç, Mesud Cemil, Sadeddin Heper and Halil Can. After the foundation

[1] Neyzen, Prof. Dr., İstanbul Sabahattin Zaim Üniversitesi Öğretim Üyesi, TRT Müzik Dairesi (eski) Başkanı, TRT Türk Musikisi ve Klasik Tasavvuf Musikisi Koroları Sefi, İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Öğretim Üyesi (emekli, DSÜ), Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Öğretim Üyesi (DSÜ).

of TRT (Turkish Radio and Television) he had been appointed as the director of the departmen for “Modal and Homophonic-Monodic Musics (whose name is changed later to Turkish Art and Folk Music and after to Turkish Art Music)”. During his duty he had worked hard to increase the power of the radio in public, he tried to increase the musical level and variety of the broadcasts.

He had also made researchers about the history, repertoire and theory of Turkish Music. He had also constructed the prominent ensembles like “Historical Turkish Music Choir” and “Turkish Sufi Music Ensemble”. He was also one of the members of the team who had re-envisioned the “Konya Mevlana Commemorate Ceremonies”. He had three children names as Hulki (retired lieutenant colonel), Kutsi (ney player) and Süleyman (ney player). He passed away in 1974 after a period of a serious illness. He had many paper on Turkish music, recorded taksim performances in records and different archives. He had also a Saz Semai and Peşrev in Bayati Araban makam.

Keywords: ney, neyzen, Mevlana, mevlevi, radyo, tasavvuf musikisi, Mesut Cemil, Süleyman Erguner

Giriş

Ulviyetin timsali kalbinizde çırpınan, *ney*iniz değil midir?
Lisan-ı dilinizle bizler ile hıçkıran, *ney*iniz değil midir?
Vakfeylesem billâhi heder olmaz şu ömrüm, *ney*inizin uğruna,
İlâhi bir ses için varsın solsun şu gönlüm, *ney*inizin uğruna.[2]

Ulvi Erguner, 3 Ağustos 1924 ’de İstanbul, Fatih, Sultanselim’de doğmuştur. Babası, Neyzen Süleyman Erguner (1902-1953), Sultanselim Camii’nin müezzini ve hafızıdır. Annesi, Muazzez Hanım’dır (ö. 1970). Musikiye ve *ney*e olan kabiliyeti ile küçük yaşta dikkat çeken İsmail Ulvi, babasından ilk musiki ve ney derslerini alarak neyzenlik yolunda ilerler. Babasının eski adı İnhisarlar ‘Tekel’in memuriyeti sebebiyle, Anadolu’nun çeşitli yerlerinde dört yaşından (1928) itibaren çocukluğunu geçirir. Ailesiyle Keskin, Karaman (kısa süre), Kütahya-Emet (kısa süre), Kütahya (1931), Çarşamba (1936) ve Burdur (1938)’de bulunmuştur. İlkokula Kütahya’da 1931 yılında başlarsa da Samsun-Çarşamba ilçesindeki Yeşilırmak İlkokulu’ndan 1 Ağustos 1936’de pekiyi derece ile mezun olur. 1936 yılı Ekim ayında Askeri Orta Mektebi öğrencisi olarak Konya’ya gider. Uzun tatillerin dışında birbirinden ayrılan baba oğulun haftalık mektuplaşmaları, askeri öğrencilikten sonra da devam eder. Bu mektuplar, günlük konuların yanı sıra musiki konularıyla doludur. Yüzbaşı Ulvi Erguner, 25 Kasım 1951’de Ankara’dan anne ve babasına yazdığı mektubunda, aile ve günlük konuların yanı sıra musiki çalışmalarını da anlatıyor:

> “Babacığım neler yapıyorsunuz. Cemil Bey [Mesud Cemil] geldikten sonra, yeni muhitler bulduğunuzu tahmin ediyorum. Ben bu sene, klâsiklerdeki besteleri tercüme edip, usûller geçiyorum. Bundan evvelki seneler pek bakamamıştım. Aman, pek güzel şeyler var. Bazen eserlerin tesirinde birkaç gün kalıyorum. Ağladığım da oluyor, âbidelerin karşısında. Geldiğimde kerih sesime tahammül ederseniz, dinler ve bazı tashihlerde bulunursunuz. Bugün de ‘Dügâh’lara baktım [Dârülelhan Külliyâtı, Dügâh Faslı] Pek güzel şeyler…Hele, Hacı Faik Bey’in Kâr’ındaki *Etdim bu Dügâh Kâr’ı alübbâya hediyye* diye başlayan ‘yürük semâi’ kısmını okurken gözlerimin yaşarmasına mâni olamadım. Kimbilir, daha kimler okuyacak onu. Tab’i Mustafa Efendi’nin *Ağır Semâisi* de pek hoş! Yarın da “Selami” [Neyzen Selami Bertuğ] gelecek. *Nevâ* Âyini ile *Nevâ* takımını okuyacağız. Kulağınızı çınlatırız. Cüneyd’in [Cüneyd Orhon] ve Selami’nin çok selam ve hürmetleri var. Dün, Cüneydlerde idik. Yemekleri orada yedik. Bol bol çaldık, söyledik. Sizi de bir hayli aradık. Tabii; Nadaroğlu [Hanende, Kamu Maliyesi hocası Prof. Dr. Halil Nadaroğlu; benim de İktisat Fakültesi’nde hocam olmuştu], Kasapoğlu [Yüzbaşı] ve tanburi Selahaddin beylerin [Selahaddin Tanur] de kulakları çınlamıştır.”

Konya Askeri Ortaokulu’ndan, 15 Ekim 1939 tarihli diplomasını alan Ulvi Erguner, Konya Maltepe Askeri Lisesi’ni de 30 Kasım 1941’de başarıyla bitirmiştir. Tıp veya kimya dalında yüksek öğrenim görmek istemiş

[2] G. Şenler imzalı bir hayranının 1958 yılında Ulvi Erguner’e yazdığı akrostişten bir bölüm (Erguner 2005: 124).

olmasına rağmen o sıralarda Konya'da bulunan çelebilerden Hazım Çelebi Yarkın'ın ricası üzerine evlerinde yapılacak mevlevî mukabelesinde (sema töreni) ney üflemek için Konya'da kalır. İstanbul'a üniversiteye kayıt için geldiğinde istediği bölümlerin kayıt süreleri dolduğundan Kara Harp Okulu'na girer. 30 Ağustos 1943 tarihinde teğmen rütbesiyle, ordu saflarına katılır.

Türk Silahlı Kuvvetleri'nde 'Subay ve Neyzen' Ulvi Erguner

13 Eylül 1944'te ilk tayin yeri olan Gelibolu-Eceabat'a gider ve 4 Eylül 1946'ya kadar burada kalır. Gelibolu'dan sonra; Kars/Erzurum ve Aşkale'de 19 Eylül 1946-22 Nisan 1949 tarihlerinde bulunur. 'Çanakkale Gazisi' Albay Faris Oktay'ın kızı Süheyla Hanım ile 1948 yılında evlenir. Ankara'da (Temmuz 1949-Eylül 1954); İstanbul'da (Eylül 1954-Nisan1958) ve Kore'de 7 Haziran 1958-9 Eylül 1959 tarihlerinde bulunur. Kore dönüşü, 20 Temmuz 1959'dan itibaren Ömerli, Hayrabolu, Keşan'da görev yapmış, 23 Mart 1964 tarihinde yarbay rütbesinde iken kendi isteğiyle emekli olmuştur. Üsteğmen Ulvi Erguner'in 25 Temmuz 1949'da Erzurum-Aşkale'den Ankara'ya tayin olup 19 Eylül 1954'e kadar Ankara'da kalması, onun neyzen olarak Ankara Radyosu programlarında görev alması bakımından çok önemlidir. 25 Eylül 1954'te İstanbul'a tayin olmasıyla, ayrı kaldığı musiki çevresine kavuşur ve İstanbul Radyosu'ndaki programlara katılır. Özellikle, babası Süleyman Erguner'in çok sevdiği İstanbul, Sultantepe'deki Özbekler Tekkesi'ne her cumartesi devam ediyordu. *Ney*i ve hoş sohbetiyle musiki meclislerinin ve son dönem musiki mirasımızın önemli merkezlerinden olan Üsküdar, Sultantepe'de Özbekler Tekkesi'nin aranılan şahsiyeti olmuştur (Erguner 2023: 197-235).



Neyzen Ulvi Erguner ('torun' neyzen Süleyman Erguner Arşivi)

Ulvi Erguner'in Neyzenliği ve Ney'de 'Erguner Tavrı'nın Devamı

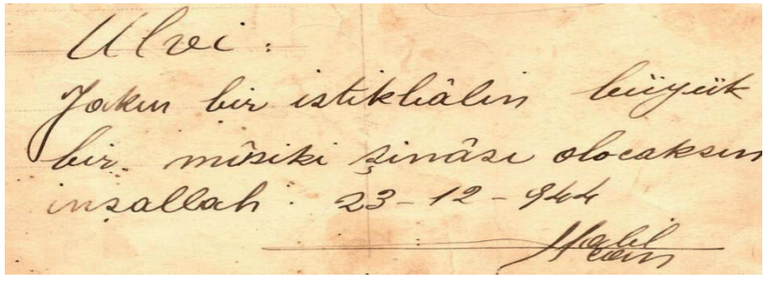
Ulvi Erguner, babasından etkilenerek küçük yaşından itibaren *ney*den ses çıkarmaya, kendi halinde ney üflemeye başlamıştır. Babasının İstanbul-Fatih'teki Sultanselim Camii'ndeki müezzinliği ve hafızlığı, onun henüz çocuk yaşlarında olduğu döneme gelmekteydi. 1936 Ekim'inde '12' yaşında iken artık *ney*den çıkarttığı güzel seslerle *neyini* icra etmektedir. *Ney*i, hocası Süleyman Erguner'in tavrı ve uslûbunda üflemiştir. Dem (kaba) ve tiz seslerdeki[3]

[3] Dem-kaba sesler *ney*de birinci devre (oktav): kaba rast-rast (sol-sol); ikinci devre: rast-gerdaniye (sol-tiz sol); tiz sesler yani üçüncü devre: gerdaniye-tiz neva (tiz sol-tiz re), dördüncü devre: tiz neva-tiz eviç (tiz re-tiz fa diyez, ancak bu seslerin üflenmemesi müzikalite açısından daha uygundur; bkz: Erguner, *Ney 'Metod'*, 2002:

perdeler, aralıklar arasında akort uyumu ve dengesiyle, nağme ve makam bilgisi, geçkilerdeki ustalığı, uzun sesler ve özellikle ikili aralıklardaki kaydırmalarıyla, yerinde ve zamanında yaptığı çarpmalarıyla 'Erguner Ney Tavrı'nı devam ettirmiştir. Konya'da askeri öğrenci olarak bulunduğu yıllarında *ney*ini ihmal etmemiş; derslerinin dışındaki zamanının çoğunu Mevlânâ Dergâhı'nda ve özellikle son dönem çelebilerinden Hazım Çelebi 'Yarkın'ın evinde yapılan hafta sonları 'meşk'leri ile geçirmiştir. Babasından öğrendiklerinin üzerine kendince çalışarak *ney*ini ilerletmiştir. Bu arada, okul bandosuna da girmiş; Ahmet Ezgimen'den istifade etmiş, klarnetin yanında, kemanı da öğrenmiştir. Yaz tatillerinde ailesinin yanına giderek babasından ney meşkine devam etmiştir. Ulvi Erguner, musiki çevresindeki eğitimi hakkında, şu bilgiyi veriyor (Erguner, 2005:142)

> "Babamın muhitinde bulunduğum sıralarda, İbnülemin Mahmud Kemal, Tahir Olgun ve şimdi isimlerini sayamayacağım birçok değerli şahsın meclislerinde bulunmak beni, musiki ve edebiyatta; bir anlayış, görüş, duyuş sahibi yaptı. Şimdi öyle meclisler yok! O, bir devirdi. Zaman zaman Mesut Cemil Bey'in de meclisinde bulundum ve kendisinden musiki anlayışı bakımından çok istifade ettim."

Neyzen Ulvi Erguner, *ney*den gür, dolgun ses çıkarır, *ney*i fosurtusuz üflerdi. Nefes sesi âdeta duyulmazdı. Makamatı, geçkiyi yerinde kullanır, lüzumsuz-gereksiz geçki yapılmasını sevmezdi. Kendi deyişiyle, "makamın ısınmasını" ve kulağın doyurulmasını, icra edilen makamın hakkının verilmesini isterdi. Onun ney taksimlerini dinlediğinizde bu özellikleri anlaşılmaktadır. *Ney*in dem seslerini kuvvetle üfler, fosurtusuz, herkesin ortak görüşüyle, "sanki yaylı saz " gibi ses çıkarırdı. *Ney*den kesik ve kısa ses çıkarmaz, sesleri uzun üfler; kendinden geçerek çıkardığı sesler, dinleyenleri büyülerdi. Bir neyzen olarak onun ney üfleyişini şöyle ifade etmek isterim; *ney*inden çıkan ilâhi nağmeler, bilinen bu dünyanın nağmeleri değildi. O çalarken coşan, coştukça sanat âleminin yüceliklerine ulaşan; sonsuzluktan geliyor hissini veren, billurlaşmış nağmeleriyle, demleriyle dinleyenleri kendinden geçiren, ardından hangi nağmeler, sesler gelecek duygusuyla insanı kendine bağlayan çok kudretli bir neyzendi. Özcan Ergiydiren "Samiha Ayverdi ile Hatıralar" (1905-1993) kitabında (Ergiydiren 2009: 243) onun neyzenliğini anlatıyor; "Ulvi Bey, genç bir yüzbaşıydı. *Ney*i babası Süleyman Erguner'den öğrenmiş; kendine has bir tavrı vardı ki, babasından tevârüs [öğrendiğini] ettiğini söylerdi. Taksimleri gürül gürül akan coşkun bir nehir gibiydi". Ulvi Erguner; Sadeddin Kaynak (1895-1961), Neyzen Halil Can (1905-1973), Nuri Halil Poyraz (1885-1956), İlyas Tonguç, udi Fahri Kopuz (1882-1968), Mesud Cemil, hafız Hulusi Gökmenli (1902-1975), udi Cahit Gözkân (1909-1999), kudümzen ve âyinhan Sadeddin Heper (1899-1980)'den istifade etmiştir. Ud çalmayı Ankara'da İlyas Tonguç'tan öğrenir. Bağlamayı kendi kendine, keman ve viyolayı da metodlarla ilerletmiştir. Neyzen Halil Can ile musiki nazariyatı üzerine çalışmıştır. Halil Can, yakın arkadaşı Neyzen Süleyman'ın oğlu İsmail Ulvi'ye gönderdiği fotoğrafının arkasına onun neyzenliğini övmüş ve zamanının kudretli neyzeni olacağını yazmıştır.


Ulvi:
Yakın bir istikbâlin büyük
bir musiki şinâsı olacaksın
inşallah. 23-12-964
Halil Can

Neyzen: Halil Can'ın Ulvi Erguner'e ithafı ('torun' Neyzen Süleyman Erguner Arşivi)

Onun neyzenliği ile ilgili olarak Neyzen Akagündüz Kutbay (ö. 1978), bir sohbetimizde şu sözleri söylemiştir: "Deden Süleyman Erguner, ney sazını Türk musikisine kazandırdı ve sevdirdi. Ulvi Ağabey de bana sevdirdi." Ulvi Erguner de' Erguner ney meşk zincirinin' halkası, köprüsü olarak oğullarına ney ve musiki meşketmiş; elli yaşında vefat etmiş olmasına, askerlik mesleğine ve hastalığına rağmen çalışmaktan yılmayarak musiki çalışmalarına son zamanlarına kadar devam etmiştir. Çocukları Neyzen Kudsi Erguner ve Neyzen Süleyman Erguner'in dışında yetiştirdiği veya yetişmesinde katkısı olan neyzenler, sanatçılar bulunmaktadır. Bunların arasında; neyzen Fuat Türkelman (1941-1992), neyzen Orhan Selek (1942-2021), merhum neyzen ve mimar Mehmet Erol Seviş'i sayabiliriz.

Ulvi Erguner'in eşi Süheyla Hanım (ö. 2000)'dan Hulki, Kudsi ve Süleyman adında üç çocuğu olmuştur. Üstadın en büyük oğlu Hulki Erguner (d.1949) Selimiye Askeri Ortaokulu'ndan başlayarak Kara Harp Okulu'nu bitirmiş, yarbay rütbesinde emekli olmuştur. Temel-amatör seviyede ney üfleyebilmiştir. Ulvi Erguner'in babasından alıp çocuklarına aktardığı 'Erguner Ney Tavrı', ikisi de neyzen olan oğulları Kudsi Erguner (d. 1952) ve Süleyman Erguner (d. 1957) ile devam etmektedir. Dördüncü kuşak olarak oğlum Ulvi Murat Erguner (d. 1986, yüksek mekatronik mühendisi) ve kızım Neycan Erguner (d. 1988, iç mimar) ve yeğenim Ulvi Can Erguner (d. 2008) ile ney meşklerimiz sürüyor; onların 'Erguner Ney Tavrı'nı ileriye taşıyacak neyzenler olmasını dilerim. Yazımızın başında geçen G. Şenler'in akrostişinin -Neyzen Ulvi Erguner'e- bölümünü takdim ediyorum;

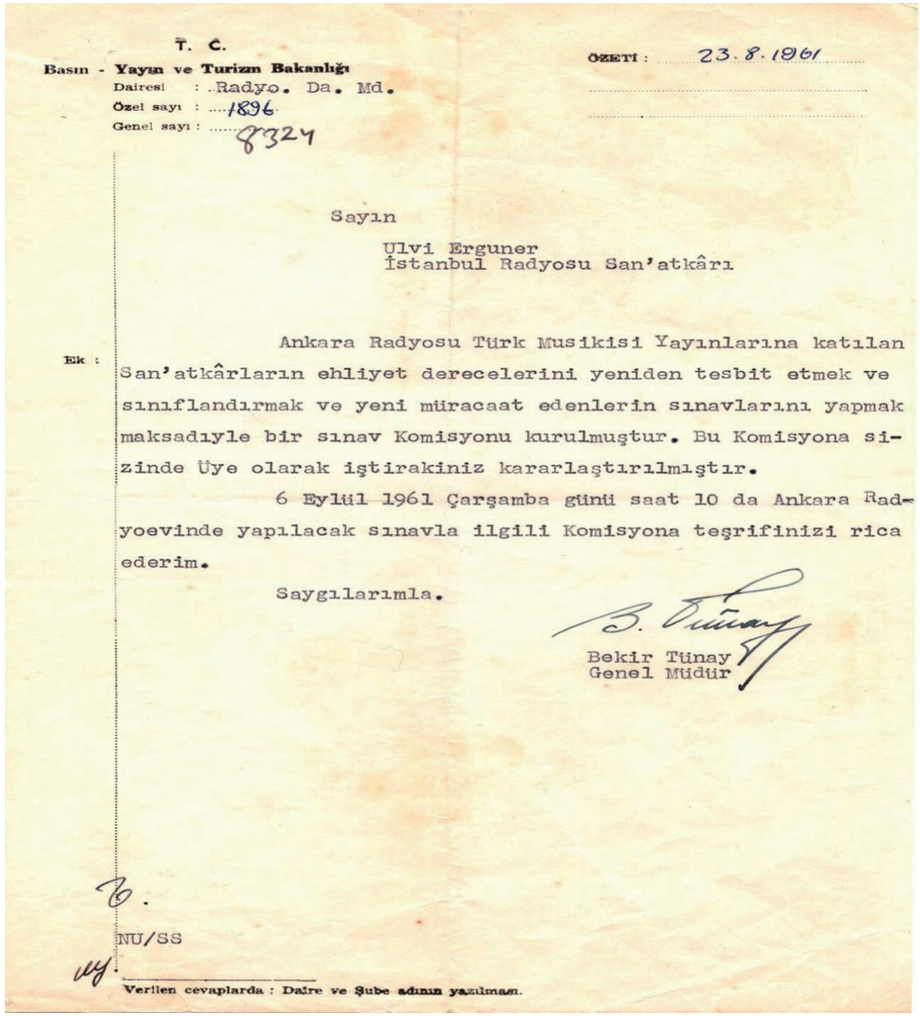
***N**âyinin torununa verilen isim gibi ömrü olsun tertemiz.*
***E**melimiz şudur ki, pederiniz yattıkça[4], küçük, ömürlü olsun,*
***Y**eni bir "Erguner"in, dünyaya gelişiyle kalbe ışıklar dolsun.*
***Z**annım bu ki sizlere hissimi biraz açtım, hepsini değilse bile*
***E**vinizin çiçeği, anneliğin timsali, emsalsiz zerâfeti*
***N**iyâz ederiz Hak'tan, Süheyla Abla ile sürün siz saadeti.*

***U**lviyetin timsali kalbinizde çırpınan,* ney*iniz değil midir?*
***L**isan-ı dilinizle bizler ile hıçkıran,* ney*iniz değil midir?*
***V**akfeylesem billâhi heder olmaz şu ömrüm,* ney*inizin uğruna,*
***İ**lâhi bir ses için varsın solsun şu gönlüm,* ney*inizin uğruna.*

***E**rmiş sizle kemale ilâhi bir kudrette o ilâhi* ney*iniz,*
***R**ûhumu çoşturan, o pek nâdir fıtretle o ilâhi* ney*iniz.*
***G**am nedir bilmesem de, bağrı yanığı ile yakar beni* ney*iniz,*
***U**lu nağmeleriyle, buzlar içinde bile yakar beni* ney*iniz.*
***N**eyzenler toplanıp ta, devran etse karşımda yeter bana* ney*iniz,*
***E**nginlerden yükselsem, yüce dağlar başında yeter bana* ney*iniz.*
***R**üzgarın ılıklığı gibi rûhuma işler sizin yanık* ney*iniz,*
***E**lemler gibi çağlar, yüreğimi dişler, sizin yanık* ney*iniz.*

Subay da olsa musiki çevresi ve devlet kadroları Ulvi Erguner'in ney ve musikideki üstadlığını bilerek görev davetleri yapmıştır. Dönemin Basın Yayın Genel Müdürlüğü'nden 23 Ağustos 1961'de gelen sınav komisyonuna davet mektubu bunu gösteriyor:

[4] Burada, dede Süleyman Erguner (1902-1953)'in vefatından sonra 'torun' Süleyman Erguner'in 1957'de dünyaya gelmesi ve dedesinin adının verilmesi kastediliyor.



T. C.
Basın - Yayın ve Turizm Bakanlığı
Dairesi : Radyo. Da. Md.
Özel sayı : 1896
Genel sayı : 8324

ÖZETİ : 23.8.1961

Sayın

Ulvi Erguner
İstanbul Radyosu San'atkârı

Ek :

Ankara Radyosu Türk Musikisi Yayınlarına katılan San'atkârların ehliyet derecelerini yeniden tesbit etmek ve sınıflandırmak ve yeni müracaat edenlerin sınavlarını yapmak maksadıyla bir sınav Komisyonu kurulmuştur. Bu Komisyona sizinde Üye olarak iştirakiniz kararlaştırılmıştır.

6 Eylül 1961 Çarşamba günü saat 10 da Ankara Radyoevinde yapılacak sınavla ilgili Komisyona teşrifinizi rica ederim.

Saygılarımla.

B. Tünay

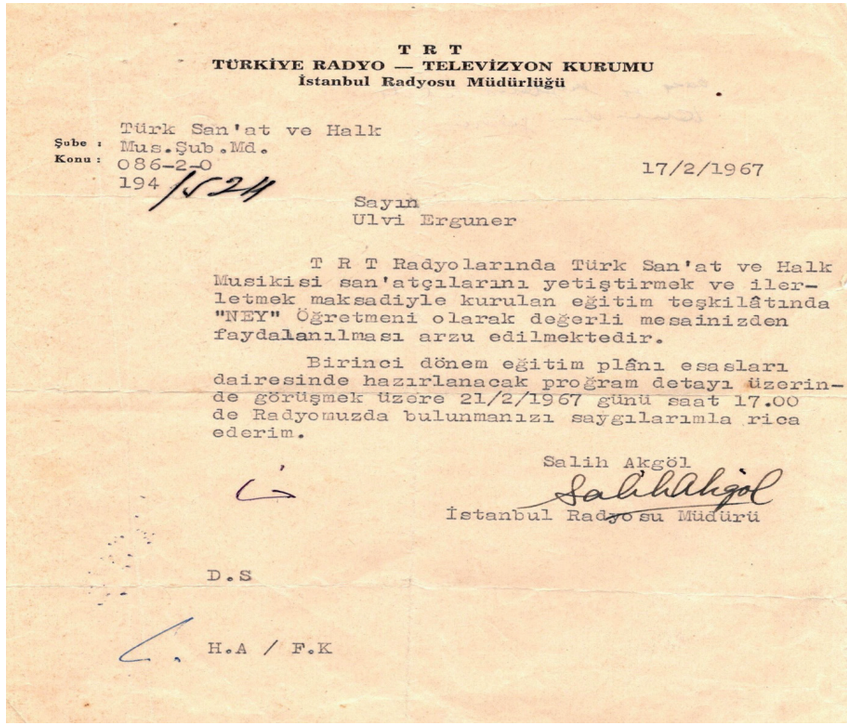
Bekir Tünay
Genel Müdür

NU/SS

Verilen cevaplarda : Daire ve Şube adının yazılması.

Ankara Radyosu Sınav Komisyonu Daveti ('torun' Neyzen Süleyman Erguner Arşivi)

Aşağıdaki belgede görüldüğü üzere, Ulvi Hoca, TRT Radyoları Eğitim Teşkilatı'nca 'ney öğretmeni' olarak görevlendirilmiştir. Belgedeki diğer husus; görevlendirme yazısının 17 Şubat 1967 tarihinde TRT'de 'Türk Sanat ve Halk Musikisi Şube Müdürlüğü'ne gönderilmiş olmasıdır. Bugün ayrı birer müdürlük yapısı olmasına rağmen Türk musikisinin iki türünün 1967'lerde aynı müdürlük çatısı altında olduğu görülmektedir. Ulvi Erguner, 17 Haziran 1967'de müdür olduktan sonra kişisel gayretleriyle Türk musikisinin iki önemli tür ve kültürünün TRT'de ayrı müdürlük yapısı içinde olmasını gerçekleştirmiştir.



T R T
TÜRKİYE RADYO — TELEVİZYON KURUMU
İstanbul Radyosu Müdürlüğü

Şube : Türk San'at ve Halk
Konu : Mus.Şub.Md.
086-2-0
194 1524

17/2/1967

Sayın
Ulvi Erguner

T R T Radyolarında Türk San'at ve Halk Musikisi san'atçılarını yetiştirmek ve ilerletmek maksadiyle kurulan eğitim teşkilâtında "NEY" Öğretmeni olarak değerli mesainizden faydalanılması arzu edilmektedir.

Birinci dönem eğitim plânı esasları dairesinde hazırlanacak proğram detayı üzerinde görüşmek üzere 21/2/1967 günü saat 17.00 de Radyomuzda bulunmanızı saygılarımla rica ederim.

Salih Akgöl
İstanbul Radyosu Müdürü

D.S

H.A / F.K

TRT İstanbul Radyosu Ney Öğretmeni - 17.2.1967 ('torun' Neyzen Süleyman Erguner Arşivi)

1948 -1974 Konya Mevlâna Törenlerine Hizmet ve Katkısı

Ulvi Erguner, babası Süleyman Erguner'in gönülden bağlı olduğu 'Mevlâna ve Mevlevîlik' yolundaki Mevlâna Törenleri'ndeki kurucu ve neyzen olarak hizmetlerini devam ettirmiştir. Teğmen olarak göreve başladığı 1948 yılından itibaren, Mevlâna Anma Törenleri'ne ve programlarına 1964 yılında emekli oluncaya kadar neyzen olarak katılmaya gayret etmiş; bu hizmetlerini, rahatsızlığına rağmen 17 Kasım 1974'te vefatına kadar sürdürmüştür. Neyzenbaşı Halil Can'ın 23 Mayıs 1973 tarihinde vefatı ve öncesinde yaptığı neyzenbaşılık görevine devam ederse de 1970'ler sonrasında rahatsızlığı dolayısıyla Konya, Şeb-i Arûs ve diğer yurt içi ve yurt dışındaki mevlevi törenlerinde, başkanlığının yanı sıra keman sanatçısı olarak mutrıp heyetinde yer almıştır. 1973 yılında ilk katıldığım İstanbul Spor ve Sergi Sarayı'ndaki mevlevî törenine Ulvi Erguner, maalesef dinleyici olarak bulunmuştu. Bende 'heyecan ve üzüntüyle' neyzen olarak onu mutrıp heyetinde temsil etmiştim.

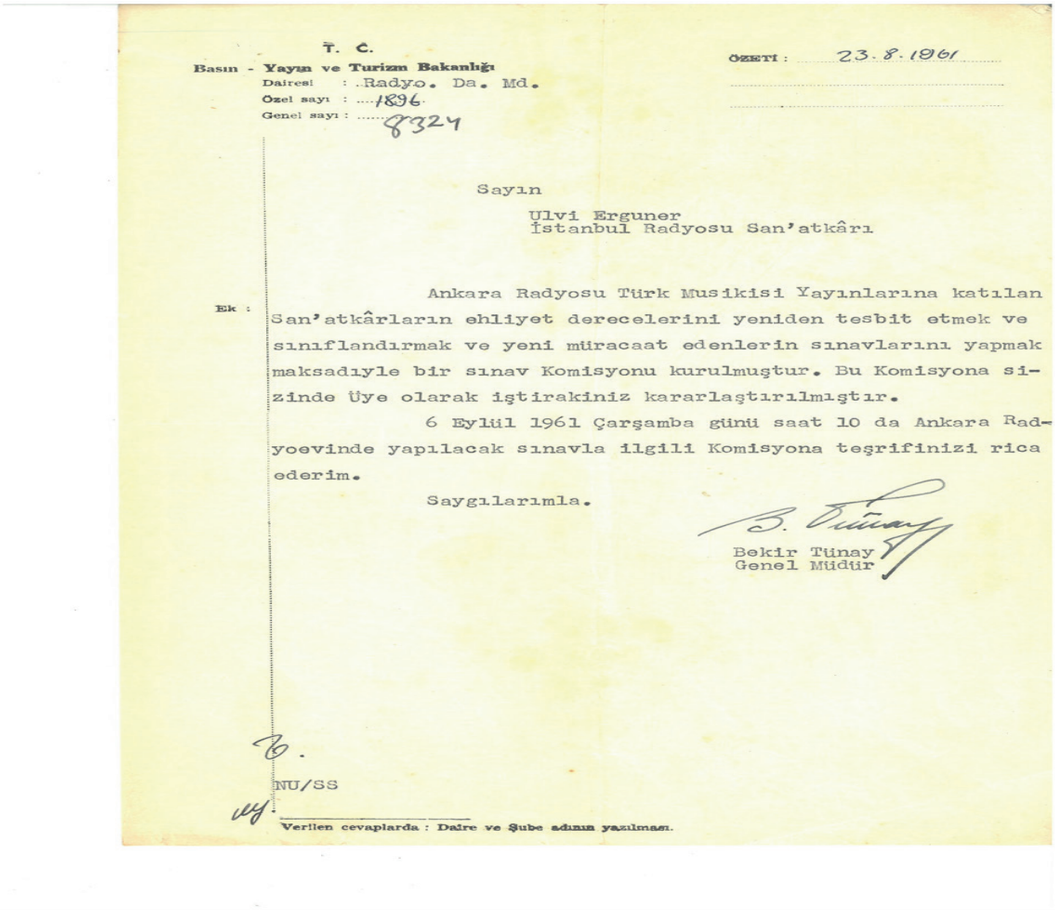


Konya Mevlâna Töreni, yıl:1965? (soldan sağa): Folklor ve halk musikisi üstadı Sadi Yaver Ataman (tanburla katılır), Edip Seviş (rebab), neyzen Ulvi Erguner, Sadeddin Heper, Konya Mevlâna Müzesi Müdürü Necati Elgin ('torun' Neyzen Süleyman Erguner Arşivi)

TRT Ankara ve İstanbul Radyolarında (1949-1974)

Neyzen Ulvi Erguner

İstanbul Radyosu, 1949'dan itibaren Harbiye'deki binasında diğer programların yanı sıra, Türk musikisi canlı ve bant kayıtlarına, yayınlarına başlamıştır. Ulvi Erguner; daha önce Ankara Radyosu'nda katıldığı programlara, 1950 yılından itibaren her iki radyoda katılmaya devam eder. Mesud Cemil Bey'in kurup, yönettiği, Klasik Türk Müziği Korosu'nda da neyzen olarak görev alır. İstanbul'da bulunduğu sıralarda, İstanbul Radyosu'nda Süleyman Erguner'in kurduğu, 'Erguner Topluluğu'nun canlı programlarına katılır. 'Neylerle Saz Eserleri' adını da alan 'Erguner Topluluğu' programı, pazartesi akşamları canlı olarak İstanbul Radyosu'ndan yayınlanır, halk tarafından merakla beklenir ve dinlenirdi. Bu programlar, Anadolu'dan da ilgi ile dinlenir, bir musiki dersi niteliğinde takip edilirdi (Ökte, 1953: 4-5). Kore'den 1959 yılında dönünce İstanbul, Keşan, Hayrabolu'ndaki görevlerinde iken, fırsat buldukça İstanbul Radyosu'ndaki programlara ve hafta sonlarında musiki meclislerinde, konserlerde neyzen olarak bulunmaya gayret etmiştir. 1961 yılında kıdemli binbaşı rütbesiyle Hayrabolu'da görev yaparken, T.C. Basın Yayın ve Turizm Bakanlığı'nca Ankara Radyosu'ndaki sanatçıların ehliyet derecelerinin (performansları) değerlendirilmesi ve yeni alınacak sanatçı adaylarının sınavlarını yapmak amacıyla kurulan komisyona üye olarak davet edilmiştir.



T. C.
Basın - Yayın ve Turizm Bakanlığı
Dairesi : Radyo. Da. Md.
Özel sayı : 1896
Genel sayı : 8324

ÖZETİ : 23.8.1961

Sayın
Ulvi Erguner
İstanbul Radyosu San'atkârı

Ek :

Ankara Radyosu Türk Musikisi Yayınlarına katılan San'atkârların ehliyet derecelerini yeniden tesbit etmek ve sınıflandırmak ve yeni müracaat edenlerin sınavlarını yapmak maksadıyle bir sınav Komisyonu kurulmuştur. Bu Komisyona sizinde Üye olarak iştirakiniz kararlaştırılmıştır.

6 Eylül 1961 Çarşamba günü saat 10 da Ankara Radyosevinde yapılacak sınavla ilgili Komisyona teşrifinizi rica ederim.

Saygılarımla.

B. Tünay

Bekir Tünay
Genel Müdür

NU/SS

Verilen cevaplarda : Daire ve Şube adının yazılması.

Ankara Radyosu, Sanatçı Sınavı Komisyonu'na Davet, 23.08.1961 ('torun' Neyzen Süleyman Erguner Arşivi)



Yıl 1963? İstanbul Radyosu'nda bir neşriyat; okuyan Mustafa Kovancı, neyzen Ulvi Erguner (yarbay rütbesinde), udi Rüştü Eriç, kemani Sadi Işılay, kanuni Fikret Kutluğ ('torun' Neyzen Süleyman Erguner Arşivi)

TRT İstanbul Radyosu, Türk Musikisi Müdürü Neyzen Ulvi Erguner

23 Mart 1964'te emekli olduktan sonra, İstanbul'da özlediği musiki hayatında yerini alır ve musiki çalışmalarına başlar. Çoğunlukla zamanını geçirdiği yer, İstanbul Radyosu'dur. 'Müzisyenler Sendikası'na üye olur. 1967 yılına kadar sendikalı ney sanatçısı olarak çalışmalarına devam ederken, sanatçı arkadaşlarının ve TRT yönetiminin ısrarlı talepleri sonucunda 15 Haziran 1967'de emekliliğini sonlandırır; Türkiye Radyo Televizyon Kurumu (TRT)'nda, İstanbul Radyosu, Modal Tek Sesli Müzikler Müdürü (Türk Sanat ve Halk Müzikleri) olarak tekrar memuriyete başlar. Bu sıfatla, 'Denetleme ve Eğitim Kurulu'na girer ve 17 Kasım 1974'te vefatına kadar bu görevlerini sürdürür.

Ulvi Erguner, yakın çalışma arkadaşları ve sanatçılar tarafından sanatının, neyzenliğinin, musikideki bilgisinin yanı sıra personelini koruyan, daima onların lehinde düşünen, onlar için bir şans olan müdür olarak saygı ve rahmetle anılmıştır. Müdürlük odası, daha ziyade sanat odasıydı. Cumartesi günleri görevleri olmasa da radyoevine gelir, bu sohbet ve musiki toplantılarına dostlarıyla devam ederlerdi. Ulvi Hoca, askerliğinin de verdiği ama üstadlığı ile donanmış hak eden otoritesiyle de bilinir, sevilir ve sayılırdı. Sesi güzel, sazını iyi icra eden çok sanatçıyı, hemen yanına çağırdığı iki -üç üstadla dinleyiverip, beğenildiği takdirde deneme bantı yaptırır ve radyo kadrosuna alırdı. Bu şekilde İstanbul Radyosu'nun kadrosuna giren birçok sanatçı vardır ve halâ ona hayır duaları ederler.



Ulvi Erguner'in İstanbul Radyosu'ndaki müdürlük odasında musiki meşki; soldan: kudümzen Hurşid Ungay, kudümzen ve bendirzen Nezih Uzel, arkada tanburi Fahreddin Çimenli, Neyzen Ulvi Erguner ve Neyzen Akagündüz Kutbay (tüm üstadlarımız rahmetli oldular-yiten bir dönem. ('torun' Neyzen Süleyman Erguner Arşivi)

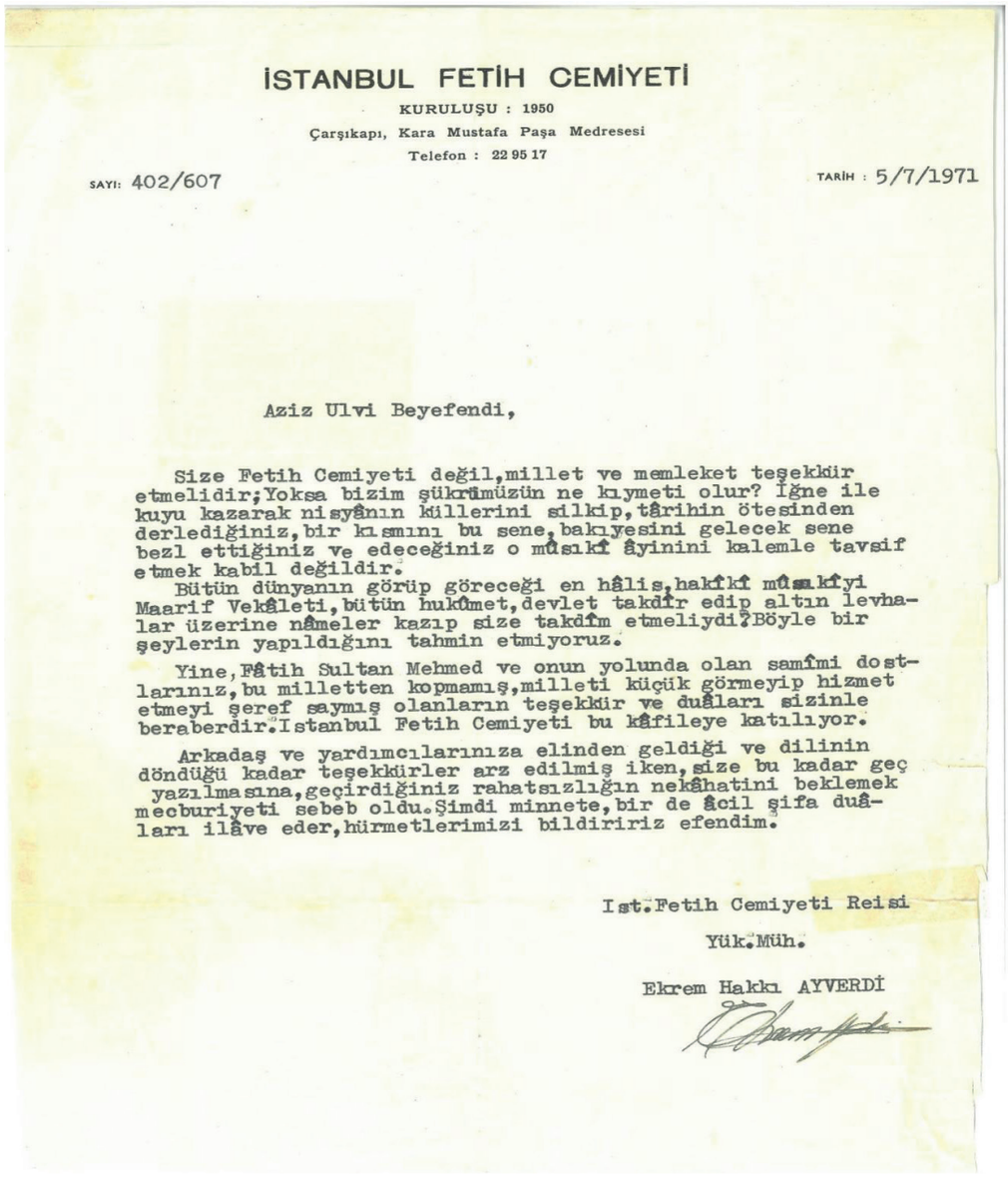
Ulvi Erguner'in İstanbul Radyosu'nda idareci olarak yaptığı diğer önemli çalışmaları kısaca şöyle sıralayabiliriz. Her sanat dalındaki sanatçılara, geniş imkanlar ve kadrolar sağlamıştır. Kendisine, 'müdür yardımcılığı' statüsünde bağlı olan 'Türk Halk Musikisi' bölümünün ayrı bir müdürlük olması için uğraşmış; sonunda TRT radyoları bünyesinde 'Türk Halk Musikisi Şube Müdürlüğü oluşturulmuştur. Müdürlük görevinin yanında, *TRT Repertuvar Kurulu* üyeliğinde bulunan Erguner, getirdiği repertuvar değerlendirme anlayışıyla, bu konu üzerindeki sıkıntıları, kendi döneminde kaldırmıştır. Bazı bestecilerin kurula gönderdiği eserlerle ilgili kararlarda olumlu bir tutum sergilemiş, değerli bestekârların eserlerinin kazandırılması konusunda hassas ve yapıcı davranmıştır.

Neyzen Ulvi Erguner'in Yönettiği 'Tarihi Türk Musikisi Korosu'

Ulvi Erguner, "ecdâdımın sesini bu Radyo'dan halkıma duyuracağım…" diyerek, atfen Merâgalı Hoca Abdülkadir (1360-1435)'e ait olduğu bilinen eserleri ve diğerlerini radyo kayıt repertuvarına kazandırmak için geceli gündüzlü çalışıyordu. Mehter musikisinin ritmik duygusu ve heyecanı ile tarihi repertuarımızı ele alarak çalıştırdığı koroyla, musikimizde tarihe geçecek bant kayıtlarını yaptı. İstanbul Radyosu'nda sadece erkek seslerden oluşan "Tarihi Türk Musikisi Korosu"nun ses kaydı, 16 Ekim 1970 Cuma günü saat 20.00'de yayınlandı. Koro repertuvarı Rehavi makamındaki eserlerden oluşmuştu. *Rehâvi Peşrev*, Kantemiroğlu; *Rehâvi Kâr*, Gulâm Şâdî, "Âfet-i sad dûdimân ü âteş-i sad harmeni"; *Rehâvi Ağır Semâi*, Nalizâde Ali Dede, "Âmâde olur zevk-ı cem'e zümre-i rindân"; Cüneyd Kosal, Rehâvî Taksim; *Rehâvî Yürük Semai*, Diyarbakırlı Mahmud Çelebi, "Ger siyehî çünin büved çeşm-i tü ber helâk-i mâ"; *Rehâvî Sazsemâi*, Fârâbî'ye atfedilir. Kapanış anonsu: Altan Varol. (dinleyiniz: https://youtu.be/aMRWuG2zdpE) Bu programlar; Irak, Hicaz, Pençgâh, Rast, Nihavend-i Kebîr makamlarında devam etmiş ve kayda alınmıştır.

TRT'de Ramazan ayında, ilk defa İstanbul Radyosu'nun 'İftar Saati' programında ilahiler icra etmiş ve yayınlamıştır. Radyodan ilahileri, daha geniş olarak tasavvuf musikisini yayınlamak dönemin yönetimi tarafından uygun görülmemiş ve bu yayınlardan dolayı kendisine 27 Ağustos 1968'de soruşturma açılınca "bir milletin kendi musikisinin sakıncalı görülebilmesi" davranışından dolayı çok üzüntü duymuştur. Fikrî ve idari engellere rağmen yılmamış; tarihi, ilmî, sanatsal yaklaşımla 'millî kültür emanetimiz ve bunların devamını sağlamanın millî sorumluluk olduğu' içerikli cevaplarını verdikten sonra 'TRT İstanbul Radyosu Türk Musikisi Müdürlüğü' görevine vefatına kadar (17 Kasım 1974) devam etmiştir. TRT radyo programlarında dîni ve tasavvuf musikisi eserlerinin okunması, kaydedilmesi ve yayımlanması yolu, bu kültür-sanat mirasımızın temelleri neyzen Ulvi Erguner tarafından yapılmış ve bugünlere gelinmiştir. Nezih Uzel, üstadının bu çalışmalarını anlatıyor (Uzel 1977: sy. 39, 5); "Ulvi Erguner, herşeye rağmen bu ilk devrede birkaç program ortaya koyabildi. Yanılmıyorsam 1968-69'larda ramazan ayında iftar programları her biri birer hazine olan ve gün ışığına çıkmayı bekleyen ilahilerle donanmıştı. Radyo belki de kurulduğundan bu yana ilk defa Türk-İslam halkına ve kültürüne bu kadar köklü etraflı bir şekilde hizmet edebiliyordu."

Mehter musikisine, büyük bir hayranlık duyan Ulvi Erguner, radyo programlarında mehter havalarını da unutulmaması için kayda almıştır. 31 Mayıs 1971'de İstanbul Şan Sineması'nda, İstanbul Fetih Cemiyeti'nin tarafından, "İstanbul'un Fethi'nin 518 ci Yıldönümü" münasebetiyle düzenlenen konseri hazırlamış ve yönetmiştir. Eczacı, hanende Memduh Cumhur (1947-2018), 'Fetih Konseri' hakkındaki görüşünü beş cümlede çok güzel ifade ediyor (Cumhur 1971:21); "Fetih Konseri'nden de bir yarım asır geçecek ve gelecek nesiller diyecekler ki: - Bir varmış, bir yokmuş…Evvel zaman içinde yeniçerilerle onların mehterleri ve II. Mahmud varmış…Bir de Celal Esad Bey (1875-1971)'le Ulvi Erguner varmış…Galiba bir de Türk musikisi varmış!.." İstanbul Fetih Cemiyeti'nin reisi, Osmanlı mîmârisinin hâmisi ve üstâdı merhum Yük. Müh. Ekrem Hakkı Ayverdi (1899-1984)'nin 5 Temmuz 1971 tarihli yazdığı mektup, konserin ortaya koyduğu heyecan ve memnuniyeti ifade ediyor:



İSTANBUL FETİH CEMİYETİ

KURULUŞU : 1950

Çarşıkapı, Kara Mustafa Paşa Medresesi

Telefon : 22 95 17

SAYI: 402/607 TARİH : 5/7/1971

Aziz Ulvi Beyefendi,

Size Fetih Cemiyeti değil,millet ve memleket teşekkür etmelidir;Yoksa bizim şükrümüzün ne kıymeti olur? İğne ile kuyu kazarak nisyânın küllerini silkip,târihin ötesinden derlediğiniz,bir kısmını bu sene,bakıyesini gelecek sene bezl ettiğiniz ve edeceğiniz o mûsıkî âyinini kalemle tavsif etmek kabil değildir.

Bütün dünyanın görüp göreceği en hâlis,hakîkî mûsıkîyi Maarif Vekâleti,bütün hukûmet,devlet takdîr edip altın levhalar üzerine nâmeler kazıp size takdîm etmeliydi?Böyle bir şeylerin yapıldığını tahmin etmiyoruz.

Yine,Fâtih Sultan Mehmed ve onun yolunda olan samîmi dostlarınız,bu milletten kopmamış,milleti küçük görmeyip hizmet etmeyi şeref saymış olanların teşekkür ve duâları sizinle beraberdir.İstanbul Fetih Cemiyeti bu kâfileye katılıyor.

Arkadaş ve yardımcılarınıza elinden geldiği ve dilinin döndüğü kadar teşekkürler arz edilmiş iken,size bu kadar geç yazılmasına,geçirdiğiniz rahatsızlığın nekâhatini beklemek mecburiyeti sebeb oldu.Şimdi minnete,bir de âcil şifa duâları ilâve eder,hürmetlerimizi bildiririz efendim.

Ist.Fetih Cemiyeti Reisi

Yük.Müh.

Ekrem Hakkı AYVERDİ

Belge: Ekrem Hakkı Ayverdi'nin 5.7.1971 tarihli teşekkür mektubu ('torun' Neyzen Süleyman Erguner Arşivi)



31 Mayıs 1971, Pazartesi akşamı Şan sineması2nda Ulvi Erguner'in hazırladığı ve yönettiği 'İstanbul'un Fethi'nin 518. Yıldönümü 'Fetih Konseri'; Fetih Cemiyeti üyesi Sami Yazgan, şef Ulvi Erguner'i tebrik ediyor. Saz sanatçıları; soldan itibaren; Udi Teoman Önaldı, -?-, Neyzen Doğan Ergin, Kanuni Cüneyd Kosal, kemani Cahit Peksayar, kemani Yılmaz Özer, kanuni Nevzad Sümer, klarnet Saffet Gündeğer -?-; arka sırada hanendeler arasında Alâeddin Şensoy, Rahmi Sönmezocak ve Tacettin Uygun görülüyor. ('torun' Neyzen Süleyman Erguner Arşivi)

Ulvi Erguner, repertuvar değerlendirme anlayışıyla, bu konu üzerindeki sıkıntıları, müdürlük döneminde kaldırmıştır. Burada esas ölçü olarak; eserin musiki yapısından ödün vermeden söz ve musiki uyumunun (prozodi) sağlanmasıdır. Esas olan halkın eseri beğenisi ve halkın eser üzerindeki tercihinin devamlılığı, kalıcılığıdır. Radyo müzik yayınları müdürü olarak müzik yayınlarında tutucu olmadığını ifade ediyor; "Radyocu olarak tutumum bütün musiki branşlarının bir arada yaşamasıdır. Herkes kendi fikri ve zevkinde ısrar ediyor. Ben klasiğin en koyu müdafii olmakla beraber, bunun çevresinde toleransla herkesin yaşamasını istiyorum" (Ulvi Erguner 1970: sy. 9, 25)



Neyzen Ulvi Erguner, bir konser öncesinde

Ulvi Erguner'in Yazıları

Türk Musikisi Bizans Aksiyonu mudur? başlıklı makale zinciri, Türk musikisinin temeli, özgünlüğü hakkında yıllardır yanlış ve bilip-bilmeden ya da kasıtlı olarak söylenen ve yazılanlara ders niteliğinde ve kapsamlı olarak verilmiş bir cevabıdır. Hemen hemen bütün musiki araştırmacılarının, musiki tarihimizde yer alan birçok müzikoloğun üzerinde çalıştığı, yazılar yazdığı, tartışmalar yaptığı bu önemli konudaki yazısı *Kubbealtı Cemiyeti Akademi Mecmuası*'nda yayınlanmıştır; *Kubbealtı Akademi Mecmuas*ı, Türk Musikisi Bizans Aksiyonu mudur? -1-2-3", 1 Nisan 1974, sy.2, s. 56-60; 1 Temmuz 1974, sy. 3, s. 63-69; 1 Ekim 1974, sy. 4, s. 65-70; diğer yazıları; Konya Törenleri Hakkında Sohbet", 30 Ocak 1971 (Erguner, 2005: 161); "Türk Musikisi Açık Oturumu", *Musiki ve Nota Mecmuası*, Ekim, Kasım, Aralık 1970, sy. 12, 13,14; *Musiki ve Nota Mecmuası*, Temmuz, 1970, sy. 9, s. 24-25; "Ansiklopedi Tenkidi", *Musiki ve Nota Mecmuası*, Mayıs 1970, sy. 7, s. 24; "Ney (nay)", *Musiki ve Nota Mecmuası*, Kasım 1969, sy.1, s. 10-11; "Ulvi Erguner ile Röportaj", *Musiki ve Nota Mecmuası*, yazan: Cavidan Arın, Ekim 1967, sy. 227, s. 15; "Mevlevî Musikisi Hakkında Bir Konuşma", *Musiki Mecmuası*, Kasım-Aralık 1966; Ocak 1967, nu. 224, 225, 226. *Türk Musikisi Ansiklopedisi*'nde[5] bestesi Buhurîzâde Mustafa Itrî (ö. 1712)'ye ait olarak yazılan *Salât-ı* Ümmiye'yi; aynı maddede Suphi Ezgi'nin, bestekârı Hatip Zakirî Hasan Efendi (ö. 1623) olarak gösterdiği[6] semâi usulündeki tarzını esas almasını eleştirir. Eserin usûlü hakkında açıklamalı bilgi ve notasını vermesinin yanı sıra ansiklopedinin genel durumuna dair eleştirisi, tarafsız-objektif olmaması ve diğer konulardaki değerlendirmelerini yapar (*Musiki ve Nota Mecmuası* 1970: sy. 7, 24). *Musiki ve Nota Mecmuası*'nın kendisine musikimizle ilgili soruya verdiği cevabı şöyledir (Ulvi Erguner 1970: sy. 9, 25);

> "Eski eserler aranjeye girmez. Fakat bazı besteciler var ki onların eserleri denenebilir. Esas dâvâmızı halletmemişiz. Yine aranje derken kimse mânâsını izah etmemiştir. Geniş mânâda bir aranje, senfonik mânâda bir müziktir. Türk'e has kokuları istiyor, büyük eserler kastediliyorsa, bu büyük orkestraların işidir. Eğer bu yolla musikimiz dünyaya empoze edilmek isteniyorsa, o zaman yetişecek dâhi besteciler ilerde bu mevzuu halledebilir. Bu Türk müzisyenlerinin işi değildir. Bizim yapacağımız aranje ise hiçbir zaman geniş mânâda yeterli olamaz. Ancak, ney, kanun kemençe, ud, tanbur gibi sazlarla, ikileme ve üçleme gibi denemeler olabilir. Ben branşların *yıkılmasına taraftar değilim. Öbür taraftan bir akım var ki senfonik anlamda değil de şarkıları çok sazla ve batı müziği* enstrümanlarıyla aranje eser yapmak ve icra etmek istemektedirler. Bu geleneksel değil, yeni son yüz senenin verdiği akımın sonucudur. Düşüncem olarak ben burada değilim. İdareci olarak şöyle düşünüyorum.: *Yüz seneden beri çok sesli Türk musikisi hakkında gelmiş geçmiş otoriteler, beyanatlar vermiş, arzu göstermiştir. Musikicilerimizden Muhlis Sabahattin,* Sadeddin Arel aranjman çalışmaları yapmışlardır. Bugün de otorite olarak söz sahibi müzisyenleri (Cüneyd Orhon, Cevdet Çağla, Hakkı Derman, Nevzad Atlığ) çok sesli musikiye taraftar olduklarını beyan etmektedirler. Fakat bugün bu tipin örneği olan besteci ve icracıların ortaya koymuş oldukları eserleri yadırgamaktadırlar. Ben bu aranjeleri Türk musikisinde küçük bir renk olarak kabul ediyorum. Şu hale göre ya 'aranje Türk musikisi' yoktur veya bunun örneği olan kişilerin eserleri icra edilebilir. Bu anlamla mükemmel olduğunu iddia etmemekle beraber yılda birkaç kaşe olarak Yıldırım Gürses, İsmet Nedim ve aranje ettirdiğim diğer bestekârların eserlerini bu yolun ilerde gelişmesi bakımından radyo idarecisi olarak yayınladım ve kendim de ikilemeleri icra ettim. Bu yol, halâ münakaşa konusu olarak devam etmektedir. Bu geleneksel yol değildir. Fakat, geleneksel musikinin terk edilmesi demek de değildir. Söz buraya gelmişken sözleriyle tutumlarında tezat gösteren bugünkü otorite sayabileceğim arkadaşları kesin karara ve açıklığa davet ediyorum."

'Ney' makalesi'nde (Ulvi Erguner 1969, sy.1, 10-11) neyleri üç grupta ele alır ve aşağıdaki tabloda görüldüğü üzere tüm ney akortlarını gösterir; Esas Neyler (Kız Ney, Mansur, Şah, Davut, Bolahenk); *ney*lerden bir oktav (bir sekizli) tiz ses veren nısfiyeler[7]; tam sesli ney ve nısfiyelerin arasındaki yarım ses ton farklı 'mabeyn ney ve nısfiyeler.

---

[5] Yılmaz Öztuna, *Türk Musikisi Ansiklopedisi*, İstanbul, 1969, C. I, s. 288; ayrıca a.g.e., C. I, 254'te Hatipzakiri Hasan Efendi maddesinde Itrî maddesinde yazılanın tam tersini söylüyor; "bununla beraber meşhur Salât-ı Ümmîye'nin Hasan Efendi'ye değil, Itrî'ye ait olduğu kesin şekilde söylenemez." ; a.g.e., 1976; C. II, s. 201; *Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi*, 1990, C. I, s. 375; C. II, s. 257 ((buralarda eserin bestekârı Itrî ve usûlü semai olarak yazılmıştır.).

[6] Suphi Ezgi, *Türk Musikisi Klasiklerinden Temcid-Na't-Salat-Durak*, İstanbul Konservatuarı Neşriyatı, İstanbul, 1945, s. 14.

[7] Nısfiye yerine kendi bulduğum 'neyçe' adını kullanmayı tercih ediyorum. SE.

Neyzen Ulvi Erguner'in Ney Âhenkleri Tablosu

Sazın Diyapozonun		Mansur Ney'in	Ney'in Cinsi
Kaba Rast sesi	La	La (Dügâh)	Kız Nısfiyesidir
Kaba Nim Zirgüle	”	”	Kız (Mansur) Mabeyni Nısfiye
Kaba Dügâh	”	”	Mansur Nısfiye
Kaba Kürdî	”	”	Mansur Şah Mabeyni Nısfiye
Kaba Segâh	”	”	Dik Şah Nısfiye
Kaba Puselik	”	”	Şah Nısfiye
Kaba Çârgâh	”	”	Davut Nısfiye
Kaba Nim Hicaz	”	”	Davut(Bolâhenk) Mabeyni Nısfiye
Yegâh	”	”	Bolâhenk Nısfiye
Kaba Nim Hisar	”	”	Bolâhenk(Süpürde) Mabeyni Nısfiye
Hüseyni Aşiran	”	”	Süpürde Nısfiye
Acem Aşiran	”	”	Müstahzen Nısfiye
Irak	”	”	Müstahzen (Kız) Neyi Mabeyni
Rast	”	”	Kız Ney
Nim Zirgüle	”	”	Kız (Mansur) Mabeyn Ney
Dügâh	”	”	Mansur Ney
Kürdî	”	”	Mansur (şah) Mabeyni Ney
Segâh	”	”	Dik Şah Ney
Puselik	”	”	Şah Ney
Çârgâh	”	”	Davut Ney
Nim Hicaz	”	”	Davut(Bolâhenk) Mabeyn Ney
Nevâ	”	”	Bolâhenk Ney

Besteleri

Ulvi Erguner'in *Beyatiaraban Peşrev* (usûl: Devrikebîr, dört hane) ve *Beyatiaraban Sazsemâi* olmak üzere iki sazeseri vardır. Sözlü eser bestesi yoktur. Aşağıda yer alan 'Devrikebîr' usulündeki *Beyâti Araban Peşrev*i'ni 31 Mart 1950'de Ankara'da bestelemiştir. Vefatından yıllar sonra, arşivimde inceleme yaparken lise defterimin arasında, Ulvi Hoca'nın Hamparsum notasıyla yazdığı Beyati Araban Sazsemaisi'ni buldum. Büyük heyecan ve sevinçle, *Beyatiaraban Saz Semai*'ni günümüz notasına çevirerek ilk defa *Ney 'Metodu'*mda (Erguner, 2002) yayımladığım eser, TRT Repertuvarı'ndadır.

Beyâti Araban Peşrev

(beste: 31 Mart 1950; Ankara)

♩=64 süre: 3'30"

Neyzen Ulvi ERGUNER

(1924-1974)

Devrikebîr



İkinci Hane



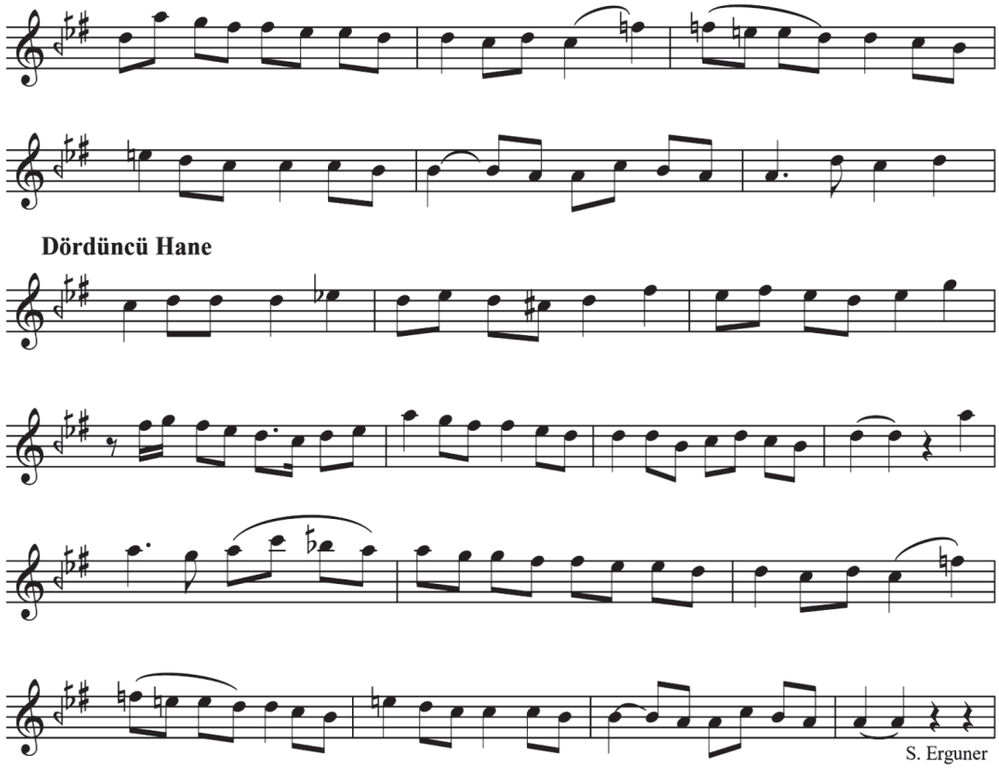
Üçüncü Hane



Beyâti Araban Peşrev

s. 2

Neyzen Ulvi ERGUNER





Ulvi Erguner'in Ney Taksimleri ve Diğer Çalışmaları

İstanbul Radyosu'nda 1954 yılında Mesud Cemil'in arzusuyla yaptığı plak; Ersak Plak, 1967; 45 devir plaklar a. Uşşak Taksim b. Hüzzam Taksim; Columbia a-Saba Taksim b-Neylerle Saz Eserleri (*Acemaşiran Peşrev*, Neyzen Salih Dede); Organorama (ilaç firması), yıl: 1973; Saba Taksim - Saba Peşrevi-Sabâ Ayini (1 ve 2. Selamlar); Segâh Taksim - Niyaz İlahileri; Acemaşiran Mevlevî Âyini, Ersak Plak, yöneten: Neyzen Ulvi Erguner, longplay; Beyâti Mevlevî Âyini, Aras Plak; yöneten: Neyzen Ulvi Erguner, longplay; Rumeli Sesleri, Aras Plak, yöneten: Ulvi Erguner, longplay; Uşşak Taksim; UNESCO, A Musical Anthology of the Orıent-20 Turkish Music longplay. Bulabildiğimiz '38' ney taksiminden (Atlan 2022: 75-76) sonraki tespitlerimle Eylül 2023 tarihi itibarıyla '70''e varan ney taksimin listesini tabloda görebiliriz. Kaldı ki üstadın radyo kayıtlarında, musiki meclislerinde, ev ve Özbekler Tekkesi gibi çeşitli mekanlarda yaptığı taksimlerin dışında daha birçok taksimi olduğuna inanıyoruz. Ulvi Erguner'in Sabâ makamındaki taksimini dinleyiniz: https://youtu.be/gWo6KfDTJHY

Neyzen Ulvi Erguner Taksimlerinin Listesi- 23 Ağustos 2023

Taksim No	Makamı	Âhenk	Süre	Kaynak
1	Acemaşîran -1	Kız ney	4: 56”	‘Torun’Süleyman Erguner Arşivi (TSEA)
2	Acemaşiran -2	Kız ney	2: 53”	Özbekler Tekkesi -TSEA
3	Acemaşiran -3	Yıldız		TSEA-Bant 4
4	Acemaşiran -4			TSEA-Bant 5 A
5	Acemaşiran-Muhayyer H.S. Arel “Bayram”	Kız ney		TSEA-Bant 4
6	Acemaşîran-Rast	Mansur ney	3: 39”	TSEA
7	Acem Buselik	Kız ney	1: 50”	TSEA-Bant 3 A
8	Beyâtî -1 Baş Taksim	Kız ney	3: 03”	TSEA
9	Beyati -2	Kız ney		TSEA Bant 4
10	Beyati 3	Mansur		TSEA Bant 15b
11	Beyati 4	Mansur		TSEA Bant 15b
12	Beyâti Araban -Segâh	Kız ney	3: 37”	Vahit Anadolu Arşivi
13	Beyâti-Sabâ	Mansur ney	4: 09”	TSEA
14	Buselik – 1	Mansur ney		TSEA-Bant 3 A
15	Buselik – 2	Kız ney		TSEA-Bant 2
16	Buselik - 4	Mansur ney		TSEA Bant 15 a
17	Çargâh	Süpürde nısfiye	1: 22	Diğer Arşivler
18	Hicaz – 1	Kız ney	3: 31	TSEA
19	Hicaz - 2	Kız ney	5: 21	TSEA
20	Hicaz – 3	Şah ney	4: 09	Özbekler Tekkesi-TSEA
21	Hicaz – 4	Mansur ney	1: 01	TSEA
22	Hicaz - 5	Mansur ney		TSEA-Bant 5 A
23	Hicaz – 6	Mansur ney		TSEA-Bant 5 B
24	Hicaz – 7	Şah ney		TSEA-Bant 20
25	Hicaz – 8	Mansur ney	3: 29	Kalan Müzik CD 1
26	Hicazkâr	Kız ney	1: 57	Vahit Anadolu
27	Hüseynî-1	Süpürde nısfiye	1: 51	Ankara Radyosu
28	Hüseynî-2	Süpürde nısfiye	1: 31	Vahit Anadolu Arşivi
29	Hüseynî-Hicaz	Mansur ney	1: 44	TSEA-Bant 3; 5 B; Vahit Anadolu Arşivi
30	Hüzzam-1	Şah ney	2: 57	
31	Hüzzam -2	Mansur ney	2:57	Ersak Plak-TSEA
32	Hüzzam- 3	Yıldız ney	2: 58	TSEA-Bant 4
33	Hüzzam -3	Kız ney		TSEA-Bant 2
34	Isfahan	Kız ney		TSEA- Bant 20
35	Muhayyer	Kız ney		TSEA- Bant 3
36	Neva	Süpürde	1: 11	Diğer Arşivler
37	Nihavend 1	Süpürde nısfiye	1: 22	TSEA-Bant 4; Vahit Anadolu Arşivi
38	Nihavend 2	Mansur ney		TSEA - Bant 22
39	Rast	Mansur ney	11: 08	TSEA-Bant 5 B
40	Rast - Segâh	Mansur ney	2: 24	Vahit Anadolu Arşivi
41	Sabâ – 1	Mansur ney	2:	TSEA-Bant 5 B

42	Saba – 2	Mansur ney	10: 51	Ali Orhan Selek -1960
43	Saba – 3	Mansur ney	3: 17	TSEA - Columbia Plak-1967
44	Sabâ – 4	Kız ney	1: 52	TSEA Bant 3; Vahit Anadolu
45	Saba -5 Baş Taksim	Kız ney	4: 23	Kalan Müzik CD
46	Sabâ -Hicaz 1	Kız ney	2: 28	TSEA
47	Sabâ -Hicaz 2	Yıldız ney	2: 33	TSEA- Bant 4
48	Segâh – 1	Mansur ney	8: 30	TSEA- Bant 5 B
49	Segah - 2	Mansur ney	3: 50	TSEA
50	Segâh - 3	Mansur ney	4: 35	TSEA
51	Segâh – 4	Şah ney	3: 01	Vahit Anadolu Arşivi
52	Segâh – 5	Mansur ney	4: 57	Özbekler Tekkesi-TSEA
53	Segâh – 6	Kız ney	2:	TSEA - Bant 3A
54	Segâh - Beyati	Mansur ney	14: 30	Özbekler Tekkesi -TSEA
55	Suzinak-Rast	Kız ney	2: 54	TSEA
56	Şedaraban- 1	Kız ney		TSEA - Bant 2
57	Şedaraban- 2	Mansur ney		
58	Şevkefza	Mansur ney		STEA - Bant 5 A
59	Tahir	Mansur ney	2: 26	İstanbul Radyosu 1968-
60	Uşşak -1	Kız ney	1: 07	TSEA
61	Uşşak -2	Kız ney	1: 33	İstanbul Radyosu 1968-
62	Uşşak -3	Mansur ney	3: 55	TSEA - Ersak Plak – 1967
63	Uşşak -4	Mansur ney	8: 31	TSEA
64	Uşşak -5	Kız ney	1: 39	TSEA
65	Uşşak -6	Kız ney	3: 59	TSEA
66	Uşşak -7	Kız ney		TSEA - Bant 4
67	Uşşak -8	Mansur ney		TSEA - Bant 5 B
68	Uşşak -9	Yıldız ney	1: 42	TSEA - Bant 4
69	Uşşak -10	Yıldız ney	4: 03	TSEA - Bant 4
70	Uşşak-Suzinak Kürdilihicazkâr	Müstahsen		TSEA - Bant 3 A

17 Kasım 1974'te vefatından hemen sonra TRT İstanbul Radyosu'nda yapılan anma programında, dönemin Radyoevi müdürü Doğan Soylu; Ulvi Erguner hakkında şu sözleri söylüyor:

> "Ulvi Erguner, birçok yönü olan, çok yönlü bir insandı. İzin verirseniz, ben birkaç cümle ile, yönetim hayatı içinde beraber olduğumuz Ulvi Erguner'de, görüp tanıdığım üç temel değerini dile getirmeye çalışayım. Ulvi Erguner, bir tarihçi değildi, Ulvi Erguner, tarih yazarı da değildi. Fakat, çok ilginçtir; Ulvi Erguner'in bir tarih bilinci, şuuru vardı ki, gerçekten bugünün en çağdaş tarih yorumcuları, tarih nazariyecilerinin izledikleri, dile getirdiklerine, özde büyük bir paralel çizer ve yaklaşım yapar. Ulvi Erguner için tarih, düne bağlanmışlık değil; dün ile yarın arasındaki köprüyü en sağlıklı biçimde kuran, gerçek, dinamik bir tarih şuûru şeklinde dışlaşırdı. İkinci olarak Erguner'de ifade etmek istediğim, hakikaten altını çizerek belirlemek istediğim, birçok yönleriyle örnek ittihaz edilmesini [örnek sayılması] arzu ettiğim bir yanı, "Erguner'in milliyetçiliği" idi. Bu gerçekten insanlık ailesi içerisinde, temelini ve özünü insana duyulan saygı, sevgiden alan, kökü insan sevgisine dayanan ve insanlık ailesi içerisinde, belki ilk oluşumundan bu yana daima çok ön planda rol oynamış; büyük ürünler vermiş eserler, büyük eserler vermiş, ulular yaratmış olan bu ulusun dününe, bugününe akılcı bir yaklaşımla bakmak; onunla kıvanmak, kıvanç duymak ve yarınların daha da ileri daha da güçlü

yarınların yine Türk Ulusu ile gerçekleşeceğine inanmaktan gelirdi. Tarih anlayışı, tarih bilinci ve milliyetçilik anlayışı konularına bu kadar değindikten sonra; son olarak her ikisinden kök alan günlük hayatına ve yaşamasına büyük ölçüde etki yapan; insanî ilişkilerinde, kişilerle, topluluklarla ve çeşitli davranışlarla olan ilişkilerinde, kendisini yönleyen temel değeri olan yöneticilik, yönetmenlik niteliğine değinmek istiyorum. Erguner, müziğe etkili olabilecek konularda, müzisyen arkadaşlarının ihtiyaç ve isteklerinde, personeli üzerinde hiçbir zaman onların hissetmeyeceği; nereden, ne zaman, nasıl, kimin tarafından olduğu bilmeyeceği bir tutumla, bir tevâzu ile tıpkı iyi bir şans gibi personeli ve müzisyen arkadaşlarını izlemek isterdi. Evet, iyi bir şans gibi… Bilmesinler, nereden ve kimden olduğunu, nereden ve kimden geldiğini… Sanki, şans yaver gidiyor, sanki, olaylar birbirini iyi yönde izliyormuşcasına bu müşkiller, bu problemler çözülsün… Kendiliğinden oluşan bir güzel dizisi, bir başarı dizisi arkadaşlarımızın gerçekleştirdiği bir tablo olarak Türk sanat hayatına her gün birer basamak daha yücelerek kendiliğinden gelsin isterdi. Benim Erguner için bu süre içerisinde söyleyebileceklerim zannederim bunlar… Ama, zaman ve gelecek günler, çok daha net, çok daha berrak, çok daha gerçek değerlerini belirleyecek, pek çok şey söyleyecektir…"

Neyzen Akagündüz Kutbay (1934-1979), aynı programda, Ulvi Erguner'in neyzenlikteki üstadlığını, yöneticiliğini ve özellikle tevâzusunu üzüntü içinde dile getiriyor;

" Musikimiz eşsiz bir insan, büyük bir müzisyen kaybetti. Sazındaki, üstün kudreti, nefis tonu ile büyük neyzendi. Kudretli bir yönetici idi. Yöneticiliği ile Türk musikisine şahsiyet kazandırmıştı. İnsanlığı ve iyiliği için ne söylense azdır. Hiç kimseyi kırmamıştır ömrü boyunca… en karışık meseleleri akılcı tutumuyla, en isabetli şekilde çözerdi. Bizler, arkadaşları, dostları ne zaman güç durumda kalsak, kendisinden büyük yardımlar görürdük. Tevâzu ile kendisini musikiye adamıştı. İnce ve keskin zekâsıyla yaptığı espirilerini, şakalarını unutmayacağız. Kısa yaşamında, tertemiz, berrak bir su gibi aramızdan akıp gitti. Onu gerek ağabey gibi, gerek başımızda hiçbir art niyeti olmadan musikimize hizmet eden bir yönetici olarak çok arayacağız. Tevâzu sahibi, çelebi, eşsiz insan Ulvi Ağabeyimizi kaybettik… Hepimizin başı sağolsun. "

Ulvi Erguner'in cenazesinin 19 Kasım 1974, Salı günü öğle namazını takiben Fatih Camii'nden kalkmasına karar verildi. Edirnekapı Şehitlik'teki 'dede' Süleyman Erguner'in kabri hazırlandı. Yakın tarihimizde, rahmetli Cumhurbaşkanı Turgut Özal'ın cenazesini hatırlayanlar bilirler. Aynı şekilde, mahşeri kalabalıkla, eller üstünde Fatih'ten Edirnekapı'ya ilahiler, tekbirler okunarak gelindi. Generaller, subaylar ve askerleri; sanat ve kültür camiasından ve TRT'den hemen hemen herkes, talebeleri, akrabaları ve yüzlerce insan ordaydı. Kabri başında, dönemin dînî ve mânevi büyükleri, hafızlar sıra sıra görevlerini yaptılar. Bendeniz ve diğer neyzenler, neyzenbaşımıza, üstadımıza yapılacak son görevi yaptık, ney üfledik… *Segah Peşrevi*'ni ve "Şem'i rûhuna cismimi pervâne düşürdüm" niyaz ilahisini icra ettik. Dede Süleyman Erguner'in *Ömrün şu biten neşvesi tam olsun erenler* mısraı ile başlayan 'Erenler' adlı Uşşak eseri icra edildi, imam ve hafızlar son görevlerini yerine getirdiler.

Üstadım, Önderim, Neyzenlikte Kutbum Ulvi Erguner'e Mektubum

"Nûr içinde yatınız sevgili babacığım. Siz, babanız Süleyman Erguner'den devr aldığınız 'Erguner Ney Tavrı'nı bizlere meşk ettiniz. Elli yaşında bizlere, *ney*inize veda ettikten sonra kayıtlarda olan ney icralarınızı, taksimlerinizi sanki yanımda üflüyormuşçasına sizden dinleyerek bugünlere geldim ve halâ da dinliyor, dinlemeye de doyamıyorum. Vefatınızın 49. Yılı'na gelen, Cumhuriyetimizin 100. Yılı dolayısıyla tertiplediğim bu yazımda; elli yaşında sırlanmanızla kısa, fakat ney ve musiki ile dolu dolu geçen hayatınızı, çalışmalarınızı anlatmaya çalıştım. Tekrar mülâki oluncaya kadar, "Evvel giden ahbâba selâm olsun Erenler, rahmetler olsun size"

Oğlunuz Neyzen Süleyman Erguner

Kaynakça

Arın, Cavidan (1967). "Ulvi Erguner ile Röportaj", *Musiki ve Nota Mecmuası*, Ekim, sy. 227, s. 15.

Atlan, Cengiz (2022). *Neyzen Ulvi Erguner'in Hayatı ve Ney Taksimlerinin Değerlendirilmesi*, Haliç Üniversitesi, Lisanüstü Eğitim Enstitüsü, Türk Musikisi Ana Sanat Dalı, Sanatta Yeterlik Tezi, Kasım, s. 230.

Ergiydiren, Özcan (2009). *Hayâli Cihan Değer -Sâmiha Ayverdi ile Hatıralar-*, Kubbealtı Neşriyatı, Nisan, İstanbul, s. 243.

Erguner, Süleyman (2023). 'Özbekler Tekkesi Musiki Mirası", *Sultantepe Özbekler Tekkesi-Osmanlı'dan Cumhuriyete Bir Müessesenin Tarihi-*, İSAR Yayınları, İstanbul, s. 197-235.

Erguner, Süleyman (2005). *Neyzen Süleyman-Ulvi Erguner*, İstanbul, 2005, s. 142, 161.

Erguner, Süleyman (1995). "Erguner Ulvi", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi,* 1995, C.11, s. 302

'Torun' Süleyman Erguner Arşivi: 'Görsel 1-Foto Arşivi; 'Görsel 2-Nota Arşivi'; 'Görsel 3-Belge Arşivi' ; 'Görsel 4- Gazete Arşivi'

Erguner, Ulvi (1974). "Türk Musikisi Bizans Aksiyonu mudur? -1-2-3", *Kubbealtı Akademi Mecmuas*ı, 1 Nisan 1974, sy.2 , s. 56-60; 1 Temmuz 1974, sy. 3, s. 63-69; 1 Ekim 1974, sy. 4, s. 65-70.

Erguner, Ulvi (1971) "Konya Törenleri Hakkında Sohbet", 30 Ocak 1971, sohbette bulunanlar: Akagündüz Kutbay, Doğan Ergin, Cüneyt Kosal, Alâeddin Aday.

Erguner, Ulvi (1970). "Ansiklopedi Tenkidi-Salât-ı ümmiye", *Musiki ve Nota*, Mayıs , sy. 7, s. 24.

Erguner, Ulvi (1970). "Ansiklopedi Tenkidi", *Musiki ve Nota Mecmuası*, Mayıs 1970, sy. 7, s. 24.

Erguner, Ulvi (1970). *Musiki ve Nota Mecmuası*, Temmuz, sy. 9, s. 24-25.

Erguner, Ulvi (1970). "Türk Musikisi Açık Oturumu", *Musiki ve Nota Mecmuası*, Ekim, Kasım, Aralık, sy. 12, 13,14.

Erguner, Ulvi (1969). "Ney (Nây)", *Musiki ve Nota Mecmuası*, Kasım 1969, sy. 1, s.10-11.

Erguner, Ulvi (1967, 1966). "Mevlevî Musikisi Hakkında Konuşma", *Musiki Mecmuası*, Kasım-Aralık 1966 ve Ocak 1967, nu: 224-225 s. 2553-254 ve 261.

"Mevlevî Musikisi Hakkında", *Musiki Mecmuası*, Kasım-Aralık 1966; Ocak 1967, nu. 224, 225, 226.

Ezgi, Suphi (1945). *Türk Musikisi Klasiklerinden Temcid-Na't-Salat-Durak*, İstanbul Belediye Konservatuarı Neşriyatı, 1945, s. 14.

Musiki ve Nota Mecmuası (1970) "Ulvi Erguner ile Musiki ve TRT", Temmuz, sy. 9, s. 24-25.

Ökte, Burhaneddin (1953). "Süleyman Erguner'e Olan Borcumuz", *Ekspres Gazetesi*, 28 Aralık, s.4-5.

Uzel, Nezih (1977). "Ulvi Erguner", *Büyük Gazete*, 19 Ocak, sy: 39, s. 5.

Besteci, Teorisyen ve Müzikolog: Entelektüel Yalçın Tura ve Mes'eleleri

Songül KARAHASANOĞLU[1]

Özet

Cumhuriyetimizin çok yönlü büyük sanatçısı Yalçın Tura, besteciliğinin yanı sıra teorisyen ve müzikologdur. Onun kitapları, yazıları ve besteleri ile sadece müzik ve müzik tarihini değil, cumhuriyetin siyasal, politik ve ekonomik tarihini dahi görüntülemek mümkündür. Entelektüel kimliği, hem Türk, hem de Avrupa müziğine hakim bir sanatçı olması ile ülkemiz bestecileri arasında özel bir yere sahiptir. Tiyatro, sinema, orkestra, insan sesi, çeşitli enstrümanlar ve oda müziği grupları için birçok eser yazmıştır. Yalçın Tura'yı Cumhuriyet müzik politikalarının temel bileşeni olan Doğu-Batı sentezinin gerçek yaratıcısı olarak nitelemek yanlış olmayacaktır. Çevirdiği ve yazdığı kitaplar, bestelediği tüm müzikler, onun hayata bakış açısının ve felsefesinin birer yansımasıdır. Özünde, Tura'nın yaratımları her zaman hayatıyla derinden iç içe geçmiş ve onun kişisel dünya görüşünü özetlemiştir.

Anahtar Sözcükler: Yalçın Tura, Müzik, Bestecilik, Müzikoloji, Müzik Teorisi

Abstract

Yalçın Tura, an eminent artist of the Republic, was not only a composer but also a renowned theorist and musicologist. His books, writings, and compositions offer a comprehensive view of not only the history of music but also the political, social, and economic history of the republic. Tura holds a distinctive position among the composers of our country, as he possesses a profound understanding of both Turkish and European music. Throughout his career, Tura has composed numerous works for various mediums such as theater, cinema, orchestra, vocal performances, different instruments, and chamber music groups. His intellectual identity and mastery of both Turkish and classical European music have established him as a prominent figure in the musical landscape of our nation. Tura can be rightly regarded as the true pioneer of the East-West synthesis, which constitutes a fundamental element of Republican music policies. The books he translated and authored, as well as all the music he composed, are a reflection of his life perspective and philosophy. In essence, Tura's creations have always been deeply intertwined with his life, encapsulating his personal worldview.

Keywords: Yalçın Tura, Music, Composition, Musicology, Music Theory

Giriş

Okuldan birlikte çıktık "ben de sizinle gelebilir miyim?" dedim. Olumlu yanıtı aldıktan sonra adeta çok hızlı yürüyen öğretmenimin ardı sıra uçarak Beşiktaş'tan kalkıp Üsküdar'a giden vapura ulaştık. Öğretmenim toplamı on dakika süren bu yolculuk için üzerindeki pardösüsünü çıkarıp astı ve şapkasını orada bulunan insanlara hürmeten başından çıkardı. Bu hareket tarzı onun birikimi ve kültürünü çok iyi anlatıyordu. O, cumhuriyet döneminin yetiştirdiği çok yönlü büyük sanatçı Yalçın Tura idi. Onun kitapları, yazıları ve besteleri ile sadece müzik ve müzik tarihini değil, cumhuriyetin siyasal, politik ve ekonomik tarihini dahi görüntülemek mümkündür. Konservatuarda öğrenci olduğum yıllarda aldığım dersler ve devamında birlikte aynı kurumda olup feyz aldığım ve bu çok yönlü bir sanatçı ve bilim adamı Yalçın Tura'yı bu kitapta kısa da olsa anlatmak bana düştü. O'nun hakkında yazmak beni oldukça zorladı ancak bunların içinde Evin İlyasoğlu (2009) 46.Uluslararası Antalya Altın Portakal Film Festivali Onur Ödülüne layık görülmesi üzerine hazırladığı kitap ve Şefik Kahramankaptan ise

[1] Profesör, İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuarı, Müzikoloji Bölümü, songul.kh@gmail.com

2015 yılı Onur Ödülü Altın Madalyası Sahibi Tura hakkında yazdığı kitaplardan yararlandım (2016). Bu kitaplarda hem hayat hikayesi, hem de eserlerine geniş yer ayrılmıştır. Ayrıca besteleri hakkında analizlerin yer aldığı çalışmalar da mevcuttur (Atılgan 2008, İçellioğlu 2010, Akbaş 2011, Budak 2016). Tura'yı en iyi anlatan onun eserleridir, özellikle çevirilerini yapmayı tercih ettiği kitaplar onun entelektüel düzeyi ve bakış açısını bize anlatır (Tura 1970a, 1970b, 1957, 2017, 2019). Tura'nın hem besteciliğine hem de dünya görüşüne katkısı olan ve müzikal çalışmalara büyük katkı sağladığı onlarca sempozyum bildirisi, makaleleri ve kitapları (Tura 1988a, 1988b, 1998, 1999, 2000, 2006) vardır. Tura hakkında kapsamlı bilgi sahibi olmak isteyenler bu yayınlardan yararlanabilir.

Cumhuriyetimizin büyük sanatçısı Yalçın Tura, besteciliği yanında teorisyen, müzikolog ve hayatını uzun yıllar bir kuruma bağlı olmaksızın sürdürebilen bir entelektüeldir. İlkokulu bitirdikten sonra Galatasaray Lisesi'nde almış olduğu ortaokul ve lise eğitimi daha sonra İstanbul Üniversitesi Felsefe bölümünde okuması ile derinleşti. İki önemli ve büyük kurumda derin ve tüm hayatını biçimleyecek bir eğitim aldı. Bu eğitim müziklerinde, hayata karşı duruşunda ve yazdıklarında onu farklı kılan nedenlerden biri olmalıydı. O'nun sanatsal ve bilimsel üretim, müzik ve ona dair her şey ile mes'eleleri oldu ve bu durum onun sanatının, hayatı sorgulamasının, zekasının göstergeleri idi. Tura cumhuriyet döneminin çalkantılı yıllarına rağmen sanatından ve düşüncesinden ödün vermedi. Müziğin unutulduğu güncel siyasi ve politik ortamlarında dahi üretimine devam etti. O ise bu ayrımların hiçbirine değer vermedi, entelektüel yanının beslediği bir anlayışla *ses*in ardından gitti. Bazen klasik Türk müziği bestecisi bazen bale, opera, senfoni besteleyen bir besteci, bazen de en yalın hali ile bir temanın peşinden harikalar yaratan bir sanatçı oldu. Dünyada ve Türkiye'de büyük konser salonlarında besteleri çalındı, bazen de sosyal içerikli filmlerde onun müziğini duyduk. Her zaman insan yanı öne çıktı ve ilişkilerinde çok mütevazi oldu bu tavrı da onun müziklerine yansıdı.

Yalçın Tura, entelektüel kimliği, hem Türk, hem de klasik Avrupa müziğine hakim bir sanatçı olması ile ülkemiz bestecileri arasında özel bir yere sahiptir. Tiyatro, orkestra, insan sesi, çeşitli enstrümanlar ve oda müziği grupları için birçok eser yazmıştır. Diğer alanlarda yazdığı tüm eserlerin yanı sıra, bestelediği onu aşkın film müziği de, onun çok yönlü bir besteci olduğunu göstermektedir. Yalçın Tura'yı Cumhuriyet müzik politikalarının en temel bileşeni olan Doğu-Batı sentezinin gerçek yaratıcısı olarak nitelemek yanlış olmayacaktır. Yaptığı besteler kültürel olarak beslendiği toprak ile yoğruldu ve bu durum onun tüm bestelerini farklı ve özgün kıldı. Örneğin yaylılar için bir orkestra süiti olan Enginlerden... Yücelerden, bestecisinin Anadolu'da askerlik görevini yaptığı dönemde Ankara Filarmoni Derneği'nin isteği üzerine 1969'da bestelenmiştir.[2] Bu eser Anadolu müziğinin en üst noktası gibidir. Örneğin bölümlemelerini bu müziğin formlarından esinlenerek özgün bir eser olarak bestelemiştir. Uzun Hava (Poco andante, con passione), Kırık Hava (Moderato assai), Halay Havası (Allegro moderato) dan oluşmaktadır.

Cumhuriyet döneminin bu önemli entelektüeli Yalçın Tura 23 Mart 1934 yılında İstanbul'da dünyaya geldi. Bir erkek, bir kız kardeşe sahip Yalçın Tura'nın annesi Ayşe Necile, babası Mustafa Niyazi Tura (1891-1947), Dar-ül Fünun'da hukuk okurken, ikinci sınıftan ayrılarak Çanakkale Savaşı'na katılmış ve gazi olarak geri dönmüştür. Çeşitli okullarda öğretmenlik yapmış, ardından Maliye Bakanlığı'nda çalışmıştır. Mustafa Niyazi Beyin, Ayşe Necile Hanım (1904-1962) ile evliliğinden 1922'de Emine Müfide, 1924 yılında Ali Gavsi ve on yıl aradan sonra 1934'te İsmail Yalçın Tura dünyaya gelmiştir. Aile 6 Kasım 1942'de Ali Gavsi'yi 18 yaşında tüberkülozdan kaybeder. Bu acı olaydan sonra Beyazıt'taki evlerinden taşınırlar, bu nedenle Yalçın Tura 1941 yılında, ilkokulun birinci sınıfını okuduğu Beyazıt'taki 47. okuldan ayrılmak zorunda kalır ve Göztepe'deki 5. okula devam eder. 1946 yılında Galatasaray Lisesi'nin hazırlık sınıfına başlar ve 1947 yılında hazırlık sınıfını birincilikle bitirir. Ancak henüz on üç yaşında iken babası Mustafa Niyazi Tura'yı veremden kaybeder. İlkokul dördüncü sınıfta Doğan Kardeş dergisinde okuduğu bir şiir üzerine ilk bestesini yapar. Müzik merakında amcasının evindeki piyano büyük rol oynar. Bu iki büyük kayıpla baş etmeye çalışan genç Tura'nın hayatına müzik eğitimi de girmeye başlamıştır. Ortaokuldan itibaren Galatasaray Lisesi'ndeki müzik hocaları Seyfettin Asal ve Hulusi Gürses onunla yakından ilgilenir, Seyfettin Asal'dan keman, Hulusi Gürses'ten ise solfej ve nazariyat dersleri almaya başlar. Ortaokulu bitirdiğinde, Ahmet Haşim'in şiirini, senfonik şiir formunda besteleyip Cemal Reşit Rey'e ulaştırır. Rey, Tura'nın ciddi bir müzik eğitimi alması gerektiğini

[2] Uzun Hava, kesin bir ritim olmadan söylenen veya çalınan bir 'doğaçlamadır'. Bu inici melodi önce solo çelloyla, ardından orkestra tarafından bu kez bir beşli yukarıdan çalınır. Bölüm kısa bir finalle sonlanır. Kırık Hava ise ritmik bir formdur. Bu havanın iki kısmında farklı ritimler kullanılır. İlk kısmın tekrar icrasında tüm orkestra, armonikleri kullanır. Bölüm başlangıcı andıran kısa bir finalle sona erer. Üçüncü bölüm ise Orta Anadolu halk oyunu olan halaya dayanan bir rondodur.

belirtip, müzik üzerine eğitilmesi aynı zamanda orkestra şefi Demirhan Altuğ'a da yönlendirir. Rey, kompozisyon çalışmalarını yakından izler ve ona kontrpuan, füg ve kompozisyon çalıştırır. Rey ve Altuğ'la olan müzik ilişkisi uzun yıllar devam eder. Rey'in yönettiği İstanbul Şehir Orkestrası'nın ders niteliğindeki provalarını yakından takip eder. Altuğ'la 1975 yılında kurulan ve 1976 yılında eğitime başlayan Türk Musikisi Devlet Konservatuarı'nda uzun yıllar birlikte çalışırlar. Tura, Cemal Reşit Rey, Demirhan Altuğ, Seyfettin Asal gibi değerli müzisyenlerden aldığı eğitim sayesinde hem Avrupa müziği formunda sonat, oda müziği, orkestra müziği, şan ve opera, koro, çocuk şarkıları, hem de Türk Müziği araştırmaları sayesinde peşrev ve saz semaileri, hem de tiyatrolar ve sinema için film müziği ve oyun müziği bestelemiştir. Sadece bestecilik üzerine üretimler ile değil, kendi bestelerini de aynı zamanda besleyen bilimsel çalışmalar yapmıştır. Tura, "müzikoloji alanında gerek yurtiçinde gerekse yurtdışında pek çok önemli bilimsel çalışmalar gerçekleştiren bir müzik araştırmacısı, tarihle günümüz arasında köprüler kuran bir müzik felsefecisi, bugüne kadar bestelediği eserlerle geleneksel makamlardan halk müziğine, cazdan senfonik müziğe ve çağdaş yapıtlara uzanan oldukça geniş bir yelpazede çalışmış öncü bir bestecidir"[3].

Farklı Türlerde Yaptığı Besteler

1952 yılında *Beş Küçük Piyano* parçası elindeki en eski bestesidir. 1954 yılında Galatasaray Lisesi'ni bitirip İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Felsefe Bölümün de eğitim görmesi onun hayat anlayışını büyük ölçüde etkiler. Bu hem çevirdiği eserlere, hem de müziğine yansır. Bu yıllarda Cemal Reşit Rey'in tavsiyesiyle, İstanbul Belediye Konservatuarı'nda çalışmaya başlar. 1969 yılında askerden döndüğü yıllarda, müziğimize çok büyük katkılarda bulunan Aydın Gün'ün daveti ile İstanbul Operası'nda kurulan müzik kulübünde Türk bestecilerini tanıtan konferanslar verir.

1954 yılından itibaren birçok film, tiyatro ve TV dizilerine müzik besteler. Bu 1974 yılına değin yaşamını sürdürmesini sağlayan önemli bir gelir kaynağıdır. Tiyatroya ilgisinden dolayı okul yıllarında başlayan müzik çalışmaları gençlik yıllarından itibaren çeşitli oyunlara da müzikler yazmaya onu itmiştir. Okulun tiyatro bölümünde müzik yapmaya başlayan Tura'nın bu ilgisi daha sonraları çok tanınacak halen dillerden düşmeyen tiyatro ve filim müziklerine ulaşacaktır. 1975 yılında Türk Musikisi Devlet Konservatuarı kurulana değin herhangi bir kurum çatısı altında çalışmamıştır ve yaşamını bestecilikle kazanan nadir müzisyenlerdir. Helen günümüzde Tura'nın sinema, tiyatro ve dizilere yaptığı en popüler besteleri bu döneme aittir. Tura, kendi yaptığı müziği kişisel bir ezgi çizgisi ve onun yapısının gerektirdiği rafine bir armoni; ele alınan materyalin çeşitli yönlerinin işlendiği karmaşık bir kontrpuan; canlı ritmik yapı ve renkli orkestrasyon olarak tanımlar.

Avrupa Müziği Türleri

Sanatçının birçok tür ve formda estetik değerlerin öne çıktığı eserleri mevcuttur. Saymakla bitmeyecek eseri vardır, 7 Senfoni, 9 Konçerto ve 4 Müzikli oyun dışında 7 Operası, 3 Bale müziğim vardır[4]. Çocuklar için yazdıkları ve birçok şarkı bestelemiştir. Bunların dışında senfonik yapıtları, korolar ve düzenlemeleri, birçok oda müziği yapıtları vardır. Onun eserleri üzerine müzikal analiz yapan araştırmacılar olmasına rağmen (Atılgan,2008, İçellioğlu 2010) birçok eseri olan besteci için çok azdır. Her bir eseri analiz edilmeye ve incelemeye muhtaçtır. Farklı formlarda birçok besteye imza atan Tura bazen sipariş üzerine de besteler yapmıştır[5]. *Karacaoğlan*'ı sipariş edilmesi sonucunda iki perdelik opera (2009) olarak bestelemiştir. Aynı zamanda kitaplaştırdığı *Sevmek Nedir?* adlı üç perdelik melodramı vardır. Yine (1987-88) yıllarında bestelediği *Yaratılış* adlı Bale müzikleri mevcuttur. Şan ve Orkestra için bestelediği,

[3] https://muzik.iksv.org/tr/onur-odulleri/yalcin-tura

[4] Bir Günün Sonunda Arzu, 1950, Senfonik Şiir , Dans Süiti : Anadolu'dan 1956, Süit 1958, Toccata 1962, Birinci Senfoni 1957-1966, Üçüncü Süit 1976, Şah Murad 1981, 2. Senfoni 1962, "Oda Senfonisi" 3. Senfoni 1959 (rev.1992), Balkan Rüzgârı 1986, 4. Senfoni (T.C.Kültür Bakanlığı tarafından ısmarlanmıştır) 2001, Andırışlar Orkestra için süit, 2005, 5. Senfoni 2008, Pastorale, Üflemeli ve Vurmalı Çalgılar ve Arp için 1962, Sinfonietta (Türk Halk Ezgileri üstüne), 6. Senfoni, 7. Senfoni (Apokalips – Vahiy), Adagio 1960, Enginlerden..Yücelerden...1969 (Ankara Filarmoni Derneği tarafından ısmarlanmıştır)

[5] Escurial, Michel de Ghelderode'un oyunu için müzik 1953, Huis-Clos, * J.P.Sartre'ın oyunu için müzik 1954, Voulez-vous jouer avec moa? Oyunu için sahne müziği 1955, Keşan'lı Ali Destanı 1962-1964, Haldun Taner'in epik oyunu için müzik, Eşeğin Gölgesi 1965, Haldun Taner'in epik oyunu için müzik, Nâfile Dünya 1971, Oktay Arayıcı'nın epik oyunu için müzik., Saya Gezme, Çocuk operası (TRT tarafından ısmarlanmıştır), Yaratılış, 1987-1988, Bale (TC. Kültür Bakanlığı tarafından ısmarlanmıştır), Sevmek Nedir? 1993-1994, (TC. Kültür Bakanlığı tarafından ısmarlanmıştır), Karacaoğlan Opera, (TC. Kültür Bakanlığı tarafından ısmarlanmıştır), Leylâ ile Mecnun Müzikli Oyun, Pabuccu Ahmed'in Garip Maceraları 2003, Bir Tiyatro Oyunu için Müzik 2003, Topkapı'da Bir Aşk Masalı 2005, Fatih Opera, Die Grüne Schlange Opera, Bayezid Opera, İştar Bale.

Üç Şiir - Oflazoğlu'nun Şiirleri (mezzo-soprano, karma koro, orkestra), *Şeyh Galib'e Saygı* (soprano, tenor, solo, koro ve orkestra için kantat, 1972-75), *Niyaz Mısri'nin İlahileri* (koro, solistler ve orkestra için kantat, 1978), *Dies Irae* (karma Koro, org ve orkestra, 1997) adları ile bilinen eserleri dışında Orkestra için birçok bestesi mevcuttur; *Dans Süiti* (1956), *Orkestra Süiti* (1958), *Adagio* (1960), *Birinci Senfoni* (1966), *İkinci Senfoni, Üçüncü Senfoni* (oda orkestrası için), *Dördüncü Senfoni, Beşinci Senfoni, Enginlerden Yücelerden* (1969), *Üçüncü Süit* (1976), *Şah Murat Süiti* (1981), *Oda Senfonisi* (1992), *Toccata* (1996). Bunların dışında Solo Çalgı ve Orkestra için bestelediği eserler de vardır[6].

Oda Müziği besteleri ise *Süit* (İngiliz kornosu ve viyola, 1951) *Surname* (flüt, alto obua, keman, viyolonsel, vurmalı çalgılar, 1959) *Caz Süiti* (1962) *Burletta* (1963) *Yaylı Çalgılar Kuarteti* (1968) *Hüseyni Saz Semaisi* (ney, klasik kemençe, tanbur, 1972) *Tulum Havası* (üç obua, 1972) Keman ve Piyano için *Balad* (1972) *Duo (*1977), *Üç Vals* (keman ve piyano 1991), *Concertino* (kemençe ve beş barok çalgı) *Sonat* (keman ve piyano için 1998) *Sonat* (Viyola ve Piyano 2000).

Şan ve Piyano için bestelediği; beş parça *Vatanım* adlı eseri. Ayrıca solo çalgılar için bestelediği; *Beş Kısa Parça* (piyano, 1952), *Süit* (ud, 1959), *Sonat* (piyano, 1959), *Dalgaların Oyunu* (kanun veya arp, 1977). Koro için bestelediği; *Koro Parçaları* (1967), *Çocuklar ve Gençler için Müzik* (1967-69), *Yeniden Eski Mahabbetleri Tecdid İdelüm* (Nedim'in Şiirleri Üzerine Üç Parça, 1976). Bu eserleri bestecimizin engin dehasını ve yeteneğini bize anlatır.

Türk Müziği Türleri

Müzik bilgisi o kadar derindir ki; yapıtlarında klasik Avrupa müziğinden, cazdan, halk müziklerinden, hafif müzikten, geleneksel müziklerden yararlanmıştır. Örneğin geleneksel müzikteki makam anlayışını bazı bestelerinde öne çıkarmıştır. Özellikle film ve dizi müziklerinde makam anlayışını görmekteyiz. "Müziğimizde kullanılan birtakım aralıklardan yararlanarak yerli karakteri daha iyi ortaya çıkarmak, ayrıca daha fazla sayıda transpozisyon olanağı elde edebilmek ve daha karmaşık, alışılmışın dışında bir çokseslilige ulaşabilmek amacı ile bu yola başvurdum. Genellikle, bir sekizliyi 41 aralığa bölen bir sistem kullandım. Ama uzun suredir bu yola başvurmuyorum (Atılgan 2008:6). Makam müziğini ve türlerini bestelediği; Ney, kemençe ve tanbur için *Hüseyni Saz Semaisi*, *Aşk-ı Memnu dizisi*, *Hicazkar-Kürdi Saz Semaisi*, *Yeniden Eski Mahabbetleri Tecdid Edelim*, iki çalgı için *Arkadaşlık Kitabı*, ud için *suit*, *Gece geçtim Mardin'den, Şeyh Galib'e Saygı* kantatı *Fârîğ olmam eylesen yüz bin cefâ sevdim seni*[7] eserler onun müzikal birikimini ortaya çıkarır.

Görsel - Müzik Birlikteliği

Besteciliği ile sayısı elliyi aşkın filme ve televizyon dizisine imza atan Tura, birçok ülkede seslendirilen Keşanlı Ali Destanı, Yılanların Öcü, Toprak Ana, Taşbebek, Kırık Hayatlar, Umutsuzlar gibi birçok unutulmaz film-tiyatro müziklerine[8] ve Aşk-ı Memnu dizisinin müziği büyük kitleler tarafından tanınmasını getirmiştir. Birçok sinema ve televizyon filmine ve on dolayında tiyatro oyununa müzik besteledi[9]. Bunların içinde bazı müzikleri çok tanındı ve bir çok müzisyen tarafından söylendi ve çalındı. Onu senfoni, sonat, oda müziği, film ve tiyatro müziği bestecisi olarak tanır iken *Hasretinle Yandı Gönlüm*[10] gibi besteleriyle popüler oldu. Bu eserin neden bu kadar tanındığı ve sevildiği üzerine gelen bir soruya Tura'nın cevabı şu olmuştur; "Sırrı, ulusumuzun ince zevkine uygun oluşu sanırım.

---

[6] Violonsel ve Orkestra için Konçerto 1956, Keman ve Orkestra için Konçerto 1965-1972, Viola ve Orkestra için Konçerto, Oyun Havaları 1959-1972, Kemançe ve 5 Barok Çalgı için Konçertino 2000, Gitar ve Orkestra için Koncerto 2002, Trompet ve Orkestra için Konçerto süit, Flüt ve Orkestra için Konçerto, Piano ve Orkestra için Konçerto

[7] Ruhi Ayangil topluluğu tarafından seslendirilmiştir.

[8] Televizyon için bestelediği müzikler; Seyahatname 1974, Aşk-ı Memnu 1975, Denizin Kanı 1980, Dördüncü Murat 1981, Saya Gezmek 1982, Tohum ve Toprak 1983, Küçük Ağa 1984, Aliş ile Zeynep 1985, Hasan ile Şirin 1985, Kırık Hayatlar 1985, Kuruluş 1987-89.

[9] Keşanlı Ali Destanı (1964), Eşeğin Gölgesi (1965), Nafile Dünya (1971), Saya Gezme (1982) Sevmek Nedir? (1993-94).

[10] Hasretinle Yandı Gönlüm, söz ve müzikleri Dönüş filmi için 1972'de yayınladığı ve aynı yıl film için sözlü olarak Seha Okuş tarafından "Hasretinle Yandı Gönlüm/Niye Küstün" 45'liğinde seslendirilerek yer verilen şarkıdır. Bestelendiği günden bu güne değin birçok müzisyen tarafından seslendirilmiştir. Bu şarkı, Muhayyer kürdî makamı ve Sofyan usulündedir.
https://neyzen.com/nota_arsivi/02_klasik_eserler/058_muhayyerkurdi/hasretinle_yandi_gonlum.pdf

Türkan Şoray Hanımefendi, ilk reji denemesi için müzik yazmamı istediğinde, konuyu destekleyen bir şarkının yararlı olacağını düşündüm. Sözleri yazıp besteledim, düzenlemesini yaptım. Enstrümantal alt yapıyı bugün hayatta olmayan çok değerli iki müzikçimiz ; Atilla Özdemiroğlu ile Onno Tunç çok başarılı şekilde icra ettiler. Seha Okuş Hanımefendi de olağanüstü sesi ve yorumuyla şarkıya hayat verdi. Bu şarkının oluşumuna katkı yapan herkese minnettarım"[11]. Sanatçı kendi müziğini "Kişisel bir ezgi çizgisi ve onun yapısının gerektirdiği rafine bir armoni; ele alınan materyalin çeşitli yönlerinin işlendiği karmaşık bir kontrpuan; canlı ritmik yapı ve renkli orkestrasyon" olarak tanımlar.

Toplumsal gerçekçilik akımı çerçevesinde, Türk sinemasının o dönemlerindeki filmlerin anlatımında yer alan göç, şehircilik, köy, kavga, kargaşa, Batılaşma ve gerçekçilik gibi kavramların içinde müziğini filmlerin görselliği içinde yansıtmıştır. Sinema dilini doğru çözümleyerek senaryodaki temanın yönetmen tarafından nasıl vurgulanmak istediğini anlamış ve bestelerine bunu yansıtmıştır. Bu dönemdeki film ve film müziklerinin başarısında, Avrupa ve Türk müziğini çok iyi bilen ve yorumlayan Yalçın Tura'nın etkisi büyük olmuştur. Film müziği bestecilik hayatı tek kanallı televizyon dönemine kadar yoğun olarak sürmüştür. Ertem Göreç, Atıf Yılmaz, Metin, Erksan, Yılmaz Güney, Türkan Şoray, Halit Refiğ, Tunç Başaran, Yücel Çakmaklı gibi Türk sinemasının usta yönetmenleri ile çalışmış ve yaptığı film müzikleri Türk sinema tarihin de dönüm noktası olmuştur[12].

Eğitimciliği ve İdari Görevleri

Tura, bir yandan kesintisiz müzik bestelemiş ve diğer yandan bu müziğe hizmet için birçok çaba içine girmiş inançlı cumhuriyet aydınıdır. Yaşamında sadece müzik değil birçok toplumsal vazifesi, eğitimciliği, yöneticiliği ve kurumsal çalışmaları olmuştur. Yalçın Tura 1970-72 yılları arasında TRT'de danışmanlık görevlerinde buldu. Radyoda koro yöneticiliği ve stajyer sanatçılar için müzik tarihi dersleri verdi. Daha sonraki yıllarda Fikir ve Sanat Eserleri Koruma Kurumu Yönetim Kurulu Üyeliği ve Kültür Bakanlığı'nın atamasıyla Müzik Eserleri Sahipleri Meslek Birliği (MESAM) Bilim Kurulu Başkanlığı'na getirildi (İlyasoğlu 2009: 42). TRT'de çeşitli zamanlarda jüri ve danışma kurulu üyeliği, Beşinci Beş Yıllık Kalkınma Planı Hazırlık Komitesi'nde de Türk Müziği başkanlığı yapmıştır. Fransa'da *Société des Auteurs, Compositeurs et Éditeurs de Musique SACEM* (Türkçe: *Besteciler ve Müzik Yayıncıları Derneği*) icra komitesi üyeliğinde bulundu[13].

1976'da kurulan İstanbul Türk Musikisi Devlet Konservatuarı'nın kurucu kadrosunda yer aldı, öğretim görevliliği yaptı. 1983 yılında İstanbul Teknik Üniversitesi'ne bağlanan Türk Musikisi Devlet Konservatuarı'nda öğretim üyesi oldu. Çabaları ile 1986 yılında Müzikoloji bölümünün kurulmasına öncülük etti ve 1988 eğitime başlayan bölümün başkanı oldu. 1997-2001 yılları arasında Türk Musikisi Devlet Konservatuarın müdürlüğünü yürüttü ve 2003 yılında emekli oldu.

Kitap Yazarlığı ve Çevirmenliği

Müzikoloji alnında her biri mihenk taşı olan kitaplarının yanında sayısız makale yazdı, başka dillerden kitap çevirileri yaptı. 1970'lerden başlayarak çeşitli yayın organlarında müzikle ilgili yazılar yazdı. Çeşitli kongre ve sempozyumlarda sunduğu bildirilerle bazı dergilerdeki yazılarını Türk Musikisinin Mes'eleleri (1988) adlı kitabında bir araya getirdi. Özellikle bu kitap her zaman yaşamla bir *mes'elesi* olan Tura'nın adeta kendi fikirlerini sergilediği, ortaya koyduğu kitaptır. Hem Türk müziği, hem de Avrupa müziği ile hemhal olan bestecimizin çok değerli ve bilimsel yayını bu kitapta toplanmıştır.

---

11 https://www.yenisafak.com/hayat/operalarim-sahnelenmezse-gozlerim-acik-kalir-3177172 (erişim tarihi; 4 Ocak 2023)

12 Film müzikleri, Nâmus Düşmanı 1956, Zümrüt 1956 (Gazeteciler Sinema Ödülü), Binnaz 1959, Kalpaklılar 1959, Sensiz Yıllar l960, Otobüs Yolcuları 1960, İstanbul'da Aşk Başkadır 1960, Dolandırıcılar Şâhı 1960, Allah Cezanı Versin Osman Bey l961, Sessiz Harp 1961, Kızıl Vazo 1962, Yılanların Öcü 1962, Taş Bebek 1962, İki Çalgıcının Seyahati 1962, İkimize Bir Dünya 1962, Cengiz Han'ın Hazîneleri 1962, Seni Kaybedersem 1963, Beş Kardeştiler 1963, Battı Balık 1963, Keşan›lı Ali Destanı l964 (İzmir Belediyesi Ödülü), Umutsuzlar 1971, Mahpus 1971, Toprak Ana 1972, Cemo 1972, Dönüş 1972, Sokaklardan Bir Kız 1972, Asiye Nasıl Kurtulur? 1972, Utanç 1972, Kızgın Toprak 1973, Azap 1973, Bırakın Yaşayalım 1973, Kuma 1974, Adak 1974, Oğul 1975, Ağrı Dağı Efsanesi 1975, Açlık 197en5, Bir Yudum Sevgi 1985 (Antalya Altın Portakal Ödülü), Dağınık Yatak 1985, Sen de Gitme 1996 (Antalya Altın Portakal Ödülü).

13 https://muzik.iksv.org/tr/onur-odulleri/yalcin-tura (erişim tarihi: 5 Ocak 2023)

1976 yılında fasiküller halinde ilk baskısı yapılan ve daha sonra genişletilerek yayımlanan yazarı Dimitri Kantemiroğlu'nun eseri (Dimitrie Cantemir, 26 Ekim 1673 -1723) olarak bilinen *Kitabu İlmi-l-Mûsikî a lâ Vechi l-Hurûfât* (2001) adlı çalışmayı bugünkü Türkçeye çevirerek hem tıpkı basım hem de günümüz notasına çevirerek yayıma hazırladı. Aslında bilinen bir eser olmasına rağmen o güne değin bu kapsamda incelememişti. Onun besteci ve araştırmacı yanı kitabı günümüz okuru için ulaşılabilir ve anlaşılır hale getirdi. Bir diğer kitabı da Osmanlıcadan günümüz Türkçesine çeviri çalışmalarından oluşan 2006 yılında yayına hazırladığı ve değerlendirmelerini yaptığı Nasır Abdülbaki Dede'nin *Tedkik-ü Tahkik* (İnceleme ve Gerçeği Araştırma)dır. Eğitimde de kullanılan, müzik teorisine büyük katkılar yapan ve bestecilere yol gösterici niteliğe haiz, *Armoni* (1977), *Dini Türk Musikisi, Türk Temaşa Musikisi* (1988), *Form Bilgisi I - Çoksesli Müzik Formları* (1988), *Form Bilgisi II, Türk Musikisi Formları* (1989), *Türk Musikisi ve Armoni* (1998- 2019) kitaplarını yazdı. Aynı zamanda yabancı dile hakimiyetiyle entelektüel tarafını besleyecek kitapların Türkçeye çevirmenliğini yapmıştır. Bu kitaplar Albert Camus'un *Düşüş* (1970), Jean Baptiste Racine'nin *Bayezid* (2019), Andre Gıde'nin *Isabelle* (1957), Johann Wolfgang Von Goethe'nin *Yeşil Yılan Ak Zambak* (2017), Sadreddin Ayni'nin *Buhara Cellatları* (1970) dır.

Besteci tarafını öne çıkaran ve basıma hazırladığı sözleri, müziği, orkestra düzenlemeleri Yalçın Tura tarafından yazılmış olan *Sevmek Nedir?* ısmarlama bir eserdir. Melodramı 1993 yılı sonunda Kültür Bakanlığı tarafından Devlet Tiyatroları için Türk bestecilerinden müzikaller istenmesi üzerine kısa sürede yazılmıştır. Eser 1994 yılı başlarında teslim edilmesine rağmen dönemin siyasi istikrarsızlıklarının etkisinde kalınarak, daha sonra da anlaşılması güç çeşitli nedenlerle, günümüze kadar bütünüyle bir tiyatro ya da opera sahnesinde temsil edilemedi. *Sevmek Nedir?* den seçilen bazı şarkılar ve koro parçaları, Süreyya Operası'nda konser tarzında iki kez seslendirildi.

Ödülleri

Yaşamı boyun üretkenliğini sürdüren Yalçın Tura bir çok ödülün sahibidir. Ödülleri film/sahne müzikleriyle, senfonik müzik, solo, koro ve oda müzikleri ile almıştır. Zümrüt filminin müziği ile 1959 Gazeteciler Sinema Armağanı ,1970 – 1971 TRT Müzik Ödülleri'nden on üç[14] tanesini almıştır. SACEM genç senfoni bestecilerini teşvik ödülünü "Enginlerden… yücelerden" adlı eseri ile (1980), Bir Yudum Sevgi filmi ile en iyi film müziği dalında Altın Portakal Ödülü (1983), Küçük Ağa dizisinin müziği ile Türk Milli Kültür Vakfı televizyon armağanı (1984), Sen de Gitme filmi ile en iyi film müziği dalında Altın Portakal Ödülü (1997), Sinema Yazarları Derneği'nin yaşam boyu onur ödülü (2005), Altın Portakal Film Festivali, Yaşam Boyu Onur Ödülü (2009), Uluslararası İstanbul Müzik Festivali onur ödülü (2010), Sevda-Cenap And Vakfı onur ödülü (2015) eserleri taçlandırılmıştır.

Kuşkusuz, Cumhuriyet tarihimizin en büyük bestecilerinden biridir. Onun besteleri o kadar zengindir ki yakın dönem tarihimizi görebiliriz. Sadece besteciliği ile değil müzik tarihi yazımı ve Türk müziğini anlamamızı ve yorumlayabilmemizi sağlamıştır. Onun müzikle entelektüel yanı ve dünyaya bakışı ile birlikte hep bir mes'elesi oldu, bunu yazdığı ve bestelediği her türlü üretimde görmek mümkündür.

[14] TRT kimi bestecilere eser sipariş ederek yarışmalar düzenlemektedir. Farklı kategorilerde, toplamda on dokuz ödülün verildiği 1970-71 sezonunda on üç ödülün sahibi olur.

Kaynakça

Akbaş, Çınar Derya (2011). *Türk Sineması'nda Yalçın Tura Müziği,* Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.

Atılgan, Nilüfer (2008). *Yalçın Tura'nın Viyola Konçertosunun İcra* Yönünden İncelenmesi, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.

Budak, Yaren (2016). *Yalçın Tura'nın Keman Sonatının Yapısal Ve Teknik Açıdan İncelenmesi,* İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.

İçellioğlu, Ezgi (2010). *Yalçın Tura'nın Viyola Konçertosu'nun Teknik ve Yorum Açısından İncelenmesi,* Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.

İlyasoğlu, Evin (2009). *Yalçın Tura: Müziğimizin Çok Yönlü Bestecisi*, Antalya: Antalya Kültür ve Sanat Vakfı Yayınları.

Kahramankaptan, Şefik (2016). *Ezgiselliğin Doruklarında Yalçın Tura,* İstanbul: Sevda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.

Tura, Yalçın (1988a). "Cumhuriyet Döneminde Türk Musikisi", *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi (CDTA),* Cilt VI, İstanbul: İletişim Yayınları.

Tura, Yalçın (1988b). *Türk Musikisinin Mes'eleleri*, İstanbul: Pan Yayıncılık (2017 yılında İz Yayıncılık tarafından ikinci basımı yapılmıştır)

Tura, Yalçın (1998). *Arel'in Üç Makalesi*, İstanbul: Tura Yayınları.

Tura, Yalçın (2019). *Türk Musikisi ve Armoni – 1*, İstanbul: İz Yayıncılık.

Tura, Yalçın (2000). *Geçmişten Günümüze Türk Müziği,* İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

Tura, Yalçın (2020). *Sevmek Nedir?,* İstanbul: İz Yayıncılık.

Yalçın Tura Çevirileri;

Andre Gide (1957, 1965), *Isabelle,* İstanbul: Varlık Yayınları.

Albert Camus, (1970a) *Düşüş,* İstanbul: Varlık Yayınları.

Sadreddin Ayni (1970b) *Buhara Cellatları,* İstanbul: Varlık Yayınları.

Dimitri Kantemiroğlu (2000) *Musikiyi Harflerle Tesbit ve İcra İlminin Kitabı,* Cilt 1-2, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

AbdülBaki Nasır Dede (2006) *Tedkik-ü Tahkik*, İstanbul: Pan Yayıncılık.

Johann Wolfgang Von Goethe (2017) *Yeşil Yılan Ak Zambak,* İstanbul: İz Yayıncılık.

Jean Baptiste Racine (2019) *Bayezid,* İstanbul: İz Yayıncılık.

Yesari Âsım Arsoy'un Erken Dönem Sanat Hayatı ve Sanatkârın İlham Prensibi

Hulusi ÖZBAY[1]

"Gönlümü verip de gönüller aldım
Günahsız vebâlsiz buseler çaldım
Bilinmez âlemde mestâne kaldım
Coşar da bu sazı öyle çalarım"[2]

Özet

Yesari Âsım Bey, 1930'lu yılların ilk yarısında sazıyla, sesiyle ve en çok da bestekârlığıyla oldukça tanınmış musikişinaslardan biriydi. Dönemin önde gelen gazetelerinden biri olan *Vakit*'te 1932 senesinin son ayında yayınlanan röportajda "halkın en çok tuttuğu genç bir bestekâr" olarak tanıtılıyordu (Vakit 1932: 5). Aynı dönemde musiki kariyerini başarıyla devam ettiren Münir Nureddin Bey, "seçkin saz kadrosu"yla Türkiye'nin muhtelif yerlerinde verdiği yoğun alâka ve takdirle karşılanan konserlerinin repertuarında Yesâri Âsım Bey'in şarkılarına yer veriyor, ayrıca bu eserleri plaklarına kaydederek dinleyicilerine sunuyordu. 1933'de Gloria Sineması'nda verdiği konserde okuduğu Yesari Âsım'ın Hüzzam makamında "Gene kalbim taşar ağlar bu gece" mısraıyla başlayan şarkısı, gazetede yayınlanan habere göre "gecenin en çok alkışlanan" eserlerinden biri olmuştu (Vakit 1933: 6). 1934 senesi itibariyle de Yesari Âsım, musiki piyasasını şekillendiren güçlü plak şirketlerinden Columbia'nın müzik direktörü olarak piyasanın meşhur hânende ve sâzendeleriyle birlikte çalışıyor onlara eserlerini okutuyor bazen uduyla bazen de sesiyle onlara eşlik ediyordu.

1940'lı yıllara gelindiğinde Yesari Âsım Arsoy[3], kendisiyle yapılan röportajlarda "üstad bestekâr", 1950'lerde ise "günümüzün yaşayan en büyük bestekârı" (Ozansoy 1953: 4) sıfatıyla zikrediliyordu . Peki, doğup büyüdüğü Drama'yı 1912'de Balkan Harbi dolayısıyla terketmek zorunda kalarak âilesiyle zor şartlarda Anadolu'ya göç eden Yesari Âsım Bey, erken Cumhuriyet devrinin isminden en çok bahsedilen musikişinaslarından biri olmayı nasıl başardı? Genç yaşlarında eve gizlice sazını sokmaya çalışan ve babasının ellerinde hevesle çaldığı udunun birkaç kez parçalanmasına şâhit olan Yesari Âsım Arsoy'u 30'lu yıllarda musiki piyasasının önemli aktörlerinden biri hâline getiren âmiller nelerdi? Musiki dünyasına nasıl dâhil oldu, kimlerle tanıştı ve onlardan nasıl etkilendi? Bu süreçte, bestekârlıktaki sanat görüşünü her fırsatta dayandırdığı "ilham", bestekâr için ne ifade ediyordu? İlham kaynakları nelerdi? İlham kaynaklarından İstanbul'u ve şehrin "güzide" semtlerini mesken tutan âşıkları şarkılarında nasıl işledi?

Anahtar Kelimeler: Yesari Asım, ilham, İstanbul, erken Cumhuriyet, aşk

Abstract

Yesari Asım was one of the well-known musicians of the 1930s as a composer. In an interview published in *Vakit*, one of the leading newspapers of the time, in the last month of 1932, Yesari Asım was introduced as one of the people's favorite composers. Münir Nureddin, who successfully continued his musical career in the same period, included Yesari Âsım Bey's songs in the repertoire of his concerts, which were watched with interest in various concert halls in Turkey. In 1934, Yesari Asım was working with famous musicians in the market as the

[1] İTÜ Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Müzikoloji ve Müzik Teorisi Bölümü Doktora Öğrencisi.

[2] Yesari Âsım Arsoy'un *"Edebiyat Dünyası"* dergisinde neşrettiği şiirinden bir dörtlüktür (Gündem 1995: 18).

[3] Yesari Âsım Bey ilk olarak annesi tarafından gelen "Büyük Türkoğulları" lakabı dolayısıyla "Türkoğlu" soyadını kullanmış olsa da daha sonra "Arsoy" soyadını almıştır (Gündem 1995: 9).

music director of Columbia, one of the powerful record companies shaping the music market in Turkey.

Yesari Asım began to be known as the "master composer" in the interviews made with him in the 1940s, and as the "greatest living composer of our time" in the 1950s. Yesari Asım had to leave his hometown in 1912 due to the Balkan War and immigrated to Anatolia with his family. How did he manage to become one of the most successful composers of the early Republican era? What are the reasons that made him one of the important actors in the music market in the 1930s? Who did he meet in the music market and how was he influenced by them? What was the "inspiration" for the composer? What were the sources of inspiration? How did he describe Istanbul, which he inspired, in his songs?

Keywords: Yesari Asım, inspiration, Istanbul, early republic, love

1. Yesari Âsım Arsoy'un Erken Dönem Sanat Hayatı

1.1 Bestekârın Âilesi ve Balkan Harbi'ne Kadar Rumeli'deki Hayatı

1912 senesinde Balkan Harbi dolayısıyla âilesiyle birlikte, doğduğu şehir Drama'yı terk ederek Anadolu'ya göç etmek mecburiyetinde kalan Yesâri Âsım'ın âile tarihi de göçlerle şekillenmiştir. Kendi ifadesine göre ataları, Osmanlıların Rumeli topraklarında hâkimiyet kurmaya başladıkları zaman Konya'dan Rumeli'ye yerleştirilen "Konyar" âilesidir. Büyük dedesi Prizren'de Nakşibendî tekkesi kurmuş bir mutasavvıf, iyi bir hattat aynı zamanda da şâir olan Şeyh Ömer Efendi'dir. Babası Ömer Lütfi Efendi de 1877-1878 Osmanlı-Rus Harbi'nin başlamasıyla birlikte Berkofça'yı terkederek Drama'ya göç etmiştir. Ömer Lütfi Efendi, Drama'da "Hacı Yaşarlar" ismiyle bilinen Ahmed Ağa ve Kafesli Emine'nin kızları Zübeyde Hanım'la evlenir (Gündem 1995:7). Mustafa Âsım, bu evliliğin altıncı çocuğu olarak Drama'daki Namazgâh mahallesinde 1896 senesinde doğmuştur[4] (Gündem 1995: 8). Yesâri Âsım, babasının Berkofça'da doğduğunu, 93 Harbi'nde oradan "hicret" ederek Drama'ya geldiğini ve orada "Türk Ahmet" âilesine intisap ettiğini belirtmektedir (Vakit 1932: 5). Emecen'in verdiği bilgilere göre Drama sancağı bilhassa 1877-78 Rus Harbi'nden sonra göç akınlarına uğramış, sancağın nüfusu doksan bini bulmuştu 1906-1907 senelerinde ise sancak nüfusu yüz altmış beş bin idi (Emecen 1994: 528). Yesari Âsım'ın babasının da bu göç hareketinden etkilenip Drama'ya gelenlerden olduğu anlaşılmaktadır. Bestekâr, babasını ticâretle meşgul olan prensip sâhibi biri olarak tarif etmekte, Drama'da ise Berkofçalı Ömer Lütfü nâmıyla tanındığını ifâde etmektedir (Vakit, 1932, s.5). Yesari Âsım'ın babası eşraftandır ve mâli durumları gayet iyidir. Bestekârın naklettiği hâtıralar (Gündem 1995: 11) dikkate alındığında maddi bakımdan da rahat bir çocukluk geçirdiği anlaşılmaktadır.

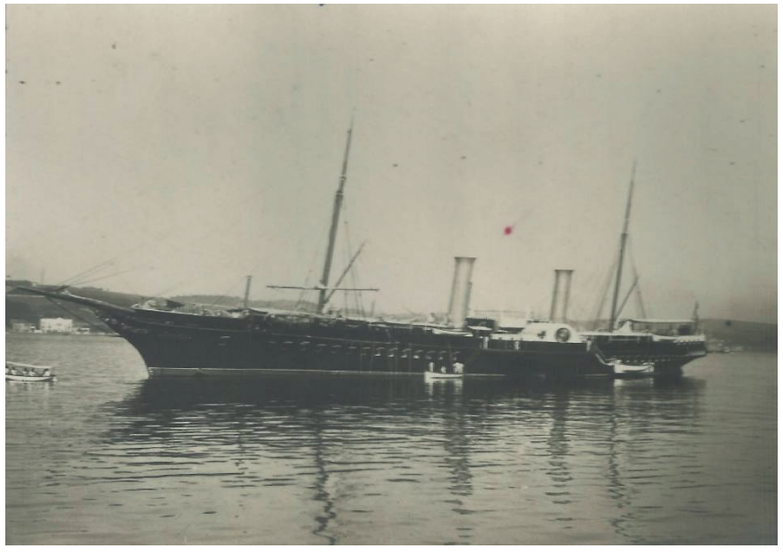
Yesari Âsım, ilk olarak üç sınıflı Nazifî Mektebi'ne başlar. Ardından Beykonağı Rüşdiyesi'nden mezun olur ve yatılı olarak Yeni İdâdî'ye yazılır (Gündem 1995: 11). Bestekârın dostlarından biri olan Faik Bilgi, hatıralarında Yesari Âsım'ın hangi okula gönderileceğine dair âile içerisinde bahsi geçen tarihlerde Selânik Sultanîsi'ne mi yoksa Fatih Medresesi'ne mi yollanması üzerine bir tartışma yaşandığını, netice olarak da Yesari Âsım'ın Drama İdadisi'ne gönderildiğini nakleder. Yesari Âsım Bey, mektep yıllarında çok güzel ezan okuduğundan, babasının çocukları arasında en çok kendisini sevdiğini belirtir. Babasının dinine çok bağlı bir şahsiyet olduğunu vurgulamakta, oğlunu "kendi yolunda yetiştirmek velveleleri güttüğünü" fakat kaderin kendisini "musiki ile arkadaş ettiğini" ve babasıyla arasındaki "taşkın sevgi"nin azaldığını, hararetini kaybettiğini söyler (Vakit 1932: 5). O zamanlarda sesini "pestleri pest, tizleri tiz" olarak tarif eden Yesari Âsım (Gündem 1995: 12), mektepteki haşarılıkları yüzünden cezalandırıldığı zamanlarda da ezan okuyuşunun getirdiği "âferin, tahsin ve mükâfatlar"la Cuma hapislerinden kurtulmaktadır (Vakit 1932: 5). Âsım, mektepte müezzinlik ettiği gibi mahallelerinin camiinde de ekseriyetle ezan okumaktadır, babası onu Kur'an-ı Kerim hıfzına başlatsa da tamamlamaya muvaffak olamamıştır (İnal 1958: 81). Altı yaşlarından itibaren bir saz çalmak hevesi duymuş, ilk olarak on iki yaşlarındayken perdeli bağlama çalmış, on beş-on altı yaşlarına doğru ise uda heves etmiştir. Bestekâr, babasının "taasubuna" rağmen, musikiyi terkedemediği söyler. Babası udu kucağında gördüğü zaman müthiş kızar ve "gene

[4] Yesari Âsım Bey'in dostlarından Faik Bilgi, bestekârın doğum tarihi ile ilgili bazı kaynakların 1898'i gösterdiğini, Yesari Âsım'ın da bu tarihi teyit ettiğini söylemektedir (Bilgi 2014: 167).

mi o telli tekneyi eline aldın" şeklinde onu azarlar. Babası oğlunun "çalgıcı" olmasını istememektedir. Hatta birkaç kez udunu dahi kırmıştır (Gündem 1995: 8).

93 Harbi olarak da anılan 1877-1878 Osmanlı-Rus Harbi ve daha sonra imzalanan Ayestefanos Antlaşması, Balkanlardaki siyasi dengeleri değiştirmiş, Osmanlıların Rumeli topraklarındaki varlığını zayıflatmıştı. Hem Kafkasya'dan hem de Rumeli topraklarından onbinlerce nüfus Anadolu'ya göç etmişti. 1911'de Trablusgarp Savaşı ve 1912'deki Balkan Harbi Osmanlıları daha da zor duruma sokmuştu. Balkan devletleri, Osmanlılara karşı ittifak edip, Osmanlıların Rumeli'deki hâkimiyetlerini son vermek istediler. Balkan Harbi'ndeki yenilgiyle Rumeli'de yaşayan Türk nüfus,Anadolu'ya göç etmek durumunda kaldı.

Bestekârın âilesi de bu durum sebebiyle Drama'nın Bulgarlarca ele geçirilmesinden hemen önce şehirden ayrılmak zorunda kalanlardandır. Yesari Âsım, Balkan Harbi'nin kendilerini İstanbul'a sürüklediğini ifade eder (Vakit 1932: 5). Âile ilk olarak yirmi yedi günde Drama'dan Kavala'ya varmış (Bilgi 2014:170), "düşman işgali"ne birkaç gün kala ise 12 Ekim günü *el-Mahruse* vapuruyla (Bkz. Görsel.1) önce Çanakkale'ye ardından da İstanbul'a gelmişlerdir. Yesari Âsım, alelacele Drama'dan nasıl kaçtıklarını şu sözlerle anlatır: "Her şeyimizi olduğu gibi bıraktık… Bir ara dönüp geriye baktım, sarı inek kapıda, arkamızdan melul mahzun bakıyordu, hâlâ gözlerimin önündedir" (Gündem 1995: 12). Hatta âile Drama'dan "dört atlı araba" ile telaşla yola çıkarken küçük çocukları İhsan'ı beşikte unuttuklarını farkeder. Araba durdurulduktan sonra Yesari Âsım Bey'in kardeşi Remzi Bey eve dönerek kardeşini alıp getirir (Arsoy 2017:11).



Görsel 1: Yesari Âsım ve âilesini getiren el-Mahruse gemisi, Hulusi Özbay Arşivi.

1.2. Bestekârın Adapazarı Yılları ve Musikiyle Münâsebetleri

İstanbul'a geldiklerinde hemşehrileri olan, edebiyatçı Tahsin Banguoğlu'nun babasının Fatih'in Sarıgüzel semtindeki evine yerleşirler (Gündem 1995: 112). Banguoğlu da tıpkı Yesari Âsım gibi Drama'da doğmuştur. Babası ve dedesi tütün tüccarı olan Tahsin'in âilesinin İstanbul'da bahsi geçen evleri mevcuttu (Banguoğlu Bilgin 2012: 21). Muhtelif yaz aylarında İstanbul'a gelmekteydiler. Yesari Âsım ve âilesi, Drama'dan kaçtıklarında ilk olarak Banguoğlu'nun bahsi geçen bu evlerinde kalmışlardır. Bestekârın da ifadesiyle, "İstanbul'da bir müddet kaldıktan sonra" babasının memleketlileri daha ziyade Adapazarı'nda toplandığı için oraya giderler (Vakit 1932:5). Yesari Âsım'ın "babasının memleketlileri"nin Adapazarı'nda toplanmalarının sebeplerinden biri, göçmenlerin İstanbul'a yakın ve demiryolu güzergahındaki Adapazarı'na yerleştirilmiş olmasıdır. İzmit-Adapazarı demiryolu hattı, 1890'lı yıllarda açılmıştı dolayısıyla Osmanlıların göçmenleri kolayca sevk edebilmek adına iskân ettikleri yerlerden biri de Adapazarı idi (Sarı 2015: 2).

Adapazarı, Yesari Âsım'ın hayatında musikiyle münâsebeti bakımından mühim bir nokta teşkil eder. Bu dönemde bestekârın âilesi Adapazarı'nda bir otel işletmeye başlar (Gündem 1995: 8). Bestekâr, babasının karşı duruşuna rağmen, musiki ile hem-hâl olmaya devam etmiş, kendi ifadesine göre musikiye Adapazarı'nda başlamıştır. Çevresindeki insanlardan gördüğü teşvik neticesinde "hiç kimseden istiane etmeden [yardım görmeden]" "delicesine çalışmak suretiyle" beş altı yıl boyunca çabalamıştır (Vakit 1932: 5). Daha sonraları musikinin esasları üzerinde yürüme ihtiyacı duyduğunu kaydeden Yesari Âsım, notaya başladığını ve "istifadeli fasıllar" meşk ettiğini söyler. Nota ile ilgili çalışmalarında Adapazarı'nda Mızıkalı Hikmet Bey ve Rehber-i Terakki Mektebi muallimlerinden Recai Bey'den faydalandığını ifade eder (Kalaycıoğlu 1962: 2). Musiki çevresine attığı bu ilk adım ve nota öğrenme hususundaki talebi, bestekâr için şüphesiz bir avantajdır çünkü birkaç yıl sonra Cihan Harbi patlak verecek ve Yesâri Âsım'ın âilesinin (Bkz. Görsel.2) işlettiği otel millî kuvvetler tarafından kullanılmak üzere senet karşılığında ellerinden alınacak ve âile 1920 senesinde İstanbul'a taşınacaktır (Gündem 1995: 8).



Görsel 2: Yesari Âsım, ablası, kız kardeşi ve annesiyle (Gündem 1995: 74).

Yesari Âsım'ın en yakın talebelerinden Bülent Gündem, Milli Mücadele döneminde bestekârın Sakarya civarı Geyve dolaylarında Çerkes Etem'in yanında milli kuvvetler adına çetecilik faaliyetlerinde bulunduğunu ifade etmektedir. Gündem, Yesari Âsım'ın daha sonra Antalya'ya gittiğini ve orada Lloyd Triestino isimli İtalyan gemi şirketinde gizli olarak istihbarat adına çalıştığını kaydeder. Bestekâr bu şirkette acente kâtipliği yapar (Kalaycıoğlu 1962: 2). Eğer Yesari Âsım millî istihbarat adına çalıştıysa, niçin ve nasıl böyle bir durumda kaldığı bilinmemektedir. Faik Bilgi ise bestekârın aynı yıllarda "Geyve Kuva-yı Islahiye Müfrezesi"nin hazırlık kadrosunda bulunduğunu nitekim bu çalışmaları dolayısıyla isminin Adapazarı'nda duyulduğunu ve kendisini unutturmak için Eskişehir'e gitmek mecburiyetinde kaldığını nakleder. Bestekârın kardeşi Muharrem İhsan Bey ise, ağabeyinin İstanbul'da işgal kuvvetlerinin eline düşmemek için âileden ayrılıp "udu elinde" Anadolu içlerine gittiğini, yıllarca kendisinden haber alınamadığını söylemektedir (Gündem 1995: 87). Bestekârın bahsi geçen yıllardaki münasebetleri ile ilgili şüphesiz ki daha fazla belgeye ihtiyaç duyulmaktadır.

1.3. Bestekârı Karşılayan İşgal İstanbulu

Yesari Âsım Bey ancak 1920'de İstanbul'a ailesinin yanına gelebilmiştir (Gündem 1995: 8). Peki, Adapazarı'nda sazla iştigal etmeye başlayan ve bir müddet nota dersleri de almış bir musikişinas olarak İstanbul'a gelen Yesari Âsım nasıl bir şehirle karşılaştı? Evvelâ belirtmek gerekir ki bestekâr, işgal İstanbul'una adım atmıştı. O yıllarda İstanbul'un muhacirler, asker kaçakları ve işsiz devlet görevlileriyle dolu oluşu sebebiyle şehir oldukça karmaşıktı (King 2022: 91). Hakkı Süha [Gezgin] 1920'de yazdığı bir köşe yazısında, mütarekeden sonraki İstanbul'u seyyah kafileleriyle bir akvam [kavimler] meşheri şeklinde tasvir eder. Muharrir, İstanbul'un o günlerde yaşadığı taşkın sürurun [sevincin], büyük teessürleri takip eden asabî hezeyanlar gibi basit bir gözle değil, ruhî ve tıbbî adese ile tedkike muhtaç olduğunu yazar (Gezgin 2019: 42). 1920'li yılların başında *Vakit* gazetesinde yazdığı yazılarda adım adım dolaştığı işgal İstanbul'unu tasvir eden yazar, insanların mütarekenin verdiği hezeyanla birlikte musikiye

sarıldıklarını, eğlenceye kapıldıklarını belirtmektedir.

Şehirde yaşayanlar için "hüznün panzehiri" olarak keyif ön plana çıkmıştı. İnsanlar, ağlamamak için gülüyor ve kendini neşeye bırakıyordu. Farklı bir İstanbul ortaya çıkmakta idi (King, 2022, s.18). Hakkı Süha, her uğradığı semtte muhtelif eğlencelere denk gelmekte idi. Yazar bu duruma şaşırmakta ve "Meğer İstanbul'da ne çok musikişinas varmış" demektedir (2019: 187). Artık sefahatla sefalet birlikte yaşanıyordu. Cihan Harbi yıllarında travma en yaygın stres sebebi olarak görülmekte idi. Bu durum maddi hasarlar verdiği gibi manen de insanları yıpratmıştı. Zafer Toprak'a göre Türkiye'deki "kent hayatında", Cihan Harbi'ni takiben Mütareke yıllarından itibaren yirmili yılların sonuna değin toplumsal boyutlarda bir "travma" yaşanmıştır. 1917 Devrimi'nden sonra birçok Rus göçmenin "parasız pulsuz" İstanbul'a sığınması da toplumsal sorunları körüklüyordu. İnsanlar, uzun süren "savaş denen musibetten" bıkmış, artık kendilerini eğlenceye, sinemaya, varyeteye, spora, patinaja, dansa vermişlerdi (Toprak 2017: 289).

Yesari Âsım için yukarıda bahsedilen atmosferde geçen 1920'ler, hayatının geri kalan kısmını şekillendirecek insanlarla tanıştığı senelerdir. Anlaşılan o ki, Yesari Âsım Bey için bahsi geçen yıllar aynı zamanda meslek bakımından da istikrar sağlayamadığı bir dönemdir. Bestekârlığa başlamadan evvelki döneminde birden fazla iş değiştirmiştir, hiç birisinde devamlılık sağlayamamıştır. Yesari Âsım bu süreçte, İzmit'te maliye memurluğu, Tabakos tütün şirketinde muhasip muavinliği, İstanbul Galata gümrüğünde komisyonculuk ve daha bazı ticarethanelerin muhasebe servislerinde bulunsa da musikide karar kılmıştır (İnal 1958: 82).

1.4. Bestekârın İzmit ve İstanbul'da Şekillenen İlişkiler Ağı

İzmit'teki memuriyeti esnâsında kurduğu ilişkiler, Yesari Âsım'ın musiki hayatını şekillendirmeye başlar. İzmit'te bestekâr Fehmi Bey [Tokay] ve Zeki Ârif Bey [Ataergin] ile tanışır. Üç isim de yaşça birbirine oldukça yakındır. Tanıştığı ve dostluk kurduğu bu iki isim ona musiki ve tasavvuf dünyasının kapılarını aralar. Fehmi Tokay da Balkan ve Birinci Cihan Harbi'nden etkilenmiş, 1920'de ancak okulundan mezun olabilmiş ve Nafia Vekâleti'nde ilk olarak Kocaeli'ne tayin edilmiştir (Özcan 2012: 230). Yesari Âsım'la bu ilk memuriyet yerinde karşılaşırlar. Fehmi Tokay, küçük yaşlarından itibaren evlerinde düzenlenen ve Ali Rifat Bey, Kemal Niyazi, Ûdî Nevres Bey, Kaşıyarık Hüsamettin Bey gibi seçkin mûsikişinasların katıldığı mûsiki toplantılarından beslenmiş, daha sonra babasından aldığı derslerle mûsiki çalışmalarına başlamıştır. Rauf Yektâ Bey'den eserler meşketmiş, Yenişehirli Ferid Efendi'den edebiyat ve tasavvuf dersleri almıştır (Özcan 2012: 231). Yesari Âsım aynı dönemde İzmit'te tanıştığı Kanunî Hacı Ârif Bey'in oğlu Zeki Ârif Bey de tasavvufla münâsebeti olan bir şahsiyettir. Zeki Ârif Bey, Nasuhi Dergâhı'nın son zâkirbaşılarından idi. Yesari Âsım'ın İzmit'de bulunduğu yıllarda kurduğu bu "ilişkiler ağı" onun musiki bilgisini ve çevresini muhakkak ki genişletmiştir.

Yesari Âsım, maaşını az bulması dolayısıyla işinden ayrılmış, bu sefer de Tabakos tütün şirketinin İzmit şubesi muhasip muavinliğine alınmıştır. Burada da istediğini elde edemediği anlaşılan bestekâr, bir sene sonra İstanbul'a döner. Galata gümrüğünde komisyoncu nezdinde altı ay çalışır, daha sonra da Bandırmalı Topal Ahmed'in muhasebecisi olur. Az bir müddet de avukat kâtipliği yapar (İnal 1958: 82). Bilindiği kadarıyla 1923-1924 yıllarında birçok iş değiştirip, düzenli bir gelire de sahip olamaz. Bu süreçteki kırılma noktalarından biri de 1923 senesinde musikiyle alâkasına karşı çıkan babasının vefatıdır. Babasının vefatından sonra Yesari Âsım'ın muhtelif işlerle değil de tamamen musiki ile para kazanabilmek için yeni yollar aramaya başladığı görülüyor.

Yesari Âsım Bey, Fehmi Bey ve Zeki Arif Bey'le arkadaşlık edip İstanbul'a döndükten sonra musiki bilgisini arttıracak yeni bir hoca ile karşılaştı: İzzeddin Hümayî [Elçioğlu] Bey. Yesari Âsım'ın gittikçe genişleyen ilişkiler ağı ona yepyeni kapılar aralamakta idi. İbnülemin bu süreçte Yesari Âsım'ın komşularından Udi Refet, Kemani Vâmık ve Kanuni Süreyya Bey'lerle Muallim İsmail Hakkı Bey'in muavini [yardımcısı] İzzeddin Bey'den eski eserler meşkettiğini belirtir (1958: 81). Mehmed İzzeddin Bey, Defter-i Hakani birinci sınıf kâtiplerinden Şeyh Ahmed Şemseddin Efendi'nin oğlu (Öner 2022: 131) hem de Kenan Rifai Tekkesi'nın zâkirbaşısı idi (Özcan 1995: 18).

1.5. Bestekârın İstanbul'daki Musiki Faaliyetleri

Yesari Âsım'ın ilk bestelerini 1929 senesinde yaptığı bilgisinde görüş birliği olsa da *Vakit* gazetesinde 1932'de

yayınlanan röportajında ilk bestesini beş sene evvel yani 1927 yılında yaptığını ifade eder (Vakit 1932: 5). Bir Heybeli yolculuğu esnasında satır arasında bestekârlığa başlamadan evvel Türkiye'nin muhtelif yerlerinde sahneye çıktığından da bahseder. Bestekâra şimdiye kadar hiç piyasada çıkıp çıkmadığı sorulmaktadır. Yesari Âsım, 1927 yıllarında "çok tecrübeli bir dost musikişinas" tavsiyesi üzerine kısa bir müddet sahnede bulunduğunu, bestekârlığından bir iki sene evvel, Samsun'da, Gönen'de ve Akşehir'de sahneye çıktığını anlatır. Bu bilgiler onun bestekâr olarak temayüz etmeden önceki seneleri hakkında oldukça kıymetlidir. Ayrıca bu tarihten sonra ise Sarıyer'de ve Kuşdili'nde Hafız Burhan ve ekibi ile kısa bir müddet çalıştığını belirtmektedir. Bu ayrıntılar da bestekârın Fehmi Tokay ve Zeki Arif Ataergin ile tanıştıktan sonraki yıllarda birçok iş değiştirdikten sonra -ve muhtemelen babasının da vefatıyla- musiki ile para kazanmaya başladığına kaynaklık etmektedir. Yesari Âsım sahneye çıktığı o yıllarda hem ud çaldığını hem de okuduğunu ifade eder. Bestekâr udun yanında Türk musikisinde icrâ edilen birçok sazı da çalabilmektedir. Bu hususiyetini şu sözlerle anlatmıştır: "Fiilen değil amma zevkten tanbur, kemençe, viyolonsel piano da dahil olmak üzere Türk musikisinde yer alabilen hatta darbuka da dahil bütün musiki âletlerini çalarım" (Tükel 1951: 30).

Hafız Burhan'la tanışıklığı bize bir hususta daha rehberlik etmektedir. Yesari Âsım'ın ilk bestelerini yapmadan önce piyasada faal olarak bulunması, Hafız Burhan'la tanışması ona yeni kapılar aralamış olacak ki, ilk bestesini Hâmid Dikses'e plağa okutmuştur (Kalaycıoğlu 1962: 2) Hafız Burhan, Yesari Âsım'ın eserlerini verdiği Columbia plak şirketinin baş sanatçısı idi. "Memleketin medar-ı iftiharı" ve gazelhanı olarak tanıtılan Hafız Burhan Bey, gazellerle birlikte kantolar, operetler, tangolar okuyup, modaya ayak uydurmakta idi (Ünlü 2016: 331). O dönemde Hafız Burhan kayıt piyasasında etkin bir musikişinastı.

İbnülemin Mahmud Kemal, bestekârın Fatih'te Çarşamba'da ikamet ettiği 1929'da ilk şarkılarını bestelediğini nakleder. Yesari Âsım'ın ilk bestesi "Kedersiz hiç çoşar ağlar taşar mı kalb-i naşadım" mısraıyla başlayan şarkısıdır (İnal 1958: 82). (Bkz. Görsel.3). Bestesini "küçük bir Bursa seyahatinden" sonra yaptığını ifade eder. Hikâyesini şu şekilde anlatmaktadır: "Gerek güfte gerek beste aşağı yukarı bir hafta içerisinde meydana gelmişti.



Görsel 3: Bestekârın Kudmanizade Şamlı İskender tarafından neşredilen ilk eseri, Hulusi Özbay Arşivi.

Hatırladığıma göre bestekârlığa ilk başladığım günler çok velut [üretken] günlerimdi. Çünkü ilk şarkımı müteakip üstüste birkaç eser besteledim! Ve o birkaç eseri hemen hemen bir ay içerisinde meydana getirdim. İlk bestemi muganni Hamit Dikses'e plağa okuttum." (Tükel 1951: 29). Muganni Hamid Bey ise gazellerin yanında

Columbia plak şirketi için şarkılı valsler ve kantolar da okuyan, Darüttalim-i Musiki Cemiyeti hânendelerindendi (Ünlü 2016: 331). Bestekârlığı öncesi Samsun, Gönen ve Akşehir'de konserler vermiş, bu konuda tecrübe sahibi olmuştu. İlk plağının Hamid Dikses tarafından okunmasıyla, ikili Konya, Adana, Tarsus ve Mersin'de de konserler vermiştir (İnal 1958: 81).

Bestekâr, 1930 yılında ise Columbia plak şirketiyle 1963'e kadar devam edecek uzun soluklu anlaşmasını imzalar. Özpekel, bestekârın o güne göre oldukça yüksek bir telif ücreti ile anlaşma yapıldığını söylemektedir (O. Nuri Özpekel, kişisel görüşme, 2022). Anlaşma imzaladığı Columbia, o günlerde Türkiye'deki önde gelen taş plak şirketlerinden biri idi ve en önemli rakiplerinden biri de Sahibinin Sesi firması idi. Sahibinin Sesi, Türkiye'de yaptığı ilk kayıtlardan beri Muhlis Sabahattin Bey'in anlayışındaki eserlere yer veriyordu, Muhlis Sabahattin Bey de en çok bestesini bu şirkete vermekte idi (Ünlü 2016: 328). Columbia ise Muhlis Sabahattin Bey'in eserleri ile oldukça popülarite yakalayan Sahibinin Sesi ile rekabet edebilmek adına bestekâr Kaptanzâde Ali Rızâ Bey ile çalışmaya başlamıştı. Cemal Ünlü'nün belirttiğine göre gerek Muhlis Sabahattin Bey gerekse de Kaptanzade Ali Rıza Bey belirli ekiplerle 1930'lu yılların başında kayıtlarına devam etmişlerdir (2016: 328).

1.6. Bestekârın 1930'lu Yıllarda Yükselen Musiki Kariyeri

1930'ların ilk yarısı Yesari Âsım'ın isminin ve eserlerinin daha fazla tanınması ile ilgili bazı olayları da beraberinde getirmiştir. Kısaca özetlemek gerekirse, bestekârlığa başladığı 20'li yılların sonuna kadar, Adapazarı yıllarında Mızıkalı Hikmet Bey ve Recai Bey'den nota hususunda faydalanmış, yine aynı şehirde Fehmi Bey ve Zeki Arif Bey'le arkadaşlık etmiş, İstanbul'a döndüğünde Muallim İsmail Hakkı Bey'in muavini İzzeddin Hümayi Bey'den eski eserler meşk etmiş, Hafız Burhan'la beraber Kuşdili'nde sahne almıştı. Yesari Âsım'ın Adapazarı yıllarından Columbia ile anlaştığı 1930 senesine kadar ilişkilerini genişlettiği, hem eski eserler meşk ettiği hem de piyasada okuyup-çalarak bilgi ve tecrübe kazandığı görülmektedir. Dolayısıyla Yesari Âsım, çevresinin de etkisiyle muhtemelen Hafız Burhan'la olan tanışıklığı onu önce Hamid Dikses'e ardından da Columbia plak şirketine götürmüştü.

Yesari Âsım'ın bestekarlık kabiliyetinin keşfi ile birlikte, hem sazı ile hem de besteleriyle yavaş yavaş tanınmaya başlamıştı. 1930'lu yıllardaki bazı gelişmeler bu tanınırlığı hızlandırmış ve Yesari Âsım'ı genç Türkiye'nin en tanınmış musikişinaslarından biri hâline getirmişti. Bunlardan ilki Türk musikisine solo konser geleneğini getiren Münir Nureddin'in konserleri ve herkes tarafından takdir gören repertuarı idi. Alaturka musiki yandaşlarının övünçle söz ettiği konserler, İstanbul'un çeşitli mekânlarında tertip edilmekte idi (Ünlü 2016: 324). Münir Nureddin'in Fransız Tiyatrosu'nda verdiği konser Türk musikisinde birçok şeyi değiştiren olay olarak görülmekte idi (O'Connell 2021: 156) Sunum şekli de o zamana kadar olanlardan farklıydı. Seçkin bir müzisyen grubu eşliğinde frak giymişti. Münir Nureddin Aralık 1931'deki konserinde Yesari Âsım'ın "Bu yaz geçen günlerimiz" isimli eserini okur (O'Connell 2021: 243) Münir Nureddin o günkü repertuar seçimini şu sözlerle açıklıyordu: "Klasik bestecilerden Itri, Dede Efendi ve Zaharya favorimdir. Şarkı bestecilerinden Hacı Arif ve Şevki Bey'den söylemeyi tercih ederim. Yeni bestecilerden Ali Rifat, Lem'i Atlı ve Yesari Âsım'ı icra etmeyi seçiyorum." (O'Connell 2021: 259). Münir Bey'in yeni besteciler olarak bahsettiği isimlerden "en yenisi" Yesari Âsım Bey'dir çünkü hem Lem'i Bey hem de Ali Rif'at Bey, Osmanlı'nın son döneminden itibaren musiki ile iştigal eden ve bu sahada kabiliyetlerini uzun zamandır isbat etmiş bestekârlar olup, Yesari Âsım henüz musiki kariyerinde bir on yılı dahi doldurmuş değildi. Münir Nureddin aynı zamanda konserde okuduğu eserleri Sahibinin Sesi firmasıyla da taşplağa eş zamanlı olarak okumakta idi (O'Connell 2021: 263). Anlaşılan bestekârın eserleri hem Münir Nureddin konserlerinde yankılanıyor hem de Münir Nureddin'in taş plaklarıyla Türkiye'de neşr oluyor, Anadolu'da da duyuluyordu. Bu durum Yesari Âsım'ın tanınırlığına epey katkı sağlar. Münir Nureddin 15 Şubat 1933'te Glorya Sineması'nda verdiği konserde Yesari Âsım'ın "Bir kış gecesi Şişli'de kaldım" mısraı ile başlayan eserini, İpek Sineması'nda verdiği konserde ise yine bestekâra âit olan "Heybeli" şarkısını okumuştur (O'Connell 2021: 281).

1934 senesi de Yesari Âsım için kariyerinin en önemli olaylarından birini barındırmaktadır. Columbia'nın, Sahibinin Sesi'yle birlikte hareket eden Muhlis Sebahattin Bey'e rekabet etmesi amacıyla birlikte çalıştığı bestekâr Kaptanzade Ali Rıza Bey vefat eder. Kaptanzade Ali Rıza Bey'in 16 Şubat 1934'te vefat etmesiyle "aynı tarz ve anlayışta" eserler veren Yesari Âsım, Columbia müzik danışmanı ve stüdyo sorumlusu olmuştur (Ünlü 2016: 330).

Bu görevle birlikte artık piyasada "tam anlamıyla" söz sahibi olmuştur. Columbia şirketiyle çalışan birçok ses sanatkârıyla beraber çalışmaya başlamış ve onlara istediği gibi eserlerini de okutmaya başlamıştı. Artık eserlerini istediği gibi neşr edebilme gücüne sahipti.

Bu dönemde Yesari Âsım'ın birlikte çalıştığı en önemli isimlerden biri de Columbia şirketinin "latif ve muhrik" sesiyle müştehir [meşhur olan] muganniyesi Safiye Hanım idi (Ünlü 2016: 330) Safiye Hanım, bir arkadaşının teşvikiyle başkanlığını keman ve rebap icracısı Mustafa Bey'in yaptığı Eyüp Sultan Musiki Cemiyeti'ne gider (Bardakçı 2018: 38). Cemiyeti "kendisine hayran bırakan" Safiye Hanım, kısa bir müddet sonra da Columbia plak şirketi ile anlaşır. Plaklarında genellikle Darüttalim-i Musiki Cemiyeti çalıyor, şarkılarının bazılarının bestekârı Yesari Âsım da kendi eserlerinden birkaçına udu ile iştirak ediyordu. Safiye Hanım'ın çıkardığı ilk plak bir Yesari Âsım bestesi idi: Sevda yaratan gözlerini her zaman öpsem (Bardakçı 2018: 39). Darüttalim-i Musiki Heyeti'nden Udi Fahri [Kopuz] Bey, Safiye Hanım'ın da konserde okumasını istemiş, Safiye Hanım'ı bir gece Şehzadebaşı'ndaki içkisiz bir mekânda verdikleri konsere götürmüştür (Bardakçı 2018: 43). Safiye Hanım o gece Yesari Âsım'ın da iştirakiyle Şehzadebaşı'ndaki konserinde piyasaya yeni çıkan "Sevda yaratan gözlerini her zaman öpsem" mısraıyla başlayan Yesari Âsım'ın eserini icra eder (Bardakçı 2018: 39). Safiye Hanım, bu durumu şöyle anlatmaktadır: "Bir gece Yesari Âsım Bey'le beraber sahneye çıkardılar. Üzerimde siyah bir mektep önlüğü vardı. Dinleyiciler çok alâka gösterdiler". Safiye Hanım'ın iki Yesari Âsım şarkısı okuduğu plağı, o günlerin en çok satan plağı olarak Safiye Hanım'ı da en meşhur sanatçılar arasına yükseltmiştir (Bardakçı 2018:45). Bestekârın tanınırlığındaki en önemli gelişmelerden biri de bu ortaklık sayılabilir. Türkiye ile Yunanistan arasında esen dostluk rüzgarlarına katkıda bulunmak üzere 1930 Aralık'ında altı müzisyen Hafız Burhan, Kanuni Ahmet Yatman, Kemani Cevdet Çağla, Safiye Hanım, Makbule Enver Hanım ve Yesari Âsım plak doldurmak üzere Atina'ya giderler (Bardakçı 2018: 50).

Safiye Hanım'ın yanısıra o dönemde Yesari Âsım oldukça genç ve yetenekli Müzeyyen Hanım'la [Senar] karşılaşır. Bestekâr bir gün kendisiyle -Müzeyyen Hanım'ı kasdederek- "Onbeş onaltı yaşlarında küçücük kara kuru bir kızın tanıştırıldığını, o dönemde yeni bestelediği "Sarıyerli"yi bu genç kıza okuduğunu anlatır. Genç sanatkâr, bir kez dinlediği bu eseri hemen meşk edip bestekâra okur. Yesari Âsım gayet duygulanmış ve Müzeyyen Hanım'a eseri kendisinin bestelediğinden de iyi okuduğunu belirtmiştir (O. Nuri Özpekel, kişisel görüşme, 2022). Müzeyyen Hanım'la Yesari Âsım Bey bu eseri birlikte okuyarak plağa kaydederler. Diğer yüzünde ise Yesari Âsım'ın "Aşk ve İnkisar" başlıklı şarkısının yer aldığı bu plak, Müzeyyen Hanım'ın parlak musiki kariyerini başlatan eserlerden biridir. Türk müziğinin çok uzun yıllar önde gelen iki kadın ses sanatkârı olan Müzeyyen Senar ve Safiye Ayla'nın kariyerleri, Yesari Âsım şarkılarıyla başlar. İkisinin de şöhret kazanmasında bestekârın payı olduğu gibi onların şöhreti de Yesari Âsım'ın eserlerinin şöhretini arttırmıştır.

Yesari Âsım'ın Fehmi Tokay, Zeki Arif Ataergin ve İzzeddin Hümayi'den sonra hayat tasavvurunu etkileyen bir diğer şahsiyet de Neyzen Tevfik olmuştur. Neyzen Tevfik'le 1942 senesinde tanışan Yesari Âsım, onunla uzun sohbetler etmiş, yakın ilişki içerisinde bulunmuş, İstanbul'da seyahatler etmişlerdir. Bu ülfet Neyzen Tevfik'in 1953 senesindeki vefatına kadar devam etmiştir. Yesari Âsım, Neyzen Tevfik'le yaşadıklarını talebelerine devamlı surette anlatmıştır. Yakın talebesi Bülend Gündem, kendisine sürekli Yesâri Âsım'ın hangi tarikate mensup olduğu sorusunun sorulduğunu ifade eder. Herkesin zihninde bu sorunun olduğunu belirtirken bestekârın yalnızca "Allah yolunda" olduğunu söyler. Meclislerde tarikat sözü geçtiğinde Yesâri Âsım'ın Neyzen Tevfik'in "Her tarikatte başka başka hüsrana uğradım" sözünü hatırlattığını, herhangi bir tarikate mensup olmadığını vurgular (Gündem 1995: 42).

Bununla birlikte Gündem, hocasının tasavvufî münâsebetlerine değinirken anlattığı bir hâdise de bestekârın tasavvufla arasındaki irtibata dair önemlidir. Bestekar, Fatih Çarşambası'nda ikamet ettiği senelerde zihnine bir mesele takılır. Oturduğu evin üst katında her gün selamlaştığı fakat tanışmadığı "yaşlı, efendiden bir zat" vardır. Bir sabah karşılaştıklarında elinde bir kitapla Yesari Âsım'a gelir ve kitabı bestekâra verir. Yesâri Âsım yaşlı komşusundan aldığı bu kitapta zihnine takılan meseleye cevap bulur. Daha sonra Yesari Âsın kitabı komşusuna iade eder fakat aralarında hiçbir konuşma olmaz (Gündem 1995: 42).

2. Yesâri Âsım Arsoy'un İlham Prensibi

2.1. Bestekârın Sanat Anlayışında İlham Prensibi

Yesari Âsım'ın sanat anlayışı hakkında bilgilerimiz, bilhassa 1940'lı ve 1950'li yıllarda mecmualarda yahut gazetelerde neşredilen röportajlarına ve daha sonraları uzun ömrünün son yıllarında yakınında bulunan talebelerinin aktardıklarından bilinmektedir. Yesari Âsım Arsoy, 50'li yılların başında "gönüllerde ebedî bir yer işgal eden" bestekâr olmuştu (Sülek 1950: 6). Ropörtajlardan pek hoşlanmayan bestekârla mülâkat yapmaya gelenler onu mazbut ve mütevazı olarak görüyorlardı. *Resimli Radyo Dünyası* için bestekârla görüşmeye giden Zafer Sülek, onu fazla lüks olmayan bir pijama ile elinde kehribar tespihi olduğu hâlde görünce bir an için kendini Şişli Camii'nde zannettiğini ifade etmiştir (Sülek 1950: 7). *Haftalık Perde Mecmuası* için bestekârla mülâkata giden Sermet Sami Uysal da Arsoy'u (Bkz. Görsel 4) "saçları siyah dalgalı, hayatta çok yaşamış değil de çok hissetmiş insanlara has hülyalı gözleri, daha ilk bakışta insanın içine huzur ve güven veriyor" şeklinde okuyucularına tasvir ediyordu (Uysal 2011: 180).



Görsel 4: Yesari Âsım Bey'in Sermet Sami Uysal'a imzaladığı fotoğrafı, Hulusi Özbay Arşivi.

Bestekârın bu yıllarda sanat görüşünün artık iyice şekillenmiş olduğu görülmektedir. 1948 senesinde yaklaşık iki yüz eser vermiş bir bestekâr olduğunu açıklıyordu. Henüz 1948'de eserlerinin birçoğunu bestelemiş bir durumda olduğunu anlıyoruz[5] (Müftüoğlu 1948: 6). Yesari Âsım, "Bu gerçek hayatı umursamayan, kendi içinde Şarklı, hisli, hâtıralı âlemler bulan derin bakışlı, tatlı dilli, nazik bestekâr"dır (Müftüoğlu 1948: 6). Bestekâr, röportaja gelenlerin söz konusu tasvirlerini güçlendirecek şekilde açıklamalarda da bulunmakta idi. "Ben renk renk bir sürü nûrun meydana getirdiği atmosfer içinde yaşıyorum. Bu Allah'ın yarattığı her şeyi güzel gösteren bir âlemdir" (Sülek 1950:

[5] Vefâtının ardından yakın talebeleri tarafından hazırlanan Yesari Âsım'ın eserlerinin yer aldığı kitapta iki yüz kırk eserinin notası kayıtlıdır (Gündem 1995: 550).

6). 40'lı yılların sonunda ve 50'li yılların başındaki açıklamalarında sanat görüşünü tamamen tasavvufî bir zemine oturttuğu görülmektedir.

Yesari Âsım Bey, bütün hayatının musiki olduğunu, "Türk orijinalitesi içinde garba kaçmadan bir yenilik"le yaptığı eserlerini "ilham prensibiyle" bestelediğini her fırsatta dile getiriyordu (Müftüoğlu 1948: 6). Peki Yesari Âsım Arsoy'un "ilham"dan kastettiği ne idi? İlham kaynakları nelerdi?

İlham ve sanatkâr arasındaki ilişki asıl itibariyle yüzyıllardır çeşitli şekillerde var olmuştur. Yaklaşık olarak iki bin yıl boyunca baskın düşünce, ilhamın içsel değil yüce bir güç kaynağından yani dışşal kaynaklı olduğu yönündedir (Johnson-Hill 2008: 248). Antik dönemde sanatsal yaratım bakımından yüce güçten alındığı düşünülen ilhamla ortaya çıkan müzikal, şiirsel ve benzeri yaratıcılık bireyin geçici bir ânı olarak görülmekte idi. Birey, kendi iradesiyle yaratma gücüne sahip olarak görülmemekteydi. Meselâ, Platon sanatsal performans için ilham almak ve duygusal denetimi kaybetmek gerekli olduğunu savunuyordu (2008: 248-249). Siyasi ve sosyal hayattaki birçok sarsıntı Avrupa'daki toplumsal yapıları ve müzik tercihlerini değiştirince müzisyenlerin de toplum içerisindeki yeri büyük ölçüde etkilenmiş oldu. Romantik dönemde ise sanatçı tipi ve sanatsal faaliyet tanrılaştırıldı (Ayas, 2015: 50). Yeni sanat söylemiyle birlikte sanat dinin temel unsurları olan yaratma, ilham (vahiy), ve tefekkürle tanımlanmaya başlamıştır (2015: 50). Ayas'ın belirttiğine göre bu dönemde nasıl ki yaratıcı olan Allah yaratıcı eylemiyle ilham verip bizi tefekküre yöneltiyorsa, sanatçı da yarattığı eserlerle adeta aynı işi yapıyordu (2015:50).

Yesari Âsım'ın ilham anlayışı ise bizi tasavvufî ilham söylemine yöneltmektedir. Bu bakımdan ilhamın tasavvufi mahiyetini de beraber düşünmek gerekmekte. Mutasavvıflar akıl yöntemi olarak daha çok sezgi ve ilhamı kabul etmişlerdir (Vural 2002: 179). İlham sözlük anlamı olarak bir şeyi bir defada yutmak anlamına gelen "lehm" kelimesinden türetilmiş olup, terim olarak ise Allah tarafından kalbe gelen/doğan mânâ demektir (2002: 183). Bu anlam bestekârın da bizzat aynı şekilde dile getirdiği ilham tarifiyle uyuşmaktadır. Arsoy'a göre ilham, Allah'ın verdiği bir his ve duygudur (Gündem 1995: 57). Gazzali'ye göre ilham herhangi birinden öğrenmeyle veya çıkarımla elde edilemeyen ve zaruri olmayan bir kısım aklî bilgiler olarak tanımlanmıştır. Gazzali, ilham vasıtasıyla gelen bilgileri ikiye ayırarak kalbe doğan bilginin nereden geldiği biliniyorsa buna "vahiy" dendiğini ve bunun peygamberlere özel bir durum olduğunu dile getirirken nereden geldiği bilinmezse "ilham" dendiğini ve velilere/iyi insanlara mahsus olduğunu belirtmektedir (Vural 2002: 183). Süleyman Uludağ'a göre ilham bir sebeple veya sebepsiz hâsıl olabilir. Nefsin tasfiyesi, ruhun arındırılması gibi sebeplerle gelebileceği gibi belli bir yaşam tarzına sahip kişilere sebepsiz de gelebilir. Uludağ ilhamın içgüdüsel/sevk-i tabii anlamında da kullanıldığı belirtir ve bu duruma şairler, mimarlar, bestekârlar ve ressamlar gibi hassas ruhlu insanlarda rastlandığını belirtir (2003: 284-285).

Yesari Âsım Bey, ilham sayesinde güzellikleri ebedîleştirdiğini düşünür. Gündem'e göre bestekâr için gün, saat ve yer önemli değildir, yeter ki ilham gelsin (1995: 69). Kendisine yöneltilen "Bestelerinizi ne gibi hisler altında yaparsınız" sorusuna bestekâr, "Nasıl yaptığımı, ne vakit çalıştığımı, hangi manzaradan, hangi hâdiseden hâmile kaldığımı ne dün, ne bugün, ne de yarın bilemedim ve bilemeyeceğim" cevabını verir (Tükel 1951: 30).

Arsoy, aşkı mukaddes saymakta, kâinata ve "Allah'ın yarattığı her şeye" âşık olduğunu belirtmektedir. Her ne kadar sanatın bir aşk meselesi olduğunu söylese de bunun muhakkak surette bir kadına duyulan aşk olması gerekmediğini savunur. Bu âlemde insan aşkını harekete geçirecek canlı ve cansız birçok âmiller vardır. Bu, yaprağın hafifçe kımıldaması, bir ağacın hışırtısı, güzel bir manzara veya güzel bir hareket de Yesari Âsım'ın ilhamı için yeterli bir şey olabilmektedir. Bestekâra göre, hakiki aşk da mecâzî bir idrakden sonra ancak kendini gösterebilmektedir. Ona göre bir kadına âşık olmak, aşkın mecazını yaşamaktır (Gündem 1995: 70).

Bestekârın kendisiyle aynı dönemde yaşayan ve yine kendisi gibi İstanbul'dan etkilenerek eserler ortaya koyan ve ilham düşüncesini zihinlerinde taşıyan iki edebiyatçının ilhamla ilgili söylediklerini de birlikte düşünmemiz faydalı olacaktır. Abdülhak Şinasi Hisar, bazılarına göre ilhamın gökten nâzil olan vahiy gibi bir şey olduğunu, şâirin ilhamına tâbi olarak kendine hâriçten gelen fikirleri ve hisleri yazdığını ve ilhamı ne kadar kuvvetli ise kendisinin de o kadar üstün sayıldığını öne sürer. Fakat A. Şinasi Hisar'a göre her türden "tevfik-i rabbani" ile dıştan bir kuvvetin bize yazacağımız şeyleri ilham etmesi ve bizim bunları "duyduklarını kaydeden bir kâtip gibi" yazmamız tarzında tarif edilebilecek ilhama inanmak mucize olmaktadır. Hisar, ilhamın dıştan değil içten yani kendi duygu ve fikirlerimizden geldiğini savunmaktadır. Yazara göre, muharrire ilham veren "kendi hissi, düşüncesi ve hafızasıdır". Anlatmak ve

aktarmak istediği şeyler kendi hayatından çıkar. İlhamı, mevzu ve hikâyesi itibariyle ne olursa olsun, yazarın içinde duyduğu "geniş bir hassasiyet" olarak tarif etmektedir. Onu bütün teferruatı ile değil fakat taşıdığı kıymetlerin bir kısmını göstermeyen "bir bulut hâlinde" duyarız demektedir. Hisar'a göre asıl ilham, sanatkârın derinliklerinde duyduğu müphem ve dağınık hâtıraların "avlanarak" toplanıp şuurlu bir şekilde ifâde edilmesidir (Hisar 1950: 4). Hisar'ın asıl vurgulamak istediği "şuurlu emektir".[6] Âdile Ayda ise ilhamla eserler kaleme aldığını söyleyen Yahya Kemal Beyatlı'ya da tam da bu ifade ile sorusunu yöneltir: Şiirlerinizde ilhamın payı mı daha büyük, şuurlu emeğin payı mı? Yahya Kemal ilhamı reddetmeyerek ikisinin de payı olduğunu söylemektedir. İlk olarak "kafasının içine" ilhamın düştüğünü, o zaman yazacağı manzumeyi görüp, duyduğunu fakat henüz mevcut olmadığını söyler. Bu anlatım A. Şinasi Hisar'ın anlatımıyla da uyuşmaktadır. Eserinin yavaş yavaş taazzuv ettiğini ve doğmasının mukadder olduğunu daha sonra bir bir mısraılarının vücud bulduğunu ve eserinin şekillendiğini anlatır (Ayda 1984: 285).

Daha sonra Yahya Kemal'e ilhamın kelime kelime mi yoksa mısraı hâlinde mi tecelli ettiği sorulur. "Hayal Şehir" şairi, esas olanın mısraı olduğunu, en uygun kelimelerle taazzuv etmedikçe mısraın doğmuş sayılmadığını söyler. Mısraının mânâsı, şekli ve ritmi ile birlikte doğduğunu fakat ilham aramak veya beklemek gerektiğini vurgulamaktadır. İlhamın bir yerde mevcut yazılı hâlde olduğunu, bütün mısraıların "levh-i mahfuz"da yazılı olduğunu kaydeder (Ayda 1984: 285). Yesari Âsım'ın da ilham meselesinde benzer bir anlayışı söz konusudur. Ona göre şarkılarının bir "kader"i vardır. Şarkıları, A. Şinasi Hisar'ın ilham tarifinde olduğu gibi dışarıdan tamamiyle hazır bir şekilde doğmamaktadır. Yesari Âsım kendisiyle mülâkata gelen Saadet Güldaş'a bir bestesi için bazen birkaç sene çalıştığını bazen de çok kısa bir zamanda bestelediğini söyler. Örnek olarak da meşhur eseri "Bekledim de gelmedin"i gösterir. Bu eserin hamamda bulunduğu bir esnâda beste ve güftesi ile bir anda çıktığını anlatmaktadır (Ayan 2020: 22).

A. Şinasi Hisar'ın Yesari Âsım'ın ilham tarifiyle uyuşan bir diğer tarafı ise "hatıraları"dır. Yesari Âsım eserleriyle hayatı arasında bir münâsebet bulunduğunu kabul etmektedir. Bu soru kendisine sorulduğunda cevabı, "kâh evet, kâh hayır"dır. Misal olarak ise zamanın tanınmış âilelerinden bir hanımla arasındaki "gönül inkılabı"nı vermektedir. Yesari Âsım'ın ilham anlayışının dayanaklarından birisi kendi hâtıralarıdır. Fakat A. Şinasi Hisar'dan farklı olarak ilhamı tamamen Tanrı'yla bağdaştırmaktadır. Bu tarifi çok detaylı değildir. Bir daha "Ömrüm seni sevmekle nihayet bulacaktır gibi bir şarkı yapamaz" söylentisinin kulağına geldiğini fakat bu eserden sonra "Cenab-ı Hakk"ın imdadına yetiştiğini ve "Ömrümce o saf aşkını kalbimde yaşatsam" mısraıyla başlayan şarkısını bestelediğini söyler (Aylabegüm ve Kabaklı 1986: 14).

2.2. Yesari Âsım Arsoy'un İlham Kaynakları

Arsoy'a göre fikreden insan, bir şair, bir romancı, bir bestekâr ancak insanlardan uzaklaştıkça sanat atmosferini daha iyi anlar (Aylabegüm ve Kabaklı 1986: 15), belki de bu anlayışından dolayı münzevi bir hayatı tercih etmiştir. "Cenab-ı Hakk imdadıma yetişti" diyerek bestelediğini ifade ettiği eseriyle ilgili 1948 senesinde "bu şarkıyı ilham eden nedir" şeklinde soran *Her Hafta* isimli mecmuanın muhabiri Celâl Müftüoğlu'na verdiği cevap ise şu şekildedir: "Kim düşer daldan, o anlar hâlden. Bu şarkının ruhumu derin bir vecdle sarstığını hissederim. Bu şarkı üzerinde olduğu kadar az eserim üzerinde düşünmüşümdür. Belki derin bir aşkın yaralarından mülhem olmuştur. Belki de içimde birikmiş ıstırapların sesidir." (Müftüoğlu 1948: 6). Yukarıda belirtildiği şekilde bestekâr her ne kadar kapalı bir cevap verse de eserlerinde kendi hayatının, hatıralarının, hislerinin "sesi" olduğunu görmek mümkündür. Bu ifadesi de Hisar'ın tarifiyle örtüşmektedir. Yesari Âsım da içinde biriken muhtelif hisleri "derin bir vecdle" duymaktadır. Bu hisleri beste hüviyetine getirme kabiliyetini ise Tanrı ile ilişkilendirmektedir. Tarif anlam itibariyle benzerlik taşısa da Hisar'ın anlatımı dini bir mahiyet taşımamaktadır.

Arsoy'un eserinin besteleniş hikâyesini verdiği bir diğer örnek ise "Heybeli" şarkısıdır. Bestekâr musikiyi çok seven Aktör Hâzım Körmükçü'nün Heybeli'deki evine gider. Ada'da mehtaplı gecelerde araba ile dolaştığını, orada yaşadığı gecelerden mülhem bu eseri bestelediğini anlatır. Bu eseri yine kendi hayatındaki hislerinin taşkınlığı ile

[6] Bu bakımdan şâir Asaf Hâlet Çelebi de benzer bir düşünceye sahiptir. Çelebi'ye göre alt şuurda hatıralar, ihsaslar, insiyaklar, arzular karmakarışık ve dağınık bir şekilde uykudadır ve ilham bu alt şuurun kapılarının "ruhî an"da açılmasıdır (Çelebi 261 :2018).

bestelemiştir (Müftüoğlu 1948: 16).

Yesari Âsım'ın ilham kaynağı yalnız kadınlar yahut tabiat değildir. Bunu kendisi de Sermet Sami Uysal'ın "ilhamı hep kadınlar mı verir" sorusuna "Yalnız kadınlardan alınan ilham kifâyeli olmaz. Mütekâmil bir bestekâr bütün bir kâinattan ilham alır" şeklinde cevap verir. Onun için mütekâmil bir bestekâr, tüm tabiatı ilham kaynağı olarak müşâhade etmelidir (Uysal 2011: 182). Bu bakımdan Spinozacı bakış açısında olduğu gibi sanat Tanrı ve onun gerçeklikteki yansımasıdır. Sanat bu yansımayı işlemektedir. Alman romantik resminde manzara resminin ilâhî olanın bir yansıması olarak görüldüğü gibi (Albayrak 2022: 102). Yesari Âsım tasavvufî bakış açısı ile kâinatı Allah'ın bir tezâhürü olarak müşâhede etmekte, ondan ilham almaktadır. Louis William Flaccus'a göre büyük sanatçı için doğadaki her şey bir karakter sergiler çünkü onun sarsılmaz içtenliği, her şeyde saklı olan gizli anlama uzanmaktadır. Gerçek bir sanatçı için doğadaki her şey güzeldir, çünkü dış hakikati cesurca kabul eden gözleri orada olanı acı çekmeden okur, tıpkı içsel hakikatin yazılı olduğu açık bir kitabı okur gibi. (Flaccus 2021: 24). Talebelerinden Osman Nuri Özpekel'in naklettiğine göre Yesari Âsım sıcak bir sonbahar ikindisinde Anadolu Hisarı yakınlarındaki Göksu Çayırı'ndan güneşin batışını seyrettiği sırada Savarona yatının bir kuğu gibi Boğazın sularından geçerken gölgesini bırakması ona "Sonbaharı Hisarlarda bir genç kızla geçirdim" şarkısını bestelemiştir (Gündem 1995: 132).

Meşhur kemânîlerden birinin kız kardeşinin bestekâra tek taraflı aşkı söz konusudur. Yesari Âsım'la Taksim meydanında karşılaşırlar. Yesari Âsım'ı düğününe davet eder. Bestekâr, gelemeyeceğini ifade eder. Bestekar, hanımefendinin oldukça üzgün ifâdesinden mülhem uşşak makamında "Bir akşam gelmedin/ Hiç insaf etmedin" dizeleriyle başlayan şarkısını besteler (Gündem 1995: 133). Yesari Âsım'ın bestelerinin hikâye anlatılarına bakıldığında röportajlarında söylediği ifâdelerle örtüştüğü görülür. Bestekâr çevresindekilerin hislerini de tıpkı bir romancı gibi tasvir etmek kabiliyetine sahiptir. Meselâ meşhur eserlerinden "Yeniköy'de bir kız gördüm adı Sarı Zambakmış" eseri ile ilgili Sermet Sami Bey'e "hayatta bugüne kadar böyle birisi karşıma çıkmadı" demektedir (Uysal 2011: 181). Bu şarkısında muhayyel bir karakteri işlemiştir.

Bir diğer meşhur eseri "Fariğ olmam meşreb-i rindâneden" mısraı ile başlayan şarkısı ile ilgili olarak, bu şarkının tamamiyle "mistik bir eser" olarak tasavvuf zevkini içerdiğini kaydetmektedir. Bu eserini bir sabah namazı sonrasında bestelediğini anlatmaktadır (Uysal 2011: 182). Bestekârın kardeşi Muharrem İhsan Bey, ağabeyinin bu eserinin lisedeki Fransızca hocası olan mutasavvıf Kenan Rifâî tarafından da beğenildiğini söyler. Kenan Rifaî, "İhsan, ağabeyinin yeni plağını dinledim. Fâriğ olmam meşreb-i rindâneden Yüz çevirmem hâlet-i mestâneden plağı idi. Kendisi okumuştu. Hayran oldum. Bilhassa Allah diye seslenişi ne ilâhî içten gelen bir seslenişti" şeklinde Yesari Âsım'a iltifat etmiştir (Gündem 1995: 87-88).

Yesari Âsım için ilhamın nerede ve nasıl geleceği belli değildir. Hayranlık duyduğu bir güzellik karşısında, ilham kaynaklarının kurumasına mukabil, hiç de âhım şâhım olmayan bir kimse ona üstelik birkaç beste yaratmak imkanını verebilirdi. İçinde bulunduğu mevsim ve yer de önemli değildir. Şiir ve musikide ilhamsız eser vermeyi anlayamamakta, bunu kabul etmemektedir.. Yakın talebesi Bülend Gündem, bestekâr için "İlhamın yeri ve zamanı yoktu. Ekseriyetle melodiyi mırıldanarak arar, karar verdiği nağmeleri küçük not defterlerine işlerdi." demektedir (Gündem 1995: 30). Bestekâra göre ilham, Allah'ın verdiği bir his/duygu olduğuna göre aşka dayanan her mevzuda dinin bahusus imanın da büyük tesiri bulunmakta idi.

2.3. İlhamî Bir Musibet Olarak Aşk ve Yesâri Âsım'ın Şarkılarında Âşıklar

Yesari Âsım, aşkı "ilhâmî bir musibet" olarak nitelendirir. Fakat bu musibet, onun için "musibetlerin en şahanesi"dir. Bestekâra göre insan, insan olmak hasebiyle küçük mikyasta bile olsa aşkı tatmalıdır (Gündem 1995: 58). Bestekâr bu ilhamî musibeti "bütün teferruatiyle" tattığını itiraf eder.[7] Bütün teferruatiyle tattığı aşkı eserlerinde muhtelif cepheleriyle işlemiştir. Yesâri Âsım'ın eserlerinde âşık, bir sevdâ-zededir. Bâzen bir esmerin, şarışının yahut kumral renkli saçların peşinden gitmekte, bazen ise visâli tatmaktadır. Ekseriyetle bir hikâye örgüsü taşıyan

[7] Yesari Âsım Arsoy'un bilindiği kadarıyla hayatında üç kadın etkili olmuştur. Bunlardan ilki Fitnat Hanım'dır. (O. Nuri Özpekel, kişisel görüşme, 2022). Yesari Âsım Bey, Fitnat Hanım'ın güftelerinden bazılarını bestelemiştir. "Ömrüm seni sevmekle nihâyet bulacaktır" bunlardan en bilinenidir. Bestekâr 1949'da Zehra Altuğ ile evlenmiş fakat sanat hayatını kısırlaştırdığı gerekçesiyle 1954'te boşanmıştır. 1977'de ise "elli yıllık gönül bağı olan" Suzan Arsoy'la evlenmiştir (Gündem 1995:9).

güftelerinde İstanbul ve onun güzel semtleri "pitoresk" bir dekor olarak vâr olmaktadır. Âşık, çektiği "derd"in farkında onun bir ihtiyaç olduğunun bilincinde kavuşma (visâl) ve hicran (ayrılık) arasında gidip gelmektedir. Âşıklar günün farklı saatlerinde, bazen bir sabah saatinde, bazen de "çılgın bir gece"de buluşmaktadır. Dört mevsimde de biraraya getirdiği sevgililer bir "kış gecesinde", bir "bahar akşamı"nda buluşur bazen de Sonbahar'da Hisarlar'da yahut bir yaz günü Adalar'da vakit geçirmektedirler.

Şarkılarında âşıkların visal ettiği demlerin birbirini tamamlayan başka hususiyetleri de mevcuttur. Âşıklar umumiyetle tenha yerlerdediler. Boğaziçi'nde bir sandalda yahud sahildedirler. Bu tenha birlikteliklere ekseriyetle eşlik eden bir mehtab bulunmaktadır. Tasvirin romantik ışık kaynağı olan mehtap, Yesâri Âsım'ın pitoresk İstanbul imajını kuvvetlendirir. Son olarak da âşıkların gayet kültürlü, musikiden behre-dâr insanlar oluşu dikkate değerdir. Sevgililer birbirlerine olduğu kadar "sazla söze [de] pek âşık"lardır. "Sazlar çalıp mest olarak dillere düşerler", meylerle bûseler tekrar tekrar alınır. Bu bakımdan "benim bütün hayatım musikidir" diye üzerine basa basa söyleyen Yesâri Âsım'ın şarkılarında anlattığı âşıklarının da bütün hayatı musikidir. Yesâri Âsım'ın kendi hayatından mülhem olduğu âşikar bu özelliklere bestekârın birçok eserinde rastlanmaktadır.

2.4. Yesâri Âsım'ın İlham Kaynaklarından "Bir Aşk Diyarı" İstanbul

Yesari Âsım'ın ilham kaynaklarından biri de çok sevdiği İstanbul'dur. Alâeddin Yavaşca, şehrin çeşitli semtlerini birer aşk hikâyesi içinde dile getirmek sûretiyle bestelediği çok sayıda şarkısı dolayısıyla Yesari Âsım'ı "İstanbul bestekârı" unvanıyla anmıştır (Gündem 1995: 90). Bestekâr birçok şarkısında "bir aşk diyarı" olarak gördüğü İstanbul'u[8] bir dekor olarak kullanmış, gezip dolaştığı etkilendiği semtlerden mülhem birçok eser vücuda getirmiştir. Adalar, Çamlıca, Kızıltoprak, Kadıköy, Bağlarbaşı, Şişli, Beyoğlu, Yeniköy, Hisarlar, Sarıyer, Beşiktaş, şarkılarındaki İstanbul semtleridir. Yesari Âsım'ın şarkılarında bahsi geçen İstanbul semtlerinin birçoğu eserlerinin büyük bir kısmını bestelediği 1930-1945 yılları arasındaki dönemde halkın ilgi ve alâka gösterdiği semtlerdir. Bestekârın İstanbul şarkılarında konu edindiği semtler, Erken Cumhuriyetin sosyal manzarasından da izler taşımaktadır. Bu bakımdan Adalar, Çamlıca, Şişli ve Yalova ile ilgili şarkılarına ve bestelendikleri dönemde semtlerin nasıl bir atmosferi olduğuna kısaca değinelim.

Adalar, Yesari Âsım'ın şarkılarında sıklıkla işlediği mekânlardandır. Bir zamanların sürgün ve inziva toprağı olan Adalar, XIX. yüzyılın ortalarından itibaren buharlı vapur seferlerinin de katkısıyla "esenlik kazanmış", Osmanlı'nın son döneminin "bir numaralı" sayfiyesi olmuştu. Yesari Âsım'ın şarkılarında sıkça geçen Adaların çamları, XIX. yüzyıl sonundan itibaren bilinçli bir şekilde Ada'nın iklimine kazandırılmıştır. 1930'lu yıllara gelindiğinde Adaları Güzelleştirme Cemiyeti, şenlikler, çiçek bayramları, dans geceleri, bilhassa hafta tatilleri İstanbulluları Adalara çekmiştir (Bengi ve Zat 2020: 11). Yesâri Âsım'ın aşıkları da Adaların bu câzibesine karşı koyamazlar. Âşıklar Ada'nın dilberini alıp Çamlara gitmeyi heves etmekte, yelken açıp "şen" Adalara gitmeyi tasarlamaktadır. Adalar günden güne ahulara mesken olmakta, "saza meftun meye düşkün perilerle" dolmaktadır. Heybeli'de her gece mehtaba çıkılır, neşe dolu sandallarla saz seslerinin sahile aksettiği demlerde etraf şarkı ve gazellerle yankılanır. Bestekâr dokuz arkadaşıyla birlikte bir gece Yakacık'a gittiklerinde "kolye intibaı veren yanıp sönen ışıklı" Ada manzarası karşısında "insiyâki bir hareketle" şu dörtlüğü söylemiştir: "Adalar bir cennettir/ Pırlantadan zinettir/ Emsalsiz bir nimettir/ Ne Şark'a git ne Garb'a" (Gündem 1995: 25).

Yesari Âsım'ın işlediği semtlerden biri de Çamlıca'dır. Çamlıca, asıl itibariyle Tanzimat İstanbulu'ndan beridir en gözde semtlerden biriydi. Çamlıca'yı Safiye Ayla, "O zamanki dağınık gençliğimizin buluştuğu ve kendini bulduğu bir tepe" olarak tarif etmektedir (Bardakçı 2018: 230). "*Boğaziçi Mehtapları*"nın yazarı Abdülhak Şinasi Hisar Çamlıca'nın hususiyetinden şu şekilde bahseder: "Boğaziçi'nin mavi havasını, içtiğim lezzetli bir su gibi, Çamlıca'nınkini de kokladığım bir çiçek gibi duyardım. Bunu kimseden duymamış ve kimseye de sormamış olduğum halde ben, Çamlıca'nın niçin böyle yüksek ve havasının da bir buhurdandan yükselen kudsi kokular gibi tesirli ve titrek olduğunu bilirdim. Bu, muhakkak, bütün güzelliklerin iç içe geçerek birleşmesiyle, iyi atılmış pamuklar gibi hasıl ettikleri bir yükselişti ve biz bütün bu lezzetlerin kabarık sathına çıkmış oluyor, güneşten adeta çıtırdayan bir tabiata eriyorduk." (Hisar 1996: 35). Yesari Âsım'ın şarkılarında da Çamlıca bir "aşk bahçesi"dir. Bahçelerinde

[8] Yesari Âsım yalnızca İstanbul'dan değil Anadolu'nun muhtelif yerlerinin de tesirinde kalmış, şarkılarında Anadolu'nun bir çok bölgesine değinmiştir.

sazların çaldığı Çamlıca'da Harbiyeli genç, bir hanımefendinin kalbini çalmaktadır.

Sanatkârın 1930'lu yılların ilk yarısında bestelediği *"Şişli'de Sabâ Faslı"* şarkısı da dönemin "gündemdeki" semtlerinden birinde geçmektedir. Bestekâr, Nihâvend makamındaki şarkısında bir kış gecesinde sevgilisinin evinde kalan bir âşığı tasvir etmektedir. Âşık sevdiği kadına şarkısını çalmakta, "leylak kokulu buseler" almaktadır. İçerler, koklaşırlar, öpüşürler, sevişirler ve ardından tanburla Sabâ makamında fasla geçerler. Yesari Âsım'ın bu şarkısının geçtiği semt olan Şişli, Erken Cumhuriyetin "sosyete" ve kentin zengin muhiti idi (Toprak 2017: 117). Tramvay ulaşımına, elektriğe, hava gazına ilk kavuşan semtlerden Şişli, kozmopolit nüfusa sahipti (Erdir ve Zat 2020: 299). Dönemin mecmualarındaki tespitlere göre hayatta görece refaha mazhar olan kadınlar az çok Şişli'ye toplanmıştı ve semtte yaşayan kadınların günlük meşgalesi eş dost ziyaretlerine ya da sinema veya tiyatroya gitmek, alışverişe çıkmaktı. Şişli kadını süsüne düşkün, vaktini Fransızca ve Türkçe aşk romanları okuyarak geçirir şekilde tasvir ediliyordu. "Modern kadın" kendini Şişli üzerinden tanımlanmakta idi ve Şişli kadını, "batılılaşmayı erkeklerle düşüp kalkmak" sandığı ve "süs püs ve eğlence düşkünü" olduğu için eleştiriliyordu. 20'li yıllarda Şişli'nin sefahat âlemi artık romanlara dahi konu olmuştur (Toprak 2017: 122). Yesari Âsım da bu şarkısında dönemin algısına uygun "bir şık kadını" tasvir etmektedir. Yalnız dönem itibariyle batı hayranı görülerek Fransız kadınlarına benzetilen Şişli kadını Yesari Âsım'ın şarkısında sevgilisiyle içip, koklaşıp, seviştikten sonra belki biraz farklı olarak "tanburla sabâ faslı" geçmektedir.

Devrin gözde ve isminden söz ettiren ayrıca Yesari Âsım'ın bir şarkısına da konu olan yerlerden biri de Yalova'dır. Yalova, Erken Cumhuriyet'in parlayan yıldızlarından birisidir. Yesari Âsım, "Yalova'nın şen kızını kandıralım alalım" dizesiyle başlayan Nikriz şarkısında "güzel" ve "şirin" Yalova'yı konu edinir. Yalova yeni Cumhuriyet bürokrasisinin yazlık ve kışlık tatil yerlerinden biri idi. Yalova, 1932 yılının Ocak ayında Darülbedayi'de sahneye konan ilk Türkçe operette "Yalova yemyeşil Yalova/ Güneş, su ve gençlik ülkesi/ Yalova yemyeşil Yalova/ Cennetin toprakta gölgesi" olarak anılmaktadır (Bengi ve Zat 2020: 354). Yekta Râgıp Önen, *Kurun* gazetesinde 1938'de Yalova'yı şu şekilde tasvir etmektedir: "Yalova'nın gece manzarası Türkiye'nin hiçbir yerinde yoktur. Geceleyin herkes odasındadır. Yahut da ağaçların altında rengarenk elektirikli ampullerle süslenmiş kameriyelerde istirahat eder. Yalnız gündüzleri Termal Otel'de öğle ve akşam yemek zamanı bir orkestra hafif ve neşeli parçalar çalar, bir de tatil geceleri tanınmış Türk sanatkârlarından biri konser verir." (Bengi ve Zat 2020: 356).

Yesari Âsım Bey'in kültürlü musikişinas âşıkları, umumiyetle İstanbul'un şık, sâkin ve huzurlu semtlerinde "muaşaka" hâlinde olmuştur. Bestekârın İstanbul'da mevsimleri, günün muayyen saatlerini mehtap ve musikiyle mezcederek tasvir bakımından güçlü aşk sahneleri vücuda getirdiği söylenebilir. Bestekârın şâirlik ve iyi senaristlere mahsus güçlü kurgucu vasıflarıyla oluşturduğu İstanbul manzaralarına kuvvetli bestekârlık yeteneği eşlik etmiştir. Şehir bestekârın başlıca ilham kaynaklarından birini oluşturmuştur.

Kaynakça

Albayrak, Ömer (2022). *Alman Düşüncesinde Sanat ve Estetik*, İstanbul: Alfa Yayınları.

Arsoy, Göksel (2017). *Altın Çocuk*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Ayan Özata (2020). *Saadet Güldaş'ın Arşivindeki Musiki Sohbetleri*, İstanbul: Kubbealtı Yayınları.

Ayas, Güneş (2015). *Müzik Sosyolojisi Sorunlar-Yaklaşımlar-Tartışmalar*, İstanbul: Doğu Kitabevi.

Ayda Âdile (1984). *Böyle İdiler Yaşarken*, Ankara.

Aylabegüm, Ayla ve Kabaklı Belkıs (1984). *Yesari Âsım'la Röportaj,* Türk Edebiyatı Dergisi, Sayı: 147, İstanbul.

Banguoğlu Bilgin, Ülker (2012). *Meşrutiyetten Cumhuriyete Bir Fikir Adamı: Tahsin Banguoğlu*, İstanbul: G Yayın Grubu

Bardakçı, Murat (2018). *Safiye*, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

Bengi, Derya ve Zat, Erdir (2020). *100. Yılında Cumhuriyetin Popüler Kültür Haritası "Her Savaştan Bir Yara"*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Bilgi, Faik (2014). *Gözlüklerin Üzerinden "Hatırlamalar"*, İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Çelebi, Asaf Hâlet (2018). *Bütün Yazıları*, İstanbul: Everest Yayınları.

Emecen, Feridun (1994). "*Drama*", Türkiye Diyanet İslam Ansiklopedisi içinde, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.

Flaccus, Louis William (2021). *Sanatçılar ve Düşünürler*, İstanbul: Pinhan Yayınları.

Gezgin, Hakkı Süha (2019). *İşgal Günlerinde İstanbul 1920'lerden Cumhuriyete İstanbul'un Toplumsal Tarihi,* Yayına Hazırlayan: Nuri Sağlam, İstanbul: Kapı Yayınları.

Gündem, Bülend (1995). *Yesârî* Âsım *Arsoy Hayatı ve Eserleri*, İstanbul: Uzel Matbaası.

Hisar, Abdülhak Şinasi (1950). "*Edebiyatta İlham*", Yeni İstanbul Gazetesi, 3 Ocak 1950.

Hisar, Abdülhak Şinasi (1996). *Çamlıca'daki Enişte*mi*z*, İstanbul: Bağlam Yayınları.

İnal, İbnülemin Mahmud Kemal (1958). *Hoş Sadâ*, İstanbul: İş Bankası Yayınları.

Johnson-Hill, Erin (2008). *Romanticism, The Classical Muse and The Beethovenian Gaze: A Changing Iconography of Musical Inspiration,* Music in Art, Vol.33, No:1/2.

Kalaycıoğlu, Rahmi (1962). *Türk Musikisi Bestekârları Külliyâtı Yesarî* Âsım *Arsoy* Sayı: 18, İstanbul: Türk Musikisi Bestekârları Külliyatı Yayınları

King, Charles (2022). *Pera Palas'ta Gece Yarısı: Modern İstanbul'un Doğuşu*, İstanbul: Alfa Yayınları

Kurşun, Zekeriya (1993). "Çerkes *Ethem*", Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopesidi içinde, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı

Müftüoğlu, Celâl (1948). "Ö*mrümce O Saf Aşkı Bestekârı Yesari Asım",* Her Hafta Mecmuası, No:63, İstanbul.

O'Connell, John Morgan (2022). *Alaturka: Türk Müziğinde Bir Üslup Münir Nurettin Selçuk'un Erken Dönem Kariyeri Üzerine Bir İnceleme*, İstanbul: alBaraka Yayınları.

Ozansoy, Gavsi (1953). *Bestekâr Olmak Kolay mı?,* Radyonun Sesi, Sayı:1.

Öner, Onur (2022). *İstanbul'un Müzik Okulları: II. Meşrutiyet ve Şehrin Müzik Hayatındaki Değişiklikler,*

İstanbul: Doğu Kitabevi.

Özcan, Nuri (1993). "İzzettin *Hümayi Elçioğlu*", Türkiye Diyanet İslam Ansiklopedisi içinde, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.

Özcan, Nuri (2012). "*Fehmi Tokay*", Türkiye İslam Ansiklopedisi içinde, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.

Sarı, Mustafa (2015). "*Adapazarı'nda Muhaceret (1877-1908)*", History Studies International Journal of History, s.87-112.

Sülek, Zafer (1950). "*Gönüllerde Ebedî Bir Yer İşgal Eden Bestekâr: Yesari Asım"*, Resimli Radyo Dünyası, İstanbul.

Toprak, Zafer (2017). *Türkiye'de Yeni Hayat İnkılap ve Travma 1908-1928*, İstanbul: Doğan Kitap.

Tükel, Zeki (1951). "*Yesari Asım'la Bir Ada Yolculuğu*", Radyo Haftası, Sayı:60, İstanbul.

Uludağ, Süleyman (2003). "*Gaybın Bilinmesinde Keşf ve İlhamın Rolü*" Kuran ve Tefsir Araştırmaları VI, Ensar Neşriyat.

Uysal, Sermet Sami (2011). *Baki Kalan Bu Kubbede*, İstanbul: Timaş Yayınları.

Ünlü, Cemal (2016). *Git Zaman Gel Zaman*, İstanbul: Pan Yayınları.

Vakit Gazetesi, "*Kimlerdir? Yesari Asım B*.", 26 Kanunuevvel 1932.

Vakit Gazetesi, "*Münir Nurettin Bey'in Konseri*", 13 Kanunusani 1933.

Vural, Mehmet (2002). "*Gazzâli'nin* (ö.505/1111)*'nin Epistemolojisinde Sezgi ve İlham*", Tasavvuf İlmî ve Akademik Araştırma Dergisi, III. Cilt, 9. Sayı, Ankara

Türk Halk Müziği Derleme Çalışmalarının Öncüsü Yusuf Ziya Demircioğlu

Celal Volkan KAYA[1]

Özet

19. yüzyılın sonlarından itibaren Türk aydınları arasında revaç bulan folklor araştırmaları yapma fikri, Cumhuriyet'in ilanına kadar sistemli bir şekilde uygulamaya konulamamıştır. Buna paralel olarak yine aynı dönemde yaygınlaşan "halk müziğine dayalı Avrupai bir Türk müziği oluşturma" fikrinin uygulanmaya çalışılması da yine Cumhuriyet'in ilanından sonradır. Bu dönemde fiilî olarak halk müziğiyle ilgilenen az sayıdaki kurum ve kişilerin arasında İstanbul Belediyesi Konservatuvarı ve onun en uzun süre görev yapan müdürü Yusuf Ziya Demircioğlu önemli bir yere sahiptir. 20. yüzyıl Türk müzik ve folklor yaşantısının dikkate değer bir siması olan Yusuf Ziya Demircioğlu'nun biyografisi henüz gereğince ve çelişkilerden arındırılmış bir şekilde ortaya konulamadığı gibi, yer yer İstanbul Belediyesi Konservatuvarı'nın çalışmalarıyla bütünleşen faaliyetleri de tam manasıyla incelenmiş değildir. Bu yazının hedefi, Yusuf Ziya Demircioğlu'nun hayat hikâyesini güvenilir bir şekilde ortaya koymak, çalışmalarını ve eserlerini ana hatlarıyla göz önüne sermektir.

Anahtar Kelimeler: Türk halkbilimi, Türk halk müziği, Yusuf Ziya Demircioğlu, Dârülelhân, İstanbul Belediyesi Konservatuarı

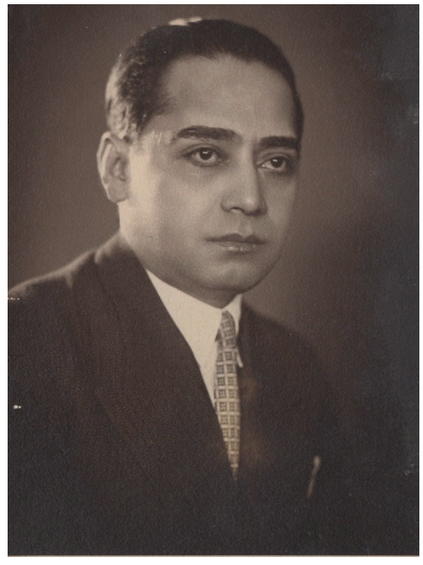
Abstract

The idea of conducting folklore studies, which was popular among Turkish intellectuals since the end of the 19th century, could not be put into practice in a systematic way until the proclamation of the Republic. Parallel to this, the idea of "creating a European kind Turkish music based on folk music", which became widespread in the same period, was also tried to be implemented after the proclamation of the Republic. During this period, the Istanbul Municipality Conservatory and its longest-serving director, Yusuf Ziya Demircioğlu, occupied an important place among the few institutions and individuals who were actively involved in folk music. The biography of Yusuf Ziya Demircioğlu, a remarkable figure of the 20th century Turkish music and folklore life, has not yet been revealed properly and free from contradictions, and his activities, which are sometimes integrated with the works of the Istanbul Municipality Conservatory, have not been fully examined. The aim of this article is to reveal the life story of Yusuf Ziya Demircioğlu in a reliable way and to reveal his works and works with the main lines.

Keywords: Turkish folk music, Turkish folklore, Yusuf Ziya Demircioğlu, Dârülelhân Istanbul Municipal Conservatory,

[1] Yazma Eser Uzmanı, Türkiye Yazma Eserler Kurumu Kitap Şifahanesi ve Arşiv Dairesi. celalvolkankaya@gmail.com

1. Hayatı



Yusuf Ziya Demircioğlu (1887-1976)[2]

Öğretmen, folklor araştırmacısı, yazar ve İstanbul Belediyesi Konservatuvarı müdürü Yusuf Ziya Demircioğlu,[3] Rumi 1303 (miladi 1887) tarihinde[4] Muğla'nın Ula nahiyesinde doğdu. Babası Demirci Ali oğlu İsmail Efendi, annesi Ayşe Hanım'dır.[5]

İlkokulu Ula'da tamamladıktan sonra medreseye devam eden Demircioğlu, "arkadaşları ile saz çalıyor ve oynuyor diye" medreseden çıkarıldı. Bunun üzerine Muğla'ya giderek orada hem medresede, hem muallimlik kurslarında eğitimini sürdürdü. Muallimlik kurslarını tamamladıktan sonra açılan sınavı kazanarak Ula'nın Karaböğürtlen köyüne atandı.[6] Demircioğlu'nun Karaböğürtlen'de iki yıl kadar öğretmenlik yaptıktan sonra bir müfettişin teşvikiyle eğitimine devam etmek için İzmir'e gittiği bilinmekte, "İzmir Dârülmuallimîni 1330-1331 İmtihân-ı Umûmî Cedveli"nde ise üçüncü sınıf öğrencisi olarak kaydı bulunmaktadır.[7] Buradan, Demircioğlu'nun 1910 yılı civarında muallimlik kurslarını tamamlayarak öğretmenliğe başladığı ve 1912 (Rumi 1328) yılında İzmir Dârülmuallimîni'ne girdiği anlaşılmaktadır.

Yusuf Ziya Demircioğlu'nun İzmir Dârülmuallimîni'nde okuduğu esnada öğrenciler tarafından okul idaresine karşı çıkarılan bir ayaklanmada elebaşı olarak görülmesi, Dârülmuallimîn'den çıkarılmasını gündeme getirdi. Okula

---

[2] Süleyman Şenel koleksiyonu.

[3] Demircioğlu, Soy Adı Kanunu'ndan önce basılan eserlerinde, resmî yazışmalarda ve hakkında çıkan yazılarda "Demircioğlu Yusuf Ziya Bey" adıyla anılmıştır. 1934 yılında çıkan Soy Adı Kanunu'nun ardından 1938 yılına kadar "Yusuf Ziya Demircioğlu" adını kullanmış, bu tarihten sonra ise imzasını "Yusuf Ziya Demirci" şeklinde atmıştır. Fakat, soyadını tescil ettirmediği ve nüfus kaydında yalnızca "Yusuf" adıyla kayıtlı olduğu 31 Ekim 1951 tarihli yazıyla kendisine bildirilince nüfus kaydını yeniletmiş ve "Yusuf Ziya Demircioğlu" adını resmen almıştır (İBB Sicil No. 2194).

[4] Literatürde Demircioğlu'nun doğum tarihiyle ilgili çelişkili bilgiler bulunmakla birlikte, "İzmir Dârülmuallimîni 1330-1331 İmtihân-ı Umûmî Cedveli"ndeki kaydında (DABOA, MF.ALY. 77/57), sicil dosyasındaki nüfus suretinde (İBB Sicil No. 2194) ve mezar taşında görülen doğum tarihi 1303, Edmond Saussey'ye verdiği otobiyografideki doğum tarihi ise 1887'dir (1935: 257).

[5] İBB Sicil No. 2194; T. F. A. 1967: 4603

[6] T. F. A. 1967: 4603. Yusuf Ziya Demircioğlu'nu tanıyan Sadi Dündar ve Dr. İsmail Demircioğlu'ndan Baki Bora Hança'nın aldığı bilgiye göre Demircioğlu, "Muğla Kurşunlu İdadisi"nde de öğrenim görmüştür (Hança 2001: 4). Bu bilgiyi destekleyen başka bir kaynağa rastlanamadığı gibi, Muğla'da bu adı taşıyan bir okulun varlığı da tespit edilememiştir.

[7] DABOA, MF.ALY. 77/57; T. F. A. 1967: 4603; Hança 2001: 4.

gelerek durumu inceleyen Aydın valisi[8] Evrenoszade Rahmi Bey, Demircioğlu'nu haklı bularak okuldan çıkarılmasını engelledi ve okulun idarecilerini değiştirdi.[9]

Demircioğlu, Dârülmuallimîn'in üçüncü sınıfından dördüncü sınıfına geçtiği sırada, 28 Ağustos 1914 tarihinde askere alındı. Askerliğini zabit namzedi olarak Harbiye Mektebi'nde tamamlayıp 14 Ekim 1914 günü terhis edildi.[10] İzmir Dârülmuallimîni'ndeki eğitimine devam ederken, okulda çıkan bir başka ayaklanmadan ötürü tekrar suçlanması üzerine vali Rahmi Bey'in müdahalesiyle eğitimini Bursa Dârülmuallimîni'nde tamamladı. Demircioğlu, mezuniyetinin ardından İzmir'e döndü; 14 Eylül 1916 günü Bozdoğan Numune Mektebi'nde resim ve el işleri muallimliği görevine başladı. 1918 yılında Edremit İdadisi Türkçe muallimliğine tayin edildiyse de kısa süre sonra kendi isteğiyle Edremit Havran Karyesi Mektebi devre-i ûlâ muallimliğine[11] geçti. Aynı yıl, öğretmen Bedia Hanım'la evlendi.[12]

29 Mayıs 1919 günü Ayvalık'ın Yunan ordusu tarafından işgal edilmesinin ardından Havran'da toplanan millî müfrezelerin kurduğu hastanenin müdürlüğünü de üstlenen Demircioğlu, 1 Temmuz 1920'de Edremit'in işgal edilmesi üzerine İstanbul'a gitti.[13] Bebek Dârüleytâmı'nda muallim olarak iki yıl görev yaptıktan sonra Kâğıthane Dârüleytâmı'na yine muallim olarak atandı.[14] 1 Mart 1923 tarihinde İstanbul Vilâyeti'ne bağlı Dârülelhân'da müdür muavinliği görevine getirildi.[15] Bu göreve, Dârüleytâmlar Umum Müdürü Selahattin Öksüzcü'nün tavsiyesi üzerine atandığı bilinmektedir.[16]

Müdür Musa Süreyya Bey'in istifa etmesi üzerine 1 Mart 1926 tarihinde İstanbul Şehremaneti Konservatuvarı müdürlüğüne getirilen Yusuf Ziya Demircioğlu, kendisinin müdür muavinliği döneminde yapılan halk müziği derleme anketinin yerine alan araştırmalarını başlattı. 1926-1929 yıllarının yaz aylarında Türkiye'nin çeşitli bölgelerinde düzenlenen müzik konulu alan araştırmalarına heyet başkanı olarak katıldı.[17] 1928 yılında Halk Bilgisi Derneği'nin İstanbul temsilciliğine seçilerek bu görevi, Dernek'in Halkevleri'ne katılarak kapatıldığı 1932 yılının sonbaharına kadar sürdürdü.[18]

1930 yılında şehremaneti teşkilâtının belediyeye dönüştürülmesiyle birlikte İstanbul Belediyesi Konservatuvarı'nın müdürlük kadrosuna geçen Demircioğlu, 1932 yılının yaz aylarında Halk Bilgisi Derneği'nin düzenlediği alan araştırmasına katıldı.[19] 1933 ve 1934 yılının yaz aylarında kendi imkânlarıyla birer alan araştırması yaptı.[20] Bu dönemde, İstanbul Söz Derleme Heyeti'nin başkanlığını yürüttü; Türk Dil Kurumu ve Türk Tarih Kurumu'na üye oldu.[21] Bu arada, 1918 yılında Edremit'te evlendiği öğretmen Bedia Hanım'dan 1933 yılında

---

8 Bu dönemde İzmir, Aydın vilayetine bağlı bir sancaktı.

9 T. F. A. 1967: 4603.

10 İBB Sicil No. 2194.

11 Demircioğlu bu görevini "Havran Mektebi müdürlüğü" olarak ifade ediyorsa da (T. F. A. 1967: 4603), burada resmî kayıtlardaki bilgi (İBB Sicil No. 2194) esas alınmıştır. Demircioğlu'nun müdürlük görevini vekâleten yürütmüş olması muhtemeldir.

12 İBB Sicil No. 2194; T. F. A. 1967: 4603; Hança 2001: 6.

13 T. F. A. 1967: 4603; Karakuş 2009: 79, 80, 83, 129.

14 İBB Sicil No. 2194; T. F. A. 1967: 4603. Demircioğlu, hayat hikâyesini anlatırken, sicil dosyasında bahsi geçen Kâğıthane Dârüleytâmı muallimliği görevinden bahsetmeyerek bunun yerine "Kâğıthane'de yeni açılan müstakil İmrahor Dârüleytâmı daire reisliğine" atandığını belirtmektedir (T. F. A. 1967: 4603). Demircioğlu'nun bu görevi de vekâleten yürütmüş olması muhtemeldir.

15 İBB Sicil No. 2194.

16 Tongur [1973]b: 67.

17 İBB Sicil No. 2194; T. F. A. 1967: 4604.

18 Bayrı 1951: 436; Bayrı 1952b: 570.

19 İBB Sicil No. 2194; Bayrı 1952a: 490.

20 İBB Sicil No. 2194.

21 T. F. A. 1967: 4605.

ayrıldıktan sonra 23 Ekim 1942 tarihinde Emine Hanım'la evlendi.[22]

2 Eylül 1946 tarihinde yeniden açılan Türk Halkbilgisi Derneği'nin kurucuları arasında yer alan Yusuf Ziya Demircioğlu, UNESCO Türkiye Millî Komisyonu İçtimai ve Manevi İlimler Kısmı üyesiydi.[23] 13 Temmuz 1952 tarihinde yaş haddinden dolayı İstanbul Belediyesi Konservatuvarı müdürlüğünden emekli oldu.[24] Emekliye ayrıldıktan sonra Çamlıca ve Civarını Güzelleştirme Cemiyeti'nin başkanlığını üstlendi.[25]

Eşi Emine Demircioğlu'nu 21 Mart 1973 tarihinde kaybeden[26] Yusuf Ziya Demircioğlu, 28 Mart 1976 Pazar günü saat 10.30'da vefat etti.[27] Ertesi gün öğle namazından sonra Kısıklı Camii'nden kaldırılan cenazesi,[28] Çamlıca (Çakaldağı) Mezarlığı'na defnedildi.

2. Folklor ve Edebiyat Çalışmaları

Yusuf Ziya Demircioğlu'nun müziğe olan ilgisi, gençlik çağlarında başlamıştır. Yukarıda değinildiği üzere arkadaşlarıyla birlikte saz çalıp oyun oynaması sebebiyle medreseden çıkarılması, müziğe duyduğu ilginin derecesini göstermektedir. Bağlama çalmayı bilen Yusuf Ziya Demircioğlu, memleketinde meşhur olan Köroğlu, Sarı Zeybek, Sinanoğlu, Ger Ali gibi türkülerle yetiştiğini ifade etmektedir.[29] Muğla'da gördüğü öğretmenlik kurslarının ardından 1910-1912 yıllarında Ula nahiyesinin Karaböğürtlen köyünde görev yapmasının verdiği imkânla kendi memleketinin âdetlerini, çocuk oyunlarını ve türkülerini yazıya geçirmiş ve ilerleyen yıllarda bunların bir kısmını yayımlamıştır.[30]

Demircioğlu'nun, yaptığı derlemelerle, Karaböğürtlen'deki öğretmenlik görevine devam ederken okula gelen bir müfettişin takdirini kazandığı bilinmektedir.[31] Bu müfettişin teşvikiyle eğitimini ilerleten ve dârülmuallimîni bitiren Demircioğlu, İstanbul dârüleytâmlarında çalışmaya başladıktan sonra yazı hayatına da atılmıştır. İlginçtir ki Demircioğlu'nun ilk yazısı, dârüleytâmlarda yapılan müzik faaliyetlerine ilişkindir.[32] 1923 yılında Dârülelhân'a müdür yardımcısı olarak atanmasıyla birlikte Demircioğlu, ilerleyen yaşlarına kadar müzik ve folklor konularında çalışmalarını sürdürmüştür.

Maarif Vekâleti bünyesinde meydana getirilen Musiki Encümeni'ne bağlı olarak çalışan Dârülelhân, 1923 yılında kapatılmasının ardından, İstanbul valisi Ali Haydar Yuluğ'un çabalarıyla valilik bünyesinde yeniden kuruldu.[33] Burada müdür yardımcılığına başlayan Yusuf Ziya Demircioğlu, dönemin ana akım fikirlerine göre millî müziğin temeli olarak görülen ve kendisinin de çocukluğundan beri yakınlık duyduğu halk müziği eserlerini kitlelere ulaştırma fırsatını aradı. Bildiği bazı türküleri fasıl heyeti şefi Muallim İsmail Hakkı Bey'e okuyarak notaya aldırdı ve bir konserde çaldırdı. Bu türkülerin konser dinleyicileri üzerinde büyük bir etki uyandırdığını görerek halk müziğine yönelik derleme çalışması başlatma fikrini müdür Musa Süreyya Bey'e açtı. Daha önce yayımlanan bir yazısında zaten halk müziği eserlerinin derlenmesi gerektiğini savunmuş olan Musa Süreyya Bey, Demircioğlu'nun fikrini uygun buldu ve böylece, halk müziğine ilişkin çeşitli soruları içeren ve halk müziği eserlerine ait notaların talep

22 İBB Sicil No. 2194; Hança 2001: 6.

23 Hınçer 1961: 2297; T. F. A. 1967: 4605.

24 Tongur [1973]b: 67.

25 Nefesli 1976: 7760. Demircioğlu'nun bu görevi ne zamana kadar sürdürdüğü tespit edilememekle birlikte 1963 yılında halen aynı cemiyetin başkanı olduğu bilinmektedir (Göktürk 1966: 4384).

26 Tarih, Emine Demircioğlu'nun mezar taşından alınmıştır.

27 Nefesli 1976: 7760.

28 Hınçer 1976: 7755.

29 T. F. A. 1967: 4603; Tongur [1973]b: 68.

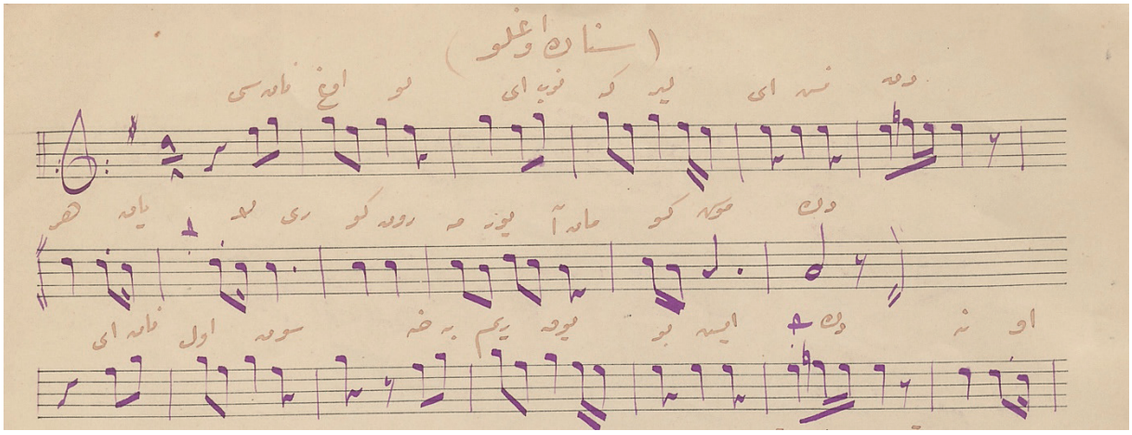
30 Demirci[oğlu] 1938: 26, 49, 50, 53, 54, 63, 71, 111, 129, 230. Bu yayında Demircioğlu, Ula'da 1918 yılında yaptığı bir derlemeden de bahsetmektedir (1938: 52).

31 Hança 2001: 4.

32 Tongur [1973]b: 68.

33 Erdem 2012: 27.

edildiği bir anket ülkenin çeşitli yerlerine gönderildi.[34] Bu çalışma, Türkiye'de resmî bir kurum tarafından yapılan ilk halk müziği derleme çalışmasıdır.



Muallim İsmail Hakkı Bey tarafından Yusuf Ziya Demircioğlu'nun okuyuşundan notaya alınan bir türkü: Sinanoğlu[35]

Anket çalışması sürerken Musa Süreyya Bey'in istifası üzerine 1926 yılının Mart ayında müdürlük görevine getirilen Demircioğlu, 26 yıl sürecek olan bu görevinde en verimli çalışmalarını gerçekleştirmiştir. Yaptığı ilk çalışmalardan biri, aynı yılın yaz aylarında bir derleme gezisi düzenlemek oldu. İstanbul şehremini Muhittin Üstündağ'ın verdiği ek bütçeyle bir ses kayıt cihazı ve boş plaklar satın alındı. Yusuf Ziya Demircioğlu'nun başkanlığında Rauf Yekta Bey, Dürrü Turan ve Ekrem Besim Tektaş'tan oluşan heyet 31 Temmuz 1926 günü yola çıkarak, Adana, Gaziantep, Birecik, Şanlıurfa, Niğde, Bor, Ürgüp, Kayseri ve Sivas'ta çalışıp 51 gün sonra İstanbul'a döndü.[36]

1926 yılı, Dârülelhân'da köklü dönüşümlerin yaşandığı bir dönemdi. Maarif Vekâleti'nin kararıyla kurumdan Türk müziği eğitiminin kaldırılması, birçok değişikliği beraberinde getirdi. Türk müziği eğitimi veren öğretmen kadrosunun kurumla ilişiği kesilirken, yeni kurulan Alaturka Musiki Tasnif ve Tespit Heyeti ile İcra Heyeti, sadece tarihî Türk müziği eserlerinin tespiti ve seslendirmesi işiyle sınırlandırılarak eğitim niteliği kesinlikle olmayacak bir şekilde konumlandırıldı. İlk bakışta tezat gibi görünmekle birlikte, kurumda Türk müziği eğitiminin kaldırıldığı bu dönemde, Türk müziğine ilişkin bugün de kaynak niteliğini koruyan eserlerin yayımlanması hız kazandı. Daha önce "Dârülelhân'da Müteşekkil Heyet-i İlmiyye" unvanıyla kurulan heyet tarafından hazırlanan Dârülelhân Külliyatı nota fasiküllerinin yayını sürdürüldüğü gibi, derlenen halk müziği eserlerinin de yayınına başlandı. Diğer taraftan Dârülelhân, 1927 yılında plak yayınına da başladı ve hem klasik Türk müziği, hem Türk halk müziği eserleri İcra Heyeti'ne mensup sanatçılar tarafından seslendirilerek "Dârülelhân Heyeti" adına satışa çıkarıldı. Yine aynı dönemde, Dârülelhân ismi değiştirilerek kuruma Konservatuvar adı verildi.

İstanbul'da bütün bu çalışmaları ve Konservatuvar'ın rutin eğitim faaliyetlerini yöneten Yusuf Ziya Demircioğlu, bir taraftan derleme çalışmalarını da sürdürüyordu. 1927 yılının yaz aylarında yine Yusuf Ziya Demircioğlu'nun başkanlığında kurulan bir heyet, Ekrem Besim Tektaş, Muhittin Sadak ve Ferruh Arsunar'ın katılımıyla Batı Anadolu merkezlerini dolaştı. Konya, Karaman, Konya Ereğlisi, Alaşehir, Manisa, Ödemiş, Aydın ve Koçarlı'da çalışıldı.[37] 1928 yılında yeniden toplanan aynı heyet, İnebolu, Kastamonu, Çankırı, Ankara, Eskişehir, Kütahya ve Bursa'da derleme yaptı.[38] 1929 yılında ise Yusuf Ziya Demircioğlu'nun başkanlığında Mahmut Ragıp Gazimihal, Ferruh

[34] T. F. A. 1967: 4603-4604. Anket metni için bkz. *Dârülelhân Mecmuası* 1340: 40-41; yeni yazıya çevirisi için bkz. Fındıkoğlu 1952: 50-51.

[35] Celal Volkan Kaya koleksiyonu.

[36] [Gazimihal] 1928: 158-175. Ayrıca bkz. Demirci[oğlu] 1947a: 2-3; 1947[b]: 3.

[37] [Gazimihal] 1928: 177-186. Ayrıca bkz. Demirci[oğlu] 1947c: 2.

[38] Demirci[oğlu] 1947d: 3.

Arsunar ve film operatörü Remzi Ar ile heyete Halk Bilgisi Derneği adına katılan Abdülkadir İnan'dan oluşan grup, Sinop, Giresun, Trabzon, Rize, Gümüşhane, Bayburt, Erzurum, Pasinler ve Erzincan'da çalıştı.[39] Bu derleme gezisinin önemli bir özelliği, Türkiye'de ilk kez sinema cihazı kullanılarak halk oyunları derleme çalışması yapılmış olmasıydı.



Yusuf Ziya Demircioğlu kadınlardan plağa türkü kaydederken (Erzurum, 1929)[40]

1929 yılının son aylarında dünya çapında etkisini gösteren ekonomik kriz sebebiyle derleme gezilerine ayrılan ödeneğin kaldırılmasıyla birlikte Konservatuvar'ın seyahatleri de sona erdi. Konservatuvar'ın bu tarihe kadar gerçekleştirdiği çalışmaların ürünleri, *Anadolu Halk Şarkıları* ve daha sonra *Halk Türküleri* başlığını taşıyan 14 ciltlik bir nota külliyatı halinde 1926-1931 yıllarında yayımlandı.

1930'lu yıllarda Demircioğlu, bir taraftan bulabildiği imkânlarla yeniden derleme gezilerine çıkarken, bir taraftan Konservatuvar'ın halk müziği çalışmalarını İstanbul merkezli olacak şekilde yeniden düzenliyor, diğer yandan da uzun süredir ara verdiği yazı hayatına geri dönüyordu. İstanbul temsilciliğini yürüttüğü Halk Bilgisi Derneği'yle Konservatuvar'ın her fırsatta iş birliği yapmasını temin eden Demircioğlu, 1932 yılında Dernek'in düzenlediği folklor derleme gezisine katıldı. Mehmet Halit Bayrı ve Hikmet Turhan Dağlıoğlu'nun eşliğinde Balıkesir, Dursunbey ve Sındırgı'da yapılan çalışmalarda bulundu.[41] 1933 ve 1934 yıllarında ise kendi imkânlarıyla birer buçuk ay Batı Anadolu'nun çeşitli bölgelerinde köylüler ve göçebeler arasında derleme yaptı.[42] Bu son üç gezide, Konservatuvar'ın düzenlediği gezilerin aksine olarak ses kayıt cihazı kullanılmadığı gibi müzik tespitine yönelik bir çalışma da yapılmamıştır. Demircioğlu, genellikle türkülerin sözlerini kaydetmiş ve bazı âdetleri yazıya geçirmiştir.

Yusuf Ziya Demircioğlu Anadolu'da son derleme gezilerini yaparken, bir taraftan da dârüleytâmlarda çalıştığı dönemde adım attığı yazı hayatına yeniden ısınıyordu. 1932 yılından itibaren roman, hikâye, dil ve folklor alanlarında kaleme aldığı eserleriyle yeniden yayın dünyasına giriş yaptı. Demircioğlu, bir yandan derleme gezilerinde tespit ettiği folklorik ürünleri yayımlarken, bir yandan da bu ürünlerden genişçe faydalandığı hikâye ve romanlar kaleme almıştır. Bunlardan *Boş Beşik ve Akkuş* (1932), ilerleyen dönemlerde tiyatro ve sinemaya uyarlanmasıyla günümüze kadar gelen bir iz bırakmıştır.

Yusuf Ziya Demircioğlu'nun roman ve hikâyelerini yazarken, folklorik ürünleri edebiyat alanına dahil etmek

39 [Gazimihal] 1929: 17-38.

40 [Gazimihal] 1929: 33.

41 Bayrı 1952a: 490.

42 İBB Sicil No. 2194.

kadar, 1932 yılında başlatılan Dil Devrimi'ne destek olma arzusunda da bulunduğu anlaşılmaktadır. Dil Devrimi'ni desteklemek üzere yayımlanan *Öz Dilimize Doğru* (1932-1936) dergisinde Demircioğlu'nun bazı hikâyelerine, folklor derlemelerine ve Türkçenin sadeleştirilmesine yönelik fikirlerine yer verilmiştir. Dergide yayımlanan ilk yazısında Demircioğlu, Dil Devrimi'ne yönelik görüşlerini ve yabancı kelimelere Türkçe karşılık üretilmesine yönelik fikirlerini aktarırken, bir bakıma kendi hikâye ve romanlarındaki dil anlayışını da ifade etmiştir. Demircioğlu, dergideki çoğu yazıda yapılanın aksine, kökten bir özleştirme taraftarı değildir. Yabancı dillerden gelen kelimeler için "... halkı kendi diline uymayan kelimelere, tabirlere ısındırmak imkânı yoktur" derken, diğer taraftan "Bütün kelimeler Türkçe bile olsa onları halk arasındaki kıymetlerini, lisana ne derece kök saldıklarını, intişar sahalarını güzelce tayin etmek ... çok faydalı olur. Elimizde şu kadar Türkçe kelime var, Anadolu'da söylenen, kullanılan bunlardır diye tetkiksiz hareket etmek hataya doğru gidebilir" sözleriyle, kökten bir özleştirmeye karşı ölçülülük tavsiye etmiştir.[43]

Gerçekten de Yusuf Ziya Demircioğlu'nun roman ve hikâyeleri incelendiğinde, sade bir Türkçeyi doğallıkla kullanabildiği görülmektedir. Özellikle, Demircioğlu'nun *Öz Dilimize Doğru*'da yayımlanan hikâyeleriyle özleştirme taraftarlarının aynı dergide yer verilen hikâyeleri karşılaştırıldığı zaman dilin doğal bir şekilde kullanımına dair fark, hemen göze çarpmaktadır. Demircioğlu, yabancı kelimeleri olabilecek en az miktarda kullanarak eserler kaleme alabilmişken, Dil Devrimi döneminde bir furya halinde üretilen yapay karşılıkları da kullanmamış ve yeri geldiğinde yabancı dillerden geçerek halk arasında yaygınlık kazanmış kelimeleri kullanmaktan da çekinmemiştir.

Yusuf Ziya Demircioğlu bu tutumunu, ulaşmayı hedeflediği okur kitlesinin Anadolu köylüsü olmasıyla açıklamaktadır. Demircioğlu bu hedefini ilk kitabı olan *Boş Beşik ve Akkuş*'ta şöyle belirtir: "Bu kitap köylülerin, köyü ve köylüyü sevenlerin kitabıdır. Onların diliyle yazılmıştır. Ben bunu konaklardan, salonlardan ziyade kahve oturakları, çardak altları, harman yerleri için yazdım. Çünkü oralar pek bomboştur. Eğer ben o boşluğu biraz olsun doldurabilirsem çok sevineceğim."[44]

Demircioğlu roman ve hikâyeleriyle doğrudan doğruya köylüye ulaşmayı hedeflemekle birlikte, döneminin yazarları arasında da belli bir yer edinmiştir. Anadolu'daki halk yaşantısından aldığı temaları işleyerek konu bakımından edebiyata yeni bir alan kazandırması ve Türkçesinin açıklığı, Demircioğlu'nun edebî konumunu sağlayan en önemli unsurlardır. Bu husus hakkında döneminde yapılan edebî değerlendirmelere birçok örnek vermek mümkünse de, Edmond Saussey'nin dönemin çağdaş Türk yazarlarını tanıttığı eserinde Abdülhak Hamit Tarhan, Ömer Seyfettin, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Nazım Hikmet ve Necip Fazıl Kısakürek gibi tümü bugün de bilinen tanınmış yazarlarla birlikte yer aldığını kaydetmek, Demircioğlu'nun edebiyatta açtığı çığırı göstermek için yeterli olacaktır.[45]

Yusuf Ziya Demircioğlu'nun 1930'lu yıllarda folklor alanında gerçekleştirdiği bir başka çalışma ise, İstanbul Belediyesi Konservatuvarı'nın, halk sanatçılarına plak firmaları aracılığıyla kayıt yaptırmasına yönelik organizasyonudur. 1926-1929 gezilerinde ses kayıt cihazı kullanılmış olsa da, bu gezilerde doldurulan mum plakların birkaç yıl içinde eğrilerek kullanılamaz duruma geldiği görülmüştü.[46] Bunun üzerine Konservatuvar, İstanbul'a yolu düşen veya davet edilen halk sanatçılarından plak firmaları aracılığıyla kayıtlar almaya ve bu kayıtları metal kalıplar halinde saklamaya başladı. Bu plakların bir kısmı, kayıtları yapan Sahibinin Sesi ve Columbia firmaları aracılığıyla satışa da çıkarıldı. 130 civarında halk müziği eserinin kaydedildiği bu çalışmanın önemli yanlarından biri kuvvetli icracılardan örnek niteliğinde kayıtlar alınması, bir diğeriyse satışa çıkarılan plaklar aracılığıyla halk sanatçılarına İstanbul plak piyasasında bir alan açılmasıdır.

43 Demircioğlu 1932b: 88.

44 Demircioğlu 1932a: 2.

45 Saussey 1935.

46 Ülkütaşır 1945: 424.



Yusuf Ziya Demircioğlu İstanbul Belediyesi Konservatuarı arşivinden bir plak dinletirken[47]

3. İstanbul Belediyesi Konservatuarı Müdürlüğü

Yusuf Ziya Demircioğlu'nun Dârülelhân'da müdür yardımcısı olarak göreve başladığı 1923 yılında Türkiye büyük dönüşümlerin arifesindeydi. Dârülelhân'ın yeniden eğitime başladığı Eylül ayında henüz Cumhuriyet ilan edilmemiş ve İstanbul işgalden kurtulmamış olsa da, bu gelişmeler artık an meselesi olarak görülüyordu. İstanbul'u tamamen kontrolü altına almış olan Türkiye Büyük Millet Meclisi üyelerinin, ülkedeki tek konservatuar olan Dârülelhân'dan ve devamcısı İstanbul Belediyesi Konservatuvarı'ndan beklentileri büyüktü. Kurumun, Türk halk müziği temel alınarak Batı tarzı bir müzik yaratma hedefine katkı sağlaması bekleniyordu. Bu hedefe hızla ulaşmak için Dârülelhân'dan Türk müziği eğitimini kaldırarak kurumun adını Konservatuvar'a dönüştürmek, ilerleyen yıllarda radyodan Türk müziği yayınını kaldırmak, Türk müziği icrasını sahnelerden ve plaklardan men etme konusunu tartışmaya açmak gibi uygulamalar, Konservatuvar'a belli bir hedefe doğru çalışma yükümlülüğü getiriyordu. Öte yandan, yine ülkedeki tek konservatuvar olmasından dolayı, bir kesim İstanbul Belediyesi Konservatuvarı'nın Batı müziğini ülkede kökleştirmeye yönelik çalışmasını isterken, bir başka kesim de günden güne unutulmaya yüz tutan klasik Türk müziği eserlerinin Konservatuvar'ca kayıt altına alınması gerektiğini savunuyordu.

1920'lerden 1930'lara uzanan dönemin bu baş döndürücü ortamı içinde Konservatuvar'ın müdürlüğünü yürüten Demircioğlu, bulunduğu konum dolayısıyla devletin "musiki inkılabı" politikalarını açıklamak ve savunmakla mükellefti. Bunu yaparken, dönemin havasına kapılarak yer yer keskin ifadeler sarf ettiği tartışılmazdır.[48] Buna mukabil 1930'lu yıllar, Konservatuar'da görev yapan Alaturka Musiki Tasnif ve Tespit Heyeti'nin yayınlarının hız kazandığı, İcra Heyeti'nin doldurduğu plaklarla Konservatuvar'ın klasik Türk müziği arşivinin zenginleştirildiği bir dönemdir. Mevlevi ayinlerinin, ilâhilerin, Bektaşi nefeslerinin notaları mecmualar halinde yayımlanmış, Dr. Suphi Ezgi'nin anıtsal eseri *Nazarî ve Amelî Türk Musikisi*'nin yayınına da aynı yıllarda başlanmıştır. Demircioğlu'nun müdürlüğü döneminde Batı müziği alanında ise Şehir Armonisi (Şehir Bandosu), Şehir Orkestrası, Şehir Korosu

[47] Suna ve İnan Kıraç Vakfı Fotoğraf Koleksiyonu, CFA_007209.

[48] "Şapkayı kabul ederken fesi ıslah etmeyi, garp yazısını alırken eski harfleri ıslah etmeyi nasıl düşünmedikse garp musikisini alırken alaturka musikiyi ıslah etmeyi de öylece düşünmemeliyiz. (...) Cihana karşı hâlâ eski dümtekleri sayıklayamayız." (*Haber*, 1934). "Elde, eski, iptidai bir usul vardı. Usul iptidai olduğu gibi sazlar da iptidai idi. İptidai aletler, iptidai usullerle koca bir milletin zevki, hissi gösterilemez." (*Kurun*, 1934).

teşkilâtları kurulmuş,[49] bale eğitimi için deneme çalışmalarına girişilmiştir.[50] Yusuf Ziya Demircioğlu'nun 1952 yılında emekli olmasının ardından Konservatuvar'ın yayın çalışmaları yavaşlayarak 1950'lerin sonlarında durmuş, Şehir Korosu ve Şehir Orkestrası ilerleyen yıllarda Konservatuvar'ın bünyesinden ayrılmıştır.

Tüm bu çalışmaların organizasyonuyla yükümlü olan Yusuf Ziya Demircioğlu'nun görevi ve konumu icabı söyledikleriyle yaptıklarına karşılık, gönüllü olarak yaptığı folklor çalışmalarını her zaman ayrı bir yerde değerlendirmek gerekir. Konservatuvar'ın yönetmeliklerinde bulunmamakla birlikte kendi şahsında Konservatuvar'a dahil ettiği halk müziği çalışmaları ile bireysel olarak yürüttüğü folklor derlemeleri, verdiği eserlerin temelini oluşturmuştur.

4. Eserleri

Kaynaklarda 1919 yılında yazı hayatına atıldığı aktarılan[51] Yusuf Ziya Demircioğlu, esas olarak 1930'lu yıllarda yazdığı eserleriyle bilinmektedir. Eserleri genel hatlarıya roman ve hikâye türlerindeki kurmacalarla, dil, folklor ve müzik üzerine yazdığı makale ve kitaplar olmak üzere iki gruba ayrılabilir. Bunların dışında gazetelere verdiği çok sayıda röportaj ve demeçle, radyo programları ve konferansların da bulunduğunu belirtmek gerekir.

Aşağıda yer alan liste Demircioğlu'nun görülebilen veya kaynaklarda varlığı bildirildiği halde asıllarına erişilemeyen tüm kurmaca ve kurmaca dışı eserlerini içermektedir. Röportaj, demeç, radyo programı ve konferans gibi metinler ise ayrı bir çalışmanın konusu olarak bu listenin dışında bırakılmıştır. Listenin kronolojik olması hedeflendiğinden kitapların basıldığı ayların tespitine çalışılmış, bunun için de basında görülen en erken tarihli tanıtım yazıları esas alınmıştır.

4.1. Roman ve Hikâyeleri

1. *Boş Beşik ve Akkuş*, [İstanbul], Milliyet Matbaası, 1932, 192 sayfa.

1926 yılında Dârülelhân tarafından gerçekleştirilen ilk halk müziği derleme gezisinde Niğde'de tespit edilmiş olan bir efsane ve ağıdın işlendiği bu romana dair basında görülebilen ilk tanıtım yazısı 10 Teşrinievvel [Ekim] 1932 tarihli *Vakit* ve *Milliyet* gazetelerinde çıkmıştır.

2. "Yörük Karısının Yası", *Öz Dilimize Doğru*, yıl 1, sayı 7, 30 İkinciteşrin [Kasım] 1932, sayfa 110-112.

"Doktor Reşit Galip Beyefendiye" ithafıyla yayımlanan bu hikâye, yazarın 1933 yılında yayımladığı *Şu Dağların Ardında* adlı kitabında da -ithafsız olarak- yer almıştır.

3. "Yılan Sulayan Kız", *Öz Dilimize Doğru*, yıl 1, sayı 8, 25 Birincikânun [Aralık] 1932, sayfa 136-137.

Yazarın 1933 yılında yayımladığı *Şu Dağların Ardında* adlı kitabında da yer almıştır.

4. "Eli, Ayağı Tutan", *Öz Dilimize Doğru*, yıl 1, sayı 10, Şubat 1933, sayfa 172-173.

5. "Biz Sizi Uyanık Sanıyorduk", *Öz Dilimize Doğru*, yıl 1, sayı 11, 31 Mart 1933, sayfa 201-203.

6. *Şu Dağların Ardında*, İstanbul, Millî Mecmua Matbaası, 1933, 95 sayfa.

Yazarın "Yaralı Geyik", "Irmağın Aldığı Gelin", "Yılan Sulayan Kız", "Kına Parası", "Yörük Karısının Yası", "Kuru Kadir", "Osmanlı Görünce", "Yemek Övmesi" ve "Saygı" adlarını taşıyan dokuz hikâyesini içerir. Basında görülebilen ilk tanıtım yazısı 11 Nisan 1933 tarihli *Akşam* gazetesinde

[49] Tongur [1973]a: 45, 49, 50.

[50] Boztepe 1965: [8].

[51] Tongur [1973]b: 68.

çıkmıştır. Kitapta yer alan "Yemek Övmesi" adlı hikâye, Edmond Saussey tarafından Fransızcaya tercüme edilerek "l'Épreuve de Ménagére" adıyla 1935 yılında; "Yaralı Geyik" adlı hikâye ise İris Tokdemir tarafından İtalyancaya tercüme edilerek "La Cerva" adıyla yayımlanmıştır.[52]

7. "Koca Çakır", *Öz Dilimize Doğru*, yıl 2, sayı 17, 12 Mart 1934, sayfa 9-10.

8. *Güzellerin Dağı.* [Yayımlanmamış]

9. *Kanatsız Kartal.* [Yayımlanmamış]

10. *Kınalı Taş.* [Yayımlanmamış]

11. *Ev-Kaya.* [Yayımlanmamış]

12. *Filiz Kıran.* [Yayımlanmamış]

13. *Burçak Tarlası.* [Yayımlanmamış]

14. *Kara Koyun.* [Yayımlanmamış]

15. *Gelin Yası.* [Yayımlanmamış]

Yayımlanmamış olan bu son sekiz eserin adları, yazarın *Anadoluda Eski Çocuk Oyunları* ve *Köy Halk Türküleri* adlı kitaplarının arka kapaklarındaki listelerden alınmıştır. Eserlerin nerede olduğu bilinmemektedir.

4.2. Dil, Folklor ve Müzik Hakkındaki Eserleri

1. "Bir Vakfe-i Hürmet ve Şefkat Borcumuzdur".

Hikmet Tongur'a göre Demircioğlu'nun ilk yazısı olup Y. Z. rumuzuyla "1919 yılında Bebek Dârüleytâmı bando takımının bir sergideki icrası üzerine (...) *Tevhid-i Efkâr* gazetesinde yayımlanmıştır." *Tevhid-i Efkâr* gazetesi 2 Haziran 1921 tarihinde yayın hayatına başlamış olduğundan, Tongur'un verdiği tarihte veya gazete adında bir hata olduğu anlaşılmaktadır. Üstelik Demircioğlu, 1919 yılında Edremit'in Havran köyündedir. Bu yazı ve Tongur'un Y. Z. rumuzuyla yayımlandığını ifade ettiği diğer yazılar tarafımızca görülememiştir.

2. "Türk Dili Her Dileğe Yeter", *Öz Dilimize Doğru*, yıl 1, sayı 6, 30 Birinciteşrin [Ekim] 1932, sayfa 87-88.

3. "Yürüklere, Yaylâlara Doğru", *Öz Dilimize Doğru*, yıl 2, sayı 13, 26 Eylül 1933, sayfa 5-7.

4. "Yürükler ve Cumhuriyet", *Öz Dilimize Doğru*, yıl 2, sayı 14, 29 Birinciteşrin [Ekim] 1933, sayfa 9-10.

5. "Köylüler ve Yürükler Arasında Hikâyeler", *Öz Dilimize Doğru*, yıl 2, sayı 15, 31 Birincikânun [Aralık] 1933, sayfa 9-10.

Yazarın derlediği "Palabıyık", "İstemeyi Bilmeli", "Ölür müsün Öldürür müsün?", "Çolak, Topal, Müflis", "Tatar Ağası ile Tahtacılar" ve "Çorap Söküğü" adlı altı fıkra, basım aşamasında olduğu belirtilen *Yürükler ve Köylülerde Hikâyeler – Masallar* adlı kitaptan nakledilmiş.

6. "Dil İnkılâbında (Fo[l]klor)un Ehemmiyeti", *Öz Dilimize Doğru,* yıl 2, sayı 16, 31 İkincikânun

[52] Fransızcaya tercüme edilen hikâye, Edmond Saussey'nin çeşitli Türk yazarlarından seçtiği eserlere yer verdiği *Prosateurs Turcs Contemporains* isimli antolojisinde yayımlanmıştır (1935: 259-264). İtalyancaya tercüme edilen hikâye ise, İstanbul'da çıkan *Il Messaggero Degli Italiani* adlı gazetede yayımlanmış olmakla birlikte, bu yayın kupür halinde görülmüş ve basıldığı gazetenin tarihi veya sayısı kupürde kaydedilmemiş olduğundan yayının tam künyesini tespit etmek mümkün olamamıştır.

[Ocak] 1934, sayfa 5-7.

7. *Anadoluda Eski Çocuk Oyunları*, İstanbul, Millî Mecmua Matbaası, 1934, 102 sayfa.

Ula'da derlenmiş 61 adet çocuk oyununun tarifini içermektedir. Basında görülebilen ilk tanıtım yazısı 13 Mart 1934 tarihli *Akşam* gazetesinde çıkmıştır.

8. "At ve Güzel", *Album*, sayı 5, Nisan 1934, sayfa 8.

9. *Yürükler ve Köylülerde Hikâyeler – Masallar*, İstanbul, Güneş Matbaası, 1934, 192 sayfa.

Batı Anadolu'nun çeşitli yerlerinde derlenmiş fıkra, hikâye, masal, bilmece ve tekerlemeleri içermektedir. Üç kısımdan oluşan kitabın başlık verilmemiş olan ilk kısmında 28 adet fıkra bulunmaktadır. "Hayvan Hikâyeleri" başlıklı ikinci kısımda 32 anlatı, "Masallar" başlıklı son kısımda ise 14 anlatı mevcuttur. Basında görülebilen ilk tanıtım yazısı 16 Mayıs 1934 tarihli *Cumhuriyet* gazetesinde çıkmıştır.

10. *Anadoluda Eski Düğün ve Evlenme Adetleri*, İstanbul, Burhaneddin Matbaası, 1938, 67 sayfa.

Ula'da tespit edilen evlenme geleneklerini içermektedir. Basında görülebilen ilk tanıtım yazısı 23 İkincikânun [Ocak] 1938 tarihli *Kurun* ve *Cumhuriyet* gazetelerinde çıkmıştır.

11. "Musiki Folkloru I", *Ses*, yıl 1, sayı 1, 18 Sonteşrin [Kasım] 1938, sayfa 6.

12. "Musiki Folkloru II", *Ses*, yıl 1, sayı 2, 25 Sonteşrin [Kasım] 1938, sayfa 6.

13. "Musiki Folkloru III", *Ses,* yıl 1, sayı 3, 2 İlkkânun [Aralık] 1938, sayfa 6.

Yayında belirtildiğine göre, "Musiki Folkloru" adlı bu tefrika *Institut International de Coopération Intellectuelle*'den tercüme edilmiştir.

14. "Halk Türküleri I", *Halk Bilgisi Haberleri*, yıl 8, sayı 92, Haziran 1939, sayfa 153-157.

15. "Halk Türküleri II", *Halk Bilgisi Haberleri*, yıl 8, sayı 93, Temmuz 1939, sayfa 177-181.

16. "Halk Türküleri III", *Halk Bilgisi Haberleri*, yıl 8, sayı 94, Ağustos 1939, sayfa 203-206.

17. *Köy Halk Türküleri*, İstanbul, Burhaneddin Matbaası, 1938, 383+19 sayfa.

"Köylerde toplanmış 457 türkü" açıklamasıyla yayımlanan bu kitabın adı ön kapağında *Anadolu Köylerinin Türküleri: Türk Halk Edebiyatından*, sırtında ve arka kapağındaki listede *Köy Halk Türküleri: Türk Halk Edebiyatından*, iç kapağında ise *Köy Halk Türküleri* olarak verilmiştir. İç kapakta verilen basım tarihi 1938 olmakla birlikte kitabın sırtında Kasım 1939 tarihi basılıdır. Kitapta yer alan bazı türkülerin derleme tarihinin 1939 olmasına bakılarak, basım tarihinin iç kapaktaki gibi 1938 değil, sırttaki gibi 1939 olması daha muhtemel görünmektedir.[53] Basında görülebilen ilk tanıtım yazısı 17 İkinciteşrin [Kasım] 1939 tarihli *Cumhuriyet* gazetesinde çıkmıştır.

18. "Yörükler", *Türklük*, sayı 10, İkincikânun [Ocak] 1940, sayfa 223-225.

19. "Yusuf Ziya Demircioğlu'nun Bir Türkü Hatıratı", *Yeni Ses*, sayı 3 (7), [Ocak 1940], sayfa 14, 21.

Derginin tarihsiz olarak basılan fakat önceki ve sonraki sayıların incelenmesiyle Ocak 1940'a tarihlenen sayısında yer alan bu yazı Cahit Öztelli tarafından sadeleştirilerek *Milliyet Sanat*'ın 9 Nisan 1976 tarihli 179. sayısında "Yitirdiğimiz Folklor Araştırmacısı Demircioğlu'nun: «Bir Türkü Anısı»" başlığıyla tekrar yayımlanmıştır.

[53] Kitabın adındaki tutarsızlıklara ve basım tarihinin iç kapakta belirtildiğinin aksine 1938 değil 1939 olduğunun anlaşılmasına rağmen, genellikle dış kapakları sökülerek ciltlenmiş vaziyette kütüphanelerde bulunan eserin adı ve tarihinin, iç kapakta yer aldığı şekilde eser listesine alınması daha uygun bulunmuştur.

20. "Folklor Kadroları ve Derlemeleri", *Yeni Ses*, sayı 5 (9), Mayıs [1940], sayfa 17.

21. "Dünyada İlk Musiki Folklor Hareketleri [I]", *Musiki Ansiklopedisi*, yıl 1, sayı 1, 7 Mart 1947, sayfa 2.

22. "Dünyada İlk Musiki Folklor Hareketleri [II]", *Musiki Ansiklopedisi*, yıl 1, sayı 2, 21 Mart 1947, sayfa 14.

İki kısım halinde yayımlanmış olan "Dünyada İlk Musiki Folklor Hareketleri" adlı bu makale, *İleri Musiki Mecmuası*'nın Aralık 1968 tarihli 241. sayısında birleştirilerek tekrar basılmıştır.

23. "Komşu Memleketlerde Folklor Musiki Hareketleri", *Musiki Ansiklopedisi*, yıl 1, sayı 3, 4 Nisan 1947, sayfa 2.

Bu makale, *İleri Musiki Mecmuası*'nın Ocak 1969 tarihli 242. sayısında tekrar basılmıştır.

24. "Memleketimizde Musiki Folklor Hareketleri [I]", *Musiki Ansiklopedisi*, yıl 1, sayı 4, 18 Nisan 1947, sayfa 2-3.

25. "Memleketimizde Musiki Folklor Hareketleri [II]", *Musiki Ansiklopedisi*, yıl 1, sayı 5, 2 Mayıs 1947, sayfa 3.

26. "Memleketimizde Musiki Folklor Hareketleri [III]", *Musiki Ansiklopedisi*, yıl 1, sayı 6, 16 Mayıs 1947, sayfa 3.

27. "Memleketimizde Musiki Folklor Hareketleri [IV]", *Musiki Ansiklopedisi*, yıl 1, sayı 7, 30 Mayıs 1947, sayfa 3.

Dört kısım halinde yayımlanmış olan "Memleketimizde Musiki Folklor Hareketleri" adlı bu makale, *İleri Musiki Mecmuası*'nin Mart ve Nisan 1969 tarihli 244 ve 245. sayılarında iki kısım olarak birleştirilerek tekrar basılmıştır.

28. "Münir Nureddin Selçuk Jübilesi Münasebetiyle", *Münir Nureddin ve 35 Yıl*, İstanbul, 1951, sayfa 33-37.

29. "Mehmet Hâlit Bayrı İçin", *Türk Folklor Araştırmaları*, sayı 114, Ocak 1959, sayfa 1817-1818.

30. "Mahmut Ragıbın Ölümü Karşısında", *Türk Folklor Araştırmaları*, sayı 152, Mart 1962, sayfa 2665-2666.

31. Tecer İçin Folklor Âleminin Yası", *Türk Folklor Araştırmaları*, sayı 218, Eylül 1967, sayfa 4534.

Yazar tarafından *Türk Folklor Araştırmaları* dergisinin yayıncısı İhsan Hınçer'e gönderilen orijinal metinle karşılaştırıldığında, bu yazının yayımlanırken bazı ufak değişikliklere uğradığı görülmektedir.

32. "Dünyada İlk Musiki Folkloru Hareketleri", *İleri Musiki Mecmuası*, sayı 241, Aralık 1968, sayfa 8-9.

Daha önce *Musiki Ansiklopedisi*'nin 7 ve 21 Mart 1947 tarihli 1. ve 2. sayılarında tefrika edilen yazının yeniden basımıdır.

33. "Komşu Memleketlerde Folklor Musikisi Hareketleri", *İleri Musiki Mecmuası*, sayı 242, Ocak 1969, sayfa 8-9.

Daha önce *Musiki Ansiklopedisi*'nin 4 Nisan 1947 tarihli 3. sayısında yayımlanan yazının yeniden basımıdır.

34. "Türk Musiki Folklorunun Mâşerî Değerleri", *İleri Musiki Mecmuası*, sayı 243, Şubat 1969, sayfa 11-12.

35. "Memleketimizde Musiki Folklor Hareketleri [I]", *İleri Musiki Mecmuası*, sayı 244, Mart 1969, sayfa 12-13.

36. "Memleketimizde Musiki Folklorü Hareketleri [II]", *İleri Musiki Mecmuası*, sayı 245, Nisan 1969, sayfa 13-14.

Daha önce *Musiki Ansiklopedisi*'nin 18 Nisan – 30 Mayıs 1947 tarihli 4-7. sayılarında tefrika edilen yazının yeniden basımıdır.

37. "Memleketimizde İlk Folklor Hareketleri", *Musiki Mecmuası*, sayı 249, Ağustos 1969, sayfa 10.

38. "Eser Hakkında", *Muğla İli Toplum Yapısı Araştırmaları (1) «Yerkesik»*, Ünal Türkeş, İstanbul, 1971, sayfa 9.

39. *Folklor: Bizde ve Avrupa'da*. [Yayımlanmamış]

40. *Ata Sözleri*. [Yayımlanmamış]

41. *Bilmeceler*. [Yayımlanmamış]

42. *Âdetler – Ananeler.* [Yayımlanmamış]

43. *Ninniler.* [Yayımlanmamış]

44. *Yörükler.* [Yayımlanmamış]

Yayımlanmamış olan bu son altı eserin adları, yazarın *Anadoluda Eski Çocuk Oyunları* ve *Köy Halk Türküleri* adlı kitaplarının arka kapaklarındaki listelerden alınmıştır. Eserlerin nerede olduğu bilinmemektedir.

Kaynaklar

Bayrı, M. Halit (Kasım 1951). "Halkbilgisi Derneğine Aid Hâtıralar II: İlk Çalışmalar", *Türk Folklor Araştırmaları* 28, s. 435-436.

Bayrı, M. Halit (1952a, Şubat). "Halkbilgisi Derneğine Aid Hâtıralar V: Konferanslar, Törenler, Anketler, Derleme Seyahatleri", *Türk Folklor Araştırmaları* 31, s. 489-490.

Bayrı, M. Halit (Temmuz 1952b). "Halkbilgisi Derneğine Aid Hâtıralar IX: Son Safha", *Türk Folklor Araştırmaları* 36, s. 570-571.

Boztepe, Turgut (1965). *İstanbul Belediye Konservatuarı Bale Resitali 1965*. İstanbul: İstanbul Konservatuarı Talebe Derneği.

Dârülelhân Mecmuası 1 (1340, Şubat 1). "Halk Şarkıları", s. 40-41.

Demircioğlu, Yusuf Ziya (1932a). *Boş Beşik ve Akkuş*. [İstanbul]: Milliyet Matbaası.

Demircioğlu, Yusuf Ziya (30 Birinciteşrin [Ekim] 1932b). "Türk Dili Her Dileğe Yeter", *Öz Dilimize Doğru* 6, s. 87-88.

Demirci[oğlu], Yusuf Ziya (1938). *Köy Halk Türküleri*. İstanbul: Burhaneddin Matbaası.

Demirci[oğlu], Yusuf Ziya (18 Nisan 1947a). "Memleketimizde Musiki Folklor Hareketleri", *Musiki Ansiklopedisi* 4, s. 2-3.

Demirci[oğlu], Yusuf Ziya (2 Mayıs 1947b). "Memleketimizde Musiki Folklor Hareketleri", *Musiki Ansiklopedisi* 5, s. 3.

Demirci[oğlu], Yusuf Ziya (16 Mayıs 1947c). "Memleketimizde Musiki Folklor Hareketleri", *Musiki Ansiklopedisi* 6, s. 2.

Demirci[oğlu], Yusuf Ziya (30 Mayıs 1947d). "Memleketimizde Musiki Folklor Hareketleri", *Musiki Ansiklopedisi* 7, s. 3.

Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi, MF. ALY. 77/57.

Erdem, Yasemin Tümer (2012). "Osmanlı Devleti'nin İlk Sivil Musikî Okulu: Dârülelhân", *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi* 27, s. 1-42.

Fındıkoğlu, Z. Fahri (1 Nisan 1952). "Türk Folklorculuğunda Anket Usulünün İlk Tatbikatı", *İş* 128, s. 50-52.

[Gazimihal], Mahmut Ragıp (1928). *Anadolu Türküleri ve Musiki İstikbalimiz*. [İstanbul]: Marifet Matbaası.

[Gazimihal], K. Mahmut Ragıp (1929). *Şarkî Anadolu Türküleri ve Oyunları*. Istanbul: Istanbul Konservatuvarı.

Göktürk, Hakkı (1966). "Demircioğlu (Yusuf Ziya)", *İstanbul Ansiklopedisi* 8, Reşad Ekrem Koçu, İstanbul: Koçu Yayınları, s. 4383-4384.

Haber (1934, İkinciteşrin [Kasım] 4).

Hança, Baki Bora (2001). *Bir Folklorcu Olarak Yusuf Ziya Demircioğlu* [Yüksek Lisans Tezi]. Muğla: T.C. Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı.

Hınçer, İhsan (Ocak 1961). "Türk Folklor Derneği ve Tüzüğü", *Türk Folklor Araştırmaları* 138, s. 2297-2299.

Hınçer, İhsan (Ağustos 1976). "Büyük Folklorcu Yusuf Ziya", *Türk Folklor Araştırmaları* 325, s. 7754-7756.

İstanbul Büyükşehir Belediyesi Sicil No. 2194.

Karakuş, Ufuk (2009). *Milli Mücadele'de Edremit* [Yüksek Lisans Tezi]. Balıkesir: T.C. Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Anabilim Dalı.

Kurun (1934 İkinciteşrin [Kasım] 29)

Nefesli, Nizami (Ağustos 1976). "Yusuf Ziya Demircioğlu'na Ait Anılar", *Türk Folklor Araştırmaları* 325, s. 7760-7761.

Saussey, Edmond (1935). *Prosateurs Turcs Contemporains*. Paris: Institut Français d'Archéologie de Stamboul.

T. F. A. (Aralık 1967). "Yusuf Ziya Demircioğlu", *Türk Folklor Araştırmaları* 221, s. 4603-4605.

Tongur, Hikmet ([1973]a). "1955 den Bu Yana Belediye Konservatuarı", *Kuruluşunun Ellinci Yılında Istanbul Belediye Konservatuarı*, Haz. Hikmet Tongur, [İstanbul]: Orkestra Dergisi Yayınları, s. 24-53.

Tongur, Hikmet ([1973]b). "Belediye Konservatuarında Müdürler", *Kuruluşunun Ellinci Yılında Istanbul Belediye Konservatuarı*, Haz. Hikmet Tongur, [İstanbul]: Orkestra Dergisi Yayınları, s. 66-73.

Ülkütaşır, M. Şakir (Kasım 1945). "Cumhuriyet Devrinde Folklor Hareketlerine Toplu Bir Bakış", *Türk Dili Belleten* III/4-5, s. 413-447.

Teşekkür

Koleksiyonundaki belgelerden yararlanmama imkân tanıyan Sayın Süleyman Şenel'e ve Yusuf Ziya Demircioğlu'nun sicil dosyasını incelememe müsaade eden İstanbul Büyükşehir Belediyesi İnsan Kaynakları Şubesi'ne teşekkür ederim.

Zara'lı Halil Söyler

Görkem KAYA[1]

Özet

Halil Söyler, Zara'nın Türk Halk Müziği adına yetiştirdiği en önemli sanatçılardan biridir. Zengin bir halk kültürüyle yetişen Halil Söyler, Türk Halk müziğimizde yer alan birçok eserin kaynak kişisidir. Küçük yaşlarda anne ve babasını kaybettikten sonra müzikle yaşama tutunan ve sonrasında da onunla iç içe olan Söyler, Sivaslı Hafız Halit, Feryadi Hakkı, Divrikli Nuri Üstünses, Malatyalı Fahri, Erzincanlı Şerif, Urfalı Hacı Baki Yurtsever ve Diyarbakırlı Celal Güzelses gibi önemli halk müziği sanatçılarından etkilenmiştir. Müzik eğitimi ve nota bilgisi olmamasına rağmen bağlama, cümbüş ve ud çalabiliyor olması, kulak yoluyla kendini geliştirebilmesini sağlamıştır.

Ünü Zara'yı hatta Sivas'ı aşan Halil Söyler, İstanbul'da birçok plak çalışması yaparak ve dönemin önemli sanatçılarından Zehra Bilir, Muzaffer Akgün, Nurettin Dadaloğlu ile birlikte turnelere katılarak kısa sürede Anadolu'da tanınır duruma gelmiştir. Uzun yıllar ailesinden ve Zara'dan ayrı kalması sebebiyle türkülerinde de anne-baba özlemi, aşk sevda, gurbet, ölüm gibi temalar hâkimdir. Her hikâyeye bir türkü yakan Halil Söyler eserlerinde, söz konusu temaların dışında deprem, savaş gibi toplumsal konulardan da bahsetmiştir. Dönemin önemli ses sanatçılarını dinleyip onlarla meşk etme imkânı bulan Halil Söyler plaklarında bu sanatçıların eserlerine de yer vermiştir. Yine söz konusu sanatçılardan Erzincanlı Hafız Şerif, Neriman Altındağ, Suzan Yakar, Mukim Tahir Nuri Üstünses gibi isimler de Zara'lı Halil'in eserlerini kendi plaklarında okumuşlardır. Ayrıca plaklarına Haydar Telhüner, Şükrü Tunar, Ahmet Yatman ve Tanburi Malatyalı Fahri gibi önemli üstatlar eşlik etmişlerdir.

Zara'lı Halil Söyler, türkülerinde yaygın olarak "ince sazlar" olarak tabir edilen yaylı ve mızraplı tambur, cümbüş, kanun, klarnet, çalpara gibi enstrümanlar kullanmıştır. Bu duruma, Zara düğünlerinde çalan ve bir dönem Halil Söyler'in türkülerine de eşik eden 'Cindeler' isimli grubun etkisi olmakla birlikte, dönemin teknik ve kayıt imkânlarının kısıtlı olması ve ince sazların bağlamaya/saza göre daha gür bir ses sahip olması da neden olmuştur.

Zara'lı Halil Söyler'e ait olan ve TRT THM repertuvarına kayıtlı on bir kırık hava ve on yedi uzun hava bulunmaktadır. TRT THM repertuvarında kayıtlı olmayan fakat ses kayıtları bulunan dokuz kırık hava ve üç uzun hava tespit edilmiştir. Bunların dışında repertuvarda olmayan ve ses kaydı bulunamayan yirmi bir esere çalışmada yer verilmiştir. Tespit edilebilen eserlerin yanında Zara'lı Halil'e ait olan fakat başka sanatçılar tarafından sahiplenilmiş veya başka yörelere mal edilmiş türküler de bulunmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Sivas, Zara, Türk Halk Müziği, Türkü, Halil Söyler

Abstract

Halil Söyler, a prominent figure in Turkish Folk Music, was raised in the town of Zara and is credited with numerous contributions to the genre. Despite losing his parents at a young age, he found solace in music and became involved with prominent folk musicians, including Hafız Halit, Feryadi Hakkı, and Celal Güzelses. Although he lacked formal musical training and knowledge of notation, he honed his skills on various instruments, including the baglama, cümbüş, and oud, relying primarily on his excellent hearing skill.

Halil Söyler gained widespread recognition beyond his hometown of Zara and even Sivas, thanks to his many recordings in Istanbul and tours with notable artists of the time, including Zehra Bilir, Muzaffer Akgün, and Nurettin Dadaloğlu. As he spent many years away from his family and hometown, his songs often revolved around themes of longing for parents, love, homeland, and death. He also used his music to address social issues

[1] Arş. Gör. , Necmettin Erbakan Üniversitesi Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Müzik Eğitimi Anabilim Dalı, kgrkm35@gmail.com

such as earthquakes and war, in addition to his personal experiences. Notably, Söyler wrote a folk song for every story he encountered, showcasing his prolific creativity in the genre. Halil Söyler had the privilege of observing and practicing with renowned folk singers of his time, whose works he subsequently incorporated into his own recordings. Moreover, many other distinguished singers such as Hafız Şerif from Erzincan, Neriman Altındağ, Suzan Yakar, and Mukim Tahir Nuri Üstünses featured Halil Söyler's compositions from Zara in their own albums. Furthermore, Haydar Telhüner, Şükrü Tunar, Ahmet Yatman, and Tamburi Malatyalı Fahri were among the accomplished musicians who accompanied Halil Söyler on his recordings.

In his folk songs, Halil Söyler, who originated from Zara, employed various instruments such as stringed and plectrum tamboura, cümbüş, qanun, clarinet, and Çalpara, which are commonly known as "fine instruments." The preference for these instruments was partly influenced by the "Cindeler" band, which performed at Zara weddings and briefly sang Halil Söyler's ballads, as well as the technical and recording limitations of the era. Additionally, the fine instruments were preferred due to their ability to produce a louder sound compared to the baglama/saz.

In the TRT TFM repertoire, there are a total of 28 registered works by Halil Söyler from Zara in Sivas, consisting of eleven rhythmic melody works and seventeen rhythmless melody works. In addition, nine rhythmic melody works and three rhythmless melody works that have sound recordings but are not registered in the TRT TFM repertoire have also been identified. Moreover, there are 21 other works that cannot be found in sound recordings and are not included in the repertoire, but have been analyzed in this study. Additionally, there are folk songs composed by Halil from Zara, but are attributed to other regions or owned by other artists.

Keywords: Sivas, Zara, Turkish Folk Music, Ballad, Halil Söyler

Giriş

Türk halk kültürünün ve müziğinin temel aktarıcısı olan türküler, toplumumuzun hüznünü de sevincini de acısını da özlemini de ifade edebildiği ve gelecek nesillere aktaran, toplumumuzun kültürel hafızasının oluşmasında önemli katkıları olan kültürel unsurlardan biridir. Her ne kadar yakanı belli olan türküler var olsa da özünde onlar topluma aittir ve toplumun ortak malıdır. Türkülerin yakılması kadar onun aktarılması ve günümüze ulaşabilmesi de bir o kadar önemlidir. İşte burada saz şairlerinin ve yerel sanatçıların toplumsal önemi ortaya çıkmaktadır.

Ozanlar diyarı olarak da bilinen Sivas şehri geleneksel Türk halk müziği içerisinde zengin bir müzikal birikime sahiptir. Sivas'ta Pir Sultan Abdal'dan, Kul Himmet'e, Sefil Selimi' den, Âşık Veysel'e, Âşık Ruhsati' den, Ozan Mesleki' ye, Muzaffer Sarısözen'den, Feyzullah Çınar'a, Ali İzzet Özkan'dan, Abdullah Papur'a, Ali Kızıltuğ'dan, Muhlis Akarsu'ya, Nuri Üstünses'ten, Halil Söyler'e kadar birçok ozan ve halk müziği sanatçısı yetişmiş ve geleneksel Türk halk müziğine önemli katkılar sunmuşlardır. Bu zengin müzik kültürünü oluşturan önemli unsurlardan bir tanesi de Sivas'ın Zara ilçesidir. Zara, musiki bakımından Sivas'ın diğer ilçelerinden farklı bir yapıya sahiptir. (Doğan ve Doğan 2019: 209)

1.Hayatı

Zara'nın yetiştirdiği en meşhur şahsiyetlerden birisi olan Halil, Osmanlı İmparatorluğu'nun ekonomik ve sosyal bunalımlar yaşadığı dönem olan 1906 yılında zayıf ve çelimsiz bir çocuk olarak dünyaya gelir. Babası Halil İbrahim, annesi Gülsüm Hatun'dur. İki kızdan sonra altı erkek çocuk olur ama hiçbirisi yaşamaz. Anne ve baba erkek evlat özlemi içerisindeyken Gülsüm Hatun yeni doğan bu yavrusunun üzerine çok titrer ama aksine zayıf bir bebek olduğu için hastalıktan hiç kurtulmaz. Annesi ona hep "İncecik Yavrum" diye hitap eder. Zayıf, cılız ve kuvvetsiz anlamına gelen "İncik" lakabı sonra "İnce" şekline döner. Bu yüzden Zaralılar onu "İncik Halil" diye bilirler. (Acar 2018:19)

Dört çocuklu bir ailenin üçüncü çocuğu olarak dünyaya gelen Halil Söyler'in iki ablası(Fadime, Şakire) ve bir de kendinden küçük kız kardeşi(Makbule) vardı. Kendisinden önce doğan altı erkek çocuğun ölmesi sebebiyle, Halil'in dünyaya gelmesi, aile için büyük bir sevinç yaratmış ve onu özenle yetiştirmeye gayret göstermişlerdir.

Her ne kadar annesi tarafından özenli bir şekilde yetiştirilmeye çalışılsa da zayıf, çelimsiz ve kolay hastalanabilen bir bünyeye sahiptir. Bu yüzden ona 'İncik, İnce' gibi lakaplar takılmıştır.

Halil'in müziğe olan tutkusu ilk olarak anne kucağında yeşermeye başlar. Okuma yazma bilmese de zengin bir halk kültürüne sahip olan annesinden dinlediği maniler, hikâyeler ve masallar, hayata ve yaşadığı coğrafyaya dair maddi ve manevi birçok unsuru küçük yaşta keşfetmesini sağlamıştır.

Yedi yaşında iken annesini ve bir süre sonra da babasını kaybeden Halil, akrabalarının yardımıyla on dört yaşında Sivas yetiştirme yurduna yerleştirilir. Aslında burada geçireceği 4 yıllık süreç onun hayatında bir dönüm noktası olacaktır. Müziğe ilgi duymaya ve bağlama çalmaya başlaması da bu dönemde olmuştur. Dört yıl sonunda Zara'ya dönen Halil Söyler büyük bir ilgiyle karşılanır ve onun müzikal yeteneğinin farkında olanlar ona destek olmaya çalışırlar. Gençlik döneminde sıra geceleri, düğünler ve içki meclislerinin aranılan ismi olur.

Halil Söyler'in hayatındaki en önemli dönüm noktalarından biri de askerliktir. Askerlik görevini Sivas'ta yerine getiren Söyler, burada da müzikle iç içe, eğlence gecelerinde solist olarak sahne almaya başlar ve sahne performansını geliştirme fırsatı bulur. Askerliğin getirdiği disiplinli yaşamın bir sonucu olarak da sanatında kendini oldukça geliştirir.

Doğduğundan beri zayıf ve çelimsiz olan Halil askerlik döneminde de hastalıklardan bir türlü kurtulamaz ve uzun süreli rapor alarak Zara'ya döner. Ancak düzenlenen eğlencelere solist olarak katılarak türkülerini seslendirmeye devam eder.

Askerlik yapıp geldikten sonra düğünlerde çalıp söyler olur. Müzik formasyonunda Sivaslı Hafız Halit, Feryadi Hakkı ve Divrikli Nuri Üstünses önemli rol oynamışlardır. Daha sonra Malatyalı Fahri, Erzincanlı Şerif ve Diyarbakırlı Celal ile meşk etmiştir. Çevresinin de etkisiyle "Karlı Dağlar Karanlığın Bastı mı" adlı taş plak ile Diyarbakırlı Celal Güzelses'in "Karagözler" türküsünü okuduğu plakları doldurduktan sonra "Zara'lı Halil Söyler" adını alır ve doğduğu yer ile anılan sanatçılar kervanına Halil de katılır. (Acar 2015:42)

Zaralı Halil Söyler, Zara'nın adını tüm Anadolu'ya tanıtmış önemli bir sanatçıdır. Mûsikîlerini ince sazlarla dile getirmiş, oldukça popüler olmuştur. Okuduğu türküler, o dönemin belli isimleri Diyarbakırlı Celal Güzelses, Malatyalı Fahri Kayahan ve Urfalı Hacı Baki Yurtsever'in okumuş oldukları türkülerle aynı tarzda olmuş, aralarında büyük etkileşim doğmuştur. (Mert 2020:17)

Halil Söyler, müziğinde özellikle Güney Doğu-Doğu Anadolu'da yaygın olarak kullanılan keman, klarnet, cümbüş, darbuka, yaylı ve mızraplı tambur ve kanundan oluşan ve 'incesaz' olarak adlandırılan enstrümanları kullanmıştır. Bu tercihte Tunceli Hozat'tan Zara'ya göçen ve müzisyen bir aile olan 'Cindeler' grubunun etkisi olmakla birlikte, teknik ve kayıt imkânlarının kısıtlı olması ve sözü edilen enstrümanların sazdan/bağlamadan daha gür bir sese sahip olmasının da etkili olduğu söylenebilir.

Toplum tarafından büyük bir ilgi gösterilen Halil 'Çataltepe' olan soyadını dönemin kaymakamının isteği ile 'Söyler' olarak değiştirir. Yakın ilçe ve illerde tanınırlığı artan Zara'lı Halil'e artık bu yöreler yetmez olmuştur. Kendisine en çok destek veren kişilerden biri olan manifaturacı Şükrü Efendi tarafından İstanbul'a götürülür ve onun geniş olan çevresiyle tanışarak kısa sürede tanınır hale gelir.

Gittiği her yerde sesi çok beğenilir. Bir plak şirketi onu dinler dinlemez plak yapmayı kabul eder. Birçok plak yapıp şöhret olan Zara'lı Halil plak şirketlerinden hak ettiği maddi karşılığı alamaz. Ancak tanıştığı birçok yöresel sanatçının konser turnelerine katılarak müzik yaşamını devam ettirir.

"…tahsili olmamasına rağmen, güfte ile beste arasındaki uyumu en iyi şekilde kullanan bir bestekârdır.1945-1958 yılları arasında okuduğu plaklarına Erzurumlu Haydar, Şükrü Tunar, Malatyalı Fahri gibi dönemin ünlü sanatçıları eşlik ettiler. Bundan cesaret alarak Zehra Bilir, Muzaffer Akgün, Nurettin Dadaloğlu gibi sanatçılarla birçok yerlerde konserler verdi. Konserler ve plak çalışmaları gibi nedenlerle uzun süre memleketinden ayrı kaldı. Zara'lı Halil'in eserlerini radyoda Neriman Altındağ, Nermin Yapar, Zehra Bilir gibi sanatçılar icra etmişlerdir."(Acar,2018)

Zara'lı Halil şöhrete ulaşmıştır. Uzun süre ailesinden ayrı kalır. Bir gün "Halil Söyler öldü" diye yayarlar. Bu sanatçıya Malatya'da iken ulaşır. Bunun üzerine aşağıdaki türküyü yakar.

Köse Dağı Esen Yeller
Yağar yağmur Akar Seller
Üç bacının Bir Kardeşi
Gurbet Elde Ölmüş Derler

Öle Öle bacın Öle
Bacın Sensiz Ne Gün Göre

Malatya'nın Kavakları
Dökülüyor Yaprakları
Ben Atama Doymadım Da
Doysun Kara Topraklar (Ayral 1994:20)

Birkaç evlenme serüveni geçiren sanatçılardandır Zara'lı Halil. İkinci nişanlısı ise göz koyduğu bir güzeldir. Onu bir an önce görmek, onunla göz göze gelmek vardır düşüncesinde, Bir gün nişanlısının evine gider. Ama yöresel âdeti de yerine getirir. Kese kâğıdına doldurduğu çerezleri, kuruyemişi eliyle verir sevdiğine. Daha çok görünmek ister ama ekonomik durumu el vermez. Nişanlısı, utangaç romantik sanatçının elinden kuruyemişi alarak teveğe-'rafa' koyar. Ve göz göze gelip bulundukları yerde rafların dibine otururlar. İşte o zaman şekillenir iç dünyasında "Tevekte Üzüm Kara" türküsü

Tevekte Üzüm Kara
Salkımı Düzüm Kara
Ben yare gidemiyom
Elim boş yüzüm kara

Dama vurdum çatmayı
Seslen Gelsin Fatmayı
Fatmam nerden öğrenmiş
Çarşaftan kol atmayı

Güleri han dereli
Sen dertli ben yareli
Gittim tabip yanına
Tabip benden yareli(Acar 2018:38)

Acar(2015) çalışmasında söz konusu olan türkünün hikâyesini belirli yönlerden farklı biçimde aktarmaktadır. Sohbet esnasında nişanlısıyla Halil'i yakalayan babası onu dövmek ister. Ancak "Bir türkü söylersen seni affederim" der. Bu durumun üzerine oracıkta "Tevekte Üzüm Kara" türküsünü yakar. Aslında yukarıda anlatılan ilk hikâye türkünün birinci dörtlüğünde, ikinci hikâye ise ikinci dörtlükte anlatılmaktadır.

Yıllarca gurbette turneler dolayısıyla gezmesi ve çoluk çocuğunun sılada kalması Zaralı Halil Söyler'i çok yıpratmıştı. Doktorlar kalp yetmezliği ve nefes darlığı teşhisini koyduktan sonra evine geldi hayatının bir özeti olan şu dörtlüğü yazıp arkadaşına verdi:

Dilek…
Arzun ne söyle bilek
Yavrularım Kızılkanat
Yuvamı yıktın felek…(Acar 2018:49)

Uzun yıllar sonra aile özlemi ve sağlık sorunları sebebiyle memleketi Zara'ya dönen Halil Söyler, 15 Ocak 1964 yılında Zara' da vefat etmiştir. Üç evlilik yapmış olan Halil Söyler'in son eşi olan Kamer Söyler'den altısı kız üçü oğlan olmak üzere dokuz çocuğu bulunmaktadır.

2. Sanatı

Halil Söyler'in eserlerinin büyük bir kısmının söz ve müzikleri kendisine ait olduğundan, sanat yaşamını müzikal ve edebî olarak incelemek daha doğru olacaktır. Zara'lı Halil Söyler 'in yaktığı türkülerde mutlaka bir hikâye veya yaşamsal kesit bulunmaktadır. Bununla birlikte eserlerini yanık ve gür bir biçimde seslendirebilmesi, hem kendisinin bulunduğu coğrafyada müzikal açıdan önemli bir konuma gelmesinde, hem de eserlerinin daha kalıcı bir biçimde toplum hafızasında yer etmesinde etkili olmuştur.

Şiirlerinin genelinde hayatına bağlı olarak anne, baba özlemi, yurt sevgisi, ölüm gibi konular hâkimdir. Karlı dağların arkasından seslenir yakınlarına, çoluk çocuğuna, sevgilisine… Genellikle gurbette kaldığı için gurbet duygusu ağır basar şiirlerinde. Turneler dolayısıyla bütün Türkiye'yi gezmişse de oraların güzellikleri kendi doğup büyüdüğü, çocukluğunu yaşadığı memleketini unutturmaz ona. Aksine özlemini daha da artırır ama "karlı dağlar", "yüce dağlar" hep önüne engeldir Halil Söyler'in. Şiirlerinde yaban ellerde rüzgârlardan ve turnalardan yardım bekler. Sonuçta özlemlerini türkülere döker. Şiiri ile müziği arasında şaşılacak derecede bir uyumluluk vardır. Şiirlerin birçoğunu olaylar karşısında yazdığı için hüzün-ayrılık-felaket iç içedir. Çocukluğunda yaşadığı yayla hayatını her fırsatta dile getirir Halil Söyler. Memleketi olan Zara sevdalısıdır. Hece ölçüsü ile yazdığı bütün şiirlerinde halkın konuştuğu dili yani sade bir dil kullanmıştır. Halil Söyler'de şiir ve müzik bir bütündür. Nazım birimi olarak genellikle dörtlük kullanılmıştır. Bütün halk şiirlerinde olduğu gibi kulak için yarım kafiye kullanılmıştır. Nakarat yani tekrarlanan bölümler çoğunlukla şiirlerinde vardır. (Acar 2018:18-19)

Sivas türkülerinde genellikle 2/4, 4/4, 5/8, 10/8 lik usuller kullanılmıştır. Zaralı Halil'in türküleri de bu usullere uyar. Sadece birkaç türküsü hariçtir. Bunlar; "Kiremit Bacaları" türküsünü 7/8 lik usûlle/ritmik yapıyla söylediğini görüyoruz. Bu usul daha çok Karadeniz yöresinde kullanılır. Halil'in bu türküde Karadeniz etkisinde kaldığını, "Sabah Güneşi Doğmuş Boyalı Konaklara" türküsü ile "Mendilinde Kar Getir" türkülerini de 6/8 lik usûlle söylediğini görüyoruz. Burada da Azerî etkisinde kaldığını tahmin etmekteyiz (Acar 2012: 22).

Bulut (2022) çalışmasında Zaralı Halil Söyler'e ait olan on beşi serbest usülde, on tanesi kırık hava olmak üzere 25 eseri makam, ses sınırı, usül, kelime dağarcığı, kelimelerin kullanım sıklığı, konusu ve tanınma oranı olmak üzere 7 ana başlık üzerinden incelemiştir. Eserleri makamsal olarak incelediğinde başta Hüseyni makam dizisi olmak üzere, Hicaz, Uşşak, Gülizar, Muhayyer ve Gerdaniye makam dizilerinin kullanıldığı, ses sınırları incelendiğinde; en az beş en çok on iki ses aralığına sahip olduğu, usül yapısı bakımından incelediğinde; büyük bölümü serbest usülde olmakla birlikte Nim Sofyan (2/4),Sofyan (4/4), Aksak Semai [10/8(2+3+2+3)], Frenkçin Usül (12/8) kalıplarının kullanıldığı belirtilmiştir.

Bulut (2022)'un çalışmasında yer alan 25 eser dışında, TRT THM repertuvarında yer alan/ses kayıtlarına ulaşılabilen eserler çalışmamızda yer almış ve 10'u kırık kava ve 5'i uzun hava türünde olmak üzere 15 eser tablo halinde aşağıda gösterilmiştir.

Tablo 1.Eserlerin ölçü yapısı, makam, ses sınırı, başlangıç sesinin derecesi, konusu ve türüne göre dağılımı

ESER ADI	ÖLÇÜ YAPISI	MAKAM	SES SINIRI	BAŞLANGIÇ SESİNİN DERECESİ	KONUSU	TÜRÜ
Kiremit Bacaları	7/8(2+2+3)	Gülizar	6	5	Aşk-Sevda	Kırık Hava
Yağmur Yağar Bulut Döner Göllere	10/8(2+3+2+3)	Hicaz	7	3	Aşk-Sevda	Kırık Hava
Bahçalarda Badem Var	4/4	Bayati Şiraz	5	2	Aşk-Sevda	Kırık Hava
Duman Olur Dağlar Başı	4/4	Hüseyni	8	6	Aşk-Sevda	Kırık Hava
Güzel Bulmazsa Eşini	10/8(2+3+2+3)	Hüseyni	6	4	Aşk-Sevda	Kırık Hava
Pınar Başında Esmesin Yeller	4/4	Hicaz	7	3	Aşk-Sevda	Kırık Hava
Bu Yol Urfa'nın Yolu	4/4	Hüseyni	7	3	Aşk-Sevda	Kırık Hava
Mendilinle Kar Getir	12/8	Hüseyni	8	3	Aşk-Sevda	Kırık Hava
Ey Hamamcı	2/4	Karcığar	7	2	Aşk-Sevda	Kırık Hava
Çadır Almış Nerelerden Gelirsin	4/4	Çargâh	6	2	Aşk-Sevda	Kırık Hava
Akşam Olur Gölge Düşer Kayıya	-	Hüseyni	5	4	Aşk-Sevda	Uzun Hava
Sarıyarden Su Gelir Sarıyarden	-	Muhayyer	12	10	Ölüm	Uzun Hava
Göç Göç Oldu Göçler Yola Dizildi	-	Hüzzam	5	4	İş-imece	Uzun Hava
Yaylalar Yaylalar Yüce Yaylalar	-	Muhayyer	12	9	Gurbet	Uzun Hava
Ana Benim Geleceğim Kalmadı	-	Hüseyni	7	3	Gurbet	Uzun Hava

Tabloda görüldüğü üzere kırık hava türündeki eserler, başta 4/4'lük ölçü yapısı olmak üzere 2/4, 7/8(2+2+3), 10/8(2+3+2+3) ve 12/8 ölçü yapılarındadır. Eserler makamsal olarak incelendiğinde Hüseyni, Muhayyer, Gülizar, Hicaz, Bayati Şiraz, Karcığar, Çargâh ve Hüzzam gibi makam dizilerinden oluştuğu, kırık havaların uzun havalara

göre daha fazla makamsal çeşitlilik içerdiği ve yaygın olarak hüseyni makam dizisinin kullanıldığı görülmektedir.

Eserler ses genişliği bakımından incelendiğinde en az beş en çok on iki ses aralığında oluştuğu, karar sesleri ve söze giriş bölümleri incelendiğinde eserlerin tamamına yakınının ikinci, üçüncü ve dördüncü dereceden başladığı tespit edilmiştir.

İncelenen eserlerin tamamı sözlü eserlerden oluşmaktadır. Yedili, sekizli ve on birli hece ölçüsü ile yazılan türkü sözlerinde genellikle nazım birimi olarak dörtlük kullanılmakla birlikte ikili ve üçlü bentlere de rastlanmaktadır. Türkülerin kafiye şemaları tespit edildiğinde ise düz kafiye (aabb)(aaab)(aaaa), çapraz kafiye(abab) ve mani tipi kafiye (aaxa)'nin yaygın olarak kullanıldığı görülmektedir. Sözlerin içerisinde Zara'lı Halil'e ait olabilecek herhangi bir mahlasa rastlanmamıştır.

Türkü hece ölçüsünün her kalıbıyla söylenebilir. Halil Söyler de pek çok yol denemiştir. Semai kalıbı olan (4+4:8) lik, ya da koşma kalıpları olan (6+5:11), (4+4+3:11) ölçülerle şiirlerini yazmış ve bestelemiştir. Bazı şiirlerinde de mani kalıbı olan (4+3:7) yi görürüz. Bu şiirleri bestelerken mısra başlarında ya da sonlarında "ah", "of", "aman" gibi iç burkulmalarını belirten ünlemler okumuştur (Acar 2012: 22).

Müzikal olarak bakıldığında Halil Söyler'in, yörenin geneline ait bilinen melodik anlayıştan ve okuyuş tavrından farklı bir tarza sahip olduğu söylenebilir. Bunda, Zara'lı Halil'in müziğinde Zara'nın Sivas ve Elazığ arasında bir geçişi temsil eden müzik kültürünün "ince saz" olarak tabir edilen enstrümanları kullanması ve dönemin önemli yerel sanatçılarıyla etkileşimlerde bulunarak ve onların müziklerinden beslenmesi önemli derece rol oynamaktadır.

Zara'lı Halil'in gırtlağını kullanışı ve melodik bir ses rengi uzun hava ve kırık havalara bir renk kattığı görülmekle beraber, tavır özelliği ile kendini farklı kılmaktadır. Uzun havalar yüzyıllarca süren süreç içinde usta çırak ilişkisi ile günümüze kadar gelmiş, uzun havaların notası yazılamadığından yazılsa bile tavır, ağız verilemediğinden dolayı duyarak öğrenilmektedir. Ne yazık ki yörede artık Zara'lı Halil tavrı ve üslubunda o türkülere can verecek kaynak kişi yok denecek kadar az kalmıştır, yeğeni olan Baki ÇEKEM, Zara'lı Halil'in türkülerini en iyi ve en doğru okuyan mahalli sanatçı olarak görülmektedir. Zara'daki ince saz takım geleneğini de unutmamak gereklidir. Yüzlerce yıllık uzun ve kırık havaları ellerinden geldiği kadar icra ettikleri görülmektedir. (Ozanoğlu 2013:426)

İnce Halil'in müzik eğitimi olmadığı için zamanın ünlü sanatçılarından etkilenmiş, nota bilmediğinden de kendisini kulak yoluyla yetiştirmiştir. Türkülerinin bazılarının sözleri kız kardeşi Fadime Hanım tarafından yazılmıştır. (Acar 1990:67)

3. Eserleri

TRT Türk Halk Müziği Nota Arşivinde, Zara'lı Halil Söyler 'den derlenen ve bir kısmı notaya alınmış kayıtlı 11 kırık hava ve 17 uzun hava bulunmaktadır. (www.repertukul.com) Bunun yanında bazı eserler de Zara'lı Halil Söyler'e ait olup başka sanatçılar tarafından sahiplenilmiş veya repertuvara bu şekilde kaydedilmiştir.

Kaya (2001) ve Acar (2018)'ın çalışmalarında bahsettiği üzere eserlerin yörelerini ve kaynak kişilerin tayin ederken bazı yanlışlıklar yapıldığı belirtilmiştir. TRT THM repertuvarına 1975 yılında derlenip 1978 yılında giren ve Mukim Tahir'den alınan "Ayağında Kundura" türküsü daha önce aynı ezgi ile ancak farklı sözlerle Zara'lı Halil Söyler tarafından "Ağılın Altı Kenger" isimli türkü olarak plağa okunmuştur.

Tablo.2 "Ağılın Altı Kenger" türküsünün seslendirilmesine dair bilgiler ve bağlantılar

Eser	Ağılın Altı Kenger
Seslendiren	Zaralı Halil Söyler
Yüklenme Tarihi	6 Ağustos 2012
Görüntülenme	75794
Bağlantı	 https://www.youtube.com/watch?v=Z7lW6tlitTw

Tablo.3 "Ayağında Kundura" türküsünün seslendirilmesine dair bilgi ve bağlantılar

Eser	Ayağında Kundura
Seslendiren	Mukim Tahir
Yüklenme Tarihi	24 Ekim 2014
Görüntülenme	9608
Bağlantı	 https://www.youtube.com/watch?v=IGAiuXPhRSk

"Göç göç oldu göçler yola dizildi" derleme tarihi belirtilmemekle birlikte Muammer Özkavcı tarafından Raci Alkır'dan derlenmiştir. Buna karşın Ayral (1994) çalışmasında, annesiyle birlikte sıra halinde yayladan göç edenleri gören Zara'lı Halil'in bu türküyü yaktığını belirtmiştir. Türkü Halil Söyler tarafından 1945 yılında Odeon firmasında plağa okunmuştur. 1966 yılında Nida Tüfekçi tarafından Binali Selman'dan alınan "Bugün de Günlerden Cumadır Cuma" türküsü 1940'lı yıllarda Zara'lı Halil Söyler tarafından okunmuştur.

Bu durumlara ek olarak TRT THM repertuvarı içerisinde 916 repertuvar numaralı olan, Rıfat Kaya tarafından Zara'lı Halil'den derlenen "Karadır Kaşların Eğmeli Değil" türküsü ile Erol Parlak tarafından Neşet Ertaş'tan derlenen ve TRT THM repertuvarında 810 repertuvar numaralı olan "Bahçadan Aşıyo Ayvanın Dalı" isimli türkünün ulaşılabilen kayıtları incelendiğinde ikisinin de aynı eser olduğu net bir biçimde anlaşılmaktadır.[2]

[2] Bu durumun Neşet Ertaş'ın eseri farklı bir üslupla seslendirmesi ve farklı bir isimle sunmasından kaynaklandığı düşünülmektedir. Ayrıca bu eserin, Neşet Ertaş'ın 1988 yılında yayımlanan "Kendim Ettim Kendim Buldum" albümünde "Güzel Ne Edeceksin", 1989 yılında yayımlanan 'Hapishanelere Güneş doğmuyor' albümünde "Güzel Nedeceksin Bu Kadar Malı", 2000 yılında yayınlanan 'Çiçek Dağı' albümünde ise 'Bahçadan Aşıyor' ismi ile yayımlandığı tespit edilmiştir. Eserin aidiyeti ile ilgili tarihsel bir karşılaştırma yapıldığında, Zara'lı Halil Söyler'in 1906 yılında ve Neşet Ertaş'ın 1938 yılında doğmuş olması, Zara'lı Halil'in 1964 yılında vefat etmiş olması ve Neşet Ertaş'ın eseri okuduğu ilk albüm kaydının 1988 yılı olması gibi veriler de dikkat çekmektedir. Bu kronolojik verilere göre Zara'lı Halil Söyler'in bu eseri Neşet Ertaş'tan daha önce seslendirmiş olabileceği, dolayısıyla eserin de gerçek sahibi olabileceği düşünülmektedir. TRT THM repertuvarına farklı isimlerle kaydedilmiş olan bu eserin repertuvar numaralarına bakıldığında ise Neşet Ertaş'tan derlenen versiyonunun(810), Zara'lı Halil Söyler'den derlenen versiyondan(916) daha önce derlendiği gibi bir algı oluşmaktadır. Ancak TRT THM repertuvar numaralandırma işleminin derlenme tarihine göre değil, derlenen eserin incelenme ve repertuvara kabul tarihine göre yapıldığı bilinmektedir.

Tablo.4 "Karadır Kaşların Eğmeli Değil" türküsünün seslendirilmesine dair bilgiler ve bağlantılar

Eser	Karadır Kaşların Eğmeli Değil
Seslendiren	Zaralı Halil Söyler
Yüklenme Tarihi	6 Ekim 2015
Görüntülenme	47232
Bağlantı	 https://www.youtube.com/watch?v=dCDH8DXGa_I

Tablo.5 "Güzel Ne Edeceksin" türküsünün seslendirilmesine dair bilgiler ve bağlantılar

Eser	Güzel Ne Edeceksin/Kendim Ettim Kendim Buldum(1988)
Seslendiren	Neşet Ertaş
Yüklenme Tarihi	20 Mart 2019
Görüntülenme	2768
Bağlantı	  https://www.youtube.com/watch?v=Ms-oO37yQRM

Tablo.6 "Bahçadan Aşıyor" türküsünün seslendirilmesine dair bilgiler ve bağlantılar

Eser	Bahçadan Aşıyor/Çiçek Dağı Albümü(2000)
Seslendiren	Neşet Ertaş
Yüklenme Tarihi	8 Temmuz 2015
Görüntülenme	74305
Bağlantı	 https://www.youtube.com/watch?v=1DD0Z0lXh-E

3.1 TRT Repertuvarında Olan Kırık Havalar

1. Tevekte Üzüm Kara
2. Sabah Güneşi Doğmuş
3. Kiremit Bacaları
4. Ezim Ezim Eziliyor Yüreğim
5. Çaya İndim Taşı Yok
6. Ağılın Altı Kenger
7. Kaleden İniş m'olur
8. Kaşların Karasına
9. Söğüt Yaprağı Yerde
10. Gördüm Ki Gülşende Edersin Nida
11. Kara Ola Böyle Yazı

3.2 TRT Repertuvarında Olan Uzun Havalar

1. Aşam Dedim Aşamadım Dağları
2. Eridi Kalmadı Dağların Karı
3. İtikatın Tam Tut Yolunu Tanı
4. Karlı Dağlar Karanlığın Bastı Mı?
5. Kösedağ Yücedir Zara Engini
6. Baba Bugün Ter Sinemi
7. Yola Gel Sevdiğim Yola Gel
8. Ben Böyle Yaylaya Yayla Mı Derim
9. Kan Ağlıyor Erzincan Dağları
10. Çubuğu Asma Yarim
11. Havayıdır Deli Gönül Havayı
12. Akşam Olur Gölge Düşer Kayıya
13. Sarı Yerden Su Gelir Sarı Yerden
14. Karadır Kaşların Eğmeli Değil
15. Gine Yükselecek Türk Hava Kuşu
16. Yüce Dağ Başında Durdum Ağladım
17. Kara Gözler

3.3 Repertuvarda Olmayan Fakat Ses Kaydı Olan Kırık Havalar

1. Yağmur Yağar
2. Bahçalarda Badem Var
3. Duman Olur Dağlar Başı
4. Güzel Bulmazsa Eşini
5. Pınarın Başında Esmesin Yeller
6. Bu Yol Urfa'nın Yolu
7. Mendilinle Kar Getir
8. Çadır Almış Nerelerden Gelirsin

9. Göç Göç Oldu Göçler Yola Dizildi
10. Ey Hamamcı

3.4 Repertuvarda Olmayan Fakat Ses Kaydı Olan Uzun Havalar

1. Yaylalar Yaylalar Yüce Yaylalar
2. Ana Benim Geleceğim Kalmadı

3.5 Repertuvarda Olmayan ve Ses Kaydı Olmayan Şiirler

1. Bir Gün Olup Yatağıma Yatamadım
2. Koylasar Bal Üzümü
3. Suşehri Felaketi
4. Kalkın

Yukarıda belirtilen eserlerin dışında Ayral(1994)'**ın** çalışmasında yer alan, Zara'lı Halil Söyler'e ait olan ve oğlu Sevda Söyler'den alınan eserler de bulunmaktadır.

1. Zara'nın Üstü Dağdır,
2. Gül Hanım
3. Kadir Mevlam
4. Bir mektup Yolladım Zara Eline,
5. Köse Dağı Dediğin Büyük Manzara,
6. Dert Beni (Ağlarım Bilenim Yok),
7. Pınar Suyun Yan Akar,
8. Malatya'nın Kavakları,
9. Bir Bade İçtim,
10. Uçun Turnam Uçun,
11. Türk Ordusu,
12. Gel Koyun Meleme,
13. Aşığım,
14. Kızılırmak Çayları,
15. Çığırışır Bülbüller,
16. Altın Yüzük,
17. Harmandan Gelirken

Kaynakça

Kitaplar

Acar, İsmail Hakkı(2018). *Zara'lı Halil Söyler,* İstanbul: Sivas Belediyesi.

Acar, İsmail Hakkı (1990). *Zara Folkloru*, Sivas: Özemek Matbaa

Ayral, Alparslan (1994). *Zara'lı Halil Söyler Hayatı ve Eserleri*, Sivas: Önder Matbaa

Bulut, Ahmet Can(2020). *TRT Repertuvarındaki Zara Türkülerinin Zaralı Halil Söyler Özelinde makamsal ve sözel İçerik Analizi,* Cumhuriyet Üniversitesi: Sosyal Bilimler Enstitüsü

Doğan, Derya K. ve Doğan, Uğur(2019). 'Sivas /Zara Kültürel Kimliği ve Müzikleri' 'Uluslararası SANAD Kongresi Bildiri Kitabı, Ankara: Gece Kitaplığı s.206-216

Mert, Anıl(2020). *20.yüzyılda Sivas'ta Klâsik Türk Mûsikîsi, Yüksek Lisans Tezi,* Cumhuriyet Üniversitesi: Sosyal Bilimler Enstitüsü

Ozanoğlu, Tanju(2013). *Zara'lı Halil Söyler'in Uzun Havaları ve Okuyuş Özelliği,* Kültürümüzde Türkü Sempozyumu Bildirileri, Sivas: İl Kültür Müdürlüğü s.417-427

İnternet Kaynakları

Bozalioğlu, Y.Kadri(Ocak 2023). "Taş Plak Döneminin En Önemli Sanatçılarından Zara'lı Halil Söyler'i Vefatının 59.yılında Anmak", (Erişim Tarihi: 8 Şubat 2023 https://www.sehrisivas.com/sivas_makaleleri/tas-plak-doneminin-en-onemi-sanatcilarindan-zarali-halil-soyler_648.html.

Bozalioğlu, Y.Kadri(Ocak 2023). "Türk Halk Müziği Ses Sanatçısı Zaralı Halil Söyler", (Erişim Tarihi: 8 Şubat 2023

https://www.sehrisivas.com/sanatcilar/zarali-halil-soyler-turk-halk-muzigi-ses-sanatcisi-zara_368.html

Bozalioğlu, Y.Kadri(???? 2014). "Taş Plak Döneminin En Önemli Sanatçılarından Zara'lı Halil Söyler'i Vefatının 50.Yılında Anmak", (Erişim Tarihi: 8 Şubat 2023 http://www.zarakultur.com/anasayfa/default.asp?PG=537

Özdemir, Ahmet (Aralık,2017)."Zaralı Halil", (Erişim Tarihi: 15 Şubat 2023) https://bizimsivas.com.tr/kose-yazilari/zarali-halil-2059.html

Özdemir, Ahmet (Ocak,2019)."Zaralı İnce Halil", (Erişim Tarihi: 16 Şubat 2023) https://www.istanbulgazetesi.com.tr/zarali-ince-halil

www.repertukul.com (Erişim Tarihi: 12 Şubat 2023)

http://www.ihsanozturk.com/zarali_halil_soyler-50.html (Erişim Tarihi: 15 Şubat 2023)

Zeki Ârif Ataergin

İsmail İlker CANSEVDİ[1]

Özet

Geçmişten günümüze mûsıkîmizde önemli sanatkârlar yetişmiş, bu sanatkârlar enstrüman icrâcılığı, ses sanatçılığı, hocalık görevlerinde bulunmak sûretiyle mûsıkîmize hizmet etmişlerdir. Yüzyıllar itibariyle dönemler ele alındığında müziğimizde değişimler görülmekte, bu dönemler arasında köprü oluşturan sanatkârlar müziğimizin devâmı ve yaşatılması hususunda ehemmiyetle gayret göstermişlerdir. 20. yüzyıl Türk mûsıkîsinin önemli bestekârlarından olan Zeki Ârif Ataergin, geleneksel ve son dönem mûsıkîmiz arasında bağlantı sağlayan önemli yapıtaşlarındandır Aslen bir hukukçudur. Avukatlık, hakimlik, baro başkanlığı ve noterlik görevlerinde bulunan Zeki Ârif Ataergin, ünlü mûsıkîşinas Kanuni Hacı Ârif Bey' in oğludur. Babasının sanatkâr olması nedeniyle çocukluk dönemlerinden itibaren mûsıkî çevreleriyle yakın ilişkide bulunmuş olan bestekâr, Hoca Abdülkâdir Töre, Bolâhenk Ziya Bey ve Rauf Yektâ Bey gibi dönemin önemli üstadlarıyla çalışma imkânı bulmuştur. Ataergin, kendisini gerek ses icracılığı gerekse bestekârlık yönünden geliştirmesine rağmen asıl ününü bestekârlık sahasına kazandı. Birçok bestekâr gibi sık kullanılan makamların aksine, segâhmâye, dilkeşhâverân, sipihr, bayâtiarabân, evçmâye gibi az kullanılmış makamlarda beste yapan Zeki Ârif Ataergin'in eserlerinde geleneksel icrâ tavrına bağlı kaldığı görülür. Ataergin'in tespit edebildiğimiz 211 eserinin yalnızca 164'ünün notası günümüze ulaşabilmiştir. Bunun dışında tesit edebildiğimiz eserlerinin 14'ünün güftesi kendisine aittir. Sanat otoriteleri, O'nun eserleri hakkında, kendine has, kaliteli ve sanat seviyesi yüksek olarak görüş bildirmektedirler. Bestelerini engin müzik bilgisiyle kendisi notaya alan bestekârın. Selahâddin Pınar bestelerinde de etkisi görülmektedir. Ayrıca Zeki Ârif Ataergin Türk müziğinde birçok sanatçı yetiştirmiştir. Başta Prof. Dr. Alâeddin Yavaşca olmak üzere, Feriha Tunceli, Sâdi Hoşses ve Müzeyyen Senar onun önemli talebelerindendir. Bunun yanı sıra tasavvufa vâkıf olan bestekâr İstanbul Doğancılar'daki Nasûhî Dergâhı'nın hizmetini 1934 yılından vefat tarihi olan 1964 yılına kadar yürütmüştür. Zeki Ârif Bey'in tasavvuf alanında birkaç eseri bulunmakta ve özellikle rüya tâbîrlerini tasavvufî bir bakış açısıyla yorumladığı "Mânâ Âlemi" adlı el yazması eseri hâlen sanat camiası ve tasavvuf otoriteleri tarafından ilgi görmektedir. Mûsıkî dışında Eski Türkçe'yi hattat düzeyinde yazanv Zeki Ârif Bey, amatör olarak yağlı boya resim yaptığı bilinmektedir. Zeki Ârif Ataergin'i hayatı ve eserlerini konu aldığımız bu bölüm, hayatı, sanat hayatı, bestekârlığı, hânendeliği, şahsiyeti olarak beş bölümden oluşmaktadır. Bu çalışmada bestekârın hakkında yapılan araştırmalardan ve kendisini tanıyan kişilerle yapılan röportajlardan faydalanılmıştır. Ayrıca bu çalışmada Zeki Ârif Ataergin'in hayatına ışık tutacak resimler, belgeler ve bir eserinin notası yer almaktadır.

Anahtar Kelimeler: Zeki Ârif Ataergin, Beste, Bestekâr, Güfte, Tasavvuf.

Abstract

From the past to the present, important artists have been trained in our music, and these artists have served our music by performing the duties of instrument performers, vocal artists, and teachers. Considering the periods over the centuries, changes are seen in our music, and the artists who created a bridge between these periods have made great efforts to continue and keep our music alive. Zeki Ârif Ataergin, one of the important composers of 20th century Turkish music, is one of the important building blocks that connects our traditional and recent music. He is originally a lawyer. Zeki Arif Ataergin, who has served as a lawyer, judge, bar association president and notary public, is the son of the famous musician Kanuni Hacı Ârif Bey. Due to his father being an artist, the composer, who had been in close contact with musical circles since his childhood, had the opportunity to work with important masters of the period such as Hoca Abdülkadir Töre, Bolâhenk Ziya Bey and Rauf Yekta Bey. Although Ataergin improved himself both as a vocal performer and as a composer, he gained his real fame in

[1] ilker.cansevdi@gmail.com

the field of composition. Unlike many composers, it is seen that Zeki Ârif Ataergin, who composes in less used maqams such as segâhmâye, dilkeşhâverân, sipihr, bayâtiarabân, evçmâye, adheres to the traditional performance style in his works. Only 164 of Ataergin's 211 works that we could identify have survived to the present day. Apart from this, the lyrics of 14 of his works that we could detect belong to him. Art authorities give opinions about his works as unique, high quality and high level of art. It has been seen that the composer, who notes his compositions himself with his vast musical knowledge, had an influence in the compositions Selahattin Pınar. In addition, Zeki Ârif Ataergin has trained many artists in Turkish music. Primarily Prof. Dr. Alaeddin Yavaşca, Feriha Tunceli, Sadi Hoşses and Müzeyyen Senar are among his important students. In addition to this, the composer, who is well-versed in Sufism, carried out the service of the Nasûhî Dervish Lodge in Istanbul Doğancılar from 1934 until his death in 1964. Zeki Ârif Bey has several works in the field of Sufism, and his manuscript titled "The Realm of Meaning", in which he interprets dream interpretations from a mystical point of view, still attracts attention from the art community and Sufi authorities. Apart from music, Zeki Ârif Bey, who wrote Old Turkish at the calligrapher level, is known to paint oil paints as an amateur. This section, in which we discuss the life and works of Zeki Ârif Ataergin, consists of five parts as his life, artistic life, composition, dynasty and personality. In this study, researches about the composer and interviews with people who knew him were used. In addition, in this work, there are pictures, documents and the notation of one of his works that will shed light on Zeki Ârif Ataergin's life.

Keywords: Zeki Ârif Ataergin, Composition, Composer, Lyrics, Sufism.

1. Hayatı

Zeki Ârif Ataergin 1896 yılında İstanbul'da doğdu. Asıl adı Sâlih Zeki'dir. Ataları Zindan Kulesi civarında türbesi bulunan "Sâdât-ı Hüseyniyye' den Baba Câfer soyuna dayanıyor. Dönemin mandalsız kanun icrasında ün kazanmış, meşhur mûsıkîşinaslarından bestekâr Kanunî Hacı Ârif Bey' in oğlu olmasından dolayı daha çok "Zeki Ârif" adıyla anılmıştır. Annesi Hatice Hûriye Hanım'dır. İlk tahsilini Akaretler semtindeki Âfitâb-ı Maârif Mektebi'nde orta tahsilini Vefâ Sultânisi'nde yaptıktan sonra yüksek öğrenimini günümüzdeki ismi İstanbul Hukuk Fakültesi olan Mekteb-i Hukukî Şâhâne'de tamamladı. Bu arada babası görevi gereği Yemen'e tayin olması sebebiyle bir süre ailesi ile birlikte başkent San'a da yaşadı. Mezuniyetinden sonra hukuk alanında hâkimlik, avukatlık, savcılık ve baro başkanlığı gibi çeşitli görevlerde bulundu. Bir hukuk adamı olarak son görevi ise 1952'de tayin edildiği Fatih Noterliği'dir. Bu mevkiden emekliye ayrılan Zeki Ârif Ataergin'in hayatının son senelerinde sağlığı damar sertliği nedeniyle oldukça bozulmuş, 3 Ocak 1964 günü her Cuma olduğu gibi, bağlı bulunduğu Üsküdar Doğancılar'daki Mehmed Nasûhî Camii'ne Cuma namazını edâ etmek üzere, tramvayla Üsküdar'a giderken yolda kalp krizi geçirerek vefat etti. (Özcan 2005: 113) İkbâl Hanım'la evli olan Zeki Ârif Bey'in Nüveyre, Betül, Gönül isminde üç kızı; Sabûhî ve küçük yaşta vefat eden Nasûhî isminde iki erkek evlâdı vardı. (Nasûhîoğlu 1974: 5-8) Eski başbakan yardımcılarından Hüsâmettin Özkan, Zeki Ârif Ataergin'in Betül Hanım'dan torunu Çiğdem Hanım'la evlidir. (Öztuna 2006: 122)



Resim 1: Zeki Ârif Bey'in Mekteb-i Hukuki Şahâne' den mezuniyet fotoğrafı (Candan Beyazgül Özel Arşivi)

2. Sanat Hayatı

Sesinin güzelliği daha çocukluk yıllarında babası Kanunî Hacı Ârif Bey'in dikkatini çekmiş, beş- altı yaşlarında iken mûsıkî sahasında kendisinin ilk hocası babası olmuştur.

Bu manâda kendisine kanto formunda hicaz makamında ve düyek usûlünde "Doğru söyle sever misin?, sevdiğimi bilir misin?"güfteli eseri meşk etmiş, akşamları eve geldiğinde "Zeki! Benim şarkımı oku bakayım" diyerek küçük Zeki'ye bu kantoyu okutur, dinlerken gözleri yaşaracak şekilde duygulanırmış. Sâlih Zeki çocukluğunda sadece kanto formunda eserler geçmiştir

Hicaz makamında	: "Entârisi ala benziyor."
Hüseyni makamında	: " Aynalı pembe derler bana."
Nevâ makamında	: "Ayıplaman beni dostlar, yâre ben de oldum."
Rast makamında	: "Efeyim, severim su başında safâyı."
Kemânî Tatyos Efendi'nin	: "Nice feryâd etmeyeyim ah aşk senden"

bu eserlerin bazılarıdır. (Yavaşca İstanbul 1981: 9)

Daha çocukluk yaşlarında babasının himayesinde mûsıkî dünyasını yakından tanımış olan Zeki Bey, Tanburî Cemil Bey, Kemençevî Vasilâki, Udî Nevres Bey, hânende Hüsameddin Bey, Leon Hancıyan, Ahmed Irsoy, Bestenigâr Ziyâ Bey, Hâfız Osman gibi ünlü mûsıkî üstadlarını tanıyarak bu alanda kendisini geliştirme fırsatı buldu. Babası hemen hemen her meclise oğlunu da götürür, mûsıkîmize olan ilgisini arttırmasına teşvik ederdi. (Özcan 2012: 76)

Babası kendisinin fem-i muhsin olmadığını düşünerek Sâlih Zeki'yi gençlik yıllarında, dönemin tavırlı mûsıkîde önde gelen hocalarından Hacı Kirâmi Efendi (ö. 1908)'ye götürmüş, aynı zamanda Lâmekânî Mustafa Efendi'den de ders almasını ve mûsıkî meşkini sağlamıştır. (Yavaşca 1981: 6)



Resim 2: Gençlik yıllarında Zeki Ârif Ataergin (Candan Beyazgül Özel Arşivi)

Mûsıkîşinaslar arasında düzenli ve kıvrak sesiyle fem-i muhsin olarak ün kazanan Hacı Kirâmi Efendi'den hüseyni, hicaz, sûzinâk ve nihavend fasıllarını geçen Zeki Ârif Bey, dinî mûsıkî alanında ise, tok bir sese sahip olan Lâmekânî Mustafa Efendi'den bilgi ve eser meşki konusunda faydalanmış, fakat okuyuşundaki kendine has tavrın oluşmasında Hacı Kirâmi Efendi'nin tesirinin olduğunu kendisi bizzat söylemiştir. (Özcan 2005: 113)

Sâlih Zeki, mûsıkî icrâsını ilerletmek amacıyla Kanunî Hacı Ârif Bey' in kurduğu Lâleli'deki Dârülmûsıkî İcra Heyeti'nde, buna müteakib şef Muallim İsmâil Hakkı Bey yönetiminde Dârüttâlim-i Mûsıkî İcra Heyeti'nde yer aldı. İstanbul'da meydana gelen büyük yangın sonucu ailesiyle birlikte Üsküdar'a taşınan Zeki Ârif Bey, burada bestekâr Sadi Işılay'la tanışır. (Yavaşca 1981: 6) Babasıyla birlikte devam ettiği Haydarpaşa'daki Şehzâde Ziyâeddin Efendi' nin köşkünde düzenlenen mûsıkî meşklerinde Bestenigâr Ziyâ Bey'i tanımış ve tavır sahibi bu ünlü mûsıkîşinastan gazel icrası ve makam seyri konusunda istifade etmiştir. Ayrıca köşkteki meclislerde eviç, ferahfezâ, ferahnâk, hicazkâr, ırak, karcığar, mâhur, mâye, nevâ, neveser, nihavend, rast, segâh, sultânîyegâh, suzidil, şedd-i arabân ve uşşak fasıllarını öğrendi. (Özcan 2005: 113) Ziyâ Bey, o dönemde Üsküdar Mûsıkî Cemiyeti' nin şefi olmasından dolayı Sâlih Zeki'yi bu cemiyete kaydederek onun şöhretinin giderek artmasına zemin hazırlamıştır. (Yavaşca 1981:6)

Alâeddin Yavaşça'nın Bağlı Bulunduğu Meşk Zincirinde Zeki Ârif Ataergin'in Yeri

<table>
<tr><td colspan="3">Tanburî İshak (1744-1814)</td></tr>
<tr><td colspan="3">Uncuzâde Mehmet Emin Efendi</td></tr>
<tr><td colspan="3">Hammâmızâde İsmail Dede Efendi (1778-1846)</td></tr>
<tr><td>Zekâi Dede (1825-1897)</td><td>Delâlzâde İsmail Efendi (1797-1869)</td><td>Eyyûbî Mehmed Bey (1804-1850)</td></tr>
<tr><td>Kâzım Uz (1872-1938)</td><td>Hacı Fâik Bey (1831-1891)</td><td>Zekâi Dede (1825-1897)</td></tr>
<tr><td>Sadeddin Kaynak (1895-1961)</td><td>Hacı Kirâmi Efendi (1840-1909)</td><td>Suphi Ezgi (1869-1962)</td></tr>
<tr><td>Alâeddin Yavaşça</td><td><u>ZEKİ ÂRİF ATAERGİN</u> (1896-1964)</td><td>Alâeddin Yavaşça</td></tr>
<tr><td></td><td>Alâeddin Yavaşça</td><td></td></tr>
</table>

<table>
<tr><td>Yeniköylü Hasan Efendi (1823-1905)</td><td>Tanburî Osman Bey (1816-1885)</td><td colspan="2">Şeyh Celâleddin Dede (1849-1907)</td></tr>
<tr><td>Hânende Ethem Nûri Bey</td><td>Latif Ağa (1815-1886)</td><td>Rauf Yektâ Bey (1871-1935)</td><td>Hüseyin Sadeddin Arel (1880-1955)</td></tr>
<tr><td>Münir Nûreddin Selçuk (1900-1981)</td><td>İsmail Hakkı Bey (1866-1927)</td><td><u>ZEKİ ÂRİF ATAERGİN</u> (1896-1964)</td><td>Alâeddin Yavaşça</td></tr>
<tr><td>Alâeddin Yavaşça</td><td>Nûri Halil Poyraz (1885-1956)</td><td>Alâeddin Yavaşça</td><td></td></tr>
<tr><td></td><td>Alâeddin Yavaşça</td><td></td><td></td></tr>
</table>

Hasan Oral Şen, Alâeddin Yavaşca, TRT Müzik Dairesi Yayınları, Ankara 2001, s. 335.

3. Bestekârlığı

Zeki Ârif Bey, güzel sesi, hocalık vasıflarından ziyâde mûsıkîmizdeki asıl yerini bestekârlıkta edinmiştir. Babası Kanunî Hacı Ârif Bey'in Yemen'de vefatının ardından, bestekâr kemanî Seyyid Abdülkâdir Töre ile tanışarak kendisinin ifadesiyle mûsıkî vâdisinde şahsiyetini ve bestekârlığını ondan sağladığı istifadelerle kazanmıştır. (Yavaşca 1981: 6) Zeki Ârif Bey, el yazısı ile kaleme aldığı hal tercümesinde bestekârlık geçmişi ile ilgili şunları belirtmektedir:

> "Bestekârlığımda hocam Seyyid Abdülkâdir Bey'le Hoca Ziyâ Bey'in çok tergip ve teşvikleri olmuştur. Bilhassa dilkeşhâverân makamından şarkılar ve besteler vücuda getirmekte Abdülkâdir Bey'in çok tesiri olmuştur. Artık bu makamdan pek çok parlak eser vücûda getiriyordum. Hoca Ziyâ Bey'in de segâhmâye ve ırak, mâhurbûselik ve sâir makamlardan eserler vücûda getirmemde çok dahli olmuştur.

Bestelediğim Eserlerin Makamlarının Başlıcaları:

Dilkeşhâverân, sipihr, eviçmâye, mâhur, mâhurbûselik, eviçbûselik, ferahnâk, yegâh, sûzinâk, suzidil, şedd-i arabân, nihavend, hicaz, segâh, dügâh, müstear, hicazkâr, kürdîlihicazkâr, ısfahan, ırak, hüseyni, bayâtiarabân, şehnazbûselik, karcığar, segâhmâye, şevkefzâ, sabâ, sultânîyegâh, muhayyer, gülizâr…vs."(Alâeddin Yavaşca Özel Arşivi, bestekârın el yazması hal tercümesi)

Zeki Ârif Bey, bestekârlık hayatının kapılarını güftesi "Açıldı bahçede güller" mısraı ile başlayan aksak usûlündeki segâhmâye şarkı ile açmış bu gûfteyi daha sonra ikinci kez dilkeşhâverânmakamında bestelemiştir. Bestelerinin makam seçiminde sık kullanılanlara nazaran, dilkeşhâverân, sipihr, ırak, segâhmâye gibi az işlenen makamları tercih etmesinin nedeni bu makamların seyrinin kaybolmadan mûsıkîmizde yeniden gündeme gelmesidir. (Özcan 2005: 113-114)

Zeki Ârif Ataergin, bestekârlık ve döneminin bestekârları hakkındaki düşüncelerini, *Musıki Dergisi'*nin 1950 yılında yayınlanan 35. sayısındaki Rıdvan Lâle'ye vermiş olduğu röportajında şöyle belirtiyor:

"Bestekârları iki kısıma ayırmak lazımdır: Bunlardan bir kısmı birinci sınıf hakikî büyük üstad olan bestekârlardır; diğer kısmı ikinci sınıf üstad olan şarkı bestekârlarıdır. Büyük üstad ve bestekârlarımız mâlum mâruf kimselerdir ki Abdülkâdir Merâgi, Itrî Mustafa Efendi ve Hamamizâde İsmâil Dede Efendi v.s. gibileridir. Şarkı bestekârı üstadlarımız ise Sermüezzin Hazreti Şehriyârî ve Şevkî Bey merhum gibileridir. Hacı Ârif Bey merhum, beste, kâr, nakış ve yürük semâî gibi musanna ve mûsıkîmizde ehemmiyeti haiz eserler bestelemeye heves ve merak etmemiştir. Bununla beraber gerek Hacı Ârif Bey olsun gerek Şevkî Bey olsun mûsıkîmize gayet parlak yüzlerce şarkı eserleri vermişlerdir. Zamanımızda eski büyük üstadlar kâbında büyük bestekârlar kalmamıştır; yalnız şarkı bestekârlarını eserleriyle tanımış bulunuyoruz. Şarkı bestekârlarının başında Lemî Atlı ve İzmirli Rakım Elkutlu hoca gelir. Bu iki mühim şarkı bestekârlarını takip eden bestekârlarımız Sadeddin Kaynak Selahaddin Pınar ve Şerif İçli' dir." (Lale 1950: 17)

Neyzen Tevfik Kolaylı'nın, "Senin yerin Dellâlzâdelerin yanı" diyerek onun mûsıkîde müstesnâ bir yerde olduğunu belirttiği Zeki Ârif Ataergin'in, zengin oktavlı, güçlü ve kıvrak bir hançereye sahip olduğu bilinmektedir. Sesinin bu özelliğini eserlerine de yansıttığı görülür. Bu mânâda âhenkli ve zengin bir melodik yapıya sahip olan eserlerinin, güçlü bir icra ve tavır gerektirdiği hususunda mûsıkî otoriteleri birleşir. Öğrencisi Alâeddin Yavaşca, hocasının bestekârlığı hakkında şunları söylemektedir:

"Türk mûsıkîsi bestekârlığı yönünden ölçülere sığmayacak derecede farklı bir mevkiye sahiptir. Çağdaş bestecilerin kolay ve harcıâlem yolu seçme çabası yanında Zeki Ârif Bey, sipihr, dilkeşhâverân, eviçbûselik gibi ancak mûsıkî kültürü gelişmiş kimselere hitap eden nâdide makamlarda seleflerinin tesirinden âzâde, belirli bir özellik taşıyan çok olgun eserler vermiştir. Eserlerinde daha ilk bakışta alışılmamış bir melodi zenginliği göze çarpar. Türk mûsıkîsi beste şekillerinin en küçüğü olan şarkılarda dahi, şed ve modilasyon bakımından akla hayale gelmeyen sürprizler yapmış ve bu sürprizleri müstesnâ kabiliyetinin kendisine verdiği büyük maharetle, en ufak aksaklığa meydan bırakmayacak derecede birbirine yakıştırmıştır. İşte büyüklüğü buradadır. (Özcan 2005: 114) Türk mûsıkîsini sevenler arasında ismini gönüllere işleyen Selahaddin Pınar, beste vâdisinde duygu ve his kalıplarının kendisine Zeki Ârif Bey'in üzerinde yarattığı tesirle açıldığını, ona duyduğu derin bir hayranlığın ifadesi içinde her zaman ihsas etmiştir. Selahattin Pınar Zeki Ârif Bey'in bestekârlığının heybetli azâmeti karşısında ancak nutkunun tutulduğunu bizzat bana söylemiştir." (Cansevdi 2021: 18-19)

Neyzen Burhaneddin Ökte ise bestekârlık alanında kendisine ait sitili olduğunu, kendi sesine göre eserler bestelediği için ölçülü sesi olan okuyucuların bu eserleri icra etmekte güçlük çektiğini belirtmektedir. (Ak 2009: 358) Yine tanbûrî ve bestekâr Sadun Aksüt, Kemal Batanay' ın bu büyük bestekâra "Ebû'n nagam"(nağmelerin babası) lakâbını taktığını nakleder. (Aksüt 1967: 52)

Zeki Ârif Bey bestelerinde peşrev, saz semâîsi, beste, ağır semâî, yürük semâî, şarkı, tevşih, durak ve ilâhi

formlarını tercih ederek vücuda getirdiği eserleri kendi el yazısıyla notaya almıştır. (Özcan 2005: 115) Kendisinde bulunan bu müstesnâ kabiliyetleri mûsıkî otoriteleri tarafından takdirle karşılanan Ataergin, bestekârlığıyla ilgili şu ifadeleri kullanmıştır:

"…biz kâtibiz, elimizi tutup yazdıran var. (Ataergin CD Kitapçık 2009: 8)

Bestekârın tespit edebildiğimiz 211 eserinden 164'ünün notası repertuar ve arşivlerimizde mevcuttur. Eserlerinin 202'ü sözlü, 9 eseri ise saz eseri olup, sözlü eserlerinin 183'ü şarkı, 9'u dini mûsıkî sahasında, 5 beste, 3 ağır semâî, 2 eseri ise yürük semâî formundadır. Zeki Ârif Bey, eserlerinde makam tercihlerini yaparken daha çok ender

Kullanılan makamlar üzerinde yoğunlaşmış, 24 eserini kürdîlihicazkâr makamında, 23'ünü dilkeşhâverân, 18'ini sipihr, 17'sini bayâtiarabân, 9'unu segâhmâye ve 7 eserini ise sûzinâk makamında bestelemiştir. Mûsıkîmizde klasizme sıkı sıkıya bağlı kalan Ataergin, bunu eserlerinin dokusunda hissettirmiş, günümüzde örneklerine nadiren rastladığımız makamları, büyük usûllerle kendisine has bir üslûpla kaynaştırarak işlemiştir. Bunun yanısıra on zamanlı ve altındaki usûllerde de birçok eser bestelemiştir. Bestekâr, bu usûllerden 41 eserinde curcuna ve aksak, 24'ünde ağır aksak ve 11 eserinde ise aksak semâî usûlünü tercih ettiği görülmektedir. Bir diğer önemli nokta ise eserlerinde seçtiği güfte tercihleridir. Fakat bestekârın günümüze ulaşan sözlü eserlerinin arasında 128 bestesinin güftekârı bilinmemektedir. Güftekârı bilinen eserlere bakıldığında Zeki Ârif Bey' in Ahmet Refik Altınay ve Hacı Kerâmeddin Efendi' nin şiirlerini daha çok tercih ettiği göze çarpar. Bu bağlamda Ahmet Refik Altınay'ın 8, Hacı Kerâmeddin Efendi' nin 6, Y. Sinan Ozan' ın 4 şiirini bestelediğini görüyoruz. Bunlara ek olarak 2 eserinin güftesi babası Kanunî Hacı Ârif Bey'e, 14 eserinin güftesi ise kendisine aittir. Bestekârın kendi ifadesine göre iki yüzün üzerinde eseri olduğu bilinmektedir.

Zeki Ârif Ataergin, eserlerini güçlü nota ve nazarî bilgisi çerçevesinde kendisi notaya almış, birçok eseri kendi el yazısı ile günümüze ulaşabilmiştir. Eserlerini kendine has üslûbuyla döneminin nota anlayışının çok üzerinde bir anlayışla notaya alması, onun Türk mûsıkîsi nazariyesine son derece hâkim olduğu göstermektedir. Eserleri incelendiğinde ilk bakışta bestekârın iki farklı mûsıkî sistemini kullandığını görülür. Kendisinin nazarî ve bestekârlık sahasında feyz aldığı hocası Abdülkâdir Töre'nin mûsıkî nazariyat sistemi ve

Arel- Ezgi-Uzdilek sistemidir. Fakat bestekârın el yazması notaları incelendiğinde hayatının son dönemi dışında ağırlıklı olarak Abdülkâdir Töre nazariye sistemini kullandığını söylemek mümkündür. Eserlerinde işlediği usûlün darplarına uygun bir şekilde notaları yazması ise Ataergin'in bir diğer önemli özelliğidir. (Cansevdi 2021: 20-21)

Güftesi Necâti Tokyay'a ait şehnâz makamında ve curcuna usûlündeki
"Beni ateşlere salan o kapkara siyah gözler";
Güftesi Fatine Talay ait sabâ makamında ve aksak usûlündeki
"Bir nigâh et kahr ile sen bakma Allah aşkına";
Hicaz makamında ve türk aksağı usûlündeki
"Hicrânla geçen günleri hasretle anarken";
Hicaz makamında ve aksak usûlündeki
"Bırakıp gittiğin akşam beni ey şûh-i şenim";
Bayatiarabân makamında ve curcuna usûlündeki
"Nikâb-ı zülfünü kaldır görünsün mâh-ı vech rûyin";
Sipihr makamında ve curcuna usûlündeki
"Gönül âvâre kaldı";
Güftesi Ahmet Refik Altınay ait dilkeşhâverân makamında ve aksak usulündeki
"Karanlık ufuktan güneş doğmadı" ve
Karcığar makamında ve ağır aksak usûlündeki
"Ey gönül niçin perişansın".

Bestekârın başlıca eserleridir.



Kaynak : Rahmi Kalaycıoğlu, *Türk Mûsıkîsi Bestekârlar Külliyâtı*, İstanbul 1960, sy. 6., s.13.

4. Hânendeliği

Eski tarz okuyuş üslûbunun son temsilcilerinden olan Zeki Ârif Ataergin, gazel, kaside gibi serbest olarak icra edilen formlarda döneminin önemli üstadları arasında girmiştir. Zengin oktavlı, güçlü, âhenkli ve parlak bir sesi olan bestekârın, seslendirdiği gazellerde yapmış olduğu geçki ve modülasyonlar onun hânendeliğinin en önemli özelliğidir. (Özcan 2005: 115) Zeki Ârif Bey, ses icrâcılığındaki bu maharetini şu anekdot ile belirtir:

> "Hocam kemânî Abdülkâdir Bey benimle sazıyla taksim edemeyecek kadar heyecana kapılmaktan kendini alamaz ve bana:
>
> -Haydi evlâdım sen taksimini kendi kendine yap!
>
> der ve sazıyla bana karşılık vermekten çok defalar imtina gösterirdi." (Alâeddin Yavaşca Özel Arşivi bestekârın el yazması hal tercümesi)

Zeki Ârif Ataergin, hocası Bestenigâr Ziyâ Bey' den aldığı feyzle iyi bir gazel icracısı olarak kendini yetiştirdi. Bu formda uygulanan icra tekniklerini eserlerine de tatbik etmiş ve bu manada birçok eserinde gazel formunun izleri görülmektedir. (Özcan 2005: 115) Hançeresi çok kıvrak, bolâhenk akordunda pestlerde karar kaba çargâh, tiz

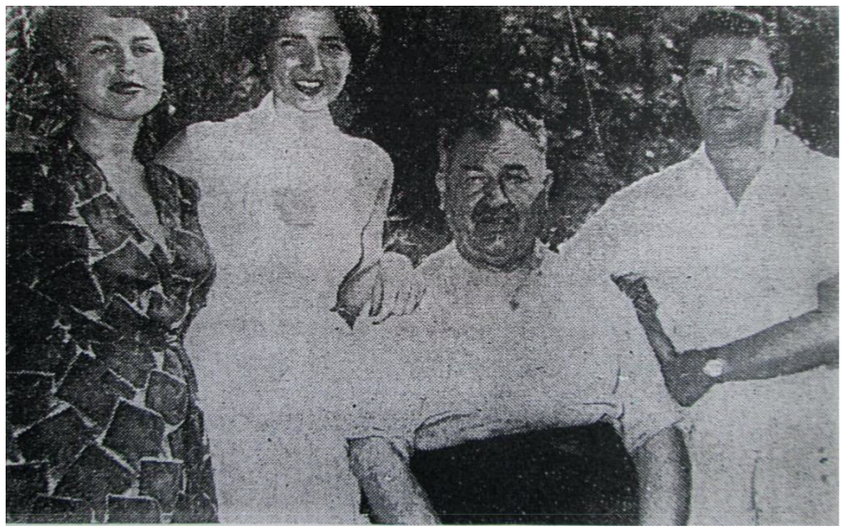
perdelerde de tiz gerdâniye' ye uzanan iki buçuk oktavlık bir ses yapısı vardı." (Akdeniz 2008: 11)

Lâ dinî ve dînî mûsıki formlarının her birine vâkıf olan Ataergin' in özellikle kaside, nât, mîrâciye ve durak formlarına maruf olduğu bilinmektedir. Hâfız olan Zeki Ârif Ataergin'in Kur' ân-ı Kerîm'e fevkalâde hâkim olduğu ve bununla birlikte hangi duaların nelere iyi geldiği ile ilgili çalışmalar yaptığı söylenir. Öğrencisi Prof. Dr. Alâeddin Yavaşca O'nun; güftesi Pîr Nasûhî Hazretlerine ait "Sadr-ı bezm-i nûr-ıâlem ey habibî kibriyâ" mısraıyla başlayan kasidesini çok güzel okuduğunu söyler" (Cansevdi 2021: 76) Yine müdiri Yumni Dalkılıç, Zeki Ârif Ataergin'le neyzen Halil Can'nın evindeki toplantılara birlike gittiklerini ve burada kendisine durak ve benzeri eserlerin okunmasına ilişkin bazı sualler sorulup, kendisi ise güzel sesiyle icra edip örnekler gösterdiğini ve ayrıca meclislerde ondan, sözleri Hazreti Pîr Nasûhî'ye ait olan;

"Eyleyen uşşâkı şeydâ dâimâ tâl' atındır yâ Resûlallâh senin" ve

"Derdimin dermânı sensin yâ Muhammed Mustafâ" mısraıyla başlayan kasidelerini istediklerini belirtir." (Cansevdi 2021:80-81)

Zeki Ârif Bey, bestekârlık ve hanendeliğinin yanısıra birçok talebe yetiştirmiştir. Kendisinin en önemli talebesi Alâeddin Yavaşca'dır. Bunun dışında Müzeyyen Senar, Sâdi Hoşses ve Feriha Tunceli de Zeki Ârif Ataergin'in önemli talebeleri arasında yer almaktadır. (Lale 1950: 17)



Resim 3: Kızı Gönül Hanım, Feriha Tunceli, Zeki Müren ve Zeki Ârif Ataergin Göztepe' deki evlerinin bahçesinde (Semih Ataergin Özel Arşivi)



Resim 4: Bestekâr, Berrin Erbay, Sabite Gülerman, Zehra Bilici, Mustafa Sağlar ile Eminönü Halkevi'nde bir ses yarışmasında jüri iken (Abdullah Tirani Efendi Aşivi)

5. Şahsiyeti

1934 yılından itibaren otuz yıl kadar Nasûhî Dergâh-ı şerifinin şeyhliğini yapan Zeki Ârif Ataergin, çevresindeki insanların manevî âlemine tesiri olmuş onların kalp gözünün açılmasına vesile olmuştur.

Kendisini yakından tanıyan ve ondan ders almış kimseler, onun duygulu, çocukluk sâfiyetinde, alçak gönüllü, gösterişten âzâde, terbiyeli, nâzik, çelebi mizaçlı, dini bütün, engin tasavvuf kültürüne sahip bir zât olduğunu söylerler. (Özalp 2000: 233)



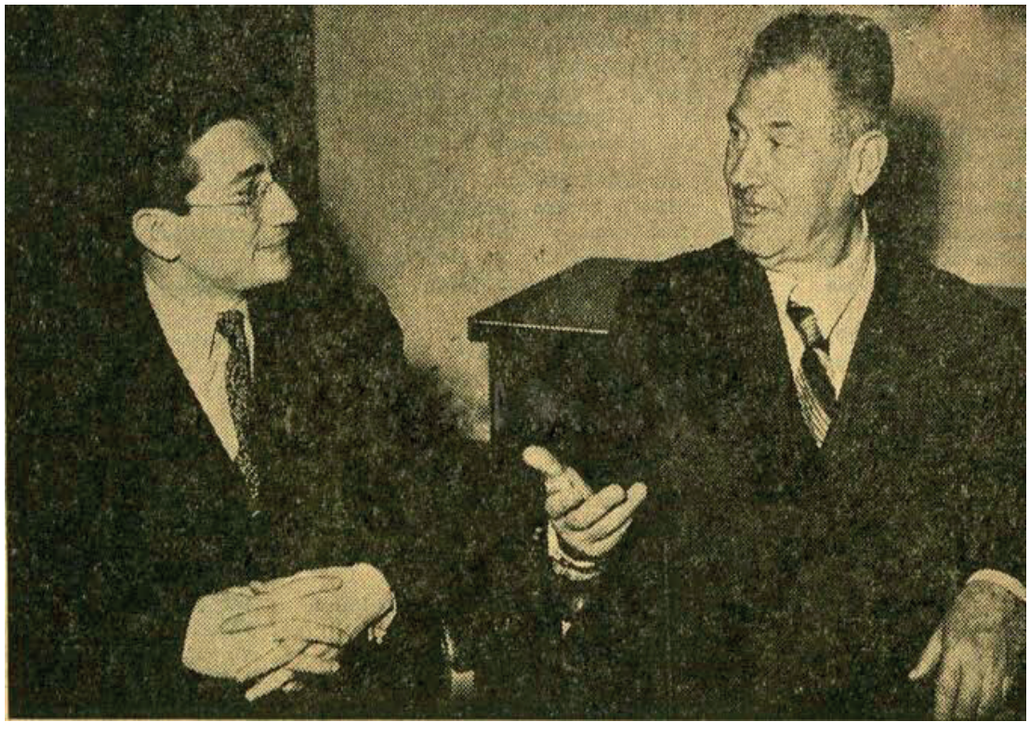
Resim 5: Öğrencisi Alâeddin Yavaşca ve Mustafa Çağlar ile birlikte

Bestekârın öğrencisi Prof. Dr. Alâeddin Yavaşca, hocası Zeki Ârif Ataergin'i şu şekilde anlatmaktadır:

"Hocam Zeki Ârif Ataergin, her bakımdan ruhunu terbiye etmiş bir adamdı. Fevkalâde güzel vasıflarla donatılmış bir insandı. (Özpekel İstanbul 2003: 120) Tasavvufa son derece vâkıftı. Bunun dışında kibir, gurur gibi kötü vasıfların hiçbiri O'nda yoktu. Çok alçak gönüllüydü. Mahfuzâtı ile davranışları ters orantılı idi. Kendisini iyi yetiştirmiş ve bilgili bir insan olmasına rağmen her zaman için mütevâzı davranırdı. İnsanların iyi niyetine inanırdı.

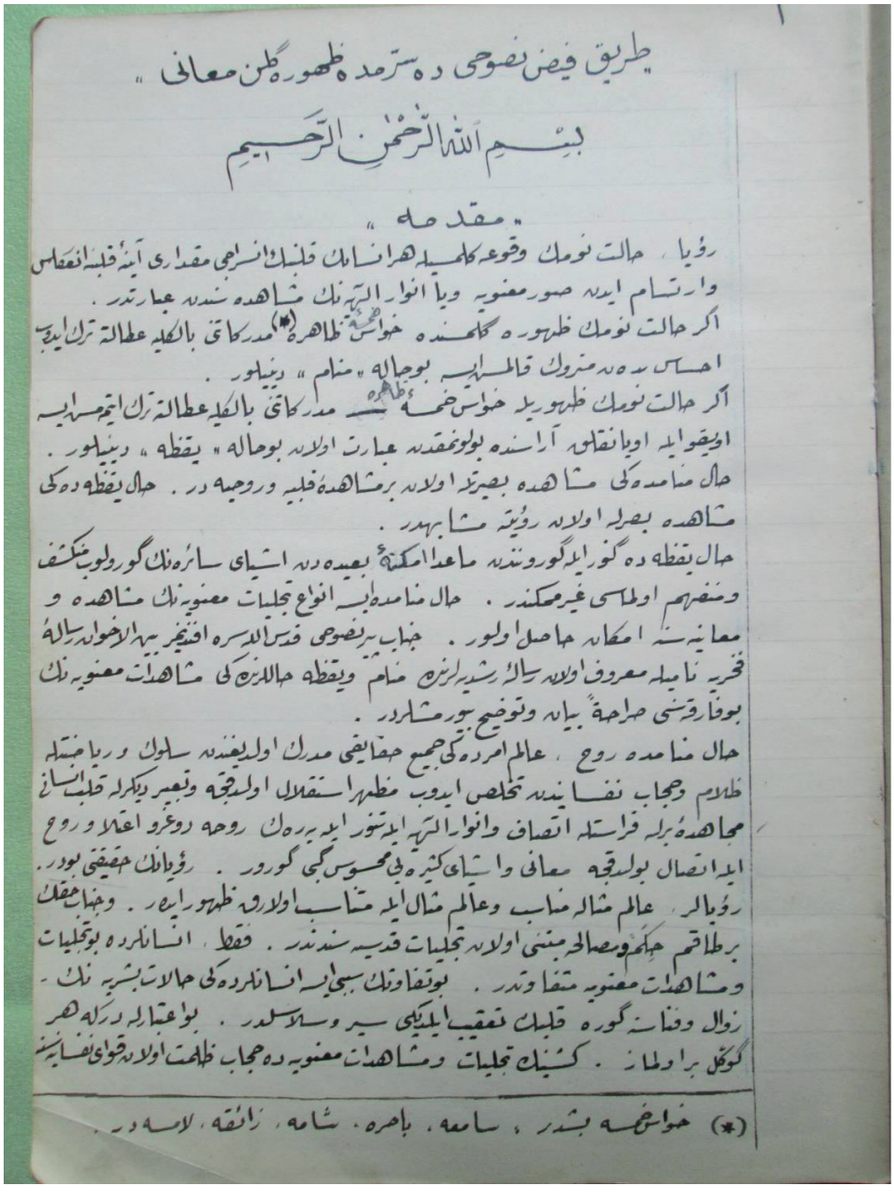
Herşeyde Allah'ı görürdü. Bütün zevkleri Allah'a ve Peygamber Efendimize (s.a.v.) bağlıydı. Her hareketinde, her davranışında, insanlarla olan münâsebetlerinde bu tarafı onun mümtaz vasfıydı ve insanları da o ilâhi zevk içinde severdi. Dünyevî hiçbir kaygısı yoktu.

Bestekâr ve şâir Mustafa Nâfiz Irmak Zeki Ârif Bey'e müntesipti. Mûsıkî alanında iki önemli isim olan bestekâr Yesâri Âsım Arsoy ve Mustafa Nâfiz'i tasavvuf âlemine Zeki Ârif Ataergin yönlendirmiştir. Hazreti Pîr Nasûhî'ye yani Nasûhîliğe bağlıydı. Nasûhî Dergâhının, Kerâmeddin Efendi'den sonraki son postnişiniydi" (Yavaşca 1981: 30)



Resim 6: Zeki Ârif Ataergin öğrencisi Alâeddin Yavaşca ile birlikte aynı karede
(Abdullah Tirani Efendi Arşivi)

Musıkîmizin hemen her yönüne vâkıf olan bestekâr, eski Türkçe'yi hattat derecesinde yazar bu özelliğini nota yazısında da fevkalâde gösterirdi. (Nasuhioğlu 1974: 7) Ayrıca bestekârın yağlı boya tablo çalışmaları bulunmaktadır.



طریق فیض نصوحی ده سرمده ظهوره گلن معانی

بسم الله الرحمن الرحیم

مقدمه

رؤیا . حالت نومك وقوعه گلمیه دهر انسانك قلبنك انسراحی مقداری آینهٔ قلبه انعکاس وارتسام ایدن صور معنویه ویا انوار الهیه نك مشاهده سندن عبارتدر .
اگر حالت نومك ظهوره گلمنده خواسی خمسهٔ ظاهره (*) مدرکاتی بالکلیه عطالته ترك ایدوب احساس ده ده متروك قالمسیله بوحاله « منام » دینیلور .
اگر حالت نومك ظهوریله خواسی خمسهٔ ظاهره مدرکاتی بالکلیه عطالته ترك ایتمسیله اویقوایله اویانقلوب آراسنده بولونمقدن عبارت اولدیغی بوحاله « یقظه » دینیلور .
حال منامده کی مشاهده بصیرت اولدیغی برمشاهدهٔ قلبیه وروحیه در . حال یقظه ده کی مشاهده بصریه اولدیغی رؤیته مشابهدر .
حال یقظه ده گوزایله گورولمیندن ماعدا امکنهٔ بعیده ده اشیای سائره نك گورولوب تکشف ومتفهم اولماسی غیرممکندر . حال منامده بو انواع تجلیات معنویه نك مشاهده و معاینه سنه امکان حاصل اولور . جناب بر نصوحی قدس الله سره افتخار بیهلوانخواجه سالهٔ فخریه نامیله معروف اولدیغی سالهٔ رشیدهٔ لرزن منام ویقظه حالاتنه کی مشاهدات معنویه نك بوفارقنی صراحةً بیانه وتوضیح بور مشاردر .
حال منامده روح . عالم امرده کی جمیع حقایقی مدرك اولدیغندن سلوك و ریاضتله ظلام وحجاب نفسانیندن تخلص ایدوب مظهر استقلال اولدقجه وتعبیر دیگرله قلب انسانی مجاهدهٔ برله فراسله اتصاف وانوار الهیه ایله تنور ایدیرهرك روحه روحغرو اعتلا و روح ایله اتصال بولدقجه معانی واشیای کثیره یی محسوس گبی گورور . رؤیانك حقیقی بودر .
رؤیالر عالم مثاله مناسب وعالم مثال ایله مناسب اولاروه ظهور ایدر . وجناب حقك برطاقم حکم ومصالحه مبنی اولاروه تجلیات قدسیه سندندر . فقط انسانلرده بو تجلیات ومشاهدات معنویه متفاوتدر . بو تفاوتك سببی انسانلرده کی حالات بشریه نك زوال وفنا سنه گوره قلبك تعقیب ایلدیکی سیر وسلوکدر . بو اعتبارله درکه هر گونکل براولماز . کذلك تجلیات ومشاهدات معنویه ده حجاب ظلمت اولدقجه قوای نفسانیه

(*) خواسی خمسه بشدر ، سامعه ، باصره ، شامه ، ذائقه ، لامسه در .

Resim 8: Zeki Ârif Ataergin' in rüya tabirlerini yazdığı "Mânâ Âlemi" adlı eserinin orjinal nüshasından (Gönül Hanım' dan torunu Candan Beyazgül Arşivi)



Resim 9: İçerisinde dua ve hadislerin bulunduğu Zeki Ârif Ataergin tarafından yazılmış defterin ilk sayfası (Gönül Hanım' dan torunu Candan Beyazgül Arşivi)

Kaynakça

Ak, Ahmet Şahin (2009). *Türk Mûsıkîsi Tarihi*, Ankara: Akçağ Yayınları, s. 358.

Akdeniz, Alper (2008). *Zeki* Ârif *Ataergin'in Dilkeşhâverân Makamında Bestelemiş Olduğu Eserlerin Makam, Usûl ve Ezgisel Yönden İncelenmesi (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi),* Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya: s.11.

Aksüt**,** Sadun (1967). *Beşyüz* Yıllık Türk *Mûsıkîsi Antolojisi,* İstanbul: Türkiye Yayınevi, s.52.Ataergin, Semih. Özel Arşivi.

Ataergin, Zeki Ârif (2009). Kültür ve Turizm Bakanlığı, İstanbul Devlet Türk Müziği Araştırma ve Uygulama Topluluğu, Metropol Müzik, İstanbul: CD Kitapçık, s.8.Beyazgül**,** Candan. Özel Arşivi.

Cansevdi, İsmail İlker (2021). *Bestekâr Zeki* Ârif *Ataergin'in Hayatı ve Eserleri*, İstanbul: BoğaziçiYayınları, s.18, 19, 20, 21, 76, 80, 81.

Kalaycıoğlu, Rahmi **(**1960). *Türk Mûsıkîsi Bestekârlar Külliyatı,* İstanbul: S.6., s.13.

Lâle, Rıdvan (1950).” Üstad Mâruf Bestekâr Zeki Ârif Bey”, *Türk Mûsıkîsi Dergi*si, İstanbul, s.35., s.17.

Nasûhioğlu**,** Orhan **(**1974). “Ölümünün 10.Yıldönümünde Bestekâr Zeki Ârif Ataergin”, *Musiki Mecmuası,* İstanbul: S.296., s. 5-8.

Özalp**,** Nazmi (2000). *Türk Mûsıkîsi Tarihi,* İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, C.I., s 233.

Özcan**,** Nuri (2012). “Ataergin, Zeki Ârif”, Üsküdarlı Meşhurlar Ansiklopedisi, İstanbul, s. 76.

Özcan**,** Nuri (2005). “Zeki Ârif Ataergin”, *Keşkül Dergisi,* İstanbul: Kubbealtı Neşriyâtı, S.4, s.113-115.

Özpekel, Osman Nuri (2003). *Uzmanlar Konuşuyor* (Alâeddin Yavaşca), İstanbul: Türk Edebiyat Vakfı Yayınları, s. 120.

Öztuna, Yılmaz (2006). *Türk Mûsıkîsi Ansiklopedik Sözlüğü,* Ankara: Orient Yayınları, C.I., s.122.

Şen, Hasan Oral (2001). *Alâeddin Yavaşca*, Ankara: TRT Müzik Dairesi Yayınları, s.335.Tirani**,** Abdullah. Özel Arşivi. Yavaşca, Alâeddin özel arşivi; Zeki Ârif Ataergin' in el yazması hal tercümesi.

Yavaşca**,** Alâeddin (1981). “Zeki Ârif Ataergin”, *Kök Dergisi,* İstanbul: Mârifet Yayınları, VII, s.9; VIII, s.6; IX, s.30.

Zeki Atagür (27 Şubat 1963-16 Ağustos 2021)

Attila ÖZDEK[1]

Özet

Zeki ATAGÜR'ü bağlamaya ve eğitimine ilgi duyan hemen herkesin ismini bildiği ancak belki de geç fark edilmiş ve hak ettiği değeri yeterince görememiş bir müzik insanı, besteci ve aranjör olarak tanımlamak mümkündür. Özellikle doksanlı yıllardan sonra 2000'li yılların başlarında bağlamada yeni kapıları aralamaya çalışan ve geleneksel motiflerin dışında eserleri denemek isteyen meraklılar için Zeki Atagür ismi bir efsane olarak anılmıştır. Çünkü ona ait eserler ve etütler; bağlama çalanlar arasında çoğunlukla merak uyandıran, heyecan yaratan ve peşinden koşulası bir tutkuyla seslendirilmeye çalışılan eserler olmuştur. Son on beş yıla kadar notaları bile olmayan bu eserlerin bestecisi, ilgililer arasında efsanevi bir karakter olarak bağlamalı sohbetlere konu olmuştur. Bu renkli ve yaratıcı kişiliğin sadece bağlama ve halk müziği ile ilgili olmadığını aranjörlük, çocuk şarkıları besteciliği, kısa hikâye yazarlığı gibi alanlarda da hünerlerini sergilediğini belirtmek gerekir.

Mesleki müzik eğitimi almış olmasına rağmen ve belki de o süreçteki gözlem ve tecrübelerinden kaynaklı olarak zamanla mesleki müzik eğitimi kurumlarına ve oralarda görev yapan akademisyenlere karşı mesafeli olduğu, içine kapanık dünyasında üretimlerini çoğaltmaya ve geliştirmeye çalıştığı, bu süreçte birikimlerinden faydalanmak isteyen meraklılarına da bilgilerini aktarmada son derece cömert olduğu başta ailesi ve onu yakından takip eden çevreler tarafından dile getirilmektedir. Eserlerine ait el yazması notaların kopyaları genel olarak 2000'li yılların hemen akabinde kamuoyunda ilgililerine birer kutsal hazine misali ulaşmış olsa da, gerek 2010 sonrası yayımladığı kitaplar gerekse de Zeki Atagür'ün sosyal medyadaki aktif görünürlüğü ve ulaşılabilirliği ile çok sayıda bağlama eğitimcisi ve bağlama öğrenmek isteyen ilgili kendisini daha iyi ve yakından tanıma fırsatı bulabilmiştir.

Zeki Atagür biyografisini hayat hikayesindeki önemli dönüm noktaları yanında; eserleri, bağlama müziği ve eğitimine kazandırdıkları ve onu yakından tanıyan kişilerin gözlem ve düşünceleri üzerine kurgulamanın doğru olacağı kanaatiyle alt başlıklar oluşturulmuştur. Hayatı hakkında yazılı bilgi ve belgeye ulaşmanın çok mümkün olamaması sebebiyle eşi Zeynep Atagür'ün yardımına başvurulmuştur. Diğer taraftan üretimleri, bağlama müziğinde ve eğitiminde oluşturduğu izler için onu yakından takip eden eski ve yeni arkadaşları, bağlama müziğinin önde gelen isimleri ve kendisinin yakından takip ettiği, etkileşimde olduğu ve öğrencisi sayılabilecek bu alanda umut vadeden yeni isimler ile çeşitli görüşmeler yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Türk Halk Müziği, Bağlama, Saz, Çalgı Eğitimi, Zeki Atagür

Abstract

Zeki ATAGÜR can be characterized as a musician, composer, and arranger, whose name resonates among enthusiasts of baglama and baglama training. Nevertheless, it is evident that he might have been recognized belatedly and did not receive the recognition commensurate with his talent and contributions. Zeki Atagür's name has earned the title of a legend, particularly among those who sought to pioneer innovative paths in baglama during the early 2000s, following the nineties, and sought to explore works beyond conventional motifs. His compositions and etudes have garnered immense interest, evoking curiosity and excitement, and are passionately performed by bağlama players. These works, which lacked musical notation until the past fifteen years, have established Zeki Atagür as a revered figure among the concerned individuals. It is crucial to acknowledge that this vibrant and imaginative persona transcends beyond baglama and folk music, showcasing his talents in diverse fields such as arrangement, children's song composition, and short story writing. Zeki Atagür's versatility has left

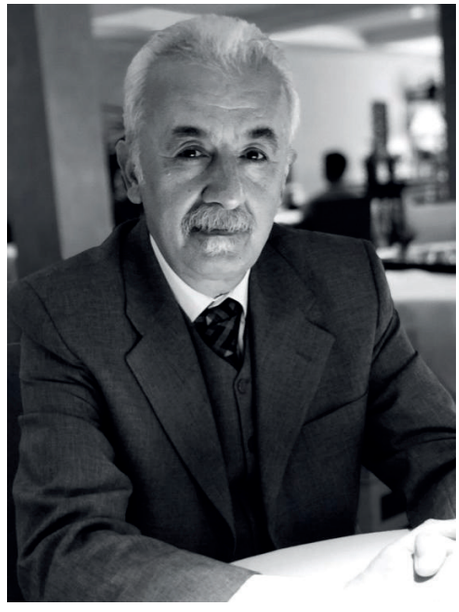
[1] Prof. Dr., Necmettin Erbakan Üniversitesi, Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi, Müzik Öğretmenliği Programı, Konya. argor73@hotmail.com

a lasting impact on various artistic domains.

Despite Zeki Atagür's background in professional music education, it has been observed by his family and close followers that he has chosen to distance himself from formal music education institutions and the academics within. Instead, he focuses on enhancing and advancing his creations within the confines of his introverted world. Moreover, he is known for his generous spirit, willingly sharing his wealth of knowledge and expertise with enthusiasts eager to benefit from his vast experience in the field. The manuscript notes of Zeki Atagür's works were regarded as precious treasures, and they gradually became accessible to the public, especially after the 2000s. With the publication of his books after 2010, Zeki Atagür's presence on social media platforms became more active and accessible. This increased visibility allowed numerous baglama educators and aspiring learners to gain a better understanding of him and his musical expertise.

In the biography of Zeki Atagür, sub-headings were thoughtfully established to incorporate insights and reflections from individuals who shared a close relationship with him. These sections aimed to shed light on his works, contributions to baglama music, and his impact on education. Moreover, significant milestones and pivotal moments in his life were also addressed. Due to the limited availability of written information and documented records pertaining to his life, assistance was sought from his wife, Zeynep Atagür, to provide valuable insights and personal accounts for the biography. Furthermore, an array of interviews were conducted with Zeki Atagür's long-time and recent friends, who have closely followed the significant contributions he has made to baglama music and education. The interviews also featured prominent figures within the realm of baglama music, as well as promising emerging talents who can be considered his mentees. These insightful conversations provided a comprehensive perspective on the profound impact Zeki Atagür has had on the development of baglama music and the inspiration he has imparted to both established musicians and aspiring newcomers.

Keywords: Turkish Folk Music, Baglama, Saz, Instrument Training, Zeki Atagür.



Fotoğraf 1. Zeki Atagür

Hayatı

Zeki Atagür; 27 Şubat 1963 tarihinde, Malatyalı esnaf ve serbest meslek erbabı İrfan Bey ile Mersinli banka memuru Ayhan Hanımın evladı olarak İstanbul Sarıyer'de dünyaya gelmiştir. Sırasıyla Sarıyer Pertevniyal

İlkokulu ve Sarıyer Ortaokulunda eğitimlerini tamamladıktan sonra lise öğrenimini için Vehbi Koç Vakfı Lisesi'ne devam etmiş ve buradan mezun olmuştur.

Müzik öğrenimine lise çağlarında Sarıyer Halk Eğitim Merkezi'ndeki bağlama öğretmeni Hasan Karakaş ile başlamıştır. Hocasının eğitmen kimliği ve kişiliğinden çok etkilenen Zeki Atagür'ün, bir an evvel onun gibi bağlama çalabilmek için gece gündüz çalıştığı bilinmektedir.

Hocasının teşviği ve yönlendirmesi ile 1979 yılında İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Temel Bilimler Bölümü'nün özel yetenek sınavına başvuran Atagür büyük bir başarı göstererek sınavı kazanmıştır. Böylece başlayan mesleki müzik eğitimi yaşantısında o dönemin büyük duayenlerinden olan Nida Tüfekçi, Yücel Paşmakçı, Yavuz Özüstün ve Demirhan Altuğ gibi değerli hocalarla çalışma fırsatı bulmuş; Türk Halk Müziği, Klasik Türk Müziği ve Klasik Batı Müziği türlerine ait derslerin yanında özel ilgi duyduğu armoni konusunda da kendisini yetkinleştirmeye çalışmıştır.

Özellikle dünyadaki çeşitli müzik türlerine olan ilgisi ve onları takibi neticesinde bu müzik türlerini, aidiyet hissettiği geleneksel müziklerin kutsiyetine inandığı çalgısı olan bağlamada somutlaştırmaya çalışmış, böylece bu sentez yaklaşım kendi ekolünün oluşmasına vesile olmuştur. Müzikal düşüncelerini enstrümantal müzik üzerinde somutlaştırmaya çalışan Atagür, ilk beste çalışmalarını konservatuvarda henüz 2. sınıf öğrencisiyken yapmaya başlamıştır. Her geçen gün artan bu beste çalışmaları konservatuvar camiasında ve bağlama sanatçıları arasında büyük ilgi görmüş ve zamanla da başta bağlama olmak üzere çeşitli çalgıların eğitiminde önemli bir kaynak oluşturmuştur.

Zeki Atagür ile İTÜ TMDK'da birlikte öğrencilik yapan ve çokça anıyı paylaşan sanatçı, aranjör ve eğitimci Necip Yılgın, o döneme ait önemli bilgiler aktarmaktadır:

Zeki Atagür çok ileri bir işitme yetisine, çok iyi Batı Müziği solfej ve nazariyat bilgisine ve çok iyi armoni (armoni hocaları ile akor tartışacak kadar) bilgisine sahipti. Bunların haricinde Yunan müziği modları ve Hint müziği dizilerine de hakimdi. Bu zenginlik onun meslek çalgısı olan bağlamada yeni arayışlara yönelmesine sebep oldu. O yıllarda bağlamada pozisyon düşüncesi ve kullanımı henüz yeterince gelişmemişti. Yılmaz İpek, Arif Sağ, Yavuz Top gibi ustalarının belirli sayıda çalışmaları ve Orhan Gencebay'ın bestelerinde kullandığı pozisyonlardan başka bizim ufkumuzu açacak eserler yok denecek kadar azdı. Bu yüzden bizler de Türk Sanat Müziğindeki sirto ve longaları etüt ediyorduk. Zeki Atagür yukarıda bahsettiğim yetenekleri ışığında besteler yapmaya başlayıp bu besteleri çalmaya ve öğretmeye başladığında okulda bambaşka bir hava esmeye başlamıştı. Hepimiz büyük bir hevesle Atagür besteleri çalıyorduk. O ise bu dönemde bağlama üzerinde tüm Batı müziği akorlarını çözüyor, bu akorlardan farklı dizilerde gamlar, pozisyonlar oluşturuyor ve yepyeni çok geniş, zengin, müzikal bilgi ve keyif dolu besteler üretiyordu. Bizim dönemimiz ve daha sonraki dönem konservatuar öğrencileri (sadece bağlamacılar değil keman, kemane, klarnet, ud, tar ve diğer sazları çalan birçok arkadaşlarımız da..) Zeki Atagür bestelerini çaldık ve aktardık. Bu besteler hepimize etüt oldu, bilgi oldu, ilham oldu. (Necip Yılgın ile Kişisel Görüşme)

1984 yılında konservatuvardan mezun olmuş, 1986 yılından itibaren de müzik piyasasının özellikle albüm yapım süreçlerinde çalışmaya başlamıştır. 1987 yılında vatani görevini yapmak üzere askere giden Atagür'ün askerden döndükten sonra Orhan Gencebay ile tanışması müzik yaşantısını etkileyen önemli dönüm noktalarından birisi olmuştur. Çünkü Gencebay'ın asistanı olarak geçirdiği yaklaşık 12 yıllık süreç gerek düzenleme ve aranje gerekse de stüdyo deneyimi bakımından Atagür'ün önemli kazanımlar elde ettiği bir süreçtir. Bu süreç boyunca gerçekleşen Gencebay albümlerinin stüdyo ve aranje aşamalarının tamamında Atagür'ün ciddi emeği bulunmaktadır.

Zeki Atagür ayrıca Arif Sağ ile de Arif Sağ'a ait stüdyoda çeşitli albüm çalışmalarında bulunmuş, Arif Sağ'ın bağlama çalışındaki nüans ve çarpma karakteristiklerinin eşsizliğine olan hayranlığını her zaman dile getirmiştir. Bu süreçlerde Erdal Erzincan ile de tanıştığı onu da hayranlıkla dinleyip takip ettiği bilinmektedir.

Gerek müzik piyasasındaki kişisel tecrübeleri gerekse de dönemin üstatları ile bir arada yürüttüğü çalışmaların getirdiği bilgi, birikim ve deneyimin getirdiği doğal bir sonuçla Atagür, Volkan Konak, Yudum, Fatih Kısaparmak, Hüseyin Turan ve Cengiz İmren gibi dönemin popüler isimlerinin albümlerinde aranjörlük yapmıştır.

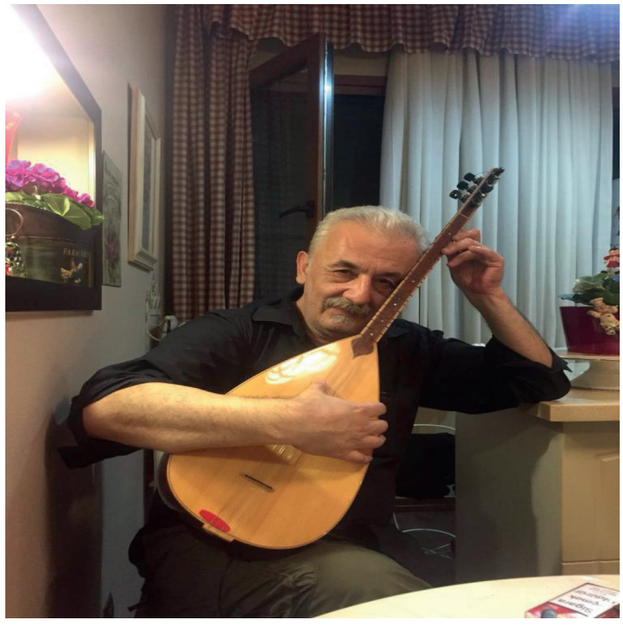
1993 yılında konservatuvar yıllarında tanıştığı Zeynep Atagür'le evlenmiştir. Bu evliliği sürecinde Başak ve

Yağmur adında iki kız çocuğu sahibi olmuştur. Sahip olduğu kız çocuklarının da etkisi ve motivasyonuyla söz ve müzikleri kendisine ait olan çocuk şarkılarından oluşan bir çocuk şarkıları albümü yayımlamıştır. Bunun yanı sıra yazdığı ve kişisel web sayfasında paylaştığı kısa hikayeler ve müzikli masalları da bulunan Zeki Atagür; edebiyat, felsefe, astronomi, dil ve tarih bilimlerine de oldukça ilgili entelektüel birisi olarak bilinmektedir. İyi denebilecek derecede İngilizce bilen Zeki Atagür sıkı bir sinema severdir. Bu sebeple dünya sinemalarını ve bu kapsamdaki film müziklerini de büyük ilgiyle takip etmiştir.

Atagür'ün ayrıca ciddi düzeyde satranç ve bilardo merakı olduğu bilinmektedir. Kimi zaman sabahlara kadar kendi kendine satranç oynadığı, satrançtaki çeşitli stratejiler üzerine düşündüğü ve gençlik yıllarında satranç kulübüne üye olduğu, yine bilardo merakı ve yeteneği doğrultusunda da dünya şampiyonumuz Semih Saygıner'le tanışıp birkaç kez bilardo maçı yaptığı eşi Zeynep Atagür tarafından dile getirilmiştir. (Zeynep Atagür ile Kişisel Görüşme, Mart 2023)

Zeki Atagür, 16 Ağustos 2021 sabahı henüz 57 yaşındayken geçirdiği kalp krizi sonucu evinde hayatını kaybetmiş ve başta eşi ve çocukları olmak üzere kendisini seven takip eden tüm arkadaşlarını ve öğrencilerini yasa boğmuştur.

Rahmetli Zeki Atagür'ün hayatıyla ilgili yazılı bir kaynak olmamasından dolayı hayatıyla ilgili yukarıdaki bilgiler ayrıca kaynak belirtilenler hariç eşi Zeynep Atagür hanımefendiden alınmıştır. Eşi Zeynep Atagür de rahmetli eşi gibi hayatına bağlama eğitimciliği yaparak devam etmekte, bunun yanında çeşitli albümlerde vokalistlik yapmaktadır. Ayrıca eşi Zeki Atagür'ün kitaplarının ilgililerine ulaşmasına yardımcı olmaktadır. Atagür çiftinin kızlarından birisi de anne babası gibi mesleki müzik eğitimi almıştır ve yurt dışında yine bu alanda lisansüstü eğitimine devam etmektedir. Zeki Atagür'ün Ankara Üniversitesi Dil, Tarih ve Coğrafya Fakültesi Urdu Dili ve Edebiyatı mezunu ve bir kamu kuruluşunda çalışma hayatına devam eden Burcu adında bir kız kardeşi de bulunmaktadır.



Fotoğraf 2. Zeki Atagür uğruna ömrünü adadığı sazı ile.

Eserleri

Zeki Atagür, bağlama için yazdığı alıştırma ve eserleri içeren 3 adet kitabı ile kitapçık eklentili bir çocuk şarkıları albümü yayımlamıştır.

"Bağlama Egzersizleri" adlı kitap ilk yayını olup 2011 yılında kendi imkânlarıyla yayımlanmıştır. Kitapta 248 egzersiz, akorlar ve arpejlerle ilgili alıştırmalar ile 6 adet de eser yer almaktadır. Eserlerinden bazılarına o yıllarda

henüz isim vermediğinden kitabın sonunda yer alan eserlerin bir kısmı ilk baştan beri eserlerini isimlendirmek için kullandığı kodlama sistemine uygun şekilde "Z-5" Z-6" şeklinde gösterilmiştir. İlk kitabını tamamen kendi imkanlarıyla bastırıp dağıtımını yapmaya çalıştığından kitabın muhtemelen kamuoyunun geneline ulaşmadığı/ulaşamadığı düşünülmektedir. Bu sebeple de birçok kaynakta bir yayınevi çatısı altında daha sonra yayımladığı iki kitabından hareketle sadece iki kitabı olduğundan bahsedilmektedir. Bu yaklaşımın belirli noktalarda doğru olduğu kabul edilebilir. Çünkü bu ilk kitabını 6 yıl sonra elden geçirerek bir yayın evi çatısı altında yeniden yayımlamıştır.

"Bağlama Egzersizlerim ve Eserlerim" adlı kitabı; 2017 yılında Demos Yayınları'ndan yayımlanmış olup yukarıda da belirtildiği üzere aslında ilk kitabının elden geçirilmiş ve genişletilmiş bir versiyonudur. Kitabın hem adı değişmiş hem de içeriği genişlemiştir. Bu kitapta; 299 egzersiz, akorlarla ilgili daha fazla bilgi ve alıştırma ile 18 eser yer almaktadır. Eserlerinin hepsinde artık özgün isimlendirme kullanmaya başladığı ve eski eserlerine yeni isimler verdiği görülmektedir.

Bazı eserlerinin isimlendirilmesiyle ilgili Çetin Akdeniz'in(Kişisel Görüşme) aktardığı anılar da oldukça önemlidir:

Onun esas hayali sağlam parmaklardan usta parmakların elinden çıkmış bir kayıt yapmak vardı. Bu bir türlü nasip olmadı… Hatta eserlerinin ismi dahi yoktu… Bazı eserlerinin isim babası da oldum ben bu sebeple… Mesela ilk albümümde yer alan ve gençler tarafından da çok sevilen üç bölümlü "Bağlama Uvertürü" adlı eser… İlk iki bölüm Zeki Atagür'e ait olmakla birlikte üçüncü bölümün bestesi bana aitti ve eserin ismini Zeki Hoca da kabullendi ve hiç yadırgamadı… Yine "Mekik" adlı bestesini de ilk olarak TRT'de çalmıştım. Normalde hep geleneksel ezgiler çalınırdı TRT'de ve program yetkilileri eserin sahibini, yöresini vb. sorduklarında eserin Zeki Atagür'e ait olduğunu ve yöresel bir ezgi olmadığını söyledim. Esere program akışında bir isim yazmak durumunda olduklarını söyleyince ben de "7/8'lik Karadeniz ezgilerini andıran ve parmakları mekik gibi çalıştıran bir eser" dedim. Program yetkilileri bu ifadeden mekik kelimesini almışlar ve program yayınlandığında eserin adı "Mekik" olarak gösterildi. O günden sonra da eserin adı öyle kaldı ve benimsendi. Bu şekilde bazı eserlerine isim babalığı yapmış olunca ve eserler kitaplaşma sürecine girince bu isimler Zeki Hoca tarafından da yayınlarda aynen kullanıldı ve değiştirilmedi.

"Bağlama İçin Do Minör Egzersizler ve Tartımlar" isimli kitabı 2016 yılında yine Demos Yayınları'ndan yayımlanmıştır. Kitapta Do Minör tonalitesi içinde farklı tartım kalıplarının bir araya getirilmesiyle oluşturulmuş 972 egzersiz yer almaktadır.

Atagür'ün ayrıca 2008 yılında yayımladığı bir çocuk şarkıları albümü ve kitapçığı da bulunmaktadır. "Küçük Hanımlara ve Beylere Müzik Keyfi: Büyüten Müzikler" adlı bu çalışmada sözü, müziği ve düzenlemeleri Zeki Atagür'e ait 14 çocuk şarkısı yer almaktadır. Çocuk şarkılarının sözsüz halleri de ayrıca çalışmaya eklenmiştir. Ayrıca şarkıların notalarının ve sözlerinin yanında çeşitli açıklamaların olduğu 204 sayfalık bir kitapçık da aynı yayında yer almaktadır.

Karekod 1. Zeki Atagür Çocuk Şarkıları Çalma Listesi

Karekod 2. Zeki Atagür'e ait Mekik adlı eserin Çetin Akdeniz tarafından yapılan icrası

Bağlama Müziğine Katkıları

Zeki Atagür'ün egzersiz, etüt ve eserlerinde teknik, estetik ve pedagojik birçok unsuru bir arada görmek mümkündür. Bu durum bağlamayı çok iyi tanıyan Atagür'ün müzikal yeteneği yanında hayranlık uyandırıcı yaratıcılığını da ortaya koymaktadır. Bununla beraber Atagür'ü bağlama çalarken görmek veya dinlemek çok az kişiye kısmet olmuştur denilebilir. Çünkü Zeki Atagür, ders verdiği öğrencileriyle birlikte çalma ve çalışmanın dışında, kamuoyuna açık yerlerde ve sosyal platformlarda hiçbir zaman bu yönünü gösterme eğiliminde olmamıştır.

Zeki Atagür bağlama çalan bir adamdı ama kendisi çalmaktan çok çaldırmayı seven bir adamdı. Üretmeyi seviyordu ve ürettiklerini de sağlam çaldığına inandığı kişilerden dinlemekten keyif alıyordu. Aslında kendisi de çalabilmesine rağmen o dinlemeyi severdi. Bu sebeple besteler ve bestesini çaldırmak için konservatuvar dönemlerinde sınıf arkadaşı olduğumuz Güray Hafiftaş'la birlikte onun göz bebekleri olduğumuzdan okul koridorlarında ikimizden birisini arardı gözleri. İkimizden hangimizi önce bulursa yeni bestesini ona öğretir ve öğrettiği hangimizse diğerimize öğretmemiz ve sonrasında birlikte çalmamız yönünde tavsiyede bulunurdu. Biz ikimiz onun eserlerini çalışıp çaldığımız anda konservatuvar etrafımızda çember olur pür dikkat bizi dinlerdi. 82-83 yılları ki ben 15-16 yaşlarındaydım ve biz Zeki Atagür'ün standart üstü olarak değerlendirdiğimiz eserlerini çalardık. Bir de Zeki Atagür eserlerini biz gizli gizli çalışırdık. Çünkü konservatuvarda bizim hocalarımızın öğrettiği müfredatın dışına çıkmak yasaktı ve kızarlardı. (Çetin Akdeniz ile kişisel görüşme, 19 Nisan 2023)

Atagür, bağlama müziğine ve eğitimine büyük katkılar sağlamış, ürettiği egzersizleri ve eserleri ile birçok bağlama eğitimcisi ve bağlama çalmaya meraklı öğrenciyi etkilemiş ve motive etmiştir. Hatta eserleri, bağlama dışındaki çalgıların performans sergilediği çeşitli albüm ve konser repertuvarlarında da kendisine yer bulmuştur.

Zeki Atagür eserleri ve egzersizleri bilinen ve çoğunlukla sıkıcı olduğu düşünülen standartlara göre melodik bir zenginlik taşımaktadır. Böylece bu eserleri bağlamada çalan ve çalışan ilgililer sıkılmadan kondisyon kazanma yolunda daha motive olmaktadırlar. (Çetin Akdeniz ile Kişisel Görüşme) Eserleri çok akılda kalıcı ve heyecan uyandıran ezgilerden oluşmakla beraber her zaman çalınacak özelliklere sahiptirler. Bunun neticesinde Atagür'e ait egzersiz ve eserlerin, geçmişte ve günümüzde olduğu gibi ilerleyen dönemlerde de bağlama eğitiminde ve performans alanlarında önemli bir rol oynayacağı düşünülmektedir (Oğuzhan Açıkgöz ile Kişisel Görüşme)

Atagür'ün yayımladığı kitaplar bağlama eğitimcileri ve bağlama öğrenmek isteyen öğrenciler tarafından oldukça yoğun bir ilgiyle kullanılmış ve halen de kullanılmaktadır. Bağlama eğitiminde özellikle etüt-egzersiz içerikli yayınların az olması bu yayınlara olan ilgiyi oldukça arttırmıştır. Kalıver (2018) yaptığı araştırmada üniversitelerdeki mesleki müzik eğitimi kurumlarında bağlama eğitimi veren uzmanlar tarafından en fazla tercih edilen yayınlar arasında Atagür'e ait "Bağlama Egzersizleri" adlı kitap olduğunu tespit etmiştir.

Atagür'ün kitapları ile kitaplarında yer alan egzersiz ve eserlere dönük araştırmalarda; Atagür'ün teknik çalışmalara ağırlık verdiği; akor, arpej, iki sesli çalışmalar gibi tonal müziğe ait unsurlardan veya tampereman ses sistemine yakın makam fikirlerinden (nihavent, rast, kürdi, hicaz vb.) çokça faydalandığı; daha çok bozuk tel düzeni için eser ürettiği, ölçü yapısı ve usul anlayışında halk müziği geleneğimizden çokça yararlandığı, eserlerinin çoğunlukla tek ya da iki bölümlü olduğu, geniş ses aralıklarına sahip olduğu ve birçoğunu yirmi yaşına varmadan bestelediği tespit edilmiştir. (Kalıver, 2018: 56; Gülbitti, 2020: 104; Apaydın ve Algı, 2021)

Akdağ ve Sağer de (2021: 239) Atagür'ün bağlama için yaptığı çalışmaları üstü düzey olarak tanımlamakta ve performans geliştirici içeriklere sahip olduğunu belirtmektedirler. Ayrıca bağlamada motor becerileri geliştirmek amaçlı olarak en çok yeni özgün eser üreten bestecinin Zeki Atagür olduğunu dile getirmişlerdir.

"Atagür besteleri; alana katkısı, belirli bir ihtiyaca cevap vermesi, daha önce var olmayan yeni bir eser olma özelliği göstermesi, toplumsal fayda ilkesine uygunluğu ve toplumsal kabulün gerçekleşmiş olması sebebiyle tümden yaratı örneği olarak gösterilebilir."(Akdağ ve Sağer, 2021: 239)

Zeki Atagür, yıllardır bilinen eserlerini daha büyük kitlelere ulaştırma konusunda arasının iyi olduğu teknolojiyi ve dolayısıyla sosyal medyayı da oldukça aktif kullanmıştır. Böylece bağlama öğrenmeye ve çalmaya hevesli yurt içinde ve yurt dışında yaşayan birçok öğrencinin yanında eğitimciler de ona kolaylıkla ulaşma imkânı bulmuşlardır.

Atagür'ün sosyal medyayı aktif kullanması ve paylaşımcı kişiliği hakkında bağlama sanatçısı ve akademisyen Oğuzhan Açıkgöz de görüşlerini dile getirmiştir.

Sanatının yanı sıra yazmış olduğu teknik hâkimiyeti geliştirici egzersizler sayesinde eğitimci kişiliğinden de birçok bağlama icracısı istifade etmiştir. Ayrıca sosyal medyayı aktif bir şekilde kullanarak müzik teorisi, müzik tarihi ve geçmişte yaşamış müzik insanları hakkında eğitici bilgiler paylaşırdı. Gerek sosyal çevresi gerekse sosyal medyadan iletişim kurduğu müzisyenlerin bir araya gelmesi ve birlikte paylaşımlarda bulunması adına insanlar arasında adeta bir gönül köprüsü kurmayı başarmıştı ve bu bağları güçlü kılmak için sürekli diyalog halinde bulunmaya özen gösterirdi. Zamansız gidişi bu yüzden sevenleri olarak bizleri ziyadesiyle çok üzmüştür. (Oğuzhan Açıkgöz ile kişisel görüşme)

Atagür'ün sosyal medyayı aktif kullandığı dönemde bağlamaya ve müziğe meraklı birçok insanla tanıştırdığı, "Süpermenim" diye hitap ettiği ve genç yaşındaki sıra dışı yeteneği ve çalışkanlığı ile dikkat çeken Yusuf Ali Önal ise onun bağlama müziğine katkıları konusunda görüşlerini dile getirirken Atagür'ün kendi gelişimi üzerindeki hakkını da teslim etmektedir:

Zeki Atagür ismi; bağlama icracılığı, eğitimciliği ve bağlama sazına olan eşsiz katkıları dolayısıyla çok kıymetli bir otoritedir. Bağlama için bestelediği eşsiz melodiler bugün bağlamaya gönül vermiş olanlara önemli bir kılavuz olmuştur ve gelecek nesiller için de çok değerli bir kılavuz olarak kullanılacaktır. Kompozisyon bilgimin ve bağlama tekniğimin gelişmesinin yanında ses dizileri sayesinde dünya müzikleriyle tanışmamda kıymetli hocamın çok ciddi emekleri vardır. Onunla çok keyifli ve bir o kadar da bilgi dolu günler geçirme ve anılar biriktirme şansı buldum. Bu sebeple kendimi çok şanslı hissediyorum. Manevi olarak bende yeri apayrıdır. (Yusuf Ali Önal ile Kişisel Görüşme)

Karekod 3. Zeki Atagür'e ait Dolunay adlı bestenin Yusuf Ali Önal tarafından icrası.

Atagür'ün bağlama müziğine yaptığı katkıların oluşumu elbette yetenek yanında disiplinli ve özverili bir çalışma sürecinin de bir sonucu olarak görülmelidir. Zeki Atagür'ün öğrencilik yıllarında okuluna 25 km uzaklıktaki evinden kimi zaman yürüyerek geldiğini ve sabah erken saatlerde okulda birlikte yaptıkları çalışmaların yanında okula yakın olan ve "hücre" adını verdikleri kendisinin bekar evinde geçirdikleri keyifli zamanları dile getiren Necip Yılgın, Atagür'ün karakterindeki mütevazı ve paylaşımcı yapıya da ayrıca dikkat çeken bir anıyı aktarmaktadır:

Bir gün geç saatlere kadar çalıştık. Okul kapanmak üzereydi. Okuldan çıkıp çalmaya devam etmek üzere benim yalnız yaşadığım bekar evime doğru yola koyulduk.(Benim bekar evim 2. konservatuar gibiydi bir çok arkadaşımızla okuldan sonra Zeki ağabeyin deyimiyle "hücre"de buluşur burada çalmaya devam ederdik).Yolda Zeki ağabey 'Ver sazını bana' dedi. Ne oldu diye sorduğumda 'bugün çok güzel çaldın sazını ben taşıyacağım' dedi. Mezuniyetten sonra profesyonel müzik yaşamımızda da dostluğumuz ve çalışmalarımız gerek ailelerimizle birlikte hafta sonu meşklerimizde gerekse ses kayıt stüdyolarında hayat boyu devam etti. 38 yıllık dostluğumuzda sayısız anılarımız oldu. Kendisini hayat boyu saygı sevgi ve özlemle hatırlayacağım. (Necip Yılgın ile Kişisel Görüşme)

Zeki Atagür'ün eserlerine bağlama çalanlar tarafından gösterilen yüksek ilgiye değinen akademisyen ve sanatçı Adnan Koç da yıllardır bildiği ve çaldığı eserlerin Atagür tarafından kitaplaştırılmasından duyduğu memnuniyeti dile getirmiştir.

Zeki Atagür'ün eserlerinin yıllarca (yaklaşık 40 senenin üzerinde) bağlamacılar tarafından çok sevilerek çalınmasının ve kuşaklararası kuvvetli aktarımının temel sebebi neydi derseniz, söylenecek çok şey bulabilirsiniz. Özellikle bağlama çalgısına teknik açıdan bir nefes; çalgının kendini ifade etmesine bir vesile, alışılagelmiş kalıplaşmış ezgilerin dışında yenilikçi bir yaklaşım sunması aklımıza ilk gelenlerdendir. Ancak bunlar yeter mi?

Hayır. Zeki Atagür'ün bestelerindeki en önemli özellik bence, estetik açıdan zariflik ve güzelliktir. Yazdığı temalar ve oluşturduğu müzik cümleleri başlı başına güzeldir ki bu güzellik, bağlama çalgısının icrasının sınırlarını zorlayan, adeta sınırlarını test eden teknik ustalıkla birleşmiştir. (Adnan Koç ile Kişisel Görüşme)

Karekod 4. Zeki Atagür'e ait Merhaba adlı eserin Ulaş Kartal tarafından şelpe ile icrası.

Zeki Atagür'ün kıymetinin yeterince bilinmediği yönünde çokça görüş olsa da akademisyen Gökhan Ekim bu durumun da doğru analiz edilmesine ihtiyaç duyulduğuna dikkat çekmektedir:

Zeki Atagür hoca, semasının tek yıldızı olarak, çağının çok ötesinde bir müzik adamı ve bilge idi. Sıklıkla yinelenen ve benim de zaman zaman dile getirdiğim değeri bilinmedi ya da yeterince anlaşılmadı şeklindeki değerlendirmelerim derinlemesine düşünüldüğünde gerçeği tam olarak yansıtmadığı görülecektir. Şöyle ki herhangi bir alanda ve özellikle de müzik alanında yüzeysel bir bilinçle milyonların ilgisine ve beğenisine mazhar olmaktansa, o işi üst düzeyde anlayıp kavrayan ve icra eden insanlar tarafından ürettiklerine ve dehasına hayran olunan bir insan olmanın, zamana meydan okuyup ölümsüzleşen bir sanatçı olabilmenin değer ölçütünün gerçek belirleyicisi olduğunu söyleyebilirim. (Gökhan Ekim ile Kişisel Görüşme)

Zeki Atagür'le son dönem yoğun çalışma fırsatı bulan ve onun için 40. Sanat Yılı Gecesi düzenlenmesine öncülük eden Ferhat Kaşıkçı, kendisiyle hoca-öğrenci ilişkisinden çok baba-oğul gibi bir ilişki kurduklarını, babacan ve öğretme odaklı tavrına karşın Atagür'ün eserlerinin değiştirilmesi konusunda oldukça hassas olduğunu dile getirmektedir:

Zeki hoca eserlerinin değiştirilmesine karşı çok tepkiliydi ve tahammülü yoktu. Eserlerini kendisinin çalmasından ziyade usta isimlere çaldırmayı çok severdi. Bundan çok haz alırdı ve mutlu olurdu. Ben özellikle armoni bilgimi geliştirmek ve akorlar konusunda daha iyi bilgi sahibi olmak için onu hep sıkıştırırdım. Ona çok enteresan sorular sorardım. Kızardı, delirirdi ama mutlaka cevap verirdi. Bıkmadan usanmadan saatlerce anlatırdı. Gerçekten tam bir öğretme meraklısı öğretmendi. Öğretmek için can atar, canla başla uğraşırdı. (Ferhat Kaşıkçı ile Kişisel Görüşme)

Karekod 5. Zeki Atagür 40. Sanat Yılı Gecesi Görüntüleri Oynatma Listesi.

Zeki Atagür beğendiği icracıları paylaşmayı ve sosyal medya yoluyla da onlarla iletişim kurmayı oldukça seven birisiydi. Özellikle kadınlara bağlamayı çok yakıştırdığını belirtir kadın icracılara ayrıca önem verirdi. Son dönem icralarıyla dikkat çeken akademisyen sanatçı Sevilay Gök de Atagür'ün bu kapsamda beğenip paylaştığı ve sürekli iletişim kurduğu kadın bağlama icracıları arasındadır. O da içine kapanık, duygusal, kibar, nüktedan ve entelektüel birisi olarak tanımladığı Atagür'ün bağlama müziğine sunduğu katkılar konusunda kıymetli görüşlerini dile getirmiştir.

Zeki Atagür bağlama icrasına farklı bir bakış açısı getirmiş, çalgı icrasındaki pozisyon gelişimine oldukça katkı sağlamıştır. "Mekik", "Mihmandar", "Gökçe", "Merhaba", "Nihavent ve Mahur Üvertür" başta olmak üzere bestelediği eserler ve etütler; acelite, kompozisyon, makam veya ton olgusu ve pozisyon zenginliği bakımından değerlendirildiğinde bağlamanın kapasitesini oldukça zorlayan nitelikteydi. Besteciliğe önem veren bir kişi olarak,

bağlama icrasına yönelik ya da türkü formunda yapılan besteleri heyecanla karşılar, defalarca dinler ve yorumlar yapardı. Yapılan bestelerin sözlerindeki anlam bütünlüğünden melodik kompozisyondaki uyumuna kadar pek çok perspektiften değerlendirmeler yapardı. (Sevilay Gök ile Kişisel Görüşme)

Zeki Atagür için düzenlenen 40. Sanat Yılı Gecesi'ne katılan Çetin Akdeniz, Ferhat Kaşıkçı, Zeynep Atagür, Derya ve Ali Önal, Yusuf Ali Önal, Oğuzhan Açıkgöz, Sevilay Gök gibi isimlerin yanında yakın dönem bağlama icralarıyla dikkat çeken yeni jenerasyon akademisyen ve sanatçılar da bulunmaktadır. Bunlar arasında Salih Gündoğdu, Tolgahan Tiktaş ve Ali Kerem Apaydın; Zeki Atagür'ün çok beğendiği, icralarından büyük keyif aldığı ve yine yoğun iletişim içerisinde olduğu isimler arasındadır.

Akademisyen sanatçı Salih Gündoğdu, Zeki Atagür eserleriyle lise dönemindeyken Çetin Akdeniz vasıtasıyla tanıştığını, Atagür'ün eserlerini kendisinden ve kendisi gibi gençlerden dinlemekten büyük keyif aldığını gözlemlediğini, gençleri ve tüm icracıları çeşitli tavsiyelerle sürekli motive etmeye çalıştığını dile getirmiş ve bağlama müziğine katkıları konusunda da aşağıdaki görüşlerini aktarmıştır.

Zeki Atagür'ün özellikle mekanik ve müzikal alıştırmalar konusunda yazdığı kitapların ve ürettiği eserlerin ayrı bir yeri vardır. Mekanik alıştırmalarda belirli kas gruplarını aktif hale getirerek çalıştırmak amaçlanırken, müzikal alıştırmalarda ise gam, kalıp ezgi, pozisyon bilgisi, arpej çalışmaları uygulanmaktadır. Bu iki farklı çeşidin tüm örneklerini göreceğimiz isimlerin başında da şüphesiz Zeki Atagür gelmektedir. Yazdığı eserlerde melodik zenginliğin dışında pozisyon bilgisini arttıracak kısımlar, makam geçkileri, aksak ritimler ve teknik birtakım yapılar görülmektedir. Ayrıca son yıllarda yetişmiş genç nesil icracıların erken yaşta yetkin seviyeye gelmelerinde pay sahibi olduğu ve kuşakları etkilediği görülmektedir. Zeki Atagür'ün farklı müzik türleri konusundaki bilgisi ve bu müzik türlerini dizi ve makam özelliklerinden yola çıkarak bağlamaya uyarlamış olması, onun iyi bir uyarlamacı kimliğini taşıdığını da göstermektedir. (Salih Gündoğdu ile Kişisel Görüşme)

Tolgahan Tiktaş da Zeki Atagür'ün gençlerle olan ilişkisine, onlara verdiği öneme ve onlara kendi yanında sağladığı rahatlık ve motivasyona dikkat çekerken bağlama müziğine katkıları konusunda önemli ifadeler kullanmıştır:

Zeki Atagür hoca bağlama çalgısı için çok önemli bir yere sahiptir. Yaptığı çalışmaların tamamı alana büyük katkılar sağlayan döneminin üstü çalışmalardır. Bağlamanın geleneksel müziğimiz dışında birçok müzik türünün çalınabileceği bir enstrüman olduğunu yaptığı çalışmalar ile kanıtlamış bir ustamızdır. Her bağlama icracısının muhakkak eserlerini çaldığı ve bu sayede birçok şey öğrenebildiğini söylemek mümkündür. Kısaca bağlamaya yeni bir vizyon kazandırmış ve birçok anlamda genç icracıları cesaretlendirmiştir. (Tolgahan Tiktaş ile Kişisel Görüşme)

Zeki Atagür'le şahsi tanışıklığından sonra müziğe ve hayata bakışında önemli değişiklikler olduğunu söyleyen Ali Kerem Apaydın ise onun özgürlükçü ve cesaretlendirici önemli bir entelektüel karakter olduğunu belirtmektedir. Bağlama müziğine katkıları konusundaki görüşleri ise şöyledir:

Zeki Hoca'yı; besteci, aranjör ve çalgı icracısı kimliği yanında büyük bir eğitim emekçisi ve müzik devrimcisi olarak nitelendiriyorum. Müzikal ufkumuzu açan, bağlamayı anlayış biçimimize yön veren ve döneminde görece az rastlanan bağlama kullanım tekniği doğrultusunda yazmış olduğu egzersiz, etüt ve eserlerinin onun emekçi kimliği sayesinde daha fazla anlam kazandığına inanıyorum. Eser ve egzersizlerinde yer alan ve bağlama icracıları olarak alışık olmadığımız gerek pozisyonların gerekse de dizilerin icracıyı zorlayan niteliğini onun bu eğitim aşkıyla aştığımızı düşünüyorum. (Ali Kerem Apaydın ile Kişisel Görüşme)

Görüldüğü üzere günümüzde bağlama alanında çalışmalar yürüten ve görüşlerine başvurulan akademisyen ve sanatçıların tamamı Zeki Atagür'ün bağlama için dönüm noktası isimlerden birisi olduğunu; ürettiği eserlerle bağlama müziğine yeni ve dinamik bir bakış açısı getirdiğini; kimi zaman kıymetinin yeterince bilinmediği düşünse de binlerce öğrenci ve eğitimci tarafından seslendirilen etüt ve eserleri ile bu düşüncenin artık gerçeği yansıtmadığını; Atagür'ün genç icracılara karşı tutum ve davranışlarıyla cesaret verici ve motive edici babacan bir karaktere dönüştüğünü; müzik dışındaki ilgi ve hobileri ile entelektüel bir kişilik taşıdığını; bütün bunların yanında maalesef çok erken aramızdan ayrıldığını dile getirmektedirler.

Eserlerinle her daim yaşayacaksın kıymetli hocam, yattığın yer incitmesin…

Karekod 6. Zeki Atagür'e ait Paco adlı eserin 1985 yılında Çetin Akdeniz, Zeki Atagür, Güray Hafiftaş ve Mirza Başara ile yapılmış bir kaydı.

Kaynakça

Akdağ, Ali Kazım ve Turan Sağer (2021). "Sanatsal Yaratım Süreci ve Bağlama Müziğinde Çalgısal Yaratıların Sınıflandırılması", idil, 78 (Şubat): s. 232–243. doi: 10.7816/idil-10-78-06

Apaydın, Ali Kerem ve Soner Algı (2020). "Bağlama İçin Yazılmış Zeki Atagür Eserlerinin İcra Bakımından Analizi", İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi , 9 (3) , 2856-2880 . Retrieved from http://www.itobiad.com/tr/pub/issue/56503/773772

Gülbitti, Murat (2020). *Zeki Atagür'ün Bağlama Sazı İçin Bestelediği Eserlerin Müzikal Açıdan İncelenmesi*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Afyon Kocatepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik Ana Sanat Dalı, Afyonkarahisar.

Kalıver, Oğuzcan (2018). *Öğretim Elemanları Görüşleri Doğrultusunda Türk Müziği Çalgı Öğretim Yöntemlerinin Belirlenmesi ve Çalgı Öğretiminde Kullanılan Metotların İncelenmesi*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzik Bilimleri Ana Sanat Dalı, Erzurum.

Kişisel Görüşmeler

Açıkgöz, Oğuzhan (8 Nisan 2023). Kişisel Görüşme.

Akdeniz, Çetin (19 Nisan 2023). Kişisel Görüşme.

Apaydın, Ali Kerem (29 Mart 2023). Kişisel Görüşme.

Atagür, Zeynep (27 Mart 2023). Kişisel Görüşme.

Ekim, Gökhan (16 Haziran 2023). Kişisel Görüşme.

Gök, Sevilay (13 Nisan 2023). Kişisel Görüşme.

Gündoğdu, Salih (12 Haziran 2023). Kişisel Görüşme.

Kaşıkçı, Ferhat (19 Nisan 2023). Kişisel Görüşme.

Koç, Adnan (14 Haziran 2023). Kişisel Görüşme.

Tiktaş, Tolgahan (9 Mayıs 2023). Kişisel Görüşme.

Yılgın, Necip (11 Nisan 2023). Kişisel Görüşme.